

Caciana Linhares Pereira¹ Cibele Maria Gouveia de Vasconcelos² Mariana Lopes Veras³
Tábata Ísis Silva Laboreiro⁴

Resumo

O presente trabalho se propõe a apresentar os objetivos gerais do projeto de extensão Cine Freud, Cultura e Arte, assim como algumas reflexões que foram possíveis após nove anos de existência. O projeto visa promover a interlocução entre Arte, Psicanálise e o campo dos Estudos Culturais. Propõe a construção de dispositivos de formação discente que permitam problematizar os fenômenos subjetivos implicados na experiência contemporânea, considerando a diversidade cultural como constitutiva desta experiência. Nesta direção, faz-se fundamental o incentivo e a difusão de obras artísticas e culturais, no sentido de contribuir para a formação artística e crítica dos estudantes e da comunidade em geral, proporcionando o debate, o desenvolvimento do senso crítico e a sensibilização desses sujeitos para com processos afetivos advindos dos mecanismos subjetivos desencadeados pela arte. A problematização do objetivo do projeto considera a participação do seu público-alvo. A partir do levantamento de problemáticas levantadas nos debates realizados no âmbito do projeto, foram apresentadas as linhas gerais que moveram sua discussão e que evidenciam polêmicas importantes no que diz respeito à experiência contemporânea: a desmistificação de alguns aspectos da problemática das perversões e das psicoses e sua relação com as concepções correntes sobre as perversões e a loucura.

Palavras-chave: Psicanálise; cultura; cinema

Abstract

This article aims to present the general objectives of the extension project Cine Freud, Culture and Art, as well as to bring some reflexions about the project in its nine years of existence. Cine Freud aims to promote dialogue between art, psychoanalysis and the field of Cultural Studies. It proposes the construction of student training devices which question the subjective phenomena involved in contemporary experience, considering cultural diversity as constitutive of this experience. In this direction, it is crucial the encouragement and dissemination of artistic and cultural works, in order to contribute to the artistic and critical training of students and the community providing the debate, the development of critical thinking and awareness of these subjects towards affective processes arising from subjective mechanisms triggered by art. The questioning of the project's objective considers the participation of its target audience. From the issues raised in the debates after the exhibition of the movies, they were presented the general lines that moved the discussion and polemics considered important in regard to contemporary experience, for example, the demystification of some aspects of the problem of the perversions and psychoses and its relation to current thinking about the perversions and madness.

Keywords: Psychoanalysis; cinema; culture.

¹ Professora adjunta do Departamento de Psicologia da Universidade Federal do Ceará. Coordenadora do Projeto de Extensão Cine Freud, Cultura e Arte. E-mail: cacianalinhares@gmail.com.

² Graduanda do Curso de Psicologia da Universidade Federal do Ceará. Bolsista do Laboratório de Psicanálise da UFC.

³ Graduanda do Curso de Psicologia da Universidade Federal do Ceará. Bolsista do Projeto de Extensão Cine Freud, Cultura e Arte.

⁴ Graduanda do Curso de Psicologia da Universidade Federal do Ceará. Bolsista do Projeto de Extensão Cine Freud, Cultura e Arte.

A EXPERIÊNCIA DE EXTENSÃO NO CINE FREUD, CULTURA E ARTE

O Cine Freud, Cultura e Arte, vinculado ao Laboratório de Psicanálise da UFC, realiza, atualmente, dois cineclubes, com exibições semanais na Casa Amarela Eusélio Oliveira e bimestrais na Fundação Joaquim Nabuco - Instituto Dragão do Mar de Arte e Cultura. Em nove anos de existência, o Projeto realizou 175 sessões, alcançando a marca de 16.461 beneficiados. Nos detendo nos debates e filmes exibidos nos dois últimos anos, podemos visualizar o comparecimento, por parte dos que são convidados a conduzir o debate e por parte do público, de tematizações que envolvem a figura da loucura e da perversão. Esta convocação das duas figuras se dá – pelo que temos observado – num cruzamento entre aspectos clínicos relativos aos processos de constituição subjetiva e aspectos relacionados a processos que compõem a experiência contemporânea. Neste trabalho, optamos por um recorte que incide sobre estas figuras, buscando apreender as linhas de força dos debates. Para os propósitos desta discussão, trabalharemos especificamente com os filmes *Taxi Driver*, *O lado bom da vida* (*Silver Linings Playbook*), *A Caça* (*The Hunt*) e *O abutre* (*Nightcrawler*).

