

## Cinema e Psicanálise: O Inconsciente Cinematográfico<sup>1</sup>

Raíssa Ramalho MENDES<sup>2</sup>

Flávia Affonso MAYER<sup>3</sup>

Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, PB

### Resumo

O presente estudo busca investigar de que maneiras o cinema se constrói a partir do nosso inconsciente incompreendido. Partindo dos estudos de Sigmund Freud a respeito do domínio dos sonhos e das teorias que tratam da relação entre cinema e psicanálise, se discute o vínculo entre os universos onírico e cinematográfico e os pontos de diálogo dessa ciência dentro das películas. Como resultado, a pesquisa revela como o cinema alimenta-se dessa lógica do inconsciente para avançar em seus princípios e criações.

**Palavras-chave:** Cinema; Inconsciente; Psicanálise; Sonhos; Infamiliar.

### 1. Introdução

A busca pela compreensão da psique e a criação do universo cinematográfico sempre estiveram tão próximas quanto seus períodos de origem e encontraram sustentáculo uma na outra. Nas diferentes dimensões de seus processos narrativos, o cinema se valeu de questões que envolvem a mente humana e as utilizou como estratégia em suas películas, concedendo ao público uma experiência que se aprimorou a ponto de retirar-nos da vivência comum e nos imergir em um universo ficcional, que chega a tornar-se tangível para nós.

No ano de 1900, na obra “*A Interpretação dos Sonhos*”, Sigmund Freud definiu os sonhos como uma “realização (disfarçada) de um desejo (reprimido, recalçado)” (FREUD, 1900, p. 212). Ainda que não validasse a relação entre cinema e psicanálise, Freud revelou um vínculo entre ambos a partir de uma lógica do inconsciente, a qual a narrativa fílmica se vale em termos de enredo, fotografia, iluminação, estrutura e dinâmica das salas de cinema e tantos outros mecanismos. O presente estudo busca, pois,

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado na IJ04 – Comunicação Audiovisual, da Intercom Júnior – XVII Jornada de Iniciação Científica em Comunicação, evento componente do 44º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

<sup>2</sup> Estudante de Graduação 3º semestre do curso de Cinema e Audiovisual da UFPB, e-mail: raissarm@gmail.com.

<sup>3</sup> Orientadora do trabalho. Professora do Departamento de Comunicação Social da Universidade Federal da Paraíba (DECOM/UFPB). Professora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal da Paraíba (PPGC/UFPB), e-mail: flavia.mayer@academico.ufpb.br.

---

investigar de que maneiras o cinema se constrói a partir do nosso inconsciente incompreendido. Abordando a psicanálise como uma das chaves de leitura para o cinema, discute as maneiras como esses campos se tangenciam, dando ênfase à investigação da relação da experiência fílmica com os sonhos.

## 2. O cinema e os sonhos

No campo dos estudos do cinema, destacam-se as concepções do teórico Christian Metz sobre a relação do espectador com a experiência de ir ao cinema, colocando-a em paralelo à vivência onírica. Segundo Metz,

O filme nos dá o sentimento de estarmos assistindo diretamente a um espetáculo quase real. [...] Desencadeia no espectador um processo ao mesmo tempo perceptivo e afetivo de “participação”, conquista de imediato uma espécie de credibilidade. O cinema traz um índice de realidade suplementar (já que os espetáculos da vida real são móveis), traz também muito mais do que isso (...): o movimento dá aos objetos uma “corporalidade” e uma “autonomia”. (METZ, 1972, p. 20 apud GUALDA, 2018, p. 2231)

