

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
FACULDADE DE CIÊNCIAS HUMANAS E DE SAÚDE
CURSO DE PSICOLOGIA

FABIANA PEQUENO PEREIRA

PSICANÁLISE E SUSPENSE:

Um diálogo entre conceitos Psicanalíticos e
Suspense Hitchcockiano

SÃO PAULO
2009

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
FACULDADE DE CIÊNCIAS HUMANAS E DE SAÚDE
CURSO DE PSICOLOGIA

FABIANA PEQUENO PEREIRA

PSICANÁLISE E SUSPENSE:

Um diálogo entre conceitos Psicanalíticos e
Suspense Hitchcockiano

Trabalho de conclusão de curso como exigência parcial para
graduação no curso de Psicologia, sob orientação da Profª.
Celia Maria de Souza Terra

SÃO PAULO

2009

Agradecimentos

Algumas pessoas foram muito importantes para mim durante o desenvolvimento desse trabalho. Primeiramente um agradecimento a Alfred Hitchcock pela obra e idéias inspiradoras. Obrigada às pessoas da minha família que me deram suporte durante esse tempo, principalmente minhas tias. Grata pela hospitalidade e disponibilidade. Aos meus amigos, obrigada por entenderem todas as vezes que não pude sair por estar fazendo esse trabalho, por me ligarem sempre e escutarem meus desabafos. Samu, agradecida por você ter sido meu tradutor pessoal de francês. Um agradecimento especial às minhas orientadoras do ano passado e desse ano, Talitha de Souza e Celia Terra. Obrigada às duas não só pelo direcionamento, pelos textos e pela atenção, mas principalmente pela compreensão e compaixão durante meus momentos difíceis. Por fim, a pessoa mais importante para mim, meu irmão Bruno. Obrigada por estar sempre do meu lado nos momentos bons e ruins. Até o TCC fazemos no mesmo ano. Parece providencial, só para termos com quem compartilhar a experiência e nos sentirmos um pouco menos sozinhos.

Psicanálise e Suspense – Um diálogo entre conceitos Psicanalíticos e Suspense Hitchcockiano.

2009

Fabiana Pequeno Pereira

Orientadora: Prof^a. Celia Maria de Souza Terra.

Resumo

Partindo do interesse entre Psicanálise e Cinema, este trabalho busca possibilidades para a relação entre o espectador e o Cinema no Suspense cinematográfico. A partir de textos, entrevistas e artigos do cineasta Alfred Hitchcock, cria-se um diálogo com os conceitos psicanalíticos relacionados. As idéias do cineasta encontram forma em diferentes tópicos da teoria psicanalítica, permitindo compreender como os filmes afetam e fascinam o público. Com a reflexão e o desenvolvimento dos temas procura-se entender como o Suspense hitchcockiano é construído, que efeitos esses momentos causam na platéia e por que a situação desagradável continua atraente. A ansiedade, o inconsciente e a compensação através da satisfação e do alívio são o caminho para os possíveis entendimentos. A possibilidade do Cinema como realização fantástica do desejo oculto e metáfora do funcionamento psíquico leva a crer que a Sétima Arte é uma forma segura, controlada e culturalmente aceita encontrada pelo homem para repetição do momento primordial de satisfação.

Palavras-Chave: Psicanálise, Cinema, Hitchcock, Suspense.

Sumário

1. Introdução.....	6
2. Método.....	11
3. Psicanálise e Cinema.....	14
3.1 Poder Perceptivo e Impressão de Realidade.....	16
3.2 Imaginário, Simbólico e Subjetivação.....	18
3.3 Sonho.....	22
3.4 Espelho e Identificação.....	27
4. Psicanálise e Cinema.....	34
4.1 Suspense X Susto.....	35
4.2 Suspense e Ansiedade.....	38
4.3 Suspense e Identificação.....	42
4.4 Suspense e Pulsão.....	43
4.5 Suspense e Complexo de Édipo.....	48
4.6 Suspense e Fetichismo.....	51
4.6.1 Pulsão Escópica.....	52
4.7 Suspense e Significante Cinematográfico.....	53
4.7.1 Montagem.....	54
4.7.2 Enquadramento e Close.....	56
4.8 Suspense e Significado Cinematográfico.....	56
4.8.1 Contexto Familiar.....	57
4.9 Suspense e Perversão.....	59
4.10 Suspense e “O Estranho”.....	60
4.11. Suspense e Lembrança Encobridora.....	64
5. Conclusão.....	67
6. Referências Bibliográficas.....	75
7. Bibliografia Consultada.....	80
8. Referências Filmográficas.....	82
9. Filmografia Consultada.....	84

1. Introdução

Cinema está entre as mais fascinantes das expressões artísticas. É também uma das mais disseminadas e populares. Milhões de pessoas lotam as salas de projeção ao redor do mundo para, durante algumas horas, se alhearem da realidade concreta e participarem de uma outra realidade, que é a da ficção. Os filmes nos proporcionam as mais diferentes experiências e reações. Nos emocionam, fazem rir, morrer de medo, ansiar, chorar, refletir, entender, etc. Nem todas essas sensações são tão agradáveis, mas mesmo assim continuam a atrair o espectador. Tem um caráter do filme que muitas vezes nos coloca numa posição em que torcemos, nos desesperamos e esperamos. Nossos batimentos cardíacos aumentam, sentimos um frio na barriga, perdemos o fôlego. Uma tensão quase insuportável. São os momentos de Suspense. Existe uma categoria só para eles, mas entendo que essa vivência também possa ocorrer em outros gêneros. A sensação que provocam lembra muito a de angústia e ansiedade, sentida em diferentes graus na nossa vida e que nos incomodam, assim como àquele que vê. A partir desses efeitos que observamos no outro e em nós mesmos e que sentimos durante os *'thrillers'*¹, concluí que algumas dinâmicas da psique estariam envolvidas na experiência e que seria interessante pensar a respeito. Muitos estudos são feitos a respeito do terror e do medo no Cinema, mas são raros os que tratam do Suspense especificamente. Sempre me interessou associar os estudos em Psicologia às produções culturais da Sétima Arte. Assim, resolvi elaborar um estudo que permitisse entender que diálogos podem existir entre as duas áreas - a Psicologia e o Cinema -, especialmente o que diz respeito ao Suspense.

Algumas perguntas surgem para o psicólogo interessado em compreender que processos e mecanismos se engendram no psiquismo do espectador durante o momento de Suspense nos filmes. O quê na cena ou na maneira com que o filme é montado e captado provoca a sensação característica das produções da categoria? Que partes do nosso aparelho mental são ativadas e o que efeito tem no psiquismo? Além disso, era de se

¹ Expressão em inglês utilizada como sinônimo de filmes de Suspense

esperar que, uma vez tendo assistido a um vídeo desse segmento, o espectador não mais o procurasse, já que o que é sentido durante esse tipo de filme muitas vezes não é agradável. Mas é exatamente o contrário que ocorre, os filmes carregados de Suspense estão entre os mais assistidos e cultuados. Porque isso acontece? Que compensações ou vantagens existem para o espectador? Muitas indagações são formuladas e elas são o guia do trabalho aqui realizado. O objetivo é analisar de que maneira o Cinema nos atinge enquanto produção artística e os efeitos psicológicos da sensação vivida durante o Suspense cinematográfico. Apontando que dinâmicas são ativadas durante os filmes em questão e desenvolvendo os conceitos que estão envolvidos nesses mecanismos, pretendo apresentar uma hipótese de entendimento da fascinação e atração provocada, assim como um esclarecimento à cerca da construção do Suspense.

A questão aqui será tratada à luz da Psicanálise, tendo em vista as idéias de aparelho psíquico, inconsciente e desenvolvimento mental existentes na teoria psicanalítica. Ao longo da pesquisa, alguns conceitos se sobressaíram e foram desenvolvidos para tentar responder às questões já apresentadas e ainda à outras, que surgiram no meio do caminho. A idéia é analisar as implicações psicanalíticas do Suspense cinematográfico. A relação entre essas duas áreas vem desde o surgimento de ambas, na transição do século XIX para o século XX. Apesar de já existirem antes diversas formas de expressão artística, como a literatura, a pintura e a poesia, o cinema é o que encontra mais correlação com a experiência psicanalítica e o conteúdo mental. Em correspondência a Freud, a psicanalista Lou Andréas-Salomé (1913) apontava a relação se iniciava e que até os dias de hoje persistiria, afirmando que:

"A rapidez da sucessão de imagens permitida pela técnica cinematográfica corresponderia mais ou menos às nossas faculdades de representação e imitativa também, em certa medida, 'sua versatilidade'" (SALOMÉ, apud RIVERA, 2008, p.10).

Mesmo Freud tendo se negado a escrever diretamente sobre essa relação, muitos fenômenos que a Psicanálise esclareceu ou pode esclarecer se encontram no Cinema. Existem muitos estudos Psicanalíticos sobre a

Teoria do Cinema, assim como Antropológicos, Filosóficos e Sociológicos, o que mostra que essa ligação já foi pensada inúmeras vezes e em diversos segmentos. O Cinema, enquanto instituição cultural, foi o veículo encontrado para a reflexão e compreensão do homem. A Sétima Arte permite que se desenvolvam métodos de investigação e interpretação e mostra a forma de atuação e raciocínio do psicólogo fora do espaço analítico. Assim como outras teorias, a Psicanálise tem sua forma singular de olhar o fenômeno.

Na primeira parte deste trabalho, abordei a relação entre Cinema e espectador de maneira mais ampla. O filme como uma produção semiótica e de grande valor perceptivo, que nos toca em diferentes níveis. Como essa forma de arte, que envolve imagens, movimento e narrativa, se assemelharia às produções do inconsciente e do imaginário e que, dessa maneira, também se aproximaria de conteúdos mais internos e ocultos. O estudo de Christian Metz, *"O Significante Imaginário"* (1980), foi de grande importância nessa primeira parte. Ele aponta uma maneira de ver os filmes enquanto significante e significado. A relação entre forma e conteúdo seria fundamental para o entendimento e produção da película. O autor também delimita outros pontos que entram em acordo com as visões de outros autores na área, que apresentam o Cinema como sonho, imaginário e simbólico. A obra cinematográfica seria parecida em muitos aspectos com essas produções mentais, o que promoveria a atração sentida pelo espectador assim como seria base de sua relação com o filme. Relação intermediada pela técnica artística e pelo olhar.

Os fenômenos que ocorrem durante a vivência fílmica também seriam análogos à fenômenos psíquicos do homem. Metz (1980) aponta, por exemplo, a relação entre espectador e tela como metáfora da relação entre bebê e espelho na primeira infância, descrita por Lacan como estágio do espelho. Da mesma maneira, ver um filme também seria o mesmo que sonhar e imaginar. Além disso, a experiência também seria uma forma de subjetivação através do trabalho simbólico e de novas formas de representação da realidade. Ir ao Cinema se torna, sob essa perspectiva, um ato muito mais complexo do que se imaginava. A compreensão da relação entre homem e filme como um todo e da experiência

cinematográfica são o primeiro passo para que possamos entender como os momentos de Suspense nos filmes provocam e ativam nosso aparelho psíquico.

No que diz respeito ao Suspense, para expor mais claramente alguns pontos do estudo, procurei manter o foco na criação de um cineasta específico. Optei por aquele que mais entende das técnicas que promovem os efeitos de Suspense e que praticamente criou o gênero, não é à toa que o chamam de Mestre: Alfred Joseph Hitchcock (1899-1980). Através da leitura de biografias, artigos escritos pelo próprio cineasta e entrevistas, como a mais conhecida delas cedida ao outro grande cineasta François Truffaut, *"Hitchcock/Truffaut: entrevistas, edição definitiva"* (2008), pude entender o quanto as sensações provocadas no espectador eram intencionalmente calculadas por Hitchcock a fim de produzir determinado sentimento naquele que assiste. Em entrevista ao companheiro de profissão Peter Bogdanovich, no ano de 1962, o diretor afirma: *"Desejo que o público tenha uma reação emocional"* (HITCHCOCK, 2000, p.554). Ele fazia uso de técnicas de montagem, enquadramento, som e movimentação de câmera para produzir a sensação angustiante do Suspense no seu público. Também utilizava táticas na organização da narrativa que contribuíam para o impacto da trama no espectador. Ele tinha idéias bem claras a respeito de como o Suspense deveria ser construído cinematograficamente e que implicações ele teria no público física e psicologicamente. A exposição de seu raciocínio e do resultado deste – seus filmes –, permite que se enxergue com mais clareza os conceitos psicanalíticos que envolvem o Suspense e seus mecanismos.

A partir desses textos sobre o cineasta, fui associando as concepções de Hitchcock a conceitos psicanalíticos com os quais teria relação. A Psicanálise tem em sua teoria muitas maneiras de desenvolver o pensamento do diretor e em alguns momentos chega-se a ter impressão de que o próprio era influenciado pela linha. Logo de início essa ligação é demonstrada pela maneira similar com que Hitchcock e Freud diferenciavam o Suspense do susto. No texto *"Além do Princípio do Prazer"* (1920), o psicanalista sugere uma diferença entre ansiedade, susto e medo, de

maneira que encontramos no primeiro termo uma enorme proximidade com o que o diretor pensava ser o Suspense. E esse é apenas o começo de uma série de outras conexões entre ideologia hitchcockiana e conceitos psicanalíticos. Procurei discuti-las sempre tendo em vista o espectador, exatamente para entender em que posição é colocado durante a experiência. Foi a maneira como encontrei meu próprio caminho para o entendimento analítico do homem frente a essa determinada produção cultural e artística.

Por fim, o diálogo entre as duas áreas de conhecimento, pontuado por exemplos encontrados nas idéias e obras de Hitchcock, ajudaram a responder as perguntas surgidas no início da pesquisa. O interesse por Psicanálise e Cinema e a falta de estudos que ligassem os dois quanto ao Suspense, fizeram com que eu buscasse percorrer uma trilha particular que tenta não apontar uma certeza, mas uma possibilidade. Teoria do Cinema, Psicanálise e Suspense hitchcockiano como pilstras do estudo e guias, que indicaram a direção e as prováveis soluções.

2. Método

Por se tratar de um trabalho teórico, desenvolverei o capítulo do Método a partir do caminho que optei tomar nesse estudo e no que diz respeito às preocupações que tive durante sua realização. Em primeiro lugar tive muito cuidado em expor minhas idéias de maneira clara, sempre retomando os assuntos abordados e somando-os às novas conclusões. A lucidez e a objetividade permitem que o trabalho seja compreendido não só por quem o faz, mas também por quem esteve de fora da produção, mas tem interesse na idéia. Ao optar pelo Cinema, entendi que escolhendo um assunto que gosto muito e sobre o qual tenho grande interesse, o estudo se torna ainda mais produtivo. Sempre li muito sobre o assunto e já tinha certo conhecimento, o que facilitou a pesquisa. Como aponta Mezan (2002) sobre a aplicação da Psicanálise:

"A capacidade de perceber a dissonância do detalhe requer alguma erudição, pelo menos naquilo que se está estudando. Se estamos fazendo análise de filmes, é preciso ter familiaridade com o Cinema para identificar os elementos que interessa analisar" (p.376)

O Cinema, assim como o teatro, a literatura, a pintura, etc, é entendido como objeto cultural, que diz respeito ao homem e à sociedade na qual está inserido. Portanto, essas produções representariam uma espécie de amostra de um complexo maior e que numa pesquisa serve tal qual um grupo de controle, podendo nos ser bastante útil e nos dando muitas informações. Porém, também entendo ser importante não ter como objetivo de estudo encontrar uma verdade que só a Psicanálise pode revelar. O mais importante é o diálogo que pode haver entre diferentes áreas do conhecimento, construindo uma rede intertextual. Nesse caso, Cinema e Psicanálise devem estar abertos um ao outro para que haja não somente um trabalho de interpretação, mas principalmente uma articulação das idéias vindas das duas áreas.

Tendo em mente as questões apontadas na introdução, não elaborei logo de início uma hipótese de resposta para então testá-la. Prefiro construir um caminho próprio comparando idéias, dando exemplos, desenvolvendo os

conceitos e gerando as conclusões em função disso. O que me chamou atenção logo de início foi como as idéias de Alfred Hitchcock a cerca do Suspense eram detalhadas e possuíam em sua essência algo da Psicanálise. Além disso, ele é considerado – com muito mérito, diga-se de passagem – o mestre do Suspense, portanto, a melhor escolha nesse trabalho. Do outro lado, a teoria Lacaniana e, principalmente, Freudiana são as de minha preferência, pois, em comparação a outras linhas da psicologia, elas são as que mais fazem sentido para mim e sobre as quais tenho mais domínio. Assim, decidi quais autores teria como base dois lados – Cinema e Psicanálise – e entre os quais se daria o diálogo.

A partir das impressões que tive ao ler as entrevistas, artigos e biografias do cineasta, foi associando à conceitos psicanalíticos que pareciam ter relação entre si. A comparação foi facilitada pelo fato das idéias de Hitchcock não serem de maneira nenhuma superficiais e por se aproximarem de certa forma às da Psicanálise. Procurei as que fossem mais claras e as que se manifestam mais comumente na experiência analisada. Em um outro comentário de Mezan (2002) sobre Psicanálise aplicada: *"Quando se estuda um produto cultural ou social, é preciso ir com calma e partir dos indícios mais evidentes, aqueles que se apresentam ao observador com mais facilidade"* (p. 319-20). Assim, busquei não impor deduções, mas sim perceber o que fazia mais sentido e o que era mais claramente observado dentro das idéias de Hitchcock, como pesquisadora e espectadora.

Durante a elaboração desse estudo psicanalítico sobre o Cinema, alguns fenômenos que a Psicanálise pode iluminar apareceram na construção e experiência do Suspense cinematográfico. Procurei desenvolvê-los retomando a teoria, contrapondo os pensamentos de Hitchcock aos dos psicanalistas e procurando filmes do diretor que pudessem exemplificar e expor a idéia de maneira mais evidente. Alguns outros estudos já produzidos entre Hitchcock e Psicanálise também apareceram e procurei incluí-los quando tinham relevância dentro desse estudo. Nesse caso, algumas hipóteses já existiam e além de desenvolver e retomar a idéia procurei acrescentar pensamentos do cineasta que concordavam com o proposto e não apareciam no trabalho anterior.

Com esse diálogo não só comparativo, mas também complementar, procurei apontar possibilidades para as indagações e um provável entendimento do homem além de sua superfície. Sempre procurando separar minha paixão pelo Cinema da tentativa de mantê-lo como bom objeto. Assim como em qualquer análise é preciso estar atento à contratransferência. Saber dar valor à arte, mas também entender que ela não é um meio de expressão perfeito e livre de falhas. O Cinema pode ter suas implicações negativas se entendemos que ele é também ilusão e que pode nos alienar em sua imagem. A primeira parte do trabalho, que coloca em perspectiva o Cinema de maneira geral e a Psicanálise, serve como base para que se entenda a relação entre espectador e filme e para mostrar a potência fascinante da Sétima Arte. Além disso, é uma maneira de preparar para o que vem a seguir, que é a análise do Suspense em si.

Por fim, me preocupei em perceber equívocos de interpretação e busquei a coerência. Se outras questões se apresentam procuro desenvolvê-las e não simplesmente ignorá-las. Elas são importantes, pois podem dar vazão para estudos futuros. No próprio conteúdo as possibilidades de entendimento das questões apresentadas já começam a aparecer. Tento sintetizá-las na conclusão somando-as às novas idéias surgidas. Espero ter produzido um trabalho que discuta a Psicanálise de maneira interessante e ponha luz a alguns dos seus conceitos. É importante que a complexidade do homem tenha sido de alguma maneira apresentada e que, acima de tudo, conduza a reflexão.

3. Psicanálise e Cinema

Antes de começar a analisar o Suspense e seus reflexos no psiquismo, optei por voltar inicialmente meu olhar para o Cinema como um todo e tentar entender porque ele, mais que outras formas de arte, afeta tanto aquele que vê. Tentando justificar a escolha dessa expressão artística em detrimento de outras, pretendo encontrar um caminho para desenvolver o problema de pesquisa. Além disso, a produção cinematográfica se tornou uma instituição cultural e seus efeitos implicam uma relação dinâmica entre filme e espectador. É preciso entendê-la primeiramente em um aspecto mais amplo, que inclui os filmes de forma geral, para em seguida compreendê-la de maneira mais focada. Num primeiro momento a relação entre público e película é desconstruída para ser compreendida e para que, a seguir o Suspense seja construído.

