

**UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA FEDERAL DO PARANÁ
DEPARTAMENTO ACADÊMICO DE DESENHO INDUSTRIAL - DADIN
ESPECIALIZAÇÃO EM NARRATIVAS VISUAIS**

RYAN CUNHA LOPES

CINEMA E SONHO: UMA PERCEPÇÃO ALÉM DO REAL

MONOGRAFIA

CURITIBA

2020

RYAN CUNHA LOPES

CINEMA E SONHO: UMA PERCEPÇÃO ALÉM DO REAL

Monografia apresentada como requisito parcial à obtenção do título de Especialista em Narrativas Visuais, do Departamento Acadêmico de Desenho Industrial – DADIN da Universidade Tecnológica Federal do Paraná.

Orientadora: Prof. Me. Elisa Peres Maranhão

CURITIBA

2020

FICHA DE APROVAÇÃO**RYAN CUNHA LOPES****CINEMA E SONHO: UMA PERCEPÇÃO ALÉM DO REAL**

Monografia apresentada como requisito parcial à obtenção do título de Especialista em Narrativas Visuais, do Departamento Acadêmico de Desenho Industrial – DADIN da Universidade Tecnológica Federal do Paraná.

Data de aprovação: 02 de março de 2020.

Elisa Peres Maranhão. Mestre

Universidade Tecnológica Federal do Paraná

Erminio Antonio Pagnoncelli. Especialista

Universidade Tecnológica Federal do Paraná

Ismael Scheffler. Doutor

Universidade Tecnológica Federal do Paraná

A folha de aprovação assinada encontra-se na coordenação do curso.

RESUMO

LOPES, Ryan Cunha. **Cinema e Sonho**: Uma percepção além do real. 2020. 21 páginas. Monografia - Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Curitiba, 2020.

O presente trabalho é uma revisão bibliográfica sobre a relação do sonho com o cinema, trazendo a importância do inconsciente para a percepção das projeções cinematográficas. Buscando expor o por que do não estranhamento das pessoas com as salas de cinema e como isso se torna próximo das nossas experiências oníricas.

Palavras-chave: Cinema. Sonho. Projeção.

ABSTRACT

LOPES, Ryan Cunha. **Cinema e Sonho**: Uma percepção além do real. 2020. 21 páginas. Monografia - Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Curitiba, 2020.

The present work is a bibliographic review on the relationship between dreams and cinema, bringing the importance of the unconscious to the perception of cinematographic projections. Seeking to expose why people are not surprised with the cinema and how it becomes close to our dream experiences.

Keywords: Cinema. Dream. Projection.

SUMÁRIO

| | |
|-----------------------------------|-----------|
| 1 INTRODUÇÃO | 7 |
| 2 CINEMA E PSICANÁLISE | 9 |
| 3 PROJEÇÃO | 12 |
| 4 CONSIDERAÇÕES FINAIS | 20 |
| REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS | 21 |

1 INTRODUÇÃO

O cinema é algo recente em nossa sociedade, comparado aos milhares de anos que a humanidade existe. Um conjunto de imagens postas em sequência que geram movimentos, que segundo Arlindo Machado (2005), atraem multidões para assistir as aventuras de um mundo fantasioso e onírico, em uma sala escura e livre de qualquer interferência externa. Mas como não estranhamos essa projeção de luz, que transforma histórias, antes presas apenas em nossas cabeças, em um espetáculo penetrante? Para isso precisamos entender como o cinema foi criado.

Em todo o seu percurso, é impossível saber quando foi seu nascimento ou um marco que estabeleça: aqui começa o cinema. Podemos apenas relacionar com algumas técnicas descobertas, como a invenção dos teatros de luz por Giovanni della Porta (século XVI), das projeções criptológicas por Athanasius Kircher (século XVII), da fotografia por Nicéphore Niépce e Louis Daguerre (século XIX) e os exercícios de decomposição do movimento por Étienne-Jules Marey e Eadweard Muybridge (século XIX) (MACHADO, 2005). Segundo Machado (2005, s.p.), “a história técnica do cinema, ou seja, a história de sua produtividade industrial, pouco tem a oferecer a uma compreensão ampla do nascimento e do desenvolvimento do cinema”.

Além da história técnica do cinema, os componentes oníricos têm um papel importante na percepção dos espectadores sobre as projeções de luz feitas pelo cinematógrafos. Platão, com sua alegoria da caverna, já descrevia minuciosamente o mecanismo imaginário da sala escura de projeção. O prisioneiro-espectador dentro de uma caverna escura, imóvel, visualiza imagens nas paredes de coisas que não sabem realmente o que são (MACHADO, 2005). Desnos (1983) comenta que, na falta de aventuras espontâneas que nos escapam ao acordarmos dos nossos sonhos, buscamos nas salas escuras de cinemas um sono artificial capaz de preencher esse vazio. E ainda conclui que quem não consegue sonhar e não deseja mais sonhar, fica preso às preocupações materiais da vida, incapazes de aventurar-se em fantasias e inapto a entregar-se às ideias expostas nos espetáculos do cinema.