Através do exercício de olhar e permanecer em estado contemplativo, absorto na obra, Metz introduz a ideia de devaneio, em uma tentativa de definir a condição de estado fílmico para o espectador. Se, para Freud (1900), o devaneio representa uma forma de expressão do desejo, assim como o sonho, o devaneio corresponderia ao que conhecemos como “sonhar acordado”. Metz destaca que, apesar de uma atividade de vigília, o estado de devaneio que se atinge ao assistir um filme está associado ao relaxamento psíquico e à atenuação do estado de vigilância da mente; tais questões remetem aos processos iniciais de elaboração onírica<sup>4</sup>, nos quais inúmeros elementos psíquicos são associados e ressignificados. Da mesma maneira, à medida que a experiência fílmica se apresenta para o espectador, com todos os seus símbolos, a audiência os ressignifica de acordo com seus próprios pensamentos: “em um filme, o sujeito falante é um lugar faltante, a partir do qual um espectador pode produzir um discurso próprio” (WEINMANN, 2017, p. 9). Ainda que contraste com o cinema por ser um processo plenamente mental, o devaneio é uma parte constituinte dos filmes, na medida que o envolvimento psíquico não se dá apenas

---

<sup>4</sup> As etapas iniciais da formação onírica se caracterizam como condensação, deslocamento e figurabilidade. A quarta e última etapa denomina-se elaboração secundária e configura-se como a mais importante para a relação entre cinema e sonhos.

---

por parte do público, mas também do realizador, através dos seus devaneios próprios. No caso do sonho, a experiência a qual somos submetidos parte do nosso subconsciente – por nós e para nós – e, ao contrário disso, no filme, assistimos a uma impressão de realidade criada a partir de um processo de produção coletivo.

O exercício de percepção do cinema nos guia à outra discussão que se mostra oportuna ao presente estudo, entendendo o cinema como linguagem. Para Benini (2019, p. 4), “o cinema é linguagem, pois opera com a imagem dos objetos e não com os objetos em si”. Também para a psicanálise, o cinema é linguagem, à medida que utiliza dos seus artifícios, como câmera, iluminação, montagem etc, para criar o que bem entender. Na relação entre as linguagens cinematográfica e onírica, a imagem representa o elemento base, operando junto à ideia da simbologia.

Para as etapas de elaboração dos sonhos com o processo de transformação dos pensamentos latentes em imagens, a presença dos símbolos torna-se um dos pilares da formação. Em referência à presença dos símbolos nos sonhos, Freud aponta que

Os pensamentos oníricos e o conteúdo onírico se mostram a nós como duas figurações do mesmo conteúdo em duas línguas diferentes, ou melhor, o conteúdo onírico se apresenta a nós como uma tradução dos pensamentos oníricos numa outra forma de expressão, cujos signos e leis sintáticas devemos chegar a conhecer pela comparação entre o original e a tradução. Os pensamentos oníricos são facilmente compreendidos tão logo tomemos conhecimento deles. O conteúdo onírico se apresenta numa espécie de pictografia, cujos signos cabe traduzir um a um na linguagem dos pensamentos oníricos. Cometeríamos um engano evidente se quiséssemos ler esses signos segundo seu valor imagético em vez de fazê-lo de acordo com sua relação sgnica. (1900, p. 342)

Mesmo após a etapa de elaboração secundária<sup>5</sup>, quando o sonho adquire um caráter narrativo e concebível, aproximando-se da estrutura narrativa fílmica, a interpretação por meio das figuras, de forma direta, é extremamente dificultosa: o sonho por completo, assim como o filme, não se enquadra em um único significante. Assim, “é a partir do simbólico que há compreensão, pois no campo do imaginário reside uma opacidade quase intransponível” (PEREIRA, 2015, p. 34).

No cinema, os símbolos são responsáveis pela pluralidade das películas e os universos criados dentro da história. Os signos são mobilizados e operacionalizados pelo cineasta, no processo de produção da obra, direcionando a atenção do público e propiciando a ele conceber infinitas possibilidades para o desfecho da trama. Nesse ponto,

---

<sup>5</sup> Última etapa do trabalho do sonho responsável por transformar os pensamentos previamente agrupados em uma história organizada, conferindo coerência aos sonhos.