A Psicanálise e o Cinema são contemporâneos em seu surgimento, na virada do século XIX para o século XX. O primeiro teve início em Viena com as experiências clínicas de Breuer e Freud, a partir das quais surgem os conceitos sobre método catártico, cura pela fala e associação livre que serviram de base para a teoria Psicanalítica. Seu marco é a obra escrita por Freud, *"Interpretação dos sonhos"* em 1900 e antes disso o livro publicado por Freud e Breuer em 1895, *"Estudo sobre a histeria"*. Nesse mesmo ano, o Cinema é introduzido a nossa realidade com o advento do Cinematógrafo, máquina criada pelos irmãos Auguste e Louis Lumière que registrava imagens em movimento através da sucessão de fotografias (quadros) e que eram projetadas numa tela, ganhando movimento. A primeira sessão pública do Cinematógrafo, em 28 de dezembro de 1895 na cidade de Paris, marca o início do que se tornaria uma verdadeira indústria. O primeiro filme mostrava o trem de Marselha chegando na plataforma da estação e causou choque naqueles que assistiam: *"Alguns espectadores, temendo ser atropelados pela locomotiva que vêem chegar em cima deles, se afastam ou recuam em suas cadeiras"* (TOULET, 1988, p.14). A película já mostrava seu poder de comoção desde sua primeira aparição.

O Cinema e a Psicanálise têm traços em comum. Quanto ao conteúdo, os dois objetos de estudo muitas vezes primam por temas semelhantes: amor, família, fantasia, sexualidade, morte, desejo, luto, conflito, loucura, medo, e outros tantos. Quanto à forma como se apresentam, ambos compartilham uma preocupação com o visual e os efeitos da fascinação (imagem, alucinação, hipnose, identificação). Ao ser convidado para transpor algumas de suas histórias clínicas para o Cinema, Freud se recusou afirmando que em sua profissão sempre *"transformou imagens em palavras e não iria, por preço algum, meter-se num projeto para transformar palavras em imagens"* (FREUD *apud* SAMPAIO, 2000, p.67). Porém, é necessário lembrar da importância de se entender os dois lados de um processo: como se instauram as imagens. Além disso, não teria o cinema sua própria linguagem? Apesar do Cinema escapar parcialmente à imposição do significante, se pensarmos que um filme é criado a partir de uma idéia, sendo assim algo que inicialmente se dá ao nível do pensamento, podemos concluir que fazer Cinema também é transformar imagens em outras imagens. O espectador, por sua vez, tem sua maneira de apreender a imagem projetada e, conseqüentemente, transformá-la numa imagem própria, subjetiva. Apesar de ser uma forma coletiva de arte, a experiência do filme é individual e promove dinâmicas psíquicas. Tanto Cinema quanto Psicanálise são novas formas de percepção, de construção do olhar e da subjetividade, de ligação com a fantasia, que produzem reações no homem e afetam seu consciente e seu inconsciente.

Ao mesmo tempo em que induzem à uma introspecção e à um retorno a si mesmo, ambos permitem um vislumbre do contexto sócio-cultural em que se encontram. Refletem isso no microcosmo do filme e do espaço analítico. São potências criativas e transformadoras, levam à reflexão e a constituição da subjetividade. Mas não são só as analogias que fazem do Cinema e da Psicanálise um par interessante para esse estudo. Acima de tudo, os filmes são uma produção do homem, para o homem e, como tais, permitem que se entenda a cerca de sua constituição e funcionamento mental. A Psicanálise, por sua vez, tem o conhecimento certo para pensar e revelar a experiência cinematográfica.

3.1 Poder Perceptivo e Impressão de Realidade

Para entender o poder da imagem no Cinema, é preciso atentar para o caráter que o diferencia: sua potência perceptiva. Os filmes têm tecnologia e linguagem específicas e englobam traços de expressão heterogêneos: imagem em movimento e som. Portanto, têm maior capacidade de representação e fascinação em relação ao público que outras artes. *"O cinema engloba o significante de outras artes: pode apresentar-nos quadros, fazer-nos ouvir música, é feito de fotografias, etc"* (METZ, 1980, p.53). Portanto, ele mobiliza a percepção segundo um maior número de eixos. Como Metz propõe, a forma como o filme se apresenta seria o significante cinematográfico, que no caso é visual e sonoro. O conteúdo do filme tradicional, de ficção, seria seu significado, que compreende a história, a narrativa. O significante serviria como meio para se expor o que é contado, incluindo suas ações, personagens, lugares, etc. Porém, para que isso aconteça de maneira convincente e o narrado seja experienciado de forma mais direta, o discurso precisa se tornar menos importante. O significante participaria como mero ilustrador do significado. Podemos dizer que para que o espectador preste atenção no que é contado, ele precisa suspender o foco dos componentes que o estruturam e permitem o processo. Ou seja, o significante está presente no sentido de que é necessário como condição de possibilidade objetiva para o funcionamento do Cinema - as luzes que formam a imagem, a montagem, o aprofundamento da câmera, etc -, mas ausente de maneira que o filme seja recebido como algo de existência anterior. Para Metz (1980), é isso que distingue os filmes de ficção, não *"a ausência de um trabalho próprio do significante, mas a sua presença segundo o modo de denegação"* (p.48). Concluindo:

"O filme de ficção é aquele em que o significante cinematográfico não trabalha por sua própria conta, mas se dedica inteiramente a apagar os vestígios dos seus passos, a abrir-se imediatamente à transparência de um significado, de uma história que em realidade é fabricada por ele, mas que ele finge apenas ilustrar" (Idem, p.47).

Essa dinâmica associada às múltiplas possibilidades de representação do Cinema faz com que o espectador tenha uma impressão de realidade

bastante convincente. A Sétima Arte supera os limites de expressão em relação às outras representações artísticas e reproduz o real com mais fidelidade. Assim como o homem que vê, a câmera capta e registra o que está ao alcance da sua lente, mas é objetiva e mais neutra que o olhar, expressando com mais rigor e precisão a realidade. "*O cinema representa a mais potente concretização da capacidade humana e artística de exibir uma representação do real*" (SAMAPAIIO, 2000 p.49). Porém, o que se vê na tela, mesmo com toda verossimilhança que possui, se trata de uma imagem do real, uma representação. O objeto, mesmo percebido, não está de fato lá. Na experiência do Cinema, há um duplo saber do sujeito: ele sabe que percebe o que está a sua frente, seus órgãos do sentido são afetados (visão, audição), portanto ele não está fantasiando; por outro lado, ele também sabe que o objeto se trata de uma projeção, um fantasma. Voltando a visão Semiológica de Metz, o significante é objetivamente real, mas negado, enquanto que o significado irreal é psicologicamente real. A denegação do significante serve então para que a história do filme seja '*a priori*', ou seja, para que tenha uma existência anterior à sua própria estrutura. O espectador lida ao mesmo tempo com a realidade e a irrealidade. E é dessa maneira que ele consegue obter daquela percepção a sensação de vivência, de acontecimentos que se processam no momento presente.

Segundo o autor, para que a prática cinematográfica seja possível, esses dois saberes têm que ser eficazes. O espectador tem que entender que o que está vendo não está de fato presente, caso contrário aconteceria o mesmo que aconteceu com a primeira exibição do cinematógrafo: as pessoas fugiriam, se desesperariam, sairiam da sala. Mas também precisa ter uma impressão de realidade eficaz pelo bom funcionamento do espetáculo. Sem isso, o filme seria considerado mal feito, não cativaria o público. Não permitiria que este mergulhasse na história por não acreditar nela. Sampaio concorda: "*O cinema, ao nos mostrar imagens em movimento, defronta-nos com o choque entra a força da ilusão das imagens da realidade e a certeza de que se trata de um truque*" (2000, p.54). E é a certeza de não estarmos sendo iludidos que permite que sejamos um pouco mais iludidos. O próprio Hitchcock afirmava isso, ao dizer que é preciso estabelecer um

acordo implícito entre cineasta e platéia. Segundo Gottlieb (1998), essa era a visão do diretor:

"As ameaças devem ser experimentadas como reais, mas, de um jeito ou de outro, compreendidas como imaginárias e sem consequência (...) Assim, nos liberta para nos entretermos estética e emocionalmente com dramas que, de outro modo, nos perturbariam enormemente". (p.129).

Existem algumas táticas que permitem que a ilusão do filme seja mais eficiente. Algumas são técnicas, como a qualidade da película, a clareza do som, movimentos de câmera, verossimilhança, etc. Outras dizem respeito à forma histórica e culturalmente instituída da experiência fílmica. Assistimos às projeções dentro de um ambiente fechado, com pouca luz. Estamos no escuro, escondidos para viver emoções proibidas e perigosas e também protegidos nessa singela caverna, nesse ventre materno confortável e cheio de poltronas, para nos entregarmos ao devaneio. Estamos praticamente imóveis, as manifestações motoras se reduzem a mudanças na posição em que estamos sentados, reações da expressão facial, alguma conversa com o vizinho de cadeira. *"O característico da situação institucional do espetáculo é impedir que os comportamentos motrizes sigam até muito longe seu curso normal"* (METZ, 1980, p. 120). As salas de cinema ainda permitem comportamentos de realidade, tal como ir ao banheiro, mas sua essência está na ruptura com o resto do mundo. Mas mesmo podendo testar a realidade através dessa pequena possibilidade motora, para Guattari (1980), existe uma espécie de performance cinematográfica na qual o espectador *"suspende, por um certo tempo os modos de comunicação habituais"* (p.108), promovendo uma certa experiência alienante. É o espectador/ espectro. É um momento que leva à introspecção, ao contato com nós mesmos. É preciso adentrar de corpo e mente aquela outra realidade. Isso é fundamental para que a experiência cinematográfica possa nos afetar em diferentes níveis.

3.2 Imaginário, Simbólico e Subjetivação

É fato que o que se percebe na tela é uma projeção, uma imagem. Há um conflito instaurado pela confusão do estímulo externo, que mostra aquilo como real, e o estímulo interno, que sabe que aquilo não está lá. É um

exercício simultâneo de percepção e imaginação. A imagem na tela, nesse sentido, remete a uma alucinação. Ainda segundo Metz, o efeito é de uma espécie de ilusão perceptual. A impressão de realidade obtida se trata de uma representação do real; feita à imagem do real. Imprime uma marca a cerca da idéia de real. O filme é produzido a partir de cortes, montagem, dentro de um limite temporal e narrativo, encerrando em si as possibilidades do real. Assim, apesar da neutralidade da câmera, há por trás dela um homem que, dentro das possibilidades cinematográficas, revela uma visão subjetiva de realidade. O Cinema é uma maneira de descrever uma idéia, um pensamento. Ao mesmo tempo em que se trata de uma relação entre dois conscientes, dois imaginários, e por quê não dizer, dois inconscientes. O filme, produção subjetiva, e sua interação com o espectador, com sua própria maneira de entender esse produto. Nesse sentido o Cinema começa a ganhar seus contornos imaginários. Não seria ele mesmo imagem em ação?

Para o cineasta, o filme, enquanto expressão artística, permite que conteúdos internos sejam exteriorizados. Sampaio enxerga o cinema como *"instrumento apropriado para a descrição da vida mental profunda, desta região temida de sombras e desconhecimento"* (2000, p.47). O Cinema possibilita a apresentação de infinitas possibilidades, mas um filme encerra uma única possibilidade, que será determinada pelas motivações conscientes e inconscientes do realizador. A sua representação do real é imaginária, *"formas de um real possível, dadas no campo imaginário, no domínio da imaginação"* (Idem, p. 51). A partir da concepção de um possível, se insere um sentido; a significação de uma idéia. Concluindo:

"O filme é, assim, necessária captura do real num sentido, ou na própria possibilidade de sentido, que só pode ser entendido como imaginário, já que o 'real' é esta superabundância de potencialidades" (Ibidem, p. 53).

O Cinema também está a serviço do imaginário quando apresenta irrealidades. Mundos e situações que só existem na ficção, ou mesmo nos sonhos. Os truques, efeitos especiais e técnicas cinematográficas possibilitam a representação imaginária de outras realidades. É nos filmes

fantásticos, cheios de personagens incríveis e situações impossíveis, que mais se percebe a influência do inconsciente nas produções. Entendo que são símbolos que representam algo que estava encoberto e que só pode ser externalizado através de determinadas imagens. É através da imaginação que algo se torna realidade.

Assim, o filme permite a sublimação de conteúdos ocultos a partir do momento que os trás à consciência sob uma capa figurativa, que permite essa imersão. Uma forma inocente e socialmente aceita de concretização do desejo, o desvio do sexual para o não sexual, marcando o homem e sua inscrição na cultural. Com todo excesso de energia pulsional que permeia o contexto atual, o Cinema é um ótimo veículo de docilização. A obra cinematográfica permite a mudança de objeto de investimento através da secundarização, abrindo espaço para novas formas de significação e para a criatividade. Portanto, os cineastas e suas produções cinematográficas, enquanto artes, *"encontram na inscrição da pulsão no registro do simbólico e sua reordenação do circuito pulsional uma economia outra que possibilita o trabalho de criação, de produção de sentido e de ligação"* (BARTUCCI, 2000, p.17). Assim, o cinema representa, através do imaginário, uma forma possível de subjetivação.

Da mesma forma, a experiência cinematográfica tem seu efeito subjetivo no espectador. Cada um tem sua forma de assimilar o que capta. *"Sobre a tela de meu silêncio, teus enunciados assumirão seu próprio relevo; cada qual com seu Cinema"* (GUATTARI, 1980, p.109). As significações se modelam não só pelo exterior, mas também pelo interior. É preciso entrar em contato com nós mesmos para que o significado apareça. Portanto, é necessário que aquele que vê já tenha seu aparelho psíquico constituído, pois é requerido dele um trabalho mental. E este trabalho muitas vezes se dá ao nível inconsciente, não sendo percebido por nós.

"A realidade ficcional do cinema depende, para seus efeitos, nas formas inconscientes de trabalho mental da origem da psique. Para reforçar a idéia, o inconsciente é a condição do

Cinema, essencial ao próprio ato de assistir um filme”² (LEBEAU, 2001 p.45).

A imagem é dirigida ao consciente tanto quanto o é para a inconsciente. Ela convoca a uma reação e a uma elaboração imaginária. *“Antecipamos na imaginação os acontecimentos, sonhamos desfechos, o sentido destas emoções que o cinema nos dá a experimentar”* (SAMPAIO, 2000, p.57). Assim como na experiência de exibição do trem, na qual o público antecipou a catástrofe, com o trem invadindo a sala e atropelando todos. Os filmes representam nosso imaginário ao mesmo tempo em que o constituem. Sampaio afirma: *“O cinema interroga, penetra o espectador em seu íntimo e participa da constituição de seu imaginário”* (Idem, p.61).

É necessária uma elaboração secundária no sentido de transformar imagens em histórias. Assim como o significante, o imaginário tem que estar presente-ausente para que possa emergir algum sentido, algum significado. O cinema codifica o imaginário para que ele possa ser acessado e interpretado enquanto significado. A secundarização é condição para o acesso à consciência. *“Pela mesma razão, o argumento, instância consciente e percebida, deve primeiro ser significado antes de que se lhe possa fazer significar o que quer que seja”* (METZ, 1980, p.38). A Sétima Arte faz uso de códigos cinematográficos (língua, imagem, som, cor, profundidade) para expressar um sentido, um significado. O que está na tela precisa nos dizer respeito, para que possamos identificar os símbolos. É na maneira de assimilar isso que no espectador se alteram modos de ser da subjetividade, através de novas formas de percepção. A participação do espectador na produção de sentido permite que emergjam infindáveis narrativas, que brotem inúmeras histórias.

Assim, o significante cinematográfico é imaginário no sentido de que o objeto visto está e não está lá ao mesmo tempo, e também é constituído por ele, pois o conteúdo do filme é ficcional. O próprio dicionário aponta: *“Ficção: 1. Ato ou efeito de fingir; simulação; 2. coisa imaginária”* (OLINTO, 2003, p. 235). O Cinema é um aparelho simbólico fonte de produções

² Na versão original: “The fictional reality of cinema depends, for its effect, on the unconscious forms of mental work at the very origin of the psyche. To push the point, the unconscious is the condition of cinema, essential to the very act of watching a film”

secundarizadas e metáfora desse mesmo processo. O acesso à consciência *"como no dispositivo do cinema que comporta ambos, uma luz limitada e móbil que não atinge mais que uma pequena parte do real, mas que, em compensação, possui o dom de iluminar"* (METZ, 1980, p.60). Os processos psíquicos são inconscientes e o consciente percebe uma fraca parte deles. Assim como a tela, a consciência é uma superfície de registro do interno e do externo.

Portanto, o Cinema, enquanto técnica do imaginário, apresenta inúmeras possibilidades para aquele que faz e para aquele que vê. É uma potência para a produção de sentido em ambos os lados. O cineasta, dentro do princípio de realidade, encontra códigos cinematográficos que expõem o significado imaginário, traduzindo o processo em possibilidade de elaboração, criação e transformação. O espectador, ao perceber a imagem, também a organiza em sua mente, de maneira que a história tenha sentido. O Imaginário percebido acede ao simbólico no espectador, onde se agrupa e organiza. O indivíduo também capta novos elementos para o seu próprio imaginário. O homem muda seu modo de ver o mundo quando incorpora outras representações de realidade; novas formas de percepção. Portanto, é ao mesmo tempo um encontro com o socialmente instituído, uma vez que o Simbolismo é social, e um encontro consigo mesmo, com os próprios reflexos e fantasmas, como veremos a seguir.

3.3 Sonho

Acho que esse momento é ideal para se introduzir a idéia mais disseminada quanto à relação entre Cinema e Psicanálise: a semelhança entre filme e sonho. A participação do imaginário na experiência fílmica já começa a propor essa ligação. O sonho também é uma técnica do imaginário, que transforma algo sem forma em realidade, em imagem. Maquinaria do Cinema análoga a maquinaria mental: aparelhos de fazer sonhos. O filme como expressão do conteúdo oculto e representação manifesta desses pensamentos assim como o sonho. Ambos como forma de satisfação de desejos inconscientes no nível imaginário, da fantasia.

Produtos inconscientes imprimidos de realidade, compartilhados com o mundo, no caso do Cinema numa escala muito maior.

Começando pela impressão de realidade, quando sonhamos acreditamos estar experienciando aquilo que é mentalmente percebido. O pensamento de algum desejo que é objetificado no sonho e representado numa cena que é sentida, vivenciada. No Cinema, apesar de estarmos lidando com um reflexo do objeto do real, também temos a impressão de que ele está lá concretamente e o experienciamos. A dinâmica de presença-ausência do significante permite isso, mas a capacidade de abstração – poderíamos também dizer capacidade de alucinação normal - do espectador também é necessária. Como já foi dito, as salas de cinema são escuras, levam a contenção da motricidade e ao silêncio. Permitem que o público se alheie, se desligue de todo o resto e seja absorvido, consumido pela imagem na tela. A inibição da ação associada à suspensão de interesse no exterior e do investimento no objeto real permite a ilusão da impressão de realidade e também um volta da libido para si, para o sujeito do inconsciente. Todos esses fatores são característicos de um rebaixamento do grau de vigília. Não é igual ao do sonho, pois *"o sonhador não sabe que sonha, o espectador do filme sabe que está no Cinema"* (Metz, 1980, p. 105). A experiência fílmica estaria mais próxima da sensação do despertar e do adormecer. Para o autor, é por isso que é tão comum que, depois de uma noite mal dormida, a sonolência apareça em maior grau enquanto estamos assistindo a um filme, e não antes ou depois dele.

Por não possuírem o mesmo grau de vigília, o sonho, que acontece durante o sono mais profundo, e o Cinema, que aconteceria no estágio de despertar e acordar (sono leve), têm diferente grau de regressão. Segundo Freud (1900 [1899]), o sonho parte de associações de afetos e representações inconscientes e pré-conscientes moldados e transformados pela instância consciente de censura. São traços mnêmicos que portam os desejos profundos e são investidos de tal maneira até que fiquem vividos, permitindo a alucinação. Como pontua Metz (1980): *"O percurso regressivo tem como ponto de chegada à percepção, mas a sua qualidade particular é a de investir desde o interior, enquanto que habitualmente ela o é do exterior,*

constituindo-a este traço como percepção verdadeira” (p.118). Assim, na vida desperta recebemos estímulos do mundo exterior que são captados e assimilados, enquanto que no sonho esses estímulos vêm do interior. Podemos dizer que o sonho é uma representação mental tida como percepção, uma vez que o sonhador sente que a vivencia. E o Cinema é, ao contrário, uma percepção tomada como representação mental, pois temos que lidar com o fato do objeto real não estar presente ao mesmo tempo em que se entende a ficção como real. Portanto, com relação ao caminho percorrido, a experiência de assistir a um filme se encontra entre a experiência do sonho e a experiência desperta. Ainda segundo Metz, há um início de regressão que possibilita a impressão de realidade, a elaboração simbólica e a transferência perceptiva, num jogo de identificação-projeção. Porém, a possibilidade do teste de realidade e a existência da percepção real (imagens e sons reais) oferecem um contrafluxo que impede a regressão completa.