Taxi Driver apresenta a figura do delírio e do ódio nesse limite tenso que leva a uma interrogação radical que, de resto, compôs uma preocupação fundamental na pena dos que tentaram pensar o fenômeno totalitário: como o delírio de um passa a compor um delírio coletivo? Ainda: uma produção ideológica pode ser delirante? Como equacionar estes termos? *O Lado Bom da Vida* - história onde dois “loucos” se apaixonam – apresenta, por sua vez, o momento de ruptura ou desmoronamento do imaginário. O filme permite pensar a identificação simbólica e os efeitos de sua ausência, expondo a travessia realizada por um homem a partir do desmoronamento do imaginário desencadeado por

uma traição amorosa. *A Caça* estrutura-se sobre uma circunstância de denúncia, mas de uma denúncia particular: a de um crime sexual cometido por um professor do jardim de infância. A acusação leva o protagonista a outra circunstância: a perseguição pelos habitantes de sua cidade natal. Destas duas circunstâncias, trata-se de capturar sua montagem, invertendo a causalidade mais aparente: o tempo da perseguição – pode responder a uma exigência primeira, a da perseguição mesma, colocando em cena um princípio perigoso do ordenamento grupal: a exclusão de um para o estabelecimento do todo. Entre verdade e mentira, o filme expõe a exigência mesma de que o crime tenha ocorrido, a exigência de que a proibição seja enxada e assumida por um. Há uma torção dos tempos: o rechaço advém após a cena perversa? Ou é necessário produzir uma cena perversa para fazer operar o rechaço e, num só tempo, dar vazão a um tipo de satisfação impossível de ser realizada na cultura? *O Abutre* parte de uma circunstância própria ao jornalismo criminal - a exposição de imagens de corpos sem vida - e segue numa montagem que expõe algo além: uma economia onde, para se faturar mais, trata-se de alterar cenas de crimes, atrair o trabalho da polícia e, por fim, induzir acidentes e assassinatos. Uma circunstância apresentada na perspectiva de um personagem (seu gozo particular com os corpos sem vida) passa a se articular a um funcionamento próprio da estratégia sensacionalista, numa espécie de reviravolta onde, ao fim, uma interrogação é posta sobre a própria estratégia sensacionalista: o que está em jogo entre o crime, a notícia e o espectador?

Aqui se delineia uma forma de apreender aspectos da experiência contemporânea que é pouco solidária à crença de uma superação da face sombria da experiência pelo trabalho da razão. Essa crença, coação da promessa iluminista, ainda con-

trapunha razão e paixão, civilização e barbárie. O século XX, abalado pela falência dessa promessa, encarregou-se de expor a operação de constituição da cultura como um processo onde se guarda um dilema inexorável: o que a cultura enterra, para levantar seu monumento, irá constituir, como seu avesso, a matéria da qual é feita. Aquilo que é rechaçado não é mais tomado como arquivo perdido, apagado, e sim, como o elemento negativo ao qual todo monumento responde.

Taxi Driver e O Lado Bom da Vida: o que o cinema testemunha sobre a psicose?

Freud, em *A perda da realidade na Neurose e na Psicose* (1924/2013), aponta como diferenças entre as estruturas referidas o fato de que “Na neurose uma porção da realidade é evitada mediante a fuga, enquanto na psicose é remoldada.” (Freud, 1924/2013, p.217) A neurose não negaria a realidade, “apenas não quer saber dela; a psicose a nega e busca substituí-la.” (Freud, 1924/2013, p.218) Ainda que situe especificidades, Freud afirma neste texto que, ao contrário do que se pensava, tanto na neurose quanto na psicose “há de se considerar não apenas a questão da *perda da realidade*, mas também de uma *substituição da realidade*.” (Freud, 1924/2013, p.221) Se, ao falarmos da loucura, costumamos ouvir que, neste caso, trata-se de uma perda de realidade, o centro deste texto de Freud dedica-se a apresentar diferenças nos modos de processar esta perda. O que Freud faz com o instinto e a pulsão – instaurando a pulsão como uma impossibilidade de realização do instinto – faz com a realidade, situando cada estrutura como modos distintos de não realizá-la.