---

a ficção atinge uma de suas maiores potências e singularidades, transformando enquadramentos, montagem, iluminação e tantos outros elementos de modo que adquiram novas perspectivas em virtude da sua ligação com a verossimilhança, que se soma à capacidade de seguir por caminhos que não poderíamos na vida real. Adiciona-se, dessa maneira, uma nova dimensão à relação que estabelecemos com eles. Assim também, em seus estudos, Metz (1980) reforça que as reflexões psicanalíticas do cinema se dão extraindo o objeto-cinema do imaginário e levando-o ao simbólico.

São particularidades como essa que engrandecem os filmes e o realizador, enquanto para nós, como audiência, não existe outra saída senão entregar-nos a essa lógica do inconsciente. As obras fílmicas tornam-se, assim, produções e experiências completamente coletivas, concebidas pelo realizador e ressignificadas por aqueles que as assistem.

Outro ponto de interseção entre a experiência do cinema e dos sonhos se encontra no fato de que ambos partem da projeção de uma história que existiu, antes de tudo, mentalmente. Por esta razão, para autores como Morin (1978), as estruturas do filme manifestam no imaginário do espectador necessidades (desejos) comuns ao sonho, sendo igualmente uma tradução, expressão e realização dos desejos inconscientes. Em suas teorias, “é através dos sonhos que Freud vai descrever a vivência de satisfação, trazendo, a partir dessa experiência, o conceito de desejo” (PEREIRA, 2015, p. 38)”. Isto posto, tendo em vista as semelhanças fílmicas e oníricas, é possível afirmar que, para a vida de vigília, o cinema é a possibilidade de vivenciar a essência da satisfação em outro meio que não o sonho.

Curiosamente, mesmo nas teorias contrárias à relação entre cinema e sonhos, encontram-se aspectos favoráveis aos diálogos desses dois universos. O encadeamento de acontecimentos nos sonhos é um desses aspectos. De acordo com Freud (1900), a racionalidade dos pensamentos oníricos, que em muito é considerada inexistente, é construída por meio de uma ligação de simultaneidade no tempo, uma vez que, apesar de representarem momentos distintos, nos sonhos, os pensamentos são combinados em uma única situação. Tal fato se assemelha à seleção de imagens e cortes durante o processo de montagem nos filmes, possibilitando diferentes versões. Conforme Pereira (2015) argumenta, no cinema, a história é contada não só através das imagens, mas também da narrativa desenvolvida previamente; para os sonhos, esse processo ocorre de forma inversa: existe apenas um fluxo de pensamentos puros, que se condensam em uma

---

narrativa apenas após a elaboração secundária. Ainda assim, essa última etapa confere ao sonho características fílmicas, como citado por Metz:

Quando se procuram os obscuros parentescos (semeados de diferenças) do filme e do sonho, caímos diante desse objeto singular e metodológico atraente, diante desse monstro teórico que seria um sonho no qual a elaboração secundária, só por si, teria feito quase tudo, um sonho em que o processo primário não desempenharia mais do que um papel fortuito e intermitente, um papel de fazedor de brechas, um papel de evadido: em conclusão, um sonho que seria como a vida. Quer isto dizer [...] que se trataria do sonho de um homem desperto, de um homem que sabe que sonha, que sabe que está no cinema, que sabe que não dorme: pois se um homem que dorme é um homem que não sabe que dorme, um homem que sabe que não dorme é um homem que não dorme. (METZ, 1980, p. 128 apud PEREIRA, 2015, p. 36)

Como o elemento base, tanto para o meio cinematográfico como para o onírico, a imagem revela-se como a peça responsável por encadear emoções através do sentido do olhar. Enquanto o sonho é assistido por quem sonha, “no cinema, a câmera ocupa sempre o lugar do sonhador, e essa particular relação do sujeito com os objetos da percepção cria a impressão de que os acontecimentos se processam no momento presente” (FERNANDES, 2005, p. 72).