Neste ponto, se apresenta a hipótese do autor de que o sonho está mais dominado pelo princípio do prazer, enquanto que o estado do filme estaria mais do lado do princípio de realidade. Sabe-se que tanto a produção onírica quanto a produção fílmica dependem da secundarização. O sonho só tem acesso à consciência porque passa por um processo que o objetifica e organiza a seqüência de momentos em algo que tenha significado. Esse se torna o conteúdo manifesto do sonho (FREUD, 1900 [1899]). Portanto, mesmo o sonho sendo a princípio uma desorganização narrativa, adquire ordem e sentido ao ser retomado de maneira censurada e secundarizada. O filme também necessita que a seqüência de tomadas se organize nele de tal forma que daí desponte algum sentido e que a idéia apresentada tenha início, meio e fim. Tanto o Cinema quanto o sonho dependem, portanto, de uma elaboração narrativa por parte do espectador/narrador. Assim, o espectador:

“É convocado, em função da estrutura temporalizante do filme, por um apelo narrativo, pelo qual, a partir de um processo comparável à elaboração secundária dos sonhos, toda seqüência de imagens tende a tomar o caráter de história” (SAMPAIO, 2001, p.56-7).

Porém, o não contato com a realidade externa durante o sono permite que a lógica primária resulte em produtos conscientes, enquanto que o homem desperto tem seus esforços psíquicos cobertos pelo processo secundário, ou seja, antes de ter se tornado observável e consciente, recebeu uma fachada lógica.

"Para o analista do Cinema tudo se passa, portanto, como se a elaboração secundária (que na produção-percepção do sonho é senão uma força entre outras, e não a principal) se tornasse, na produção e percepção do filme, a força dominante, onipresente, aquela que tece o meio mental, o meio e o lugar em que o filme se dá e se recebe" (METZ, 1980, p.128).

Portanto, a sucessão de imagens condensadas no lapso de tempo em que ocorre o sonho são retomadas quando se acorda, mas modificadas, pois só têm acesso a consciência por intermédio da censura. O filme, que se dá com o homem acordado, também já passou por essa censura. E continua passando se considerarmos que, assim como a configuração final do sonho, a idéia que se tem do filme supõe um trabalho simbólico e subjetivo do espectador. As combinações e substituições simbólicas são infinitas e se constroem de maneira particular, não é à toa que o sonhador é o mais apto a interpretar seu sonho. A impressão particular do indivíduo dá vazão a inúmeras narrativas. Infelizmente o Cinema de ficção padroniza um pouco nossa organização, impondo rumos ao nosso próprio cineminha interno. Os códigos de ética, as regras econômicas e de mercado da indústria cinematográfica e os recursos de linguagem e códigos do Cinema impõe sua própria censura. O próprio cineasta também tem ferramentas que podem direcionar nossa "significação flutuante", utilizando diferentes técnicas de elaboração e apresentação da narrativa.

Assistir um filme é, portanto, um sonhar acordado. No sonho satisfazemos de maneira fantástica nossos desejos inconscientes, ao torná-los reais por meio de imagens e palavras, ou seja, no discurso. Ao ver um filme a alucinação não é completa, visto que a regressão não se dá por inteiro. É mais relacionado, portanto, a ilusão, ao estar/não-estar lá. Além disso, as imagens vistas não são do espectador, mas pertencem a psique de quem realizou a obra. No entanto há uma espécie de compensação:

"A existência material das imagens fílmicas (com tudo o que delas deriva: impressão mais forte, superioridade de precisão perceptiva e, portanto, poder de encarnação, etc) vai encontrar algumas vantagens que lhe compensam mais ou menos completamente a origem de início estranha" (METZ, 1980, p.140).

Assim, nem sempre existirá uma identificação do fantasma do outro com o nosso próprio fantasma, mas isso pode acontecer. E quando acontece, além de permitir um certo grau de satisfação, permite uma *"ruptura provisória de uma muito vulgar solidão"* (Idem). Afinal se entende que não estamos sozinhos em nossas fantasias. Podemos daí concluir que assistir a um filme permite que, mesmo em menor grau, desejos inconscientes sejam satisfeitos fantasiosamente, o que poderia explicar a atração e fascinação do Cinema. *"O sonho responde mais ao desejo puro, na sua loucura original, o filme é uma satisfação mais razoável e medida, em que entra uma parte superior do compromisso"* (Ibidem, p. 141).

Muito se tem a dizer sobre o filme enquanto forma de satisfação disfarçada de algum desejo infantil reprimido. Tendo os símbolos dessa manifestação interpretados, poderia se chegar às dinâmicas psicológicas que motivaram quem está por trás da obra de arte. O que teria levado, no caso, o cineasta àquela determinada produção. Mas aqui o foco é a reação do espectador e a construção desse efeito, portanto a intenção é entender um filme enquanto (re)evocação da imagem perceptual de satisfação. Para o responsável pelo filme, em sua criação, o produto é seu próprio simulacro do imaginário, um substituto, assim como o sonho, da cena infantil de satisfação - como quando o bebê tem sua necessidade primária de fome satisfeita pela mãe - modificado a fim de ser transferido para uma experiência recente. Para o espectador, aquele é o espectro de outro homem, mas que reflete muitas vezes seus próprios espectros. A experiência cinematográfica enquanto uma (re)vivência alucinatória de imagens perceptuais. Assim como nos sonhos, isso não é apenas visto, mas percebido em muitos níveis e também vivenciado. Frente a isso, no Cinema o homem retoma, consciente ou inconscientemente, medos, desejos, pensamentos, ao vê-los concretizados de alguma maneira na tela. Muitos são os desejos e fantasias compartilhados na humanidade e é muito

provável que o público encontre nos filmes, mesmo que frente à produção de outro homem, seus próprios pensamentos e pulsões. A experiência cinematográfica põe luz a um jogo de imagens e palavras que ao mesmo tempo escondem e revelam os mais profundos segredos da psique.

3.4 Espelho e Identificação

Os termos como fantasma, sombra e reflexo, nos apontam que a situação do espectador remete a uma regressão onírica e também narcísica. É possível encontrar lógica na associação entre tela e espelho: ambos como superfícies que refletem imagens do objeto real. Cinema e espelho, como instrumentos que fascinam e participam da constituição do imaginário. Formas de perceber a nós mesmos e ao outro, nos diferenciando.

Há uma diferença primordial entre o écran, que é a tela onde se projeta o filme, e o espelho: tudo pode ser projetado na tela do cinema, menos a imagem do próprio espectador. Para poder seguir o filme, aquele que vê deve ser capaz de constituir um mundo de objetos sem ter que se reconhecer nele primeiro, ou seja, ele tem que já ter feito isso em outro momento. Como coloca Metz (1980):

"O que torna possível a ausência do espectador na tela – ou melhor, o desenrolar inteligível do filme apesar desta ausência – é o fato de o espectador já ter conhecido a experiência do espelho" (p. 56)

A experiência do espelho a que se refere Metz é a fase do espelho descrita por Lacan (1949) como *"a transformação produzida no sujeito quando ele assume uma imagem"* (p.97). É o processo pelo qual a criança ultrapassa a indiferenciação primitiva do Eu e do Não-Eu. O estágio do espelho se daria entre os 6 e 8 meses e o bebê criaria sua identidade a partir do outro, ao se diferenciar dele em frente ao espelho. Quando a mãe segura o filho em frente à superfície refletora, este testa gestos, movimentos e se identifica com sua imagem ao assumi-la. Além disso, também se cria uma reduplicação de um complexo virtual com a realidade, pois o espelho também reflete o meio, ou seja, corpo do bebê, pessoas, objetos. O bebê entra no estágio do espelho quando ainda depende do outro para

sobrevivência e a imagem no espelho lhe dá uma impressão errada de auto-suficiência, pois é algum suporte humano ou artificial que o segura. Para Lacan a forma total do corpo vista no espelho é a forma pela qual *"o sujeito antecipa numa miragem a maturação de sua potência"* (1949, p.98). É uma ficção, pois ao ocultar sua incapacidade motora se torna uma imagem irreal. É uma imagem limitada e alienante, tal qual a do Cinema. Ao mesmo tempo há a fascinação, a criança atraída por se perceber coerente, reconhecível; lá. Antes via partes fragmentadas de seu corpo e agora se vê como um todo: *"Em outras palavras, a imagem é ao mesmo tempo espetáculo e invenção (um precursor da ficção e da narrativa), enquanto o 'EU' que emerge do estágio do espelho é confabulação de ambos"*³ (LEBEAU, 2001, p.50).

Contraditoriamente, apesar de se perceber como integral na imagem do espelho, essa experiência também irá dividi-lo em dois: uma identidade que é externa ao sujeito que se identifica a ela, e o sujeito que era antes de se olhar no espelho. Isso pode dar origem aos mais diferentes reações, como agressividade, paranóia, amor. *"A identificação, na verdade, é ambivalente desde o início; pode-se tornar expressão de ternura com tanta facilidade quanto um desejo de afastamento de alguém"* (FREUD, 1921, p.115). Isso vai determinar as formas de relação com consigo mesmo e o próprio corpo, assim como as relações com o outro, uma vez que a identificação primária, consigo mesmo no espelho, é fonte de identificações secundárias através das quais o indivíduo vai tomar seu lugar na vida cultural e simbólica. A partir de sua projeção no espelho o homem prepara terreno para sua relação consigo mesmo e com os outros. Identificação com a própria imagem como uma identificação primordial que situa a instância do *eu* desde antes de sua determinação social e que, portanto, será também *"origem das identificações secundárias, cujas funções reconhecemos pela expressão das funções de normalização libidinal"* (LACAN, 1949, p.98).

Ainda na visão lacaniana, reações que o indivíduo pode ter frente a sua imagem ou qualquer outra forma de duplo podem ser de: rivalidade (objeto de ataque), idealização (objeto inatingível) e proteção (manutenção do bom

³ Na versão original: "In other words, the image is both spectacle and fabrication (a forerunner of fiction, of narrative), while the 'I' which emerges from the mirror stage is a confabulation of both"

objeto). O Cinema é, por exemplo, um lugar onde muito comumente se apresentam essas imagens do próprio corpo e do outro, essa idéia subjetiva que se forma pela imagem:

*"Cinema como um registro visual das forças de idealização e agressividade dirigidas ao corpo humano – forças trabalhadas através de uma relação com a imagem a qual pode ser a fonte de prazer, compensação ou ataque"*⁴ (LEBEAU, 2001, p.53).

Existem muitos filmes onde a violência é aparente, em que partes do corpo são decepadas, sangue e membros por todos os lados. Também temos atores e atrizes tão belos e altamente idealizados e cultuados. Assim como na experiência do espelho, o homem corre o risco de tomar a imagem na tela como uma representação suficientemente completa de si e do mundo, se alienando.

Conclui-se até aqui que a experiência cinematográfica é, para Psicanálise, um processo secundário ao da identificação primária do espelho, sendo que um depende da passagem pelo outro. Ou seja, o aparelho psíquico já deve estar constituído e o Eu formado afim de que possa haver durante o filme o jogo identificatório permanente sem o qual não haveria vida social. Sabe-se que para Psicanálise identificação está relacionada à formação de laços emocionais e acontece sob as mesmas condições que os sintomas, *"onde há repressão e os mecanismos do inconsciente são dominantes"* (FREUD, 1921, p.116). Nesse caso onde a escolha do objeto retroage à identificação, o ego assume características do objeto. Isso pressupõe um jogo de projeção e introjeção: projeção no outro de meus próprios impulsos e conflitos, e introjeção do objeto em questão no ego (para que possa se vincular a ele). Ao pensarmos na relação espectador/filme, com quem o público então se identificaria?

Para Metz (1980), existe no Cinema uma identificação principal, que é válida não só para filmes narrativos e representativos, mas para o Cinema enquanto sua constituição psicanalítica do significante cinematográfico:

"O espectador identifica-se consigo mesmo, consigo mesmo como puro ato de percepção (como despertar, como alerta):"

⁴ Na versão original: "Cinema as a visual Record of the forces of idealization and aggression aimed at the human body – forces worked through a relation to the image which may be a source of pleasure, compensation or attack"¹

como possibilidade do percebido e, portanto, como uma espécie de sujeito transcendental, anterior a qualquer há" (p. 59).

É o espectador que institui o significante, afinal é ele que recebe o filme o põe em movimento; se aquele que vê fecha os olhos, o filme para. O espectador é tela, onde o percebido imaginário se depõe e depois se agrupa e se organiza numa continuidade, ou seja, o lugar onde o percebido ascende ao simbólico. O espectador também é câmera, que *"antes dele olhou aquilo que ele agora olha, e cujo lugar (enquadramento) determina o ponto de fuga"* (METZ, 1980, p. 60). E por fim, o espectador é projetor, que projeta luz (ao olhar) sobre a tela. Aparelhos e técnicas cinematográficos se tornando metáfora do processo físico e psíquico marcado pelo movimento de projeção-introjeção. O olhar se projeta sobre a tela iluminando e, ao mesmo tempo, as imagens sobre ela marcam sua impressão na retina e na mente (imagem introjetada). Jogo de telas onde uma (espectador) reflete a outra (écran). No Cinema o homem é duplo do seu duplo.

Assim, o homem encara sua própria presença-ausência no filme: presente como aquele que recebe, percebe e introjeta (tela, câmera, projetor), e ausente como imagem. Se pensarmos que nosso olhar é flutuante, pronto a se agarrar a isto ou aquilo no filme, as técnicas cinematográficas utilizadas pelos cineastas permitiriam que se direcionasse o olhar do público. Poderiam nos fazer aperceber da nossa posição enquanto ausência. No exemplo de Metz (1980), qualquer personagem fora de campo, quando um personagem é olhado por alguém que não aparece na tela, por exemplo, *"nos aproxima do espectador, uma vez que o característico deste último é estar fora de campo"* (p.65). Este fato é mencionado para introduzir o poder do cineasta em direcionar o olhar do público e criar esse e outros efeitos que se deseje.

A identificação no estágio do espelho é primária em relação ao Cinema. Porém, na visão de Metz, no âmbito cinematográfico, a identificação consigo mesmo como aquele que vê seria uma identificação cinematográfica primária. Quanto ao conteúdo do filme, a mesma dinâmica psíquica de projeção-introjeção que constitui nossa vida em sociedade possibilitaria uma

identificação cinematográfica: com os personagens, com os atores, com lugares, situações. Como seres humanos percebidos e que possuem qualidades, defeitos, diferentes comportamentos e nuances, são fonte de projeções e identificações. Afinal, o sonhador não é apenas aquele que organiza o emaranhado de imagens que leva a constituição final do sonho, mas também encarna seus elementos, seus objetos. O campo imaginário entre filme (no caso, especificamente de ficção) e espectador promove uma transferência recíproca:

"Pela projeção, processo universal, o espectador trabalha e atribui realidade a suas percepções. Pela identificação, ele absorve uma outra realidade a sua, tornando-a assimilável. Esses processos, agindo conjuntamente, é que engendrariam as transferências pelas quais o cinema nos trama num imaginário, ao mesmo tempo em que nós desvendamos imaginariamente as tramas que os filmes nos expõem" (SAMPAIO, 2000, p.56).

Portanto, o Cinema enquanto espelho pode nos atingir pela forma como se apresenta e também pelas histórias que mostra. Significante e significado cinematográficos refletindo nosso imaginário. Da mesma forma que a identificação com o *eu* no estágio do espelho é primordial para identificações secundárias com o outro, que nos inserem como sujeitos sociais, a identificação consigo próprio como aquele que percebe é primária com relação à identificação com o outro do personagem.

Essa primeira parte procura esclarecer a relação entre espectador e Cinema dentro da Psicanálise. Como vimos, *"confluem no cinema, o real, o ficcional, o sonho e a realidade"* (Idem, p.57). Sonhamos e somos sonhados; voyeurs e narcisistas. Ver um filme é abstrair, imaginar, simbolizar, sonhar, olhar no espelho. É uma ilusão desde seu princípio: nos engana ao pressupor imagens em movimento que na verdade são uma sucessão de imagens estáticas. É também ficção ao supor que representa a realidade, quando na verdade é apenas um corte dela, um quadro. Manipula e maneja o material original transformando, assim como o faz a censura, em uma falsa unidade de realidade: *"Se a psique é como uma câmera fotográfica, ela*

enquadra e recorta o campo do real, escrevendo com a luz (revelando) apenas um pedaço de tudo aquilo que deixa às sombras” (RIVERA, 2008, p. 45).

Ir ao Cinema, esse ato aparentemente simples, implica num aparelho psíquico constituído e em uma série de funções psíquicas distintas que trabalham em cadeia. Processo imaginário, pois para compreender o que se passa na tela o espectador precisa lidar com o duplo saber, portanto, perceber o objeto filmado como ausente e sua imagem como presente, além de julgar ser o personagem mesmo sabendo que se trata de uma ficção. Também precisa ser capaz de receber e organizar informações, além de já ter passado pelo estágio do espelho se diferenciando dos outros e construindo a identidade de Eu (instância do Ego). Portanto, precisa ser capaz do exercício do Real, do Imaginário e do Simbólico.

O público é levado a introspecção, ao contato consigo mesmo, uma nova forma de percepção e subjetivação. Está empenhado na eterna busca por si mesmo na tela e na procura incansável do objeto que possivelmente lhe satisfaria. Cinema com criador dessa ilusão de completude, defesa contra o nada. Além disso, o espectador é levado a reconhecer a alteridade e muitas vezes entender que com o outro compartilhamos muitos sonhos e desejos; não estamos sozinhos em nossa insatisfação e desamparo. Encontramos a nossa frente, na tela, uma possibilidade de satisfação fantástica dos mais desconhecidos desejos; exposição de sonhos e testemunho dos movimentos pulsionais. Tem-se que lidar com os próprios fantasmas ao reconhecê-los na tela como tendo uma origem estranha - fantasma do outro, do cineasta - e ao mesmo tempo sendo algo familiar e vê-los concretizados. Como bem conclui Metz (1980):

“É a alegria específica que existe em receber do exterior imagens habitualmente interiores, imagens familiares ou que não se desassemelham muito disso, em vê-las inscritas num lugar físico (o écran), em nelas descobrir desse modo qualquer coisa de realizável que era inesperado, em sentir por momentos que eles não são inseparáveis da tonalidade que as mais das vezes as acompanha, dessa impressão impossível, comum e aceita, que, não obstante, é um pequeno desespero” (p. 140-1).

E é o desespero, junto à angústia e a tensão, que também faz parte da sensação causada pelo Suspense. As imagens do Cinema podem nos ferir

como a memória, nos fazendo encarar medos, traumas, e desejos. Assim como a lembrança encobridora, elas escondem e ao mesmo tempo revelam disfarçadamente seu conteúdo recôndito. É como o intervalo negro entre a sucessão de fotos da película. O intervalo que nem percebemos e que nos deixa no escuro durante boa parte da experiência fílmica. Manipulando forma e conteúdo, os filmes podem nos afetar, portanto, em muitos níveis, chegando, sem que se perceba, ao fundo de nossa psique. Sabendo de todas essas possibilidades da relação entre Cinema e homem, passaremos à concepção de Suspense e às técnicas que o cineasta tem em mãos para a construção dos thrillers.