Essa perda ou substituição da realidade pode ser encontrada em *Taxi Driver*, filme dirigido por Martin Scorsese. Travis Brickle (Robert De Niro), insone, torna-se taxista, e o filme, desta associação, cons-

trói uma atmosfera insone, errante e noturna. Esta atmosfera – a realidade que o filme figura – passa a compor a matéria de uma construção delirante: ser aquele que é responsável por fazer a “limpeza” da cidade e de tudo aquilo que considera como a escória da sociedade, que para ele seriam as prostitutas, os cafetões, os negros - todos aqueles estão situados, de alguma forma, em uma posição marginal. De um ponto de vista clínico, Travis parece figurar o que Lacan considera um estado pré-psicótico: estamos no campo da psicose, mas não desencadeada, fora de surto. O percurso traçado pelo filme passa, desse tempo de não desencadeamento, para um tempo onde se alcança o que a teoria psicanalítica nomeia de *passagem ao ato*. Em prol de um bem maior, que, segundo ele, seria o de fazer a “asepsia da sociedade”, leva a termo um projeto de extermínio da escória da sociedade. Ao empreender essa missão, Travis Brickle estaria fazendo um favor para aqueles que pensavam da mesma maneira, ou seja, para aqueles que defendiam este projeto de execução sumária da diferença posta em cena pelos que passam a funcionar como objeto do ódio.

Deste ponto, a fronteira entre a construção delirante de Travis e uma construção coletiva sustentada no ódio é borrada. O delírio, respaldado por essa sociedade, faz com que Travis torne-se um herói para muitos. É importante observarmos que a construção do personagem Travis não é verossímil com a psicose. Em outras palavras, não encontramos na clínica esse modo de construção delirante, onde alguém se coloca como o responsável pela pureza de um povo e comete assassinatos. A verossimilhança está em outro lugar e aí talvez esteja o enigma ao qual o filme dá expressão: não foi essa a lógica do nazismo? Não é essa a lógica que preside toda organização fascista? Como delírio de um, o filme interroga a constituição mesma da noção de povo ou de pátria, na medida em que se sustenta, perigosamente, no

exterminio de toda alteridade. O advento fascista teria sido a expressão, no século XX, dos restos da operação civilizatória levada a seu limite. A produção ideológica do “americano” só pôde se constituir, no mesmo século XX, ao preço do isolamento e exterminio de suas figuras negativas, restos do processo de colonização, como o negro e o índio encarnado na figura do mexicano. Depreendemos que o filme convocou duas ordens de questões: uma relativa à apreensão clínica das psicoses e ao que a Psicanálise produziu a partir de sua escuta; outra relativa aos processos constitutivos de determinados fenômenos culturais, como o fascismo. Não apenas o fascismo já reconhecido dos regimes totalitários, mas o fascismo presente na construção ideológica da sociedade americana. Quanto à clínica e sua ética, alguns pontos podem ainda ser destacados.

No debate, conduzido por Irvina Sampaio, sublinhou-se a ética que rege a escuta clínica e sua relação com a clínica no campo das psicoses. Lacan, que tem na clínica da psicose o ponto de virada da psiquiatria para a escuta analítica, propõe que o analista não pode recuar diante da psicose mas, antes, aprender com ela. Situa, numa exigência de rigor que marcaram sua vida, manejos diferentes, insistindo na mudança na posição de escuta e abrindo caminhos para que a psicose não fosse tomada apenas como o outro simétrico – oposto – da neurose e, sim, como seu Outro. Abandonando uma equação que propunha termos opostos, Lacan insiste nos termos enquanto diferentes, não complementares. Ainda que uma estrutura possa ser pensada a partir do solo de outra, não se trata de tomar uma como oposta a outra. Da mesma forma, a clínica das psicoses desloca o lugar do analista, interroga a posição de onde se escuta.

Freud (1911/2015) indica, em sua análise do caso de paranoia de Schreber, que o delírio deve ser compreendido como