A contestação dessas ideias tem como uma de suas fontes primordiais as teorias do próprio Freud, cujos questionamentos giram em torno da concepção de que os complexos mecanismos psíquicos não são passíveis de serem transformados em imagens. Para ele, as imagens em movimento não apresentam qualquer semelhança com a teoria psicanalítica. É nesse contexto que, no ano de 1926, o filme “*Segredos de uma Alma*”, do diretor Georg Wilhelm Pabst, conta a história de um homem atormentado pelo desejo de matar sua esposa. Apesar de ter sido supervisionada pelos psicanalistas Karl Abraham e Hanns Sachs e ser a primeira a trabalhar os ideais da psicanálise de forma próxima ao cinema, ela foi reprovada por Freud. Em resposta à carta enviada por Abraham, o convidando a participar da criação do filme, ele responde:

“O famoso projeto não me agrada [...] Minha principal objeção é que não me parece possível fazer uma apresentação plástica minimamente séria de nossas abstrações. [...] O Sr. Goldwyn pelo menos era suficientemente inteligente para ater-se ao aspecto de nosso tema que permite perfeitamente uma apresentação plástica, a saber, o amor”. Considera autorizar o filme apenas e se o projeto preenchesse suas condições, mas mesmo assim, “Não nego que preferiria não ver meu nome de forma alguma associado a isto”. (GORENDER, 2003, p. 2)

---

Dando ressonância à negação da correlação entre cinema e sonho, Metz (1980) apoia-se em três argumentos:

1. O espectador assiste ao filme consciente da ação que está realizando, à medida que o sonhador não sabe que sonha;

2. Como uma experiência externa, o filme é “real” e pode ser vivenciado por outros indivíduos, excluindo a característica de unicidade do sonho, que ocorre apenas na psique no sonhador;

3. Tendo sua lógica narrativa associada de forma mais próxima à elaboração secundária, deixando de lado os pensamentos latentes, o filme não funciona de maneira tão efetiva quanto o sonho para realizar os desejos do inconsciente.

No entanto, tal raciocínio é passível de contestação. No contexto fílmico, o envolvimento do espectador com a obra é verdadeiramente intenso e evoca emoções e reações que revelam o quanto o estado de vigília completa está adormecido. Desta forma, o público pode passar de um estado de dormência, quando mergulhado na diegese, para a realização de ações que correspondem ao contexto da narrativa, até mesmo de maneira impulsiva. Desse mesmo modo, apesar de ser uma experiência coletiva, acessível para diferentes sujeitos, o cinema permite, sim, a vivência da satisfação e a identificação do espectador com a obra. Sobre tais questões, Kofman afirma:

Se é verdade que a obra de arte é análoga ao sonho e, como ele, interpreta os fantasmas de seu autor, ela também é uma escrita do desejo. Mas, à diferença do sonho, o dialeto da arte deve ser compreensível e comunicável, pois a arte é uma obra cultural que tem função social. (KOFMAN, 1995, p. 127 apud LELLIS, 2011, p. 28)

### **3. Os sonhos de angústia no cinema**

Em seus estudos, Freud não limita-se apenas a aprofundar-se nos sonhos de relaxamento e, por esse motivo, faz-se importante ressaltar sua teoria primária acerca da angústia. Conforme detalham Caropreso e Aguiar (2015), a angústia é concebida como um fenômeno puramente psicológico e que tem como base a reprodução de um evento vivido anteriormente. Para Freud (1900), o desenvolvimento da angústia parte da produção da dor<sup>6</sup> e, por conseguinte, a angústia em si refere-se à ação de retomada do

---

<sup>6</sup> Desequilíbrio da estrutura psíquica por meio de estímulos exógenos.