4. Psicanálise e Suspense

O significado que encontramos para a palavra Suspense no dicionário já nos dá uma boa pista sobre o que vamos discutir: "*Expectativa ansiosa; momento de forte tensão emocional*" (OLINTO, 2003, p.525); "*Momento de tensão forte no enredo de um filme, uma peça de teatro, romance, etc*" (FERREIRA, 1975, p.1342). Quando falamos de Suspense, portanto, nos referimos a fortes emoções e sensações animosas. Procuramos por isso em muitos lugares no nosso dia-a-dia, na adrenalina dos esportes, parques de diversões, pequenas transgressões do cotidiano, etc. Mas existem maneiras menos diretas de viver essas comoções. Podemos encontrar essa experiência na literatura, no teatro, no Cinema, onde a ação geralmente se restringe a ouvir e olhar. A Sétima Arte é a expressão de maior riqueza perceptiva e a que nos aproxima mais dessas vivências que, como já vimos, chegam a ser tão vívidas quanto a experiência do sonho. Os filmes conseguem nos por sobre pontos de vista que, se fosse na vida real, poderiam ser mortais, como na experiência do trem em 1895 em que a platéia foi 'colocada' nos trilhos do trem. Vou tratar aqui não necessariamente do gênero que categoriza certos tipos de filme, mas da estratégia discursiva, técnica e ideológica que produz esses momentos, que podem estar presentes em outros gêneros.

Em se tratando de Alfred Hitchcock, trabalharemos com o mestre na arte de criar essas situações de maneira cinematográfica e muito habilidosa, que influenciou muitos cineastas que vieram a seguir. Mais do que ninguém, o diretor inglês consegue por o espectador no limite máximo da lida com os sentimentos mais angustiantes, na exploração das fronteiras do que somos capazes de experienciar. Como diz em entrevista a François Truffaut (2008), começou fazendo ilustrações para letreiros de filmes, que eram as legendas dos filmes mudos. Logo adentrou o mundo da Sétima Arte, se dividindo nas mais diferentes tarefas: cenógrafo, produtor, publicitário (divulgando os filmes), roteirista, continuísta, montador, etc. A paixão o motivava e, muito determinado, se tornou um grande cineasta. Naturalmente foi desenvolvendo seu estilo, se interessando cada vez mais por técnicas de

produção de Suspense e se aprimorando de tal maneira que criou uma nova forma de contar histórias e decidiu se dedicar a elas exclusivamente.

4.1 Suspense X Susto

Hitchcock diferenciava os filmes de Suspense dos de terror e tinha até certa aversão por esse último, o qual, segundo ele, utilizava bestialidades e deformidades excessivas a fim de fornecer o solavanco emocional desejado. Para ele, os filmes de terror, quanto mais horrendos, piores eram, enquanto que os thrillers, quanto mais excitantes, melhores. *"O thriller autêntico irá viver e florescer, ao passo que o filme de 'horror' morrerá"* (HITCHCOCK, 1936, p.140). Ele acreditava que ambos geram medo, mas que o provocam de maneiras diferentes: *"Na tela, o terror é induzido pela surpresa; o suspense, pelo aviso prévio"* (HITCHCOCK, 1949, p. 147). Ele os compara analogicamente a dois tipos diferentes de bomba, o que faz muito sentido uma vez que era um cineasta ativo durante a 2ª Guerra Mundial. O Suspense seria uma bomba voadora, e o terror uma bomba V-2: a primeira fazia um barulho de motor que avisava sua chegada e quando o som parava a bomba começava a cair e um tempo depois explodia. *"Os momentos entre o instante em que o motor começava a ser ouvido e sua explosão final eram momentos de suspense"* (Idem, p. 146). A bomba V-2 não fazia barulho nenhum até o momento da explosão: *"Qualquer um que tenha ouvido uma V-2 explodir e continuou vivo experimentou o terror"* (Ibidem). Nesse sentido, terror e suspense não podem coexistir, pois quanto mais a platéia está ciente dos perigos que ameaçam os personagens, a surpresa caso o perigo se materialize fica reduzida. O terror deve ser diminuído para realçar o Suspense, e este é anulado através da surpresa.

Há, porém, uma semelhança para o diretor quanto ao medo nesses dois casos. Ele pode ou não ser infundado em ambos. Numa rua deserta e escura podemos levar um susto (a surpresa) ao nos depararmos, de repente, com um simples galho de árvore. Nos deu medo, mas não corríamos nenhum perigo. Na mesma rua deserta, ao caminharmos, podemos escutar passos e ficamos curiosos. Aos poucos isso se transforma

em desassossego até que, por fim ficamos tensos (suspense). Entretanto, aqueles passos poderiam ser do eco dos nossos próprios sapatos. Assim, o medo nos dois casos pode estar ligado a algo real ou irreal. Por outro lado, para Hitchcock o Suspense não era necessariamente ligado ao medo. A sensação promovida poderia estar relacionada não apenas a um perigo eminente, mas também a um desejo. Ele dá o exemplo de uma cena em seu filme *"Easy Virtue"*⁵ (1927), em que uma telefonista escuta a conversa entre um homem e uma mulher, sendo que o rapaz espera que a moça responda a sua proposta de casamento. A telefonista fica repleta de Suspense na expectativa de qual seria a resposta da dama. *"A telefonista sentiu um grande alívio quando a mulher disse 'sim', e seu próprio suspense terminou. Aí temos, portanto, um exemplo de suspense que não é ligado ao medo"* (HITCHCOCK, 2008, p.75). Para ele a emoção era ligada ao desejo daquele rapaz ser aceito por uma mulher; seria o *"suspense sentimental"* (Idem, p. 169). Em certo momento de sua entrevista com Truffaut, Hitchcock chega a diferenciar o beijo no Cinema sob esses mesmos critérios. Existiria o Beijo-Surpresa e o Beijo-Suspense. Um chega logo ao ponto importante sem perder tempo e o segundo prolonga o prelúdio da cena de amor. Isso nos aponta para idéia de ansiedade não só frente à expectativa de perigo, de medo, mas também a expectativa da realização de um desejo. Porém, talvez Hitchcock não percebesse que a iminência da perda do objeto e de seu amor também é fonte de medo.

Além disso, para Hitchcock havia muito mais graça na sensação provocada pelo Suspense. Ela seria muito mais interessante que a do terror. Um filme até poderia ter momentos de terror e susto, mas seria importante que a maioria deles recriasse o Suspense para que o filme fosse, de fato, bom.

"Suspense é muito mais divertido que terror, na verdade, porque é uma experiência contínua e vai crescendo até atingir o clímax; já o terror, para ser realmente efetivo, tem que vir todo de uma vez, como um relâmpago, e, conseqüentemente, é mais difícil de saborear" (Ibidem, 2008, p. 148).

⁵ Não existe tradução do título, pois o filme não foi lançado no Brasil.

Freud (1920) também propõe uma diferenciação entre o *Susto*⁶ (experiência do terror) e a *Ansiedade*⁷ (que seria a experiência do suspense), e ainda inclui o *Medo*⁸ nessa divisão. Essa idéia surge desde suas primeiras conferências sobre ansiedade (1916 – 1917 [1915-1917]) e é apresentada com mais clareza em seus escritos "*Além do Princípio de Prazer*" (1920) e "*Inibições, Sintomas e Ansiedade*" (1925 [1926]). Em suas palavras:

"A 'ansiedade' descreve um estado particular de esperar o perigo ou preparar-se para ele, ainda que possa ser desconhecido. O 'medo' exige um objeto definido de que se tenha temor. 'Susto', contudo, é o nome que damos ao estado em que alguém fica quando entrou em perigo sem estar preparado para ele, dando-se ênfase ao fator da surpresa" (FREUD, 1920, p.23)

Alfred Hitchcock é bem claro ao afirmar que procurava manipular o espectador para que ele tivesse determinada reação. Ele sabia como incitar a curiosidade e mobilizar a expectativa da platéia. Em entrevista ao psiquiatra Dr Wertham, confessa:

"Brinco com a emoção das pessoas, é verdade. Sei como prepara-las, como lhes fazer dar uma risada no momento certo e, como faze-las reagir, agarrando-se com medo às suas poltronas, quase gritando" (HITCHCOCK, 1963, p. 177).

Para criar o Suspense o diretor se baseava na dilatação de uma expectativa e para isso acreditava ser imprescindível que o público esteja informado dos elementos presentes. O espectador precisa saber que algo errado está para acontecer. Muita confusão e desinformação anulariam o suspense e o transformariam em terror. Durante sua entrevista a Truffaut o mestre dá um exemplo muito esclarecedor:

"Estamos conversando, talvez haja uma bomba debaixo desta mesa e nossa conversa é muito banal, não acontece nada de especial e, de repente: bum, explosão. O público fica surpreso, mas antes que tenha se surpreendido, mostraram-lhe uma cena absolutamente banal, destituída de interesse. Agora examinemos o suspense. A bomba está debaixo da mesa e o público sabe disso, provavelmente porque viu o anarquista colocá-la. A platéia sabe que a bomba explodirá à uma hora e sabe que faltam quinze para a uma — há um relógio no

⁶ Do alemão, Schreck.

⁷ Idem, Angst.

⁸ Ibidem Furcht.

cenário. De súbito, a mesma conversa banal fica interessantíssima porque o público participa da cena. Tem vontade de dizer aos personagens que estão na tela: 'Vocês não deveriam contar coisas tão banais, há uma bomba debaixo da mesa, e ela vai explodir' (HITCHCOCK, 2008, p.77).

Assim, o espectador foi preparado. Os 15 segundos de Suspense se transformaram em 15 minutos de tensão. Diferente de outros diretores ele se preocupava mais em dar a informação ao público do que aos personagens. Tentava arrancar a melhor performance da platéia (ao testar seus limites) e não dos atores. Portanto, podemos dizer que a ansiedade antecipa o medo e impede o susto, se enquadrando melhor dentro do que se entende por Suspense. É a idéia de que algo está para acontecer, mesmo sem ter objeto determinado ao qual temer. A tensão se dá frente a uma possibilidade que pode ou não se concretizar. Ao 'espectador que sabia demais' só resta esperar o desenlace. É o espectador-expectador.

4.2 Suspense e Ansiedade

Tendo a ansiedade como ponto de partida, a entenderei enquanto vivência psíquica da sensação derivada do conflito interno. A angústia, que seria o aspecto mais geral, abrange a ansiedade e também as manifestações somáticas decorrentes do estado de tensão. A princípio a ansiedade é um estado afetivo de preparação frente a um perigo. O intuito estaria relacionado a um instinto de autopreservação, pois o estado ansioso nos faria reagir frente à ameaça, fugindo ou atacando. A ansiedade se manifesta por meio de um aumento da tensão sensória e motora, gerando uma excitação que levaria à ação. Porém, como Freud pontua, nem sempre isso acontece e às vezes pode ser um fator perturbante:

"E os senhores podem verificar, realmente, que, se a ansiedade for excessivamente grande, ela se revela inadequada no mais alto grau; paralisa toda ação, inclusive, até mesmo, a fuga" (Freud, 1916 – 1917, p. 359).

Podemos entender, então, que o estado de preparação mistura um afeto de ansiedade e uma ação defensiva e que, em alguns casos, o primeiro pode sobrevir, anulando o segundo. Há a preparação para a

ansiedade e a geração de ansiedade, sendo que esta última não pode se exceder.

"Quanto mais a geração de ansiedade limita-se a um início meramente frustrado – a um sinal -, tanto mais o estado de preparação para a ansiedade se transformará, sem distúrbio, em ação" (Idem, p.396)

Para nos prepararmos em vista de algum perigo, precisamos ter conhecimento à cerca da periculosidade do que temeremos. Para Freud isto seria construído subjetivamente, através de experiências anteriores de prazer e desprazer. O ato do nascimento seria a experiência primordial de ansiedade e angústia:

"Acreditamos ser no ato do nascimento que ocorre a combinação de sensações desprazíveis, impulsos de descarga e sensações corporais, a qual se tornou protótipo dos efeitos de um perigo mortal e que, desde então, tem sido repetido por nós com rigor mortal, e que desde então tem sido repetida por nós como o estado de ansiedade" (Ibidem, p. 397).

Essa vivência remonta uma situação traumática, um desprazer sem aviso prévio, um susto. O bebê não espera ser retirado da situação confortável dentro do útero da mãe e levado a sentir essa confusão, essa desestabilidade. Não à toa, a origem latina para *Angst*⁹, traduzido aqui por ansiedade, tem como significado 'lugar estreito', 'aperto', assim como seu verbo¹⁰ indica 'reduzir', 'restringir', 'oprimir'. A respiração interna do bebê (renovação do sangue) é interrompida durante o nascimento e a criança além de ter um aumento de estimulação, muito provavelmente tem a sensação de opressão, falta momentânea de ar, etc. Essa experiência seria recriada no afeto do estado de ansiedade e também em sua preparação, uma vez que a defesa contra a ansiedade é em si ansiógena. É exatamente a experiência que se tem no Cinema durante o Suspense. Perdemos o fôlego de curiosidade, nosso coração dispara, os pés tremem, às vezes nem conseguimos olhar para tela.

Não por acaso, o nascimento implica a separação entre mãe e bebê. Porém, nesse momento não existe qualquer objeto e o afeto ainda não se constituiu como sentir falta da mãe. A partir do momento em que ela,

⁹ Do Latim *angustia-ae*.

¹⁰ Do Latim *angustare*.

repetidas vezes, promove situações de satisfação ganha valor frente à criança. A energia libidinal é catexizada, ou seja, uma carga é vinculada à representação mental da mãe. Nesse momento, uma outra cena traumática é introduzida quando a mãe não o satisfaz e desaparece de sua vista. O bebê não distingue a ausência temporária da perda permanente e reage com dor. Cria-se uma ansiedade frente a esse perigo, que agora é o da perda do objeto. É interessante pensar que, em um artigo, Hitchcock conta sobre uma experiência infantil sua - ele tinha entre 4 e 5 anos - que foi essencial para que ele soubesse qual é essa sensação que anos depois ele iria recriar tantas vezes cinematograficamente:

"Lembro-me de uma noite em que acordei sobressaltado. A casa estava mergulhada na escuridão e totalmente em silêncio. Sentei na cama e comecei a chamar minha mãe. Ninguém respondeu, porque não tinha ninguém em casa. Comecei a tremer de medo" (HITCHCOCK, 1960, p.169).

Ele ainda acrescenta que, mesmo com medo, foi a cozinha e, chorando, comeu um pedaço de carne fria. Só se acalmou quando seus pais chegaram e explicaram terem ido dar uma volta; acreditavam que o filho estava dormindo. Hitchcock afirma que desde esse dia não suportou mais ficar sozinho no escuro e nem comer carne fria. Não cabe aqui tentar analisar o diretor, mas é interessante perceber que o "tremor de medo" era a ansiedade frente ao perigo de perda do objeto e que a sensação ruim logo ficou vinculada àquele momento (a carne fria, o escuro). Ele próprio teve que se satisfazer, se alimentando. É ponte para várias interpretações, mas só pretendo pontuar que essas experiências infantis de desamparo são fundamentais para que a possibilidade de preparação frente ao perigo exista. Digamos que é preciso um susto para entender o que é ter medo e que, dessa maneira, podemos nos antecipar a ele (na forma de sinal ansioso). E como vimos isso é essencial não apenas para reviver a sensação de ansiedade como também para criá-la, como o diretor fez no Cinema.

Isso tudo remete ao caso *Fort-Da*¹⁰ visto em "*Além do Princípio de Prazer*" (1920). Freud conta sobre um menino de um ano e meio de idade, muito bem comportado, que tinha o hábito de atirar seus brinquedos para

¹⁰ Do alemão "Foi embora-ali está".

longe e depois procurá-los de novo. Em uma ocasião, utilizou um carretel de madeira com um pedaço de cordão amarrado em volta e, jogando o objeto atrás da cortina, fazia-o desaparecer. Puxando-o de volta pelo cordão, recuperava o carretel. Dizia “Fort” quando o arremessava e “Da” quando o reavia. Freud percebeu que aquilo era um jogo que representava a experiência de perder e recuperar a mãe. Uma maneira ativa e cultural de repetir a vivência que desta vez está sob controle. Assim, ele tinha a garantia de que recuperaria o objeto e a oportunidade da sensação agradável que poderia vivenciar diretamente.

“A criança, afinal de contas, só foi capaz de repetir sua experiência desagradável na brincadeira porque a repetição trazia consigo uma produção de prazer de outro tipo, uma produção mais direta” (FREUD, 1920, p.27)

Para Hitchcock o Suspense, além de informar o espectador, prescinde de dois elementos: a validade do enredo e das situações, para que sejam críveis e o público consiga se impressionar com a história; e a garantia implícita dada à platéia de que não pagará o preço pelo que acontece na tela, que ela está segura. Ele compara à experiência da montanha-russa, em que a sensação de ansiedade e medo experienciada só é agradável porque implica em aterradora realidade e completa segurança. O sentimento deixaria de ser interessante se por um único momento o passageiro acreditasse seriamente na possibilidade do carrinho não conseguir fazer a curva (HITCHCOCK, 1949). No Cinema, repetimos de maneira ativa, uma vez que somos nós que nos dirigimos ao cinema e olhamos para a tela, essa experiência de preparação, de ansiedade. Assim como a brincadeira com o carretel, se trata de um jogo seguro, o que acontece no filme não me prejudicará e no final terei uma espécie de compensação. *“Trabalha-se com o público a tal grau que ele precisa de um alívio” (HITCHCOCK, 2000, p. 584).* O próprio Freud compara essa experiência de representação segura à arte.

“A representação e a imitação artísticas efetuadas por adultos, os quais diferentemente daquelas das crianças, se dirigem a uma audiência, não poupando os espectadores (como na tragédia, por exemplo) as mais penosas experiências e, no entanto, podem ser por eles sentidas como altamente prazerosas” (FREUD, 1920, p. 28).

A elaboração da vivência desagradável, no caso pela produção cultural, permite que ela se torne agradável. Cinema como um *Fort-Da* da vida adulta que permite o homem reviver a experiência de maneira controlada e que, além disso, como aponta Rivera (2008), se assemelha à experiência cinematográfica porque o expectador, assim como o menino, *"já não está preso à própria imagem corporal. Abre-se para ele o campo do olhar"* (p.58).

4.3 Suspense e Identificação

Para Hitchcock essa garantia de segurança também deve se estender aos personagens do filme com o qual nos identificamos, talvez porque eles mesmos tenham algo de nós projetado neles. Para o cineasta era importante que o espectador se identificasse com os personagens a fim de que a audiência fosse conquistada: *"porque, na verdade, as pessoas só se interessam por si mesmas, ou por histórias que poderiam afetá-las"* (HITCHCOCK, 1960, p.170). Inconscientemente o personagem na tela possa ser, de alguma forma, a representação de nós mesmos ou de alguém que gostamos, e, portanto, também não devem sofrer com o perigo. Haveria, assim, nas palavras do diretor um *"manto invisível que protege o personagem de qualquer perigo"* (HITCHCOCK, 1949, p.148).

Isso me faz lembrar do escudo protetor que Freud menciona em seus estudos sobre o trauma. Tal escudo protegeria a psique de estímulos provenientes do mundo externo e o trauma ocorreria quando as excitações vindas de fora fossem poderosas o suficiente para atravessar esse escudo. (FREUD, 1920, p.40). Hitchcock conta que no seu filme *"Sabotagem"* (Sabotage, 1937) cometeu um erro crucial ao quebrar o pacto com a platéia que implica sua segurança e a dos personagens queridos. Nesse filme, um garotinho que o público foi encorajado a gostar e simpatizar, foi incumbido de levar um pacote no qual, regra básica do suspense, o espectador sabe que tem uma bomba-relógio, mas o personagem não. *"O garoto deveria estar protegido da explosão prematura da bomba por seu manto. O fato é que eu o mandei pelos ares de qualquer jeito"* (HITCHCOCK, 1949, p. 149). Para ele foi uma violação da regra na qual não se pode combinar diretamente terror e

Suspense. Podemos dizer que, num primeiro momento, o espectador foi levado a antecipar o perigo. Preparava-se para a explosão, mas ao mesmo tempo tinha, de alguma forma, a certeza de que aquilo não aconteceria, que a preocupação se mostraria infundada e o alívio viria. Ao matar o menino na explosão, a platéia leva um susto, a surpresa que está na base do trauma. Talvez se o público não tivesse sido avisado a respeito da bomba e tivesse sido surpreendido ao mesmo tempo em que o personagem o impacto não teria sido tão grande. Não é de se espantar que Hitchcock tenha afirmado que depois desse episódio quase apanhou na rua de uma mulher, indignada com a morte do garoto.

"Do jeito que foi, a platéia e também os críticos, foram unânimes em achar que eu deveria estar naquele ônibus, sentado ao lado do garoto – de preferência no assento em que ele coloca a bomba" (Idem).