uma tentativa de cura, de reconstrução, por parte do paciente, portanto o papel da escuta do analista seria o de pôr de lado a censura e de acolher os seus delírios, ou seja, Freud passa a conceber que haveria um movimento do psicótico em direção à estabilização. Como Irvina Sampaio propôs: *No caso de Travis, o trabalho é uma forma de aplacar sua angústia. Para que ele não fique insone, ele busca o trabalho, e é nesse trabalho que encontra elementos para a construção de seu delírio.* A construção delirante, portanto, é fruto de um trabalho que produz estabilização. Como podemos depreender, há uma solidariedade entre estrutura e posição de escuta, o que abre outro aspecto fundamental da discussão: a importância de haver um diagnóstico diferencial estrutural é solidária à condução do tratamento. Não há diagnóstico que não seja posto em função de uma posição de escuta. Daí não podermos reduzir a presente discussão sobre a psicose ou a perversão sob os termos de personagens perversos ou psicóticos. Ainda que um personagem seja construído sob as marcas de determinada estrutura, uma obra de arte e, como tal, uma obra cinematográfica, só pode ser contada a partir de pelo menos três termos: o diretor (considerado aqui como a perspectiva de onde se filma, como a posição da câmera), o filme (o quadro, a figuração) e o expectador (aquele que olha o quadro, mas, sobretudo, é olhado, pois o quadro pressupõe a posição de onde este irá olhar). “O cinema é o olhar do filme sobre o olhar do espectador (...) É o olhar da montagem que captura o do expectador”. (Souza, 2012, p. 62).

Se um filme nos ensina algo de um procedimento psicótico, por exemplo, o faz não apenas pela história que conta, ou do quadro que monta, mas pela disposição dos termos entre aquele que filma, o quê filma e aquele que é objeto dessa montagem: o expectador. As análises formais empreendidas por Slavoj Žižek (2009) demonstram esta posição de onde a crítica pode produ-

zir um saber recolhido das obras de arte. Quando Zizek se utiliza, por exemplo, da noção de *rendu* (trabalhada por Lacan no seminário 20), observa que esta seria uma terceira via de se fazer realidade no cinema, “que não se daria nem por meio da imitação imaginária, nem por representação simbolicamente codificada, mas sim por sua ‘entrega’ imediata” (Marques, 2012, p. 91). Esse conceito se remeteria às técnicas cinematográficas contemporâneas, como as de sonorização, onde o espectador seria confrontado com um nível de imediatividade próprio ao registro do real. Observe-se, aqui, que o plano do enunciado é posto em suspensão pela interveniência do plano da enunciação. O cinema, nascido da modernidade, carrega consigo esta interrogação radical da representação e faz com que o sentido exposto nas narrativas sejam postos em suspeição através de estratégias formais que dão a ver ou põem a nu os procedimentos de produção mesma do sentido. Por isso, Hitchcock pode expor um procedimento psicótico sem colar este procedimento a um personagem. É o procedimento que é exposto. No filme *Os Pássaros*, Zizek encontra o modo de comparecimento do real na psicose e o faz não pelo enunciado, pelo que é dito, mas pelo modo como é dito, ou seja, pelo ato de enunciação que, no cinema, é ato de montagem. A cena dos pássaros corrompe o sentido. Se simbolizassem algo, como a trágica renúncia à mãe, o filme teria se tornado o típico drama americano dos anos 50, mas seu efeito foi inverso, de desestabilização radical da ordem do sentido. Trata-se, aqui, da emergência de um elemento estranho, inexplicável, exterior à narrativa compreensível e “sua influência na diegese do filme é, assim, tão massiva que coloca em segundo plano o drama doméstico apresentado. O drama, com efeito, perde sua significação.” (Marques, 2012, p. 89). O passo a dar, ainda, é considerar que essa perda não é mera destruição ou apagamento, mas o desvelamento mesmo de um véu. Assim, a narrativa ou

sentido dado por um filme está em relação com seus procedimentos formais de modo que, se o filme assume o estatuto de obra de arte, este alcance se deve a este modo de desconstrução do sentido e da realidade. O que se faz a contrapelo, recorrendo a uma expressão de Walter Benjamin: ao expor ou apresentar os procedimentos de construção do sentido, um filme produz um real que, se é encontrado como resto da operação, é como o sorriso do gato de Alice: estava desde o começo como causa de toda a construção.