---

objeto responsável pelo desequilíbrio, agora por meio da associação à outras representações, que suscitam, mais uma vez, o desprazer. Em complemento à essa teoria, no ensaio *“Inibições, Sintoma e Angústia”* (1926), Freud desenvolve a ideia da angústia como uma reação à um perigo externo e à incapacidade do aparelho psíquico de lidar com ele. Assim, também, se dá a tentativa de externalização da tensão e desprazer acumulados através dos reflexos, denominados por ele como “defesa primária”, e que, novamente, podem ser referenciados quando tratamos do cinema – afinal, é impossível assistir à um filme sem esboçar nenhuma reação, especialmente para gêneros específicos. Desse modo,

A psique cai no afeto da angústia quando se sente incapaz de processar, mediante a reação correspondente, uma tarefa (um perigo) vinda de fora; cai na neurose de angústia quando se nota incapaz de reequilibrar a excitação (sexual) endógena. Se comporta então como se ela projetasse a excitação para fora. (FREUD, 1894, p. 112)<sup>7</sup>

A partir do que foi aqui discutido a respeito dos sonhos, podemos analisar a percepção freudiana dos pesadelos ou sonhos de angústia, sendo eles uma falha do trabalho do sonho.

Os pesadelos diferem dos sonhos uma vez que, após recalçados, podem passar a adquirir o caráter de desprazer e é desse modo que apresentam-se na consciência, resultando no acúmulo de tensão e medo. Para Freud,

Assim, vamos propor a tese de que a repressão do Ics [inconsciente] se torna necessária sobretudo porque o fluxo de representações no Ics, deixado a si mesmo, liberaria um afeto que originalmente tinha o caráter de prazer, mas desde o processo do recalçamento leva o caráter de desprazer. A repressão tem a finalidade, mas também o resultado, de impedir essa geração de desprazer. (1900, p. 675)

A manifestação dos pesadelos nos possibilita acessar um novo domínio acerca dos tangenciamentos entre cinema e sonhos. Não por acaso, filmes que evocam sonhos expõem situações as quais não esperamos vivenciar, mas, ainda assim, as concebemos em nossa mente e buscamos visualizá-las no meio externo. Cinematograficamente, a correspondência para os sonhos de angústia encontra-se, predominantemente, nos filmes do gênero terror e seus elementos horroríficos. Em ambos, a ficção não exerce propósito

---

<sup>7</sup> No original: “La psique cae en el afecto de la angustia cuando se siente incapaz para tramitar, mediante la reacción correspondiente, un peligro que se avecina desde afuera; cae en la neurosis de angustia cuando se nota incapaz para reequilibrar la excitación sexual endógenamente generada. Se comporta como si proyectara la excitación hacia fuera”.

---

de prazer e propicia ao indivíduo, espectador ou sonhador, avançar ao encontro com a tensão.

Em estudos que remetem desde os primórdios do gênero no cinema até os dias atuais, pesquisadores questionam o motivo do interesse do público em assistir tais filmes, mesmo que os levem a pontos de tensão extremos. No ano de 1990, o estudo denominado “*Uso de um Filme de Terror na Psicoterapia*” (TURLEY; DERDEYN, 1990) buscou compreender a sujeição do paciente à motivação de sua ansiedade por meio do cinema. Por meio dele, constatou-se que, submetido à situação sem que corra qualquer risco concreto através do filme, o sujeito consegue antecipar suas reações, tal como se a estivesse de fato vivenciando. Ao submeter uma criança de 13 anos à psicoterapia através dos filmes de terror, os pesquisadores relataram: “Os filmes de terror de hoje têm para o adolescente muitas das mesmas funções que o conto de fadas tem para a criança” (TURLEY; DERDEYN, 1990, p. 942)<sup>8</sup>.