Por fim, quanto à garantia de segurança oferecida pelo cinema tanto para o espectador – conseguida por ser o filme uma imagem, irreal na sua realidade - quanto para os personagens com os quais se identifica, podemos concluir que a experiência cinematográfica não é necessariamente uma forma masoquista. A reação do espectador frente ao perigo na tela é paralisante, ele não foge nem ataca. Quando a ansiedade se mostra potente dessa maneira, pode se intuir que um instinto de destruição foi dirigido contra a própria pessoa. Assim, se um leão faminto está a nossa frente e estamos ansiosos a tal ponto que nem conseguimos fugir, uma tendência masoquista relativa à própria morte pode ser identificada. Porém, a paralisação e entrega frente à tela só existe por causa dessa certeza implícita de que estamos seguros, que a imagem do leão da tela não nos devorará.

4.4 Suspense e Pulsão

Vimos até agora que a ansiedade ocorre involuntariamente e automaticamente sempre que uma situação semelhante a do nascimento se estabelece e que também pode ser produzida voluntariamente pelo Ego quando uma situação de perigo tem possibilidade de ocorrer, vivendo a

ansiedade como um sinal que exige a evitação de uma ansiedade ainda maior. Porém, é preciso ainda esclarecer a diferença entre o desamparo físico e o psíquico. O primeiro viria de um perigo real, produzindo uma ansiedade realística (exemplo do leão faminto) e o segundo de um perigo instintual, promovendo uma ansiedade neurótica. *"Um perigo real é aquele que ameaça uma pessoa a partir de um objeto externo e um perigo neurótico é aquele que ameaça a pessoa a partir de uma exigência instintual"* (Freud , 1926 [1925], p.162). O ego se defenderia contra as duas fontes de ameaça através da ansiedade.

Em *"Além do Princípio de Prazer"* (1920), Freud explicita a tendência à estabilidade do aparelho mental a partir do chamado princípio do prazer. A exigência instintual, ou seja, a força libidinal, produziria uma tensão desagradável e que procura caminhos que venham a reduzir essa tensão de forma a evitar o desprazer e produzir o prazer. Quanto maior for essa excitação presente na mente sem vinculação, maior o desprazer e, ao contrário, quanto menor for a excitação, maior o prazer. Sabemos que a neurose está relacionada a uma certa incapacidade do indivíduo em tolerar certa intensidade de represamento da libido por um período maior de tempo. Podemos dizer que um espectador neurótico sairia da sala de cinema, pois não suportaria os momentos de prolongamento da tensão. Sua angustia neurótica anularia o fato de que é uma ficção, uma imagem. Nesse caso a sensação ocorre mesmo quando não há mais uma ameaça externa. Ao mesmo tempo, entendo que a experiência cinematográfica não é em si neurótica, pois o espectador sofre com a ansiedade de algo que não está exatamente ausente, mas presente-ausente.

A diminuição da excitação e, conseqüentemente, o prazer, viria da satisfação da exigência instintual. Segundo Freud (1920), *"o aparelho mental se esforça por manter a quantidade de excitação nele presente tão baixa quanto possível, ou, pelo menos, por mantê-la constante"* (p.18). A impossibilidade de satisfação da energia psíquica indicaria perigo e promoveria ansiedade, ou seja, frente à ameaça de desprazer há uma preparação.

"A própria raiz latina da palavra ansiedade prende-se à expressão também latina 'anxia', da qual resulta a palavra

portuguesa anseio que significa desejo ardente de algo"
(CARDOSO, 2001, p.21).

Existem duas fontes de desprazer: o que advém da substituição do princípio do prazer pelo princípio de realidade, exigindo o adiamento e a renúncia das possibilidades de satisfação; e o que é promovido quando a exigência instintual é tão seriamente censurada pelo superego, devido a incompatibilidade de objetivos e exigências, que é reprimida e relevada à instância inconsciente e afastado, a princípio, da possibilidade de satisfação. No segundo caso, se essas pulsões conseguem através de algum caminho indireto uma forma de satisfação (direta ou substitutiva), isso não seria visto pelo Ego como prazer, mas sim desprazer. Ou seja, o homem percebe o que é aflitivo em si mesmo e o encara como perigo.

Portanto, conclui-se que o perigo real (externo) foi internalizado na situação de desamparo já experimentada, que se torna significativa para o Ego. O perigo interno (instintual), por sua vez, viria tanto da impossibilidade de descarga da excitação quanto da sua possibilidade (uma vez recalcada). No primeiro caso, vimos que no cinema o perigo real é entendido como irreal, levando o espectador a se entregar e temer e não temer ao mesmo tempo. No caso da ameaça interna, podemos entender que o Suspense é promovido por uma excitação que gera uma tensão. Quando essa excitação é diminuída - com o desenrolar da história - surge a sensação de prazer, o alívio. Como François Truffaut aponta sobre Hitchcock na introdução de sua entrevista com o mestre do Suspense,

"seu trabalho consiste em alimentar o drama, amarrá-lo cada vez mais apertado¹¹, dando-lhe o máximo de intensidade e plausibilidade, até afrouxa-lo muito rapidamente, depois de um paroxismo" (TRUFFAUT, 2008, p.25).

Isso permite que haja intensidade dramática a todo o momento, cada detalhe e pequena situação tem sua força de impressão. Através de enquadramentos, cortes, olhares, silêncios, se cria um clima pesado de tensão. Vou utilizar como exemplo um filme Hitchcockiano: *"Festim Diabólico"* (Rope, 1948). Os jovens Brandon Shaw e Phillip Morgan matam

¹¹ É interessante notar que a palavra aperto, utilizada por Truffaut para descrever o trabalho de Hitchcock com o suspense, é um dos significados da palavra de origem latina *Angustia-ae.*, de onde deriva o termo *Angst.*

um colega de faculdade para provarem a si mesmos que podem cometer o crime perfeito. São muito seguros de si e arrogantes e para provar sua superioridade colocam o cadáver dentro de um baú na sala de casa e, além disso, promovem uma reuniãozinha. Entre os convidados da festa estão o pai, a noiva e a tia da vítima. A excitação surgida a partir do crime se transforma numa ansiedade frente à expectativa criada. Será que os convidados descobrirão o corpo? A partir daí Hitchcock estende essa dúvida o máximo que pode, pressionando e intensificando a tensão: o baú serve de mesa e os convidados apóiam seus copos nela; Phillip começa a sucumbir à culpa e Brandon, por ser prepotente, passa a ceder pistas sutilmente; algumas pessoas começam a suspeitar. Quando a história atinge o clímax, a tensão é aliviada, os dois amigos sendo descobertos por seu professor, Sr. Rupert. O prolongamento da aflição provocou imenso desprazer e é análogo ao sentido pelo indivíduo que tem suas exigências instituais adiadas. Nesse caso, a energia criada na platéia foi satisfeita através da descarga pós-clímax.

Quando, ao contrário, a ansiedade prepara o homem frente a possibilidade de satisfação de um impulso reprimido, a situação pode ser vista de outra maneira. Digamos que a energia que recalamos é tomada como exterior a nós pela projeção nos personagens. A partir da identificação as pessoas na tela podem nos representar de maneira indireta e também figurar os nossos desejos (energia libidinal vinculada). Desejos que à vezes são tão culposos e reprimidos que causam desprazer. Tendo isso em perspectiva, podemos arriscar que a sensação de desprazer sentida pelo público que viu o menino explodir no filme *"Sabotagem"* era na verdade uma satisfação da carga libidinal que não pôde ser vista como prazer. O único alívio seria da felicidade em constatar inconscientemente que tais desejos obscuros não foram realizados concretamente, mas apenas no imaginário, por projeção. *"Sobre a cena analítica, assim como sobre a tela, entende-se que nenhuma produção semiótica do desejo deverá ter incidência real"* (GUATTARI, 1980, p.108). E mesmo quando eles se realizam na tela, podemos transferir a culpa sentida aos personagens ou, como vimos, aos cineastas.

Não por acaso Hitchcock dava muito valor à seus vilões e muitas vezes os espectadores se identificam com eles. Por outro lado, o diretor foi algumas vezes obrigado a inocentar o suspeito por saber que só assim corresponderia às expectativas do público. Alguns atores queridos, por exemplo, não podiam ser vistos como maus elementos, pois isso aborreceria a platéia. O desejo de manter o "bom objeto" com o qual nos identificamos e gostamos impedindo que ele seja 'estragado', frustrado. Em "*Suspeita*" (Suspicion, 1941) Cary Grant faz o papel de um marido cuja mulher suspeita que seja um criminoso. Hitchcock conta que a idéia original era mostrar que a esposa estava certa em suas conjecturas, mas afirma: "*O consenso era de que a platéia não gostaria de descobrir, no final do filme, que uma personalidade tão popular como Cary Grant era um assassino, condenado a ser desmascarado*" (HITCHCOCK, 1957, p. 164).

Nos filmes do mestre do Suspense há prazeres misturados, ligações equivocadas, complicações morais e a constante suspeita à cerca da capacidade do homem para o que não é necessariamente virtuoso. Para Ismail Xavier, é "*a violenta ruptura da ordem moral que os espectadores simulam temer, mas desejam, num sistema de projeções que o bom cineasta incorpora e tematiza, faz valer e submete ao debate*" (XAVIER, 2008, p. 15). Através do Suspense, o diretor consegue denunciar o que há de mais secreto e desconhecido no homem e promove em seus filmes uma possibilidade de realização fantástica sem danos maiores. Uma experimentação dos limites e representação da vivência dentro do que é culturalmente aceito. Para o também cineasta Truffaut, Hitchcock, ao lado de escritores inquietos como Kafka, Dostoiévski e Edgar Allan Poe - este último, criador de suspense na literatura, foi a maior influência do diretor - seria um artista da ansiedade cuja missão é nos fazer compartilhar nossas obsessões. "*Nisso, mesmo se eventualmente sem querer, eles nos ajudam a nos conhecermos melhor, o que é o objetivo fundamental de toda arte*" (TRUFFAUT, 2008, p. 31). O Cinema como instrumento de representação que de alguma forma escancara esses desejos. "*A imagem cinematográfica conseguiria a façanha de fazer passar por identificável algo impossível de reconhecer, a pulsão não simbolizada*" (KRISTEVA apud RIVERA, 2008, p.64).

Voltando a idéia de energia psíquica que não pode ser descarregada, Freud (1916-1917 [1915-1917]) afirma que a libido que se tornou inaplicável - pela ausência do objeto, por exemplo - se excede em algum momento, *"não podendo, assim, ser mantida em estado de suspensão, sendo descarregada sob a forma de ansiedade"* (p.407), Não por acaso chamamos de Suspense o momento em que se suspende por certo tempo a possibilidade de descarga da tensão. Pulsão e tensão, afinal, são duas palavras que conotam grande aplicação de energia voltada para ação. E a ação cuja dinâmica serve como melhor metáfora para agitação, excitação e alívio de tensão é a atividade sexual: no estado de excitação a adrenalina é liberada e após o orgasmo outra substância, a endorfina, é produzida, causando prazer. A angústia pode ser entendida como um fator físico da vida sexual que foi acumulado por falta de escape. O Cinema de Suspense promoveria uma liberação dessas tensões reprimidas de maneira indireta. A prorrogação erótica - e não pornográfica, pois diz mais pelo implícito que pelo explícito - do filme, como a que antecipa o ato sexual em si, é representada pela tensão. O Suspense também se dá pela expectativa de reencontro dos casais e o espectador que saber quando eles se reunirão - uma analogia ao ato da cópula que seria o verdadeiro final feliz. Reencontro que pode estar ligado ao desejo existente antes da superação do complexo de Édipo e que é protelado.

4.5 Suspense e Complexo de Édipo

Já vimos que a ansiedade pode vir da expectativa do perigo e que este está relacionado à não satisfação das pulsões e a perda da percepção do objeto de amor (a mãe). É possível ampliarmos o estudo abrangendo a perda de amor relacionada ao objeto e a castração. A possibilidade da perda do órgão masculino resultaria na *"incapacidade de unir-se novamente a mãe (ou a uma substituta dela) no ato sexual"*. (FREUD, 1933 [1932], p. 91). A introdução de um terceiro na relação mãe-bebê levaria a antecipação da perda de seu amor para esse outro (o pai interditor), que também poderia castrá-lo. A ansiedade e o medo fariam a criança renunciar provisoriamente

seu objeto de amor. Uma impossibilidade de satisfação e prazer pelo seu adiamento. Para Nazário (1986), *"É da tensão entre castração e penetração que nasce o suspense, tensão vivida na esperança da existência de Deus através de seu longo e doloroso silêncio"* (p.17). Hitchcock inclusive afirma no artigo *"Quer saber o seu futuro?"* (1959) que uma das leis de Deus seria o futuro cego. Uma dádiva sem a qual não teríamos nada para se esperar ou para se ter esperança e que, além disso, sem ela, a vida perderia toda a graça: *"Assim, quando Deus mantém o futuro oculto, está dizendo que as coisas seriam muito tediosas sem suspense"* (HITCHCOCK, 1959, p.167). Ir ao Cinema seria como se colocar nas mãos de um possível Deus a espera do futuro. O Suspense apresenta uma possibilidade que cria expectativa, mas só no final nos dá a certeza. Digamos que nesse sentido, uma das expectativas que mais se delega a Deus (ele mesmo um representando o grande pai) pode ser comparada ao Suspense. Todos sabem que um dia morreremos, mas ninguém sabe ao certo quando. É uma ansiedade tão forte que a deixamos escondida e que cria uma tensão presente sutilmente em nossas vidas.

Voltando ao ponto de vista de Nazário (1986) sobre a castração, o Suspense hitchcockiano seria uma maneira metafórica de representar a transição da infância para a fase adulta. O momento de tensão, com todas as somatizações da angústia (tremor, vertigem, calafrio), seria o horror da perda da virgindade, da iniciação sexual. É a passagem do princípio do prazer para o princípio de realidade pela inscrição na cultura, tanto na formação do aparelho mental quanto no cinema. Em seu livro *"O Medo no Cinema"* (1986) ele exemplifica essa idéia através do filme de Hitchcock *"Os Pássaros"* (The Birds, 1963), que conta a história de Melanie Daniels, interpretada por Tippi Hedren, que tem uma relação com Mitch. Em Bodega Bay a personagem se hospeda na casa de sua sogra, uma senhora possessiva e dominadora que perdeu o marido há pouco. Para Nazário, ela invejaria a liberdade da nora e tentaria destruí-la por fazer par com seu filho ainda não edipianizado, uma vez que o pai morreu. Os pássaros seriam uma representação simbólica do Superego e uma projeção desencadeada pelo ciúme da mãe, que teme perder o filho.

"O primeiro ataque que sofre é Melanie, no movimento de abraçar Mitch. Quando, na festa, os dois conversam na colina, a mãe lança um olhar de suspeita, e, imediatamente, os pássaros chegam, estouram os balões, investem contra as crianças" (NAZÁRIO, 1986, p. 21).

É o ataque contra a infância e a necessidade de passagem à vida adulta através da inscrição no simbólico. Quanto aos pássaros, é interessante lembrar que o pai de Hitchcock foi durante uma época comerciante de aves abatidas (HORTA, 1999, p.177). O pai na figura ornitológica do superego. Assim, toda a tensão causada pelo ataque seria um prelúdio para a inserção do homem na cultura. No final do filme, a relação entre Mitch e Melanie está mais distante e a personagem de Tippi Hedren se assemelha cada vez mais à passiva mãe de Mitch, que por sua vez assume o ativo papel do pai. Portanto, *"após o longo processo de castração (interiorização da repressão exterior) ambos se encontram prontos para a penetração (exteriorização da repressão interior)"* (NAZÁRIO, 1986, p.22). O suspense seria o espaço angustiante e expectante entre esses dois acontecimentos.

Há outra forma de ver o Complexo de Édipo na experiência do suspense, na qual aquele que vê seria o terceiro elemento que forma um triângulo com o casal fictício. Já vimos que quanto ao significante cinematográfico, o espectador se identifica com o ato de perceber e, conseqüentemente, com a câmera. A platéia, com seu olhar, interditaria a relação vista na tela. Por outro lado, poderia representar a criança que quer se interpor à relação para reaver o amor da mãe. Na cena final de *"Interlúdio"* (Notorious, 1946), que durante muito tempo foi lembrada como a cena do beijo mais longo da história do cinema, Hitchcock faz um enquadramento seco, em close bem próximo das faces de Cary Grant e Ingrid Bergman. O cineasta diz que sentia que:

"A câmera, representando o público, devia ser admitida como uma terceira pessoa que se juntava àquele longo enlace. Dei ao público o grande privilégio de beijar Cary Grant e Ingrid Bergman juntos. Foi uma espécie de ménage à trois¹² temporário" (HITCHCOK, 2008, p. 263).

¹² Expressão em francês que significa relação sexual envolvendo três pessoas.

Podemos, então, finalizar esta parte dizendo que o Suspense cinematográfico nos permite revivenciar a experiência de edipianização. No momento de tensão, o desamparo motor encontra expressão no desamparo psíquico. Não saímos da poltrona, mas são inúmeras as sensações e dinâmicas despertadas. Nos é possibilitado presenciar de maneira simbólica nossa inserção na cultura ou então uma realização imaginária de pulsões através do alívio da tensão. Cinema como o útero da mãe que nos possibilita um reencontro com nós mesmos. *"Posso dizer-lhes, aliás, que a tão freqüente fantasia de retornar ao útero materno é um sucedâneo desse desejo de copular"* (FREUD, 1933 [1932], p. 91).

4.6 Suspense e Fetichismo

Segundo a Psicanálise, a passagem pela castração leva o homem a constatação de que nem todos os seres humanos têm um pênis. Essa nova crença encobre a crença anterior de que todos têm um pênis. A revelação da carência é angustiante e a criança, com a intenção de amenizar esse estado, passa a conservar essas duas opiniões contrárias. A certeza antiga permanece debaixo da nova, e esta permanecerá ao mesmo tempo em que é recusada. A experiência de descoberta da ausência do pênis na mãe é traumática e há um recuo frente ao percebido. A criança fixará seu olhar no que estava exatamente antes de sua percepção. Pode ser uma peça de roupa íntima que cobre os genitais, sapatos com os quais se deparou ou então alguma parte do corpo. Esse objeto é o que Freud (1927) chama de fetiche, que foi investido de representação referente ao pênis e também a sua ausência. *"O fetiche é um substituto do pênis da mulher (da mãe) em que o menininho de outrora acreditou e que – por razões que nos são familiares – não deseja abandonar"* (p.155). Essas razões dizem respeito à possibilidade de castração que se apresenta à própria criança, afinal, se a mãe foi castrada, ele também pode ser. O fetiche poderia preservá-lo da extinção.

No Cinema, também lidamos com duas crenças relacionadas à presença e ausência de um objeto; o estar e não-estar lá. O significante cinematográfico – imagens, som, cores, etc – são os recursos que o Cinema

tem para negar a carência. "O fetiche propriamente dito, como aparelhagem do cinema, é um acessório que nega uma carência e que ao mesmo tempo a afirma sem querer" (METZ, 1980, p. 86). A ausência do objeto é substituída por seu reflexo, que acusa a carência ao mesmo tempo em que a faz esquecer. O fetiche como tentativa de restauração do objeto que é ameaçada pela descoberta da falta. Para Metz (1980), essa dinâmica tornaria o Cinema desejável de maneira que o fetiche que cobre a 'ferida' se torna ele próprio erógeno, fazendo dos amantes da Sétima Arte fetichistas do Cinema. Na vida adulta, o objeto de fetiche substitui o alvo sexual normal, numa espécie de defesa erótica contra o desejo. O Cinema, dessa forma, promoveria a imagem-fetiche à adoração e à prazer de maneira sublimada.

"A lei é o que permite o desejo: a utensilhagem cinematográfica é essa instância graças a qual o imaginário se torna simbólico, graças a qual o objeto perdido (a ausência do filmado) se torna a lei e o princípio de um significante específico e instituído, legitimamente desejável" (METZ, 1980, p.88).

4.6.1 Pulsão Escópica

Tendo isso em vista, o fetiche estaria não apenas na constituição do significante cinematográfico, mas também na de suas configurações particulares, ou seja, enquadramento, movimentos de câmera, montagem, etc. Essas técnicas possibilitam delimitar o percebido e o recuo ao que pode ou não ser visto. Podem censurar ou expor, dependendo da intenção. Permitem variar os limites que se põe ao olhar, ora mostrando, ora ocultando. Entendo que isso significa que, assim como a criança que olha e ao mesmo tempo recua o olhar bem depressa no momento do nascimento do fetiche, o cinema tem a capacidade de despir o espaço e revelar, ao mesmo tempo em que o pode cobrir de novo. Apresenta e depois subtrai à vista aquilo que inicialmente mostrara. Para Metz (1980), isso seria o mesmo que apostar simultaneamente na excitação do desejo e sua retenção, o que é muito comum nos filmes de Suspense: *"O enquadramento e os seus deslocamentos (que determinam o lugar) são em si mesmos suspensões, aliás, muito utilizadas nos filmes de suspense"* (p.89).