Outro aspecto sublinhado no debate refere-se a um mecanismo de defesa comum na psicose: a utilização de bengalas imaginárias, termo que foi utilizado por Lacan, no seminário sobre as psicoses, para se referir a uma sustentação da estrutura por elementos imaginários. Esse mecanismo poderia se apresentar na forma de um emprego ou de um relacionamento, algo que possibilite a sustentação social sem o surto. A ruptura ou desmoronamento desta sustentação imaginária foi o que encontramos no filme *O lado bom da vida* - filme que narra uma história onde dois “loucos” se apaixonam. Conforme Henrique Riedel indicou em sua fala, o psicótico, sem acesso à identificação simbólica, pode atravessar um desmoronamento do imaginário a partir de um acontecimento que tenha o efeito de fazê-lo perder estas bengalas. Diante de uma perda desta ordem, o neurótico pode contar com a identificação simbólica, que lhe permite, por exemplo, ocupar diferentes posições na cultura. Um jogo com estas posições lhe é possível e o que se perde aqui, pode ser reencontrado ali, como observa Henrique Riedel: *Um neurótico pode ocupar um emprego um dia e pode ser demitido. Vai ser sofrido pra ele, mas ele pode ocupar outra posição. Isso não vai ser totalmente avassalador pra ele. Um psicótico que tem um emprego e que encara esse emprego como uma posição que ele assumiu como aquilo que ele é, uma ruptura nessa relação pode ser catastrófica.* Tal

apontamento destaca essa inflexibilidade no personagem Pat (Bradley Cooper) que, ao presenciar a traição de sua esposa em sua própria casa, se desestabiliza e é internado em uma instituição psiquiátrica. Tais acontecimentos desencadeiam essa ruptura. Não conseguindo jogar ou se flexibilizar, após a saída da instituição busca, de todas as maneiras, retomar essa relação e a vida que foi interrompida. Riedel retomou, ainda, a problemática que envolve o diagnóstico e a patologização – problemática recorrente nos debates e que indica uma pergunta dos debatedores e do público sobre os efeitos dos modos como se considera o diagnóstico.

Retomando os termos da discussão sob a noção de estrutura, Riedel a situa como o modo como o sujeito vai lidar ou se defender da realidade. Reencontramos a categoria da realidade e, mais uma vez, posta nos termos de uma construção que, ao falhar, indica modos particulares de defesa. Quanto às instituições psiquiátricas, observa-se o abuso do uso de medicações e a pertinência de uma discussão rigorosa quanto à problemática do diagnóstico: *Uma classificação errada do sujeito se torna perigosa a partir do momento em que envolve medicamento. A medicação pode, justamente, deixar o sujeito empacado na situação em que ele está. Uma anestesia completa do sujeito. Se o sujeito chega anestesiado na clínica, não vai haver trabalho, não vai haver intervenção.* Como afirma Guerra (2010, p.11): “Compreender a estrutura psicótica e as soluções nas psicoses nos auxilia a elucidar, com mais crítica, a diferença, e não a deficiência, desses sujeitos”. Observamos que, ao interrogar a patologização destas figuras, busca-se o rigor no entendimento dos processos subjetivos sem desconsiderar a violência que tem constituído, historicamente, a experiência de tantos. A cultura é abordada, então, em seu *pathos*.

A Caça e O abutre: o crime, a notícia e a posição do espectador

O drama dinamarquês *A Caça* (2012), do diretor Thomas Vinterberg, narra a história da denúncia de um suposto crime sexual cometido por um professor do jardim de infância. O peso da acusação circunda toda a história e logo as implicações sociais de um suposto crime o leva a ser perseguido pelos habitantes de sua própria cidade natal e a ter sua vida paralisada. O filme, como observou Ana Carolina Leão Martins, tem efeitos perturbadores ao colocar em questão a verdade e a fantasia, ao expor “a dispensabilidade da concretude no que tange à lógica perversa”. O que poderia ser tão chocante a uma sociedade neurótica para que tal ojeriza surja ao menor indício de uma cena perversa?

A perversão comparece na obra de Freud como eixo em torno do qual giram seus questionamentos em torno da sexualidade e a subversão operada com o conceito de pulsão é dela tributária. Por um lado, é pensada como outra versão do instinto, a pulsão é definida como sua perversão. Por outro lado, mais além de constituir a sexualidade, a perversão passa a ser pensada como estrutura clínica, como uma modalidade de defesa particular e que produz uma realidade também particular. Dessa forma, o artigo “*Fetichismo*” (1927), traz a questão de recusa da castração, inserindo-a em um contexto teórico posterior à sua inscrição nas formulações sobre a sexualidade infantil presentes nos “*Três ensaios sobre a teoria da sexualidade*” (1901-1905). Neste texto, Freud situa a especificidade do procedimento perverso como definidor de uma estrutura.