No estudo “*Sistemas neurais dissociáveis no medo agudo e incondicionalmente continuado*”<sup>9</sup> (HUDSON et al., 2020) a discussão foi similar. Concluiu-se que o cérebro processa o filme como uma ameaça real, preparando o corpo para reagir e nos concedendo, assim, a possibilidade de prever e antecipar nossas ações caso enfrentemos uma situação emocionalmente similar. Espontaneamente, buscamos filmes que nos sujeitam a circunstâncias que ativam nossas defesas, como os reflexos, e tensionam nosso corpo à angústia máxima, pelo simples prazer de poder voltar-nos à vida cotidiana e julgar que temos controle sobre nossos medos, proporcionando um relaxamento intenso. Por esse motivo, o equilíbrio e a tranquilidade psíquica que para as crianças advém da calma dos contos de fadas, agora, para os adolescentes, origina-se na turbulência dos filmes de terror.

A intenção das obras cinematográficas vai de encontro aos sonhos, uma vez que, em sua maioria, adquirem igualmente um caráter protetivo, reduzindo a atividade do aparelho psíquico. Em contrapartida, tal propósito se perde quando os conteúdos, antes de apreciação e relaxamento, agora passam a reviver questões do inconsciente de angústia e tensão. As películas ou os sonhos assumem, então, um caráter provocativo, evocando lembranças esquecidas, mas ainda carregadas de inquietações. Por esse motivo, “a ofensa

---

<sup>8</sup> No original: “*The modern horror film serves many of the same functions for the adolescent that the fairy tale serves for the child*”.

<sup>9</sup> No original: “*Dissociable neural systems for unconditioned acute and sustained fear*”.

---

sofrida trinta anos antes, após obter acesso às fontes inconscientes de afeto, atua depois de todo esse tempo como se fosse recente. Toda vez que sua lembrança é tocada, ela revive (...)” (FREUD, 1900, p. 672).

Em “*O Infamiliar [Das Unheimliche]*” (2019), Freud aprofunda-se nos pormenores das sensações de desprazer, como a angústia, que em determinadas situações não reconhecemos como algo já experienciado antes, as vemos como incomuns, mas que se revelam como memórias familiares recalçadas. Em seus escritos, ele desenvolve o infamiliar como sendo “uma espécie do que é aterrorizante, que remete ao velho conhecido, há muito íntimo” (2019, p. 54), podendo nos levar a pensar, em paralelo, na capacidade do cinema de retratar e provocar esses sentimentos horroríficos de angústia, tensão e medo. Em função disso, as películas operam como impressões e simbolismos, nos propiciando reviver complexos que encontram-se adormecidos no inconsciente e são retomados por meio dos filmes.

Sobre a ficção, Freud enfatiza seu potencial perante a vida real, reconhecendo sua riqueza frente ao infamiliar das vivências. Isso porque, no mundo ficcional, “existem muitas possibilidades de atingir efeitos do infamiliar que não se aplicam à vida” (FREUD, 2019, p. 79).

Na já citada obra “*Segredos de uma Alma*”, o cinema operou, pela primeira vez de forma intencional, com a junção das questões psicanalíticas e cinematográficas. Por meio dos gêneros suspense e terror, a película dialoga com ideias freudianas, como o infamiliar. No filme, acompanhamos o personagem principal transpor de forma inconsciente para sua vida eventos recalçados da infância e depositá-los em situações banais do dia a dia, que o levaram ao desejo de matar a esposa. Em seus pesadelos, as lembranças são manifestadas e geram nele o desprazer de sensações incomuns, mas que, ao longo das sessões terapêuticas, revelam-se novamente na consciência como familiares. Na montagem e fotografia que se tornam mais intensas a cada revelação acerca da psique do personagem, acompanhamos seu desejo, através de cenas demoradamente estáticas no pescoço da mulher, e o medo que o personagem acaba adquirindo dele mesmo. Primordialmente, *Segredos de uma Alma* alimentou-se das infinitas possibilidades de se combinar dois campos emergentes e com tamanho potencial, a ponto de despertar interesses e estimular pesquisas que mobilizam até hoje os campos psicanalítico e cinematográfico.