Sabemos que uma das principais pulsões presentes no ato de ver um filme é a relativa ao olhar. Na escopofilia o olho, como zona erógena, é a fonte do gozo visual (FREUD, 1910 [1909]). No caso do Cinema, ela é ativa, pois é o espectador quem vê. Poderíamos até dizer que também está presente o desejo de ser visto, uma vez que a tela é reflexo do espectador enquanto significante (espectador-câmera; espectador-écran) e significado (personagens da história) cinematográficos. Na infância é muito comum a criança olhar a própria genitália e mostrá-la aos amiguinhos. É nessa fase também que o bebê enfrenta a ansiedade da perda do objeto por não percebê-lo quando a mãe sai de cena. No Cinema, a percepção do objeto pode ser controlada de maneira que ele seja visto ou não—visto. No Suspense, isso pode incluir significante e significado. As imagens que são controladas e modificadas a fim de prolongar a tensão, assim como a demora em mostrar o desfecho da história. Nos dois casos, a imagem-fetice pode ser fonte de tensão e Suspense e ativar de outras maneiras a energia libidinal. Como coloca Mezan (2002), *"A pulsão visual é um dos paradigmas da sexualidade e, impedida de se manifestar em pessoa, ela pode vir a ativar outras facetas das pulsões sexuais"* (p.81).

4.7 Suspense e Significante Cinematográfico

Hitchcock era um cineasta primoroso no uso de técnicas cinematográficas para a construção do Suspense. Na introdução de seu livro de entrevista ao diretor, Truffaut já aponta sobre ele: *"Em seu cinema, o ponto essencial é esse: o domínio dos meios, a orquestração do olhar capaz de capturar o espectador"* (TRUFFAUT, 2008, p.17). Alfred, através da expectativa criada com a construção diferenciada da narrativa e o jogo de imagens, consegue prender a platéia. O diretor começou a trabalhar na época do Cinema mudo, no tempo em que os artifícios utilizados para contar a história eram puramente visuais. Com a chegada do som, Hitchcock o incorporou na criação de situações de Suspense, mas tendo sempre em perspectiva a organização perceptiva do filme.

"Um filme tem que ser visualmente interessante e, acima de tudo, é a imagem que importa. Tento contar a história através

da imagem de tal forma que, se o aparelho de som quebrasse, a platéia não iria ficar alarmada nem inquieta porque a ação pictórica da imagem continuaria a mobilizá-la" (HITCHCOCK, 1936, p.277).

Ele, de maneira nenhuma, subestimou o som quando este foi introduzido nos filmes e o utilizava de maneira controlada para criar o Suspense, intercalando sons altos à silêncios penetrantes e incorporando músicas de ritmo forte, entrecortado e de batidas rápidas e ascendentes (tais quais as de um coração emocionado) nas cenas mais intensas. Em entrevista a Bogdanovich (2000), afirma que para ele o conteúdo era secundário em relação ao manejo e que o mais importante era o efeito que ele era capaz de provocar no público e não o assunto. A história só fazia sentido porque ele podia organizá-la e apresentá-la de maneira estratégica a fim de enfatizar a tensão. Para ele era um trabalho prático e objetivo bem sistematizado em sua cabeça. *"Alguns filmes são pedaços da vida; os meus são pedaços de uma torta"* (HITCHCOK *apud* NAZÁRIO, 1986, p.11).

4.7.1 Montagem

A montagem era para Hitchcock o principal elemento nos filmes. *"Cinema é montagem – são pedaços de filme, caso se deseje com apenas 3 fotogramas, que são colocados junto de outros pedaços de filme"* (HITCHCOCK, 2000, p.608). É essa visão fria que produzia as emoções mais intensas na platéia. Sabemos que o Cinema já é em sua constituição uma espécie de ilusão, na qual a projeção na tela de 24 fotogramas por segundo faz o espectador visualizar movimento. Na verdade, são 24 quadros de objetos congelados, mas que cuja projeção dá a impressão de mobilidade. É a imagem que, como já vimos, cria o fetiche com sua presença-ausência do objeto. Em seu filme mais famoso, Hitchcock utilizou a montagem de quadros a fim de criar um grande impacto. Na cena do chuveiro em *"Psicose"* (Psycho, 1960) tudo é fictício, a começar pela personagem, que naquele momento não era Janet Leigh, mas sim uma dublê. A nudez também é falsa, apenas sugerida por imagens de mãos, ombros e cabeças despidas, mas que incitam a imaginação a ponto de acharmos que vimos a

personagem totalmente nua. A faca, por sua vez, em nenhum momento encosta no corpo da vítima, todo efeito é criado pela montagem onde se intercalam quadros do corpo e quadros da arma. Os planos, na verdade, foram filmados em câmera lenta, mas dentro da edição tem-se a impressão de velocidade normal. Assim foi construída uma das imagens-fetiche mais fascinantes da história do Cinema, que antecipa os seios, as feridas da faca, mas que, no entanto, nunca chega a revelá-los. Para o cineasta essa cena foi fundamental para a criação do Suspense no resto do filme, pois depois dela não era necessário mais nada já que ela permaneceria tão intensamente na mente do público que a imaginação e a expectativa fariam todo o trabalho. É a fantasia, a maneira como imaginamos o que vai acontecer, que dá vazão à angústia. Ele conclui:

"É a cena mais violenta do filme e, depois, a medida que o filme avança, há cada vez menos violência, pois basta a lembrança desse primeiro crime para tornar angustiantes os momentos de Suspense que virão em seguida" (HITCHCOCK, 2008, p.281).

É como se esse primeiro momento deixasse o espectador em estado de alerta. Que há um assassino a solta e a qualquer momento ele pode atacar. A antecipação e a ansiedade estão criadas com uma única cena e se mantém no resto do filme. Como se fosse o primeiro trauma que dá origem ao conhecimento e em seguida à repetição da sensação sentida.

Por fim, novamente em entrevista a Bogdanovich, Hitchcock conta sobre uma seqüência em seu filme *"O mistério do número 17"* (Number Seventeen, 1932) que exemplifica bem a montagem e o corte como forma de mostrar e ocultar que podem causar Suspense:

"Numa seqüência, trem e ônibus correm em direção à câmera e, de repente, o ônibus vira à direita, para o lado do trem. O público imagina: 'Oh senhor, vão trombar!'; mas eu giro a câmera bem depressa e mostro uma ponte. Assim, o ônibus passa por sobre a ponte enquanto o trem passa por baixo" (HITCHCOCK, 2000, p. 579).

Nesse momento, a pulsão que move o desejo de ver no espectador foi insuflada de ansiedade na antecipação da geração de angústia que ocorreria frente ao possível acidente. É também como quando ocorre uma batida de carros e todos correm pra ver, só que nesse caso não se tem certeza da

colisão, apenas a esperam. Mas essa não vem, e a cena da ponte permite o alívio da tensão e provavelmente algum gozo visual, pois o diretor satisfaz a vontade do olhar e mostra a imagem.

4.7.2 Enquadramento e Close

Devido à qualidade flutuante do olhar, Hitchcock (2008) fazia o uso do close e da teleobjetiva para restringir o foco da visão e dirigir o olhar do público. Seria uma ferramenta de precisão e seleção. Para ele era importante favorecer alguns elementos em detrimento de outros a fim de aumentar o efeito do Suspense. Como já vimos, enquadrar pode ser entendido como forma subjetiva da representação da realidade onde só uma parte é escolhida e apresentada. Uma analogia entre tela e consciente sob cujas superfícies só transparece parte de um todo muito maior e oculto.

"Nunca devemos nos impressionar pelo espaço que existe defronte a câmera, pois temos de levar em conta que, para obter a imagem final, podemos pegar uma tesoura e cortar as sobras, o espaço inútil" (Idem, p.264).

4.8 Suspense e Significado Cinematográfico

Portanto, a criação da excitação, seu auge e a curva descendente ao alívio podem ser vistos em função do significante cinematográfico e do espectador enquanto aquele que vê. A pulsão presente é escópica e baseada no ver/não-ver pelo mostrar/não-mostrar. Da mesma forma, a imagem é fetiche que antecipa a ausência provocando ansiedade no sentido que a aponta, em sua tentativa de suprir a carência. No que concerne ao conteúdo do filme, o significado cinematográfico, há uma maneira muito peculiar na forma com que Hitchcock apresentava o Suspense. Uma qualidade especial nas histórias que mobiliza o olhar do espectador e aponta a direção. Por ser uma gravação, o filme levanta indagações quanto às escolhas do diretor: porque ele escolheu aquela determinada cena, que motivos teve para fazer o corte naquele momento, qual foi a intenção ao posicionar os atores de certa maneira. Para Bonitzer (1992), é o olhar do espectador que cria a ficção. O direcionamento do olhar utilizado por Hitchcock para contar a

história permite que dois roteiros filmados dessa mesma maneira tenham, acrescidos de certos elementos do significado cinematográfico, sentidos deferentes. Como já foi visto, o diretor ressalta a importância em dar informações sobre a história e manter o espectador esclarecido. E é isso que, somado aos efeitos, faria com que o público entendesse de outra maneira a realidade do filme. Para exemplificar, Bonitzer aponta para seguinte cena: uma babá está num parque cuidando de um bebê. No mesmo lugar se encontra um soldado, que poderia também ser um policial, que se interessa pela mulher. Ele vai até ela, inicia uma conversa, flerta um pouco, brinca com a criança. Até aí uma situação banal, simples, com a qual poderíamos nos deparar em nosso dia-a-dia. Porém, se antes da cena ser mostrada nos é dada a informação de que a babá tem a intenção maléfica de matar aquele bebê, então a mesma cena toma outro sentido. Ficamos apreensivos com a possibilidade do crime e o fato de o soldado, que nada sabe, se aproximar, favorece a aflição. Dúvidas surgem quanto a como a babá se portará frente a isso, assim como se o soldado descobrirá a trama.

"O bebê que é visto fazendo o soldado rir está sob ameaça de morte e o público é impressionado pela estupidez do último, e por sua 'falha' em ir ao auxílio de uma pessoa em perigo"¹³ (Bonitzer, 1992, p.19).

A mesma situação que antes era desprovida de Suspense se torna poderosa fonte de comoção. É o momento em que a simples impressão de realidade ganha um atributo que faz toda a diferença: a conotação. O senso de horror dentro do significado aparente distorce os sinais. Assim, as técnicas do significante cinematográfico utilizadas por Hitchcock associadas a táticas narrativas, relativas ao significado cinematográfico, provocam uma reação na platéia com o dobro de intensidade.

4.8.1 Contexto Familiar

O que Bonitzer pretende apontar é que há uma tendência relativa ao conteúdo nos filmes de Hitchcock que leva os efeitos a serem organizados

¹³ Na versão original: "The baby that is seen making the soldier laugh is under threat of death and the audience is struck by a silliness of the latter, and by his 'failure' to come to the assistance of a person in danger".

em volta dela. Em primeiro lugar, as histórias nos filmes do diretor estão inseridas num contexto muito próximo ao da realidade. Não existem personagens mágicos, monstros, fantasmas, nem mundo da fantasia. São cidades, lares e comunidades comuns, compostas por maridos, esposas, trabalhadores, estudantes, vizinhos, senhoras da sociedade, etc. Pessoas ordinárias em lugares conhecidos. Esse panorama reconhecível dentro de nossas rotinas seria, para Hitchcock, o que permite que os espectadores se identifiquem com os personagens. A identificação seria importante para que o público se envolva no conto. O cineasta explica da seguinte maneira:

"Quando se caminha pela rua e se vê um homem que não se conhece atropelado por um automóvel, olha-se por uns instantes e se pensa 'Que pena...' e se segue enfrente. Mas se a pessoa atropelada é seu irmão, bem, é uma situação bastante diferente. Acontece a mesma coisa se é Cary Grant que protagoniza o filme ou se trata de um ator desconhecido" (HITCHCOCK, 2000, p. 553-4)

Portanto, para nos envolvermos com a situação ela precisa de alguma forma nos dizer respeito. Um ator que estamos acostumados a ver e que nos é querido, por exemplo, facilita o processo. Gostamos porque provavelmente o investimos de tal maneira que se tornou um bom objeto. É preciso que nosso afeto seja vinculado à história e à seus elementos para que possamos nos relacionar e desejar. Eu arriscaria dizer que as situações plausíveis, com pessoas reais, permitem que o espelho que a tela representa apresente um reflexo mais próximo do nosso. É como Hitchcock se refere às janelas que James Stewart observa através de sua lente em *"Janela Indiscreta"* (Rear Window, 1954). Quando Truffaut pergunta se elas representariam uma imagem do mundo ele responde: *"O que se vê no muro do pátio é uma quantidade de pequenas histórias, é o espelho, como você diz de um pequeno mundo"* (HITCHCOCK, 2008, p.216).

Entretanto, essa familiarização não serve apenas para proporcionar maior entrega da platéia frente a um filme, frente à situação de Suspense. A realidade não apenas capturada, mas recriada à maneira do cineasta tendo determinadas intenções. O banal serve para Hitchcock como contraponto para a tragédia que vem a seguir. É a antítese que permite que o absurdo que se precipita seja ainda mais impactante. A simplicidade da rotina dá

lugar a uma impressionante nova realidade: um possível crime, uma provável explosão, um terrível assassinato, etc. É a calma que antecede a tempestade. Voltando a idéia de Bonitzer: *"A narrativa hitchcockiana obedece a lei de que quanto mais uma situação for um tanto a priori, familiar ou convencional, mais ela está sujeita a se tornar incômoda ou estranha"*¹⁴ (1992, p.23). Para o autor, sempre existe um elemento que aparece e 'mancha' a tela das aparências. Algo que muda a ordem natural das coisas e precipita a tensão. É um análogo ao sinal de ansiedade que antecipa a geração da ansiedade em si. Pode ser a percepção de um comportamento incomum nas aves com em *"Os Pássaros"*, ou algo estranho se passando na janela do vizinho como em *"Janela Indiscreta"*, ou então o moinho de vento em *"Correspondente Estrangeiro"* (Foreign Correspondent, 1940) que começa a girar contra vento. Algo que derruba nosso senso de realidade e aponta uma nova, que é perigosa e angustiante.

4.9 Suspense e Perversão

Para Bonitzer, esse elemento que é introduzido na trama marcando o contraponto e o limite entre normal e anormal, é o elemento perverso, a partir do qual a história se desenrola e a montagem do filme é feita. *"A encenação e a edição do suspense serve para atrair a atenção da platéia para o elemento perverso"*¹⁵ (Bonitzer, 1992, p.23).

Freud (1905) fala em seus estudos sobre a perversão. Seria uma inibição durante o desenvolvimento sexual infantil que na vida adulta se apresenta como um desvio do quadro habitual através de mudanças na escolha do objeto sexual e na finalidade sexual. A brecha na evolução da vida sexual denota que um instinto componente da sexualidade assumiu predominância e submeteu os outros a seu propósito (FREUD, 1916-1917 [1915-1917], p.327). Portanto, o elemento perverso dos Suspenses de Hitchcock aponta esse desvio na ordem natural das coisas e a força daquilo

¹⁴ Na versão original: "Hitchcockian narrative obeys the law that the more a situation is somewhat a priori, familiar or conventional, the more it is liable to become disturbing or uncanny".

¹⁵ Na versão original: "The staging and editing of the suspense serve to draw the audience's attention to the perverse element".

que é incontrolável e inevitável. Assim como algumas vezes o Ego não consegue limitar integralmente nossas pulsões e estas encontram uma maneira de se manifestar na vida consciente sem que possamos nos dar conta e controlar, o perverso do filme cria ansiedade não só por apresentar a possibilidade de um perigo - de um desejo não ser satisfeito, por exemplo -, mas também por ser algo que não podemos conter. Da mesma maneira, o espectador não tem controle do que acontece sobre a película. Ele não pode ir até lá mudar a situação, arrumar a cena. Só pode, na sua posição de perceber, fechar os olhos, sair da sala. O mesmo pode se aplicar às funções psíquicas despertadas no espectador durante o filme e sob as quais ele não tem controle. Sua fuga seria como a censura que desperta o homem quando o conteúdo de seus sonhos se torna perigosamente próximo do que é inconsciente.

4.10 Suspense e “O Estranho”

No Suspense, portanto, tem-se que lidar com o que tem de mais perverso no homem comum, com a constatação de que aqueles lugares e pessoas tão próximos e conhecidos são também os mais perigosos. Que as convenções e a moral são apenas uma fachada para algo muito mais sombrio. *“Creio que o modo mais fácil de preocupar as pessoas é virar a mesa sobre elas. Fazer do elemento mais inocente do elenco, o assassino; fazer do vizinho mais próximo um espião perigoso”* (HITCHCOCK, 1950, p.151). A idéia de que o que nos é mais familiar também é o que torna seu perigo mais estranho e que o perverso aponta algo sob o controle das pulsões, põe em perspectiva a concepção apontada por Freud (1919). Ele mostra que as palavras *Heimlich* e *Unheimlich*, que na tradução do alemão significam, respectivamente, familiar, não estranho, e não familiar, estranho. A primeira diria respeito ao que nos é íntimo, amistoso, conhecido, e a segunda, teoricamente seu antônimo, seria aquilo que é misterioso, desconhecido. O que chama a atenção de Freud é que a palavra *Heimlich* (não estranho) apresenta, entre seus possíveis significados, um que é idêntico a seu oposto. *“Heimlich num sentido diferente, como afastado do conhecimento,*

inconsciente (...) tem também o significado daquilo que é obscuro, inacessível ao conhecimento" (GRIMM *apud* FREUD, 1919, p.244). Portanto, algo que estaria e permaneceria inconsciente, longe da consciência. Por outro lado, a palavra *Unheimlich* (estranho) também teria um possível significado inusitado: *"Unheimlich é o nome de tudo aquilo que deveria ter permanecido... secreto e oculto, mas veio à luz"* (SCHELLING *apud* FREUD, 1919, p.242). Assim, o estranho seria o inconsciente que consegue de alguma forma atingir a consciência.

Sob essa perspectiva, Freud entendeu que são palavras ambíguas e o inconsciente seria aquilo que nos é familiar e não familiar ao mesmo tempo. As situações de estranheza seriam despertadas por algo do nosso inconsciente que faz uma tentativa de alcançar a consciência e que não reconhecemos como sendo nosso. E como já vimos, muitas vezes o ego, numa manobra de defesa, projeta para fora esse material em direção ao outro através da projeção. E estranho é exatamente, como aponta o dicionário português, algo que é "externo", "de fora", "alheio" (FERREIRA, 1975, p.586). E a imagem nada mais é do que nós, colocados para fora de nós mesmos pela representação.

Assim, compreendo que nos filmes de Suspense, a situação de ansiedade é despertada a partir da expectativa de que algo inconsciente possa vir a aflorar à consciência. Algo que nos é estranho e familiar ao mesmo tempo e sobre o qual não temos controle. Algo perverso, por exemplo. Não podemos vê-lo de maneira totalmente clara e integral, pois há a censura entre a instância inconsciente e a consciente. Por isso também é atribuído a ele esse valor de desconhecido. No Cinema, essa possibilidade do material oculto vir à luz pode ser representada no filme e nos causar aflição, assim como pode despertar nosso próprio conteúdo secreto que nos causa angústia por estar em vias de ser descoberto. Mas a experiência cinematográfica é suportável porque podemos atribuir essas pulsões aos personagens e a própria figura do diretor (como vimos na situação apontada no filme "*Sabotagem*"), ou seja, projetando para o que é de fora algo que para nós é sentido como tal. O estranho se apresenta sob diversas perspectivas e é sustentado à nossa frente na tela, criando-se a tensão. O

Suspense pelo estado de suspensão da estranheza; ansiedade pela possibilidade do que nos é secreto se apresentar.

"Em primeiro lugar, se a teoria psicanalítica está certa ao sustentar que todo afeto pertence a um impulso emocional, qualquer que seja a sua espécie, transforma-se, se reprimido, em ansiedade, então, entre os exemplos de coisas assustadoras, deve haver algo reprimido que retorna (...) o estranho como algo que deveria ter permanecido oculto, mas que veio à luz" (FREUD, 1919, p.258).