O que poderia ser tão chocante a uma sociedade neurótica para que tal ojeriza surja ao menor indício de uma cena perversa? A pergunta, levantada pelo filme *A Caça*, levou à seguinte formulação: o neurótico, mediante o apego aos seus sintomas, convive com a culpa que se

concretiza como testemunha de um desejo impossível de ser satisfeito. O que levaria uma cidade inteira a se voltar contra um conhecido seria a estranheza de um ato que remete às fantasias sexuais infantis, particulares, nunca abandonadas. O filme confronta – e mesmo inclui – o espectador num ponto não tão distante da perversão. A cidade aparece tomada pelo crime:

As fantasias claramente conscientes dos perversos (que, em circunstâncias favoráveis, podem transformar-se em atos), temores delirantes dos paranoicos (projetados em num sentindo hostil), e as fantasias inconscientes dos histéricos (descobertas por trás de seus sintomas através da psicanálise) coincidem até os mínimos detalhes em seu conteúdo. (FREUD, 1901-1905, p. 152).

O *Abutre*, do diretor Dan Gilroy, narra a história de Louis Bloom (Jake Gyllenhaal), um rapaz que trabalha informalmente com o jornalismo criminal. Ao longo do enredo, visando aumentar o faturamento de seu material - imagens de corpos sem vida - e diante do sensacionalismo da mídia envolvida, Louis passa a alterar cenas de crimes, atrapalhar o trabalho da polícia e, por fim, induzir acidentes e assassinatos. Durante sua fala, Regina Nogueira Faust destacou, entre outros aspectos, que Louis Bloom é comumente classificado pela crítica como psicopata. No entanto, a lógica que o filme apresenta nos ensina sobre a perversão. O recorte aqui delineado circunda os pontos supracitados: interrogou-se, fundamentalmente, a forma negativa e degradante do modo como se aborda esse sujeito que se apresenta como, não somente acima da lei, mas como tendo uma estranha proximidade com ela, usufruindo da mesma em benefício próprio. Sobre Louis Bloom, Re-

gina Faust observa: *não sabemos nada sobre a sua infância, sobre seus pais e como ele chegou naquele ponto. Não há um aprofundamento maior na sua história pessoal.* Tal apontamento atenta para a impossibilidade de esgotar uma verdade última sobre um personagem ou mesmo sobre a obra e seu intuito. A construção de uma lógica perversa não necessita de um representante corporificado (uma pessoa ou uma personagem). Rigorosamente, a atuação da lógica perversa não necessita nem de um acontecimento real para que cause torpor, incômodo ou para que seja noticiado como algo terrível e inumano, algo que segrega o seu suposto autor dos demais. A esta advertência alinha-se uma outra: *A perversão não é sinônimo de perversidade. Se associa, mas pode estar em qualquer estrutura, a perversidade. Freud foi o primeiro a avaliar o seu alcance em todas as formas de sexualidade.*

Se o personagem Louis é visto como monstro por suas ações, são elas, no entanto, executadas para fornecer material de entretenimento aos muitos neuróticos que formam o público do seu programa. Os traços perversos dos neuróticos que assistem a corpos mortos e demais atrocidades enquanto tomam café da manhã, ou almoçam, também devem ser levados em consideração. Para Roudinesco (2008), é delegada ao perverso a culpa pelos males sociais, ou seja, é atribuída a ele uma responsabilidade negativa por aquilo que ele diz e faz que causa uma angústia no tecido social. Assim, o perverso é criminalizado não pela estranheza que causa aos outros, mas pela extrema familiaridade de suas ações com os desejos reprimidos da sociedade. Assim, Roudinesco (2008, p. 13) indaga: “Que faríamos se não pudéssemos apontar como bodes expiatórios – isto é, perversos – aqueles que aceitam traduzir em estranhas atitudes as tendências inconfessáveis que nos habitam e que recalamos?”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir das indagações suscitadas pelos filmes no âmbito do projeto, gostaríamos de ordenar alguns pontos, sublinhando o fato de que estes filmes operam uma inversão da causalidade mais aparente. Em *Taxi Driver*, a fronteira entre a construção delirante de Travis e uma construção coletiva sustentada no ódio é borrada. Entre verdade e mentira, *A Caça* expõe a exigência mesma da ocorrência de um crime, a exigência de que a proibição seja encenada e assumida por um. O crime causa a perseguição e a consequente consolidação do grupo que compõe os moradores da cidade? Ou a perseguição e o crime são necessários para a consolidação do grupo? *O Abutre* parte de uma circunstância própria ao jornalismo criminal - a exposição de imagens de corpos sem vida - e, do gozo particular de um sujeito, expõe um funcionamento próprio da estratégia sensacionalista. O que está em jogo entre o crime, a notícia e o espectador? Essa pergunta surge ao final, como o que resta após a queda do véu do sentido, que permaneceria intacto se a construção mantivesse o espectador do lado de fora do gozo do personagem. Girando a perspectiva, o espectador é suposto na posição do público da mídia sensacionalista, suposto partilhar desse gozo fora da lei. Nesse giro sustenta-se seu efeito perturbador. Esta inversão, a nosso ver, é marca da experiência do século XX - e do abalo sofrido pela noção de representação. As guerras, assim como a emergência de expressões totalitárias vividas no âmbito dos Estados e da vida cotidiana, denunciaram as falhas do projeto iluminista e parecem ter exigido uma resposta. Resposta que, para a Arte, é uma questão de forma.