---

#### 4. Considerações finais

Para o cinema, a psicanálise é o ponto de encontro entre a arte e as camadas não visíveis da vida, as questões do inconsciente. Para a psicanálise, o cinema acessa pontos da vivência humana que não poderiam ser visualizados de forma tão clara senão através dele. Nas palavras de Almodóvar,

É certamente o que se procura de forma inconsciente quando se faz cinema: entrever os enigmas da vida, resolvê-los ou não, mas, em todo caso, revelá-los. O cinema é a curiosidade, no verdadeiro sentido da palavra. A curiosidade que pode ser o motor de uma grande história de amor, de um grande filme, como as decisões importantes da vida. (ALMODÓVAR, 2008, p. 259 apud PEREIRA, 2015, p. 3)

O encontro desses dois campos resultou em obras que, como o precursor *Segredos de uma Alma*, intrigam o público e nos tiram completamente da zona de conforto. Em seus mais de cem anos, o cinema se reinventou, alternando entre minutos seguros e de relaxamento para o público, até confrontos com monstros, reais ou inconscientes. A magia cinematográfica é saber que mesmo entendendo como o cinema opera com os mecanismos da mente, se valendo deles para construir uma narrativa que nos convença em termos de enredo ou em questões técnicas, ainda assim seremos levados por ele, seja nos acalmando ou transportando para a inquietude de nossos medos esquecidos. Justamente por isso, o que há de mais assustador e, ao mesmo tempo, reconfortante nesta relação, é que as películas, inconscientemente, nos permitem acessar nossas questões mais profundas, sendo capazes de perturbá-las ou tratá-las. Por esse motivo, Metz (1972, p. 24) nunca esteve tão errado como quando afirmou que “o espaço da diegese e o da sala (que envolve o espectador) são incomensuráveis, nenhum dos dois inclui nem influencia o outro, as coisas ocorrem como se houvesse uma parede invisível, porém intransponível”. Hoje, compreendemos com clareza a capacidade da diegese de mesclar-se à nossa vida.

Paradoxalmente, é o mesmo Metz que afirma: “Estou no cinema. Assisto à projeção do filme. Assisto. [...] Olhando o filme, ajudo-o a nascer, ajudo-o a viver, posto que é em mim que ele viverá e para isso é que foi feito” (1983, p. 406 apud BAMBÁ, 2013, p. 28). A possibilidade de imersão no cinema, de nos permitirmos a contemplação e o repouso, exclui a obrigação do aparelho psíquico de manter-nos alerta durante a vida de vigília. Mas, tanto no cinema quanto nos sonhos, não se exclui a existência dos conteúdos que despertam e intrigam o indivíduo. A diminuição da censura, responsável

por conduzir para a consciência conteúdos banidos, e a liberdade dos filmes de simbolicamente expor essas questões, são exemplos das formas que esses meios encontram para provocar e levar a mente a estar completamente absorta em suas próprias reflexões e angústias.

Para Rivera (2008), “há algo óbvio, e, no entanto, frequentemente esquecido a respeito do sonho: seja ou não nítido, o sonho é vivido” (p. 32). E o que seriam tais universos – a vida de vigília, o cinema ou os sonhos – senão nossa forma de viver e, ao mesmo tempo, enxergar-nos como realmente somos?

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAMBA, Mahomed. **A recepção cinematográfica: teoria e estudos de casos.** Brasil: EDUFBA, 2013.

BENINI, Taís Rinália. A Psicanálise vai ao Cinema: Relações entre a linguagem do sonho e da sétima arte. **Analytica**, São João del Rei, v. 8, n. 15, p. 1-15, jul./dez. 2019. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/pdf/analytica/v8n15/05.pdf>. Acesso em: 18 jun. 2021.

CAROPRESO, Fátima; AGUIAR, Marina Bilig de. O Conceito de Angústia na Teoria Freudiana Inicial. **Natureza Humana**, São Paulo, v. 17, n. 1, p. 1-14, 2015. Disponível em: [http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1517-24302015000100001](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-24302015000100001). Acesso em: 05 jul. 2021.