É interessante pensar na comparação que Hitchcock faz entre os crimes americanos e os crimes ingleses – tendo esses últimos o influenciado, já que o diretor é britânico – dizendo que os de sua terra natal são muito mais tortuosos e impressionantes e que isso ocorreria porque os europeus são mais reprimidos e uma vez tendo suas paixões liberadas elas se apresentariam de forma mais intensa.

"Emoções e desejos os quais outros povos dão livre expressão são, por tradição e hábito, contidos (na Inglaterra). Quando emergem, as manifestações são, provavelmente em função disso, mais bizarras" (HITCHCOCK, 1957, p.162).

Ou seja, quanto mais a pulsão for recalcada, maior o descontrole e a estranheza de sua aparição. Outras conclusões à que Freud chega nesse texto também nos sugerem uma relação da teoria com o Suspense e seus filmes. Ele afirma que, apesar de algumas situações terem a possibilidade de serem estranhas na vida real e não na ficção, o artista tem muitos recursos para contornar esse fato e tornar a situação não só estranha, como ainda mais admirável do que seria na realidade. Ferramentas que permitiriam a superação do fato de que, na maioria das vezes, a representação artística é reproduzida e percebida e não necessariamente vivenciada, o que diminuiria ou anularia o efeito de estranheza. Sua suposição diria respeito aos escritores, mas entendo que os cineastas como Hitchcock e outros criadores da arte facilmente se enquadrariam em suas idéias.

"O ficcionista tem um poder peculiarmente diretivo sobre nós; por meio do estado de espírito em que nos pode colocar, ele consegue guiar a corrente de nossas emoções, represá-la numa direção e fazê-la fruir em outra, e obtém com frequência uma grande variedade de efeitos a partir do mesmo material" (FREUD, 1919, p.268).

O psicanalista dá exemplos de como o artista poderia evocar ou excluir o sentimento estranho e alguns são os mesmos utilizados por Hitchcock. Ele poderia, por exemplo, direcionar a identificação do leitor ou, no caso, do espectador, a fim de que a sensação da cena atinja não só os personagens. Na história "*Heródoto do tesouro de Rhampsinitus*", citada por Freud (1919), há uma cena onde uma princesa, num determinado momento, tenta segurar a mão de outro personagem, um chefe dos ladrões, mas este deixa no lugar de sua própria mão a do irmão, que havia sido decepada. Segundo o autor, para a personagem da princesa provavelmente foi uma situação de grande estranheza, mas o leitor talvez não tivesse o mesmo sentimento. Isso porque o foco da história está no outro personagem, como Freud explica:

"A princesa pode muito bem ter tido uma sensação estranha, na verdade provavelmente caiu desmaiada; mas nós não temos tal sensação, pois nos colocamos no lugar do ladrão e não no lugar dela" (Idem, p. 268).

Da mesma forma, como já vimos, Hitchcock fala da importância do espectador se identificar ao personagem para poder mergulhar na história e interagir de maneira mais participativa com o filme. Outro exemplo de tática utilizada pelo ficcionista seria ter como contexto da história um mundo mais próximo do real. No reino fantástico, como nos contos de fada, por exemplo, as situações estranhas teriam menos ou nenhum impacto, pois seriam atribuídas a algo distante e impossível. Seria a mesma estratégia que Hitchcock adota de contexto familiar e contraponto com o perigo; o surgimento do extraordinário em nossas vidas banais.

"A situação se altera tão logo o escritor pretende mover-se no mundo da realidade comum. Nesse caso, ele aceita também todas as condições que operam para produzir sentimentos estranhos na vida real, e tudo que teria um efeito estranho, na realidade, o tem na sua história. Nesse caso, porém, ele pode até aumentar o seu efeito e multiplicá-lo, muito além do que poderia acontecer na realidade, fazendo emergir eventos que nunca, ou muito raramente, acontecem de fato. Ao fazê-lo, trai, num certo sentido, a superstição que ostensivamente superamos; ele nos ilude quando promete dar-nos a pura verdade e, no final, excede essa verdade" (Ibidem, p.267).

Tal qual o mestre do Suspense, que nos apresenta uma situação simples, perto da realidade e por nós reconhecível, mas que vai aos poucos

ultrapassando essa realidade inserindo, por exemplo, pássaros inofensivos que se tornam animais maléficos e perigosos.

Por fim, outro ponto que aproxima o texto "O Estranho" (1919) de Freud a esse estudo. É o que diz que a experiência estranha se dividiria em duas categorias:

"Uma experiência estranha ocorre quando os complexos infantis que haviam sido reprimidos revivem uma vez mais por meio de alguma impressão, ou quando crenças primitivas que foram superadas parecem outra vez confirmar-se" (p.266).

O próprio autor aponta que a distinção entre essas duas categorias é um pouco nebulosa, pois as crenças primitivas se relacionam aos complexos infantis. A declaração de Freud serve para reafirmar os pontos desenvolvidos aqui com relação à ligação entre Suspense e conceitos psicanalíticos como castração, fetiche, a dupla crença, etc. Também sugere que Freud e Hitchcock tinham pontos de vista bem próximos, reiterando a idéia de que um diálogo entre Psicanálise e Cinema de Suspense faz bastante sentido.

4.11 Suspense e Lembrança Encobridora

Por último, gostaria de discutir uma idéia apresentada por Rivera no livro "Cinema, imagem e Psicanálise" (2008) quanto à associação entre Suspense hitchcockiano e lembrança encobridora. A idéia comum à cerca da memória é a de que ela retoma momentos que mais nos causaram impressão e foram, portanto, dignos de serem recordados. Porém, Freud (1899) indica que algumas recordações fragmentárias da infância se relacionam a eventos cotidianos e, aparentemente, irrelevantes e destituídos de importância, que não poderiam produzir qualquer efeito emocional. Uma lembrança clara, mas incompleta, com alguns elementos omitidos da cena. Conclui-se que duas forças psíquicas estariam agindo aí:

"Uma dessas forças encara a importância da experiência como um motivo para procurar lembrá-la, enquanto a outra – uma resistência – tenta impedir que se manifeste qualquer preferência dessa ordem" (FREUD, 1899, p.290).

Essas forças não se anulariam e coexistiriam sendo que, ao invés da imagem mnêmica que seria justificada pelo evento original, produz-se uma outra, que foi até certo ponto deslocada da primeira. Essa seria a lembrança encobridora, que esconde em si elementos da experiência que suscitaram objeção, provavelmente por terem tido grande valor afetivo e abalado o sujeito.

Para Rivera (2008), essa lembrança seria uma ficção, uma fantasia que tal qual o Cinema enquadra o real de forma que limita o que se apresenta sobre a tela/mente. *"A lembrança encobridora é uma espécie de cena cinematográfica. Seu princípio fundamental é o do Cinema: a montagem"* (p. 47). Assim, a lembrança encobridora é como um filme que, baseado na imagem e narrativa, enquadra e monta os momentos da infância. Nesse sentido, o Cinema seria ele próprio constituído dessas cenas, ocultando e ao mesmo tempo permitindo entrever o recalcado, indicando a presença perturbante do que ficou de fora. Para a autora o Suspense hitchcockiano teria um diferencial:

"Seu Cinema constrói belas imagens e coletivas lembranças encobridoras, para num segundo momento descobri-las, apresentando ao olhar as seqüências que, escondidas, já pulsavam sob delicados excessos" (p. 51).

Dessa forma, entendo que as belas imagens seriam aquelas que, através de refinadas e artísticas técnicas cinematográficas como a montagem, enquadramento e movimentos de câmera, remontam o cotidiano. Os elementos que denotariam algo velado na cena são os mesmos que indicam que algo perigoso está para acontecer e que, como Bonitzer apontou, seriam, por exemplo, os elementos perversos. Indicariam também algo do inconsciente que tenta vir à luz de alguma forma. Montagem e enquadramento, por exemplo, sugerem o campo desse ausente, que é ocupado pela imaginação. Por fim, Hitchcock apresentaria o que está errado – o crime, o assassinato, a tendência maléfica – e descobriria a cena, mostrando o que há de mais cruel e oculto no homem. Não que os seres humanos sejam de maneira inata pouco virtuosos. Esse contraste entre normal e anormal mostra que todos nós temos diferentes desejos, vontades, intenções, mas que eles não são "bons" ou "maus". *"Nem todos os vilões são*

negros e nem todos os heróis são brancos. Há cinza por toda parte" (HITCHCOCK, 2000, p.593).

Assim, Rivera (2008) conclui que Hitchcock faz uso de sua técnica para a montagem do olhar, direcionando o espectador com movimentos de câmera e mudanças de ponto de vista. Nos sugeria o perverso para depois descobri-lo. Conclui que a angústia do espectador viria de uma espécie de revivência da cena traumática que o diretor revela. Uma estratégia que nos faz encarar o que nos é desconhecido e incontrolável e, portanto, aflitivo. E essa percepção traria além da ansiedade uma certa vertigem, que Rivera compara à cena de *"Um corpo que cai"* (Vertigo, 1958) que acontece nas escadarias da torre de onde despenca a protagonista:

"A câmera se distancia ao mesmo tempo em que suas lentes aproximam a imagem graças ao zoom¹⁶ (...) nós caímos na imagem, mas ao mesmo tempo somos empurrados para longe. É como se nossos olhos fossem brutalmente atraídos enquanto nosso corpo é violentamente afastado" (2008, p.55).

Tal como o conflito entre consciente e inconsciente, que brigam por nos levar em diferentes direções. A pulsão que tenta se fazer valer, mas que é repelida. É a maneira indireta com que Hitchcock nos diz que a imagem no Cinema desperta muitos movimentos na nossa psique e que, por isso mesmo, pode nos fascinar a tal ponto que caímos nela.

¹⁶ Técnica de ampliação da imagem por aproximação.

5. Conclusão

O Cinema tem muito em comum com a Psicanálise. Tratam da subjetividade do sujeito e das intenções conscientes e inconscientes. 'A priori' a obra cinematográfica já é produto do homem, uma forma que ele encontrou de sublimar sua energia psíquica em forma de arte. Portanto, o filme já carrega em si desejos, desígnios, símbolos e particularidades. Uma espécie de representação da psique humana que exterioriza de alguma forma não só o que está na superfície, mas também, figurativamente, as profundezas da mente. Esse já é o primeiro indício de que o Cinema e a sua experiência são mais do que parecem. O público já é levado a enfrentar essa imagem tão carregada de significados e na qual encontra o reflexo de seu próprio imaginário.

A Sétima Arte em muitos sentidos pode ser metáfora dos processos psíquicos e do aparelho mental. Como vimos, a película é ilusão baseada na presença-ausência do significante. O espaço deixado pela falta dá espaço ao inconsciente, que capta o que não se mostra, o que está nas entrelinhas. A fantasia é estimulada pelo nada presente entre um quadro e outro da projeção e obriga o espectador a achar algo seu para ocupar aquela lacuna. O mesmo com as histórias, que por acontecerem dentro de um espaço limitado de tempo não se apresentam em sua totalidade e deixam para a platéia que se imagine o resto. O público está no Cinema numa posição infinitamente mais complexa que a de mero observador. É exigido dele um trabalho mental participativo e elaborações mais complexas. É uma experiência impactante, mesmo quando não percebemos que é.

O espectador também é o sonhador. Dentro da sala de Cinema é levado a abstrair e entrar em contato consigo mesmo, dando oportunidade para o devaneio. Vemos na tela as mesmas imagens vívidas que nos tocam durante o sono. Também somos sonhados, porque nos projetamos de inúmeras maneiras na tela. Somos câmera e somos personagens, os que observam e participam. No Cinema a platéia não é só voyeur, mas também exibicionista. Nos procuramos o tempo todo no espelho da tela. E de fato se está lá, como projetor que ilumina o espaço das imagens, como câmera que observa e

capta na memória, e como personagens, os quais encarnam. Por isso assistimos aos filmes, são as duas forças que nos impulsionam, a de ver e ser visto.

A presença-ausência no filme também nos obriga a lidar com a falta do objeto de completude. A imagem é analógica, pois nos mostra o objeto ao mesmo tempo em que ele não está lá. A falta sempre existirá. Então o próprio filme se transforma em objeto desejado. Aquele que pode nos defender de alguma forma contra o nada. Cinema é memória, é algo que prova que estamos vivos e existimos. É metáfora do aparelho mental e de todas as suas possibilidades. Uma invenção do homem, sobre o homem e para o homem.

O Cinema é cultural e ao exprimir as vontades humanas em sua relação com o campo social pode nos dizer muito sobre o sujeito contemporâneo e seu contexto. Ao atentarmos aos destinos do desejo na atualidade, podemos captar o que se passa na subjetividade. Ao mesmo tempo, a Sétima Arte também nos apresenta novas formas de representação que dão a oportunidade de diferentes possibilidades de construção da identidade e da particularidade no homem. Esse fator também permite pensar que o Cinema tem um poder imenso sobre as massas e pode ter funções contraditórias. Pode revolucionar, modificar as combinações do desejo e destruir esteriótipos, nos abrindo para o futuro. Tem a capacidade de ser um veículo de crítica e transformação, recusando o instituído e incentivando a imaginação e o desenvolvimento. Porém, esse mesmo poder da imagem pode alienar e iludir, impondo um imaginário ideologicamente forjado. O Cinema de ficção é regido pelos interesses da indústria, que busca a produtividade e o rendimento, incentivando o filme como máquina de prazer pela ignorância da ilusão. O espectador volta a sua mesma posição de bebê no estádio do espelho, preso na falsa imagem de completude e onipotência. Assim, essa forma de expressão e produção cultural pode ser fonte de muitas possibilidades enquanto nova forma de percepção ou, ao contrário, exatamente em função de seu poder, pode se tornar um instrumento perigoso de docilização das massas.

Uma vez entendida a força da imagem e do Cinema, passamos para o Suspense. Nesses momentos mais do nunca é exigido o trabalho do espectador. Sem o imaginário daquele que vê, o filme não teria o mesmo impacto. Como foi exposto, o Suspense é realmente uma construção, que vai desde a organização da narrativa até a utilização calculada das técnicas de linguagem específicas do Cinema. Dessa forma é estabelecida a intensidade que leva a platéia até o efeito final. Hitchcock era um cineasta à frente de sua época e com uma missão em mente: provocar a emoção no espectador através de seu trabalho. Ele sabia incorporar às histórias recursos que tinha em mãos, os quais sabia manejar habilmente, alcançando assim seu objetivo. Seu sucesso também se deve ao fato de sua própria constituição. Ele sabia o que era a angústia, o medo, o desamparo. Só assim pode-se reproduzi-los e provocá-los no outro. Ele gerava uma excitação e prolongava a tensão, prorrogando o alívio. Sabia que isso causava expectativas e que os sentimentos do espectador fariam todo o resto.

No Suspense cinematográfico, que por sua riqueza perceptiva nos impacta ainda mais do que na literatura, teatro e outras formas de arte, o homem é levado a retomar algumas experiências de maneira representativa, na tela, e de maneira participativa, em sua própria psique. Os *'thrillers'* se baseiam na ansiedade, que é o sinal que antecipa e prepara para o sentimento que será gerado na presença do perigo. O nascimento foi a vivência primordial, que dá bases para as futuras situações. Ao dar informações ao público, Hitchcock alerta que algo ruim está para acontecer e ativa essa antecipação. A dilatação da tensão faz com que a sensação amplie seus limites. A certeza inconsciente do espectador de que nada de ruim ocorrerá é afirmada pelo alívio que vem a seguir.

O perigo representado na tela pode ser visto de algumas maneiras. No Suspense lidamos com a ansiedade, mas entendo que esta é o medo do medo. Portanto os dois sentimentos estão presentes na experiência. Além do perigo do próprio medo, há ameaça da não satisfação da pulsão, assim como da sua satisfação, o prenúncio da perda do objeto e do seu amor, da possibilidade da morte, do nada e da incompletude. Esses perigos podem

ser representados pelo significante cinematográfico através de enquadramentos que ocultam, cortes que limitam e montagens que levam a imaginação a completar a ausência com os medos e vontades do próprio espectador. O significado cinematográfico também tem o seu papel ao procrastinar o desfecho da história e oferecer situações e personagens aos quais podemos vincular nossa carga libidinal, transferindo nossos próprios desejos e motivações e imprimindo-os de nós mesmos.

A pulsão do olhar, ao revelar originalmente um desejo sexual, aponta o Suspense cinematográfico também como metáfora da relação sexual, outra forma de satisfação da pulsão que também é física. O Cinema é o lugar onde não temos medo do escuro, exatamente porque ele nos oferece uma forma fantástica de satisfação dos nossos mais obscuros desejos. Nas salas de projeção nos entregamos, pois sabemos que os conflitos da história se resolverão no plano imaginário, preservando nossa integridade física, e também porque temos a certeza inconsciente de que essas energias reprimidas não serão, de fato, concretizadas. No Cinema, nossa mobilidade física está contida. Nossa satisfação se dará apenas pelo olhar e pela fantasia. É a maneira que encontramos na vida adulta de satisfazer essas pulsões de forma socializada e bem vista. Temos a ilusão de que controlamos nosso inconsciente e a experiência de frustração da infância, que deu origem à sua incessante repetição. O filme é a experiência lúdica e de elaboração do adulto. A retomada do Fort-Da pelo sujeito crescido, inserido na cultura e cujo aparelho mental já está formado. Podemos dizer que a Sétima Arte se tornou uma forma de docilização da libido social. A pacificação cultural pela imagem.

O Suspense também pode ser uma representação e revivência da castração. A diferença é que no Cinema a escolha objetual protelada quase sempre tem um final feliz. O Cinema é uma ilusão do "como gostaria que fosse". É o ventre materno, escuro e confortável, para o qual retornamos como possibilidade de reintegração com a mãe. Que nos dá a impressão de satisfação da carência. Não é incomum um singelo sentimento de desamparo quando saímos da sala de cinema, principalmente depois de um filme que gostamos muito. Meio desorientados ao entrar novamente em

contato com a realidade externa e as luzes do lado de fora e já pensando no próximo filme.

A partir dos sinais oferecidos por Hitchcock em seus filmes, o espectador é levado a encarar a existência de algo em si que está escondido. São as mensagens que existem na lembrança encobridora que indicam que há mais do que se pode enxergar. O elemento perverso muda não somente a ordem natural na história, mas também em nós mesmos. Como os lapsos, esquecimentos, falhas e sonhos do dia-a-dia que sinalizam ao homem que há algo que ele desconhece em si e que não pode controlar. É a ansiedade na possibilidade da existência de algo não familiar na própria casa da mente, que pode nos dominar. O eterno conflito entre consciente e inconsciente. Se a consciência é dia e a inconsciência é noite, eu diria que o Cinema é o entardecer.

Assim, o Suspense, mais do que qualquer outra experiência cinematográfica permite a percepção inconsciente de aspectos desconhecidos em nós mesmos. Um retorno ao proibido por estímulos – quer seja na técnica ou na história – que têm alguma relação metafórica ou análoga com pulsões latentes. É uma vivência tão forte que se traduz fisicamente, pela perda de fôlego, batimentos cardíacos e tremor. Mesmo assim, o Cinema é, além de seguro, acolhedor. É uma experiência compartilhada que nos faz sentir menos deslocados e sozinhos. Os outros também são capazes de sentimentos menos nobres, desejos cruéis e temores. É a idéia de pertencimento e integração. O Cinema também nos dá mais essa pequena ilusão.

Portanto, o que provoca a sensação característica do Suspense é a ansiedade frente à expectativa do perigo, que é, ao mesmo tempo, satisfação e não-satisfação do desejo. É uma experiência forte porque é de grande riqueza perceptiva, que dá a impressão de vivência. E também porque nosso inconsciente participa ativamente, projetando seus conteúdos e captando sinais que a consciência se recusa a ver. É doloroso lidar com o próprio desconhecido e é isso que a experiência cinematográfica provoca e, no caso dos *'thrillers'*, suspende por um certo período de tempo, carregando e mantendo a idéia como numa bandeja à nossa frente. Hitchcock sabia

produzir esse efeito muito bem, fazendo uso de elementos da nossa realidade psíquica. Ele entendia que o ser humano tem medo, cria expectativas e possui desejos ocultos. Por outro lado, ele também compreendia que se a experiência não fosse completamente segura, ninguém ia querer entrar em contato com tais sentimentos. Por isso utilizar o Cinema como instrumento, já que a imagem não oferece, pelo menos teoricamente, nenhum perigo.