REFERÊNCIAS

- A caça. Direção: Thomas Vinterberg. Produção: Sisse Jorgensen, Morten Kauffman, Thomas Vinterberg. Intérpretes: Mads Mikkelsen, Thomas Larsen, Susse Wold. Roteiro: Tobias Lindholm, Thomas Vinterberg. Zentropa Entertainments, Film i Väst, 2012. 1 DVD. (115 min), color.
- DOR, J. *Estrutura e perversões*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1991.
- FREUD, S. (1996). Três ensaios sobre a teoria da sexualidade. In: FREUD, S. *Edição standard brasileira das obras completas de Sigmund Freud Vol. 7*. Rio de Janeiro: Imago. (original publicado em 1905).
- _____. Observações psicanalíticas sobre um caso de paranoia relatado em autobiografia (o caso Schreber) (2010). In: *Sigmund Freud Obras completas Vol. 10*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras. (original publicado em 1911)
- _____. A perda da realidade na neurose e na psicose (2013). In: FREUD, S. *Obras completas Vol. 16*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras. (original publicado em 1924)
- _____. O fetichismo (1996). In: *Edição standard brasileira das obras completas de Sigmund Freud Vol. 21*. Rio de Janeiro: Imago. (original publicado em 1927)
- _____. A cisão do eu no processo de defesa (2007). *Escritos sobre a Psicologia do Inconsciente*. v. III. Rio de Janeiro: Imago. (original publicado em 1938)
- FREUD, Sigmund. A negativa (2007). *Escritos sobre a Psicologia do Inconsciente*. v. III. Rio de Janeiro: Imago. (original publicado em 1925)
- GUERRA, A.M. C. *A psicose*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010.
- MARQUES, R. P. Slavoj Zizek e a encenação da teoria lacaniana do Real. In: DUNKER, C.I.L./RODRIGUES, A.L. *A Realidade e o Real: verdade em estrutura de ficção*. Coleção Cinema e Psicanálise. São Paulo: n versos, 2012.

O abutre. Direção: Dan Gilroy. Produção: Jake Gyllenhaal, Tony Gilroy, Michel Litvak. Intérpretes: Jake Gyllenhaal, Nina Romina, Riz Ahmed. Roteiro: Dan Gilroy. Música: James Newton Howard. Diamond Films, 2014. 1 DVD. (117min), color.

O lado bom da vida. Direção: David O. Russell. Produção: Bruce Cohen. Intérpretes: Bradley Cooper, Jennifer Lawrence, Robert De Niro. Roteiro: David O. Russell. Música: Danny Elfman. Paris Filmes, 2012. 1 DVD. (122min), color.

ROUDINESCO, Elisabeth. *A parte obscura de nós mesmos: uma história dos perversos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

ZIZEK, S. *Lacrimae rerum: ensaio sobre cinema moderno*. São Paulo, Boitempo, 2009.

SOUZA, E. Da montagem nascem os verdadeiros filmes. In: DUNKER, C.I.L./RODRIGUES, A.L. *A Realidade e o Real: verdade em estrutura de ficção*. Coleção Cinema e Psicanálise. São Paulo: n versos, 2012.

Taxi driver. Direção: Martin Scorsese. Produção: Julia Phillips. Intérpretes: Robert De Niro, Jodie Foster, Harvey Keitel. Roteiro: Paul Schrader. Música: Bernard Herrmann. Columbia Pictures do Brasil, 1976. 1 DVD. (113min), color.

RECEBIDO EM: 08/04/2016

APROVADO EM: 10/06/2016