TURLEY, Jeffrey. M.; DERDEYN, Andre P. Use of a Horror Film in Psychotherapy. **American Academy of Child & Adolescent Psychiatry**, Washington, DC., v. 29, n. 6, p. 942-945, nov. 1990. Disponível em: [https://www.jaacap.org/article/S0890-8567\(09\)64735-3/fulltext#articleInformation](https://www.jaacap.org/article/S0890-8567(09)64735-3/fulltext#articleInformation). Acesso em: 05 jul. 2021.

HUDSON, Matthew et al. Dissociable Neural Systems for Unconditioned Acute and Sustained Fear. **NeuroImage**, Amsterdam, v. 216, p. 1-11, ago. 2020. Disponível em: <https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S1053811920300094>. Acesso em: 05 jul. 2021.

FERNANDES, Ana Lúcia Sampaio. Cinema e Psicanálise. **Estudos de Psicanálise**, Belo Horizonte, n. 28, p. 69-74, set. 2005. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/pdf/ep/n28/n28a08.pdf>. Acesso em: 18 jun. 2021.

FREUD, Sigmund. **A Interpretação dos Sonhos.** Brasil: L&PM, 2018. *E-book*.

FREUD, Sigmund. Sobre la Justificación de Separar de la Neurastenia um Determinado Síndrome en Calidad de Neurosis de Angustia (1895 [1894]). In **Obras Completas, Volume III.** Brasil: Imago, 1996.

GORENDER, Miriam Elza. Segredos para além da alma. **Cogito**, Salvador, v. 5, p. 55-59, 2003. Disponível em: [http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1519-94792003000100008&lng=pt&nrm=iso](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1519-94792003000100008&lng=pt&nrm=iso). Acesso em: 18 jun. 2021.

---

GUALDA, Linda Catarina. **As Novas Tecnologias no Cinema:** a espectralidade cinematográfica a partir da impressão de realidade construída nos filmes. CONTECSI, São Paulo, p. 2226-2236, 2018. Disponível em: <file:///C:/Users/raiss/Downloads/5747-20313-1-PB.pdf>. Acesso em: 18 jun. 2021.

JORGE, Marco Antonio Coutinho. **Fundamentos da Psicanálise de Freud a Lacan.** Brasil: Jorge Zahar Editor, 2000.

LELLIS, Marta Maria Hoss. **Cinema e Sonho numa Perspectiva Psicanalítica.** Orientadora: Maria Suzete Salib. 2011. 52 f. TCC (Graduação) – Psicologia, Universidade do Vale do Itajaí, Biguaçu, 2011. Disponível em: <http://siaibib01.univali.br/pdf/Marta%20Maria%20Hoss%20Lellis.pdf>. Acesso em: 18 jun. 2021.

METZ, Christian. **O significativo imaginário: psicanálise e cinema.** Portugal: Livros Horizonte, 1980.

PEREIRA, João Vitor Santana. **Psicanálise e Cinema: Sexualidade, desejo e pulsão de morte em Almodóvar.** Orientador: Júlio Eduardo de Castro. 2015. 82 f. Dissertação (Mestrado) – Psicologia, Universidade Federal de São João del Rei, Minas Gerais, 2015. Disponível em: <https://www.ufsj.edu.br/portal2-repositorio/File/ppgpsi/Publicacoes/Dissertacoes/Joao%20Vitor%20Santana%20Pereira.pdf>. Acesso em: 18 jun. 2021.

RIVERA, Tania. **Cinema, imagem e psicanálise.** Brasil: Zahar, 2008.

WEINMANN, Amadeu de Oliveira. Sobre a análise fílmica psicanalítica. **Subjetividades,** Fortaleza, v. 17, n. 1, p. 1-11, 2017. Disponível em: <https://www.redalyc.org/pdf/5275/527554779001.pdf>. Acesso em: 18 jun. 2021.