Os filmes de Suspense atraem da mesma maneira que os brinquedos perigosos dos parques de diversão e os esportes radicais. É a busca do homem por seus limites. Só que o Cinema é ainda mais seguro e por isso conquista um número maior de pessoas. Podemos realizar de maneira fantástica nossas pulsões e ainda temos a certeza de seu alívio. Somado a isso, o fato de que não estamos sozinhos e que o outro também compartilha a experiência e a obscuridade. É a forma coletiva de prazer e controle da frustração. A ilusão de completude e retorno ao objeto na eterna busca do homem.

Alfred Hitchcock dizia que o Suspense é o que mais se aproxima do Cinema puro. Eu concordo, no sentido de que o Suspense nos filmes é o que mais expõe o caráter ilusório e imaginário do Cinema. É o que mais nos faz encarar a presença-ausência e que mais ativa a imaginação e o inconsciente. Como o próprio diretor disse, é o que tem mais graça. É tão real que sentimos no corpo a ansiedade. A experiência cinematográfica é, sob essa perspectiva, muito mais forte que a montanha-russa ou o pára-quedas. Ela possibilita a exorcização de angústias reais através de angústias fictícias. Nos prepara e fortalece para a dor concreta. Por isso, mesmo tendo momentos desagradáveis o Suspense nos atrai. Nenhuma ficção é mais amedrontadora que a realidade.

O Cinema representa a curiosidade frente ao estranho. É o momento em que nos deixamos levar pela sedução do desconhecido que é, ao mesmo tempo, nosso maior temor. A imagem-fetice que nos fascina e acolhe. Satisfaz mesmo que ilusoriamente e o Suspense é a maior representação do alívio no Cinema. Ao prolongar a espera damos mais valor ao esperado. Somos obrigados a encarar nossa repetitiva busca e a eterna falta, mas

recebemos alguma compensação por isso. A completude e a satisfação fictícias.

A ansiedade que sentimos nos filmes de Suspense é a mesma que nos dá a certeza de estarmos vivos. Achei importante a realização desse trabalho que, aliás, me deu essa mesma sensação. Assim como no Suspense, existe também a expectativa pelo conhecimento, pelo saber. O perigo de não encontrar as respostas e o alívio por surgirem algumas prováveis. Procurei apontar nessa conclusão possibilidades de resposta às perguntas suscitadas no início. Podem até existir outras, mas foi a essas que cheguei percorrendo meu próprio caminho. Entendo ser mais interessante elaborar uma hipótese agora, depois de toda pesquisa e estudo, do que antes, tentando prová-la com o trabalho. Além disso, quando se trata da mente humana é preciso estar atento às variáveis representadas pela subjetividade. Cada um tem sua maneira de sentir e entender os processos do Suspense. Agora a expectativa e ansiedade serão minhas, ao esperar que as minhas idéias apresentem uma suposição interessante e tenham iluminado de alguma maneira. Acima de tudo, gostaria que fizessem algum sentido para todos.

Por fim, algumas questões se apresentaram durante o trabalho. Já encontramos possíveis entendimentos para construção do Suspense, o modo como ele afeta a psique e o motivo de sua atração. Porém, gostaria de ter a possibilidade de, em algum trabalho futuro, elucidar a experiência do espectador neurótico e do espectador psicótico frente ao filme de Suspense, tentando entender de que maneiras a vivência seria diferente para eles. Tentei expor um pouco a expectativa na neurose, mas é algo que precisa ser mais desenvolvido. Outra questão é relativa a capacidade de ilusão do Cinema. Seria interessante entender que perigos oferece ao espectador. De que maneira os filmes, principalmente os de Suspense, podem ser alienantes em sua vivência. Será que são mesmo apenas formas fantasiosas de satisfação, controle da frustração e jogo de identificação? Será que o Cinema é não só complexo, mas está também longe de ser uma experiência inocente que não causa nenhum dano ao espectador? A docilização é necessária para o homem se inserir na cultura, mas será que a oferecida

pelo Cinema pode ser de alguma forma prejudicial? Que cuidados o homem deve ter para não ser atraído pela imagem de maneira a despencar nela? A ansiedade com a vinda do trem na tela pode representar um perigo real se pensarmos que de alguma forma ele pode mesmo nos atropelar.

6. Referências Bibliográficas

BARTUCCI, Giovanna (Org.). Psicanálise, **Cinema e Estéticas de Subjetivação**. Rio de Janeiro: Imago Ed., 2000.

BONITZER, Pascal. Hitchcockian Suspense. In: ZIZEK, Slavoj (Ed.) **Everything you Always Wanted to Know about Lacan but Were Afraid to Ask Hitchcock**. Londres: Verso, 1992, p.15-30.

CARDOSO, Carlos Mota. Pelos Trilhos da Angústia (Ansiar, Angustiar, Neurotizar). **Saúde Mental**, Lisboa, v.3, n.1, p.21-33, jan./fev. 2001.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda (Ed.). **Novo Dicionário Aurélio**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1975.

FREUD, Sigmund (1899). Lembrança Encobridora. In: **Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud**, vol. III. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FREUD, Sigmund (1900 [1899]). A Interpretação dos Sonhos. In: **Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud**, vol. IV/V. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FREUD, Sigmund (1905). Três Ensaio Sobre a Teoria da Sexualidade. In: **Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud**, vol. VII. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FREUD, Sigmund (1910 [1909]). Cinco Lições da Psicanálise. 4ª Lição. In: **Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud**, vol. XI. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FREUD, Sigmund (1916-1917 [1915-1917]). Conferências Introdutórias Sobre Psicanálise. Conferências XXI e XXV. In: **Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud**, vol. XVI. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FREUD, Sigmund (1919). O Estranho. In: **Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud**, vol. XVII. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FREUD, Sigmund (1920). Além do Princípio de Prazer. In: **Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud**, vol. XVIII. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FREUD, Sigmund (1921). Psicologia de Grupo e a Análise do Ego. In: **Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud**, vol. XVIII. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FREUD, Sigmund (1926 [1925]). Inibições, Sintomas e Ansiedade. In: **Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud**, vol. XX. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FREUD, Sigmund (1927). Fetichismo. In: **Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud**, vol. XXI. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FREUD, Sigmund (1933 [1932]). Novas Conferências Introdutórias sobre Psicanálise. Conferência XXXII. In: **Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud**, vol. XXII. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

GOTTLIEB, Sidney (Org.) (1995). **Hitchcock Por Hitchcock (Coletânea de Textos e Entrevistas)**. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1998.

GUATTARI, Félix. O Divã do Pobre. In: ***Psicanálise e Cinema***. São Paulo: Global, 1980, p. 107-117.

HITCHCOCK, Alfred. Feche os olhos e Visualize! *Stage*. jul. 1936. In: GOTTLIEB, Sidney (Org.) (1995). ***Hitchcock Por Hitchcock (Coletânea de Textos e Entrevistas)***. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1998, p. 276-279.

HITCHCOCK, Alfred. Por que os Thrillers Fazem Sucesso. *Picturegoer*. jan. 1936. In: GOTTLIEB, Sidney (Org.) (1995). ***Hitchcock Por Hitchcock (Coletânea de Textos e Entrevistas)***. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1998, p. 137-140.

HITCHCOCK, Alfred. O Prazer do Medo. *Good Housekeeping*. fev. 1949. In: GOTTLIEB, Sidney (Org.) (1995). ***Hitchcock Por Hitchcock (Coletânea de Textos e Entrevistas)***. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1998, p. 144-149.

HITCHCOCK, Alfred. Mestre do Suspense – Uma Auto-Análise de Alfred Hitchcock. *New York Times*. jun. 1950. In: GOTTLIEB, Sidney (Org.) (1995). ***Hitchcock Por Hitchcock (Coletânea de Textos e Entrevistas)***. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1998, p. 150-152.

HITCHCOCK, Alfred. Assassinato – Com Molho Inglês. *New York Times Magazine*. mar. 1957. In: GOTTLIEB, Sidney (Org.) (1995). ***Hitchcock Por Hitchcock (Coletânea de Textos e Entrevistas)***. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1998, p. 160-164.

HITCHCOCK, Alfred. Quer Saber o Seu Futuro? *Guideposts Magazine*. out. 1959. In: GOTTLIEB, Sidney (Org.) (1995). ***Hitchcock Por Hitchcock (Coletânea de Textos e Entrevistas)***. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1998, p. 165-168.

HITCHCOCK, Alfred. Por Que Tenho Medo do Escuro. *Arts: Lettres, Spectacles*. jun. 1960. In: GOTTLIEB, Sidney (Org.) (1995). ***Hitchcock Por***

Hitchcock (Coletânea de Textos e Entrevistas). Rio de Janeiro: Imago Ed., 1998, p. 169-172.

HITCHCOCK, Alfred. Um Diálogo do Redbook. Entrevista concedida a Dr. Fredric Wertham. *Redbook*. abr. 1963. In: GOTTLIEB, Sidney (Org.) (1995). **Hitchcock Por Hitchcock (Coletânea de Textos e Entrevistas)**. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1998, p. 173-181.

HITCHCOCK, Alfred. **Afinal Quem Faz os Filmes**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. Entrevista concedida a Peter Bogdanovich.

HITCHCOCK, Alfred. **Hitchcock/ Truffaut: Entrevistas, Edição Definitiva**. 1. ed. def. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. Entrevista concedida a François Truffaut.

HORTA, Nina (1995). **Não é Sopa – Crônicas e Receitas de Comida**. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

LACAN, Jacques (1949). **Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

LEBEAU, Vicky. **Psychoanalysis and Cinema – The Play of Shadows**. Nova York: Wallflower, 2001.

METZ, Christian (1977). **O Significante Imaginário – Psicanálise e Cinema**. Lisboa: Horizonte, 1980.

MEZAN, Renato. **Interfaces da Psicanálise**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

NAZÁRIO, Luiz. **O Medo no Cinema**. São Paulo: Ed. Colégio Bandeirantes, 1986.

OLINTO, Antonio (Superv.) (2001). **Minidicionário Antonio Olinto da Língua Portuguesa**. 2. ed. rev. ampl. São Paulo: Moderna, 2003.

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

SAMPAIO, Camila Pedral. O Cinema e a Potência do Imaginário. In: BARTUCCI, Giovanna (Org.) **Cinema e Estéticas de Subjetivação**. Rio de Janeiro: Imago Ed., 2000, p.45-69.

TOULET, Emmanuelle. **O Cinema, invenção do século**. Rio de Janeiro: Objetiva, 1988.

TRUFFAUT, François (Org.); SCOTT, Helen (Colab.) (1983) **Hitchcock/ Truffaut: Entrevistas, Edição Definitiva**. 1. ed. def. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

XAVIER, Ismail. Prefácio à Edição Brasileira. In: TRUFFAUT, François (Org.); SCOTT, Helen (Colab.) (1983) **Hitchcock/ Truffaut: Entrevistas, Edição Definitiva**. 1. ed. def. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

7. Bibliografia Consultada

ABREU, Antônio Daniel (Ed.). (1931). ***Carta Aberta a Freud – Lou Andréas-Salomé***. São Paulo: Princípio Ed., [19-].

BARBOSA, André Schaer. ***A Poética do Cine-Terror. Um estudo sobre a produção do medo***. Salvador, 1996. 52p. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Comunicação Social) – Universidade federal da Bahia

CORRÊA, Irineu Eduardo J. A Violência que Paralisa. ***Leituras Compartilhadas – Medo***, Rio de Janeiro, n. 6, p. 16-17, out, 2002.

FERNANDES, Ana Lúcia Sampaio. Cinema e Psicanálise. ***Estudos Psicanalíticos***, Belo Horizonte, n. 28, p. 69-73, set. 2005.

GEM, Collins (Ed.). ***Portuguese Dictionary***. Londres: HarperCollins, 1998.

GENS, Rosa. Para Além do Susto. . ***Leituras Compartilhadas – Medo***, Rio de Janeiro, n. 6, p. 38-49, out, 2002.

MADUREIRA, Pedro Paulo de Sena (Coord.). ***Freud / Lou Andréas-Salomé – Correspondência Completa***. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1975.

MARTIN, Marcel. ***A Linguagem Cinematográfica***. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 2007.

METZ, Christian. ***A Significação no Cinema***. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

PRIETO, Benita. O Fascínio pelas Histórias. ***Leituras Compartilhadas – Medo***, Rio de Janeiro, n. 6, p. 4-7, out, 2002.

RIVERA, Tânia. Cinema e Pulsão: sobre "Irreversível", o trauma e a imagem. ***Revista do Departamento e Psicologia***, Niterói, v.18, n.1, p. 71-76, jan./jun. 2006.

SHATTUCK, Roger. ***Conhecimento Proibido: de Prometeu à Pornografia***. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

8. Referências Filmográficas

UM CORPO Que Cai (Vertigo). Direção: Alfred Hitchcock. Produção: Alfred Hitchcock. Intérpretes: James Stewart; Kim Novak; Barbara Bel Geddes; Henry Jones; Tom Helmore e outros. Roteiro: Alec Coppel e Samuel Taylos, adaptado do romance *D'entre lês morts*, de Pierre Boileau e Thomas Narcejac. Paramount. EUA, 1958. 1 videocassete (DVD), (128 min), son., color.

CORRESPONDENTE Estrangeiro (Foreign Correspondent). Direção: Alfred Hitchcock. Produção: Walter Wanger. Intérpretes: Joel McCrea; Laraine Day; Herbert Marshall; George Sanders; Albert Basserman e outros. Roteiro: Charles Bennett e Joan Harrison. United Artists; Continental Home Video. EUA, 1940. 1 vídeodisco (DVD), (120 min), son., P/B.

FESTIM Diabólico (Rope). Direção: Alfred Hitchcock. Produção: Sidney Bernstein e Alfred Hitchcock. Intérpretes: James Stewart; John Dall; Joan Chandler; Farley Granger; sir Cedric Hardwicke e outros. Roteiro: Arthur Laurents, adaptado da peça de Patrick Hamilton. Warner Bros; Cic Video. EUA, 1948. 1 videocassete (VHS), (80 min), son., color.

INTERLUDIO (Notorious). Direção: Alfred Hitchcock. Produção: Alfred Hitchcock. Intérpretes: Ingrid Bergman; Cary Grant; Claude Rains; Louis Calhern; Leopoldine Konstantin e outros. Roteiro: Ben Hetch, adaptado de uma história de Hitchcock. RKO; Continental Home Video. EUA, 1946. 1 vídeodisco (DVD), (102 min), son., P/B.

JANELA Indiscreta (Rear Window). Direção: Alfred Hitchcock. Produção: Alfred Hitchcock. Intérpretes: James Stewart; Grace Kelly; Wendell Corey; Thelma Ritter; Raymond Burr e outros. Roteiro: John Michael Hayes, adaptado de uma novela de Cornell Woolrich. Paramount; Universal Pictures. EUA, 1954. 1 vídeodisco (DVD), (114 min), son., color.

O MISTÉRIO do Número 17 (Number Seventeen). Direção: Alfred Hitchcock. Produção: John Maxwell. Intérpretes: Leon M. Lion; Anne Grey; John Stuart; Donald Calthrop; Barry Jones e outros. Roteiro: Alfred Hitchcock, adaptado da peça e do romance de Jefferson Farjeon. British International Pictures; Elstree; Wardour & F.; Universal Home Video. Inglaterra, 1932. 1 videodisco (DVD), (60 min), son., P/B.

OS PÁSSAROS (The Birds). Direção: Alfred Hitchcock. Produção: Alfred Hitchcock. Intérpretes: Rod Taylor; Tippi Hedren; Jéssica Tandy; Suzanne Pleshette; Charles McGraw e outros. Roteiro: Evan Hunter, adaptado do romance de Daphne du Maurier. Universal Pictures. EUA, 1963. 1 videocassete (VHS), (114 min), son., color.

PSICOSE (Psycho). Direção: Alfred Hitchcock. Produção: Alfred Hitchcock. Intérpretes: Anthony Perkins; Janet Leigh; Vera Miles; John Gavin; Martin Balsam e outros. Roteiro: Joseph Stefano, adaptado do romance de Robert Bloch. Paramount; Universal Pictures. EUA, 1960. 1 videodisco (DVD), (109 min), son., P/B.

SABOTAGEM (Sabotage). Direção: Alfred Hitchcock. Produção: Michael Balcon e Ivor Montagu. Intérpretes: Sylvia Sidney; Oscar Homolka; Desmond Tester; John Loder; Joyce Barbour e outros. Roteiro: Charles Bennett, adaptado do romance de Joseph Conrad, *The secret agent*. Gaumont-British Pictures; Lime Grove; Paramount. Inglaterra, 1936. 1 videodisco (DVD), (76 min), son., P/B.

SUSPEITA (Suspicion). Direção: Alfred Hitchcock. Produção: RKO. Intérpretes: Cary Grant; Joan Fontaine; sir Cedric Hardwike; Nigel Bruce; Dame May Whitty e outros. Roteiro: Samson Raphaelson, Joan Harrison e Alma Reville, adaptado do romance *Before the fact* de Francês Iles (Anthony Berkeley). RKO; Warner Home Video. EUA, 1941. 1 videocassete (VHS), (91 min), son., P/B.

9. Filmografia Consultada

A DAMA Oculta (The Lady Vanishes). Direção: Alfred Hitchcock. Produção: Edward Black. Intérpretes: Margareth Lockwood; Michael Redgrave; Paul Lukas; Dame May Whitty; Cecil Parker e outros. Roteiro: Sidney Gilliat e Frank Launder, adaptado do romance *The wheel spin*, de Ethel Lina White. Gainsborough Pictures; Lime Grove; Editora NBO. Inglaterra, 1938. 1 videodisco (DVD), (97min), son., P/B.

FRENESI (Frenzy). Direção: Alfred Hitchcock. Produção: Alfred Hitchcock. Intérpretes: Jon Finch; Alex McCowen; Barry Foster; Barbara Leigh-Hunt; Anna Massey e outros. Roteiro: Anthony Shaffer, adaptado do romance *Goodbye Piccadilly, farewell Leicester Square*, de Arthur La Bern. Universal Pictures; Pinewood; Universal Home Video. Inglaterra, 1972. 1 videodisco (DVD), (116 min), son., color.

O HOMEM Que Sabia Demais (The Man Who Knew Too Much). Direção: Alfred Hitchcock. Produção: Michael Balcon e Ivor Montagu. Intérpretes: Leslie Banks; Edna Best; Peter Lorre; Frank Vosper; Hugh Wakefield e outros. Roteiro: A.R. Rawlinson, Charles Bennett, D.B. Wyndham-Lewis e Edwin Greenwood. Garamount British Pictures; Lime Grove; Continental Home Video. Inglaterra, 1934. 1 videocassete (VHS), (84 min), son., P/B.

O INQUILINO Sinistro (The Lodger - A Story oh the London Fog). Direção: Alfred Hitchcock. Produção: Michael Balcon. Intérpretes: Ivor Novello; June; Marie Ault; Arthur Chesney; Malcolm Keen e outros. Roteiro: Alfred Hitchcock e Eliot Stannard, adaptado do romance de Marie Belloc-Lowndes. Islington; Wardour & F.; Gainsborough; Editora NBO. Inglaterra, 1926. 1 videodisco (DVD), (79 min), mudo, P/B.

INTRIGA Internacional (North by Northwest). Direção: Alfred Hitchcock. Produção: Alfred Hitchcock. Intérpretes: Cary Grant; Eva Marie-Saint;

James Mason; Jessie Royce Landis; Leo G. Carroll e outros. Roteiro: Ernest Lehman. Metro Goldwyn Mayer; Warner Home Video. EUA, 1959. 1 videodisco (DVD), (136 min), son., color.

REBECCA, A Mulher Inesquecível (Rebecca). Direção: Alfred Hitchcock. Produção: David O. Selznick. Intérpretes: Laurence Oliver; Joan Fontaine; George Sanders; Judith Anderson; Nigel Bruce e outros. Roteiro: Robert E. Sherwood e Joan Harrison, adaptado do romance de Daphne du Maurier. Selznick International; United Artists. EUA, 1940. 1 videodisco (DVD), (130 min), son., P/B.

A SOMBRA de uma Dúvida (Shadow of a Doubt). Direção: Alfred Hitchcock. Produção: Jack H. Skirball. Intérpretes: Joseph Cotten; Teresa Wright; MacDonald Carey; Patricia Collinge; Henry Travers e outros. Roteiro: Thornton Wilder, Alma Reille e Sally Benson, adaptado de uma história de Gordon Mc Donnell. Universal Pictures; Universal Home Video; EUA, 1943. 1 videodisco (DVD), (108 min), son., P/B.