Seguindo essas questões expostas acima, sobre o não estranhamento das pessoas com as projeções de luz em salas escuras, e a importância do onirismo para o entendimento do cinema, o presente trabalho consiste em uma revisão de literatura sobre o sonho e sua relação com o cinema. Para isso, será realizada uma pesquisa bibliográfica, utilizando Arlindo Machado (2005) para discorrer sobre o pré-cinema, e como, junto com a psicanálise de Freud, os componentes oníricos dos espectadores transpõem-se nos elementos que compõem o todo do cinema. Para explicar os conceitos de projeção e identificação, será utilizado o texto “A Alma do Cinema” de Edgar Morin (1983), no qual o autor expõe como reagimos às obras de cinema, compreendendo nossos estímulos como algo não consciente: projetando-se dos sonhos e imaginação, abrangendo também todas as coisas e todos os seres; e consciente: onde identificamos as coisas como algo incorporado ao nosso ambiente e o próprio eu. Além disso, será utilizado Robert Desnos (1983) para relacionar o sonho com o cinema, em seu aspecto poético, partindo de premissas oníricas e descritivas de cenas e ocasiões do cinema, a fim de expor as preocupações dos espectadores que não se entregam às realidades oferecidas nas salas de projeção.

2 CINEMA E PSICANÁLISE

Coincidente, o cinema e a psicanálise nascem ao mesmo tempo, no final do século XIX, quando Freud publica "A Interpretação dos Sonhos" e Méliès lança "Cendrillon", a primeira projeção em forma de narrativa fantástica (FERNANDES, 2005). Segundo Machado (2005, s.p.) "Um como o outro buscam realizar essa fusão impossível da ciência com o irracional". Ainda de acordo com Machado (2005), as classes mais altas da civilização teimavam em esconder todos os males e prodígios do pudor das gerações, e logo na virada do século XIX, o cinema e a psicanálise, abrem as portas desse mundo para os cidadãos comuns. "A psicanálise, reduzida a um artesanato de seletas elites, e o cinema, designado a preencher a função de divã dos pobres" (MACHADO, 2005, [s.p.]). Sendo assim, as fantasias do desejo e as pulsões, conceitos expostos por Freud, eram jogados na sala de cinema por Méliès (MACHADO, 2005).

Multidões se moviam aos cinemas para assistir as obras de Méliès. Obras que, a princípio, seriam socialmente "proibidas" e que não poderiam ser mostradas. Com conteúdos repletos de componentes oníricos, fundados com conhecimentos psicanalíticos (MACHADO, 2005). Segundo Machado (2005, [s.p.]):

O papel do cinematógrafo consistia, por consequência, em operar o mesmo tipo de transferências que, segundo Freud, ocorria na elaboração do sonho pelo sujeito. Mas, até então, esse trabalho de mascaramento do desejo não estava ainda disciplinado pelo verniz civilizatório da narrativa calcada no modelo literário nem se inscrevia ainda nessa instituição das belas-artes que torna deglutíveis e toleráveis as manhas do imaginário. Pelo contrário, como nos sonhos, como nas fantasias, ele se exhibe abertamente como sintoma de alguma inquietação maior, mais perversa ou selvagem, que ameaça vir à tona com sua louca emergência.

Dois mil anos depois que Platão, com sua alegoria da caverna, profetizou o cinema como algo injusto da perversão dos sentidos, Freud reconcilia-se novamente com nossos fantasmas, trazendo de volta ao cenário filosófico as razões reprimidas do corpo e do espírito, buscando dar conta da nossa vida psíquica através de uma metáfora óptica (MACHADO, 2005). Freud nunca chegou a referir-se ao cinema propriamente dito em seus textos, mas ele sugere que "o lugar psíquico corresponde a um ponto do aparelho em que se forma a imagem"

(FREUD, 1969, p. 572 apud. MACHADO, 2005). Sendo assim, o futuro dos filmes poderá contribuir muito para a nossa constituição psíquica (BAUDRI, 1972, p. 57 apud. MACHADO, 2005).

Mesmo surgindo no mesmo período, a psicanálise ignorava o cinema, depositando toda confiança na palavra como elo de contato com o inconsciente, não levando em conta que o cinematógrafo é exatamente um dispositivo construído para materializar e reproduzir artificialmente o lugar de onde emanam os fantasmas do imaginário, ou seja, o inconsciente (MACHADO, 2005). Machado (2005) ainda discorre que, naturalmente, nascemos com um aparelho para escutar (os ouvidos), mas não viemos ao mundo com um cinematógrafo incorporado ao nosso próprio corpo para que pudéssemos botar para fora as imagens do cinema interior.

Machado (2005) ainda expõe que, nas teorias de Freud, as máquinas ópticas tem semelhanças com nosso universo interior, sugerindo que se encare a produção psíquica como uma espécie de câmera invertida, que “registra” o que vem de dentro. Mas há controvérsias, pois a medida que Freud vai excluindo do campo da psicanálise as causas físicas e a presença do corpo, ele passa também a excluir o olhar como dispositivo de acesso ao mundo psíquico.

A partir disso, segundo Machado (2005), surge um pensamento que começa a encarar o lugar psíquico como uma câmera invertida, que acaba por excluir da psicanálise qualquer presença fundante da imagem e do olhar. No entanto em vários momentos Freud explica que o sonho é como um cenário composto de imagens, podendo ser facilmente relacionado com o cinema. E logo o espectador, parado diante da tela em estado de abandono e sub motricidade, reduzido a um grande olho que se reconhece na tela-espelho, reproduz uma situação primordial pertencente a psicanálise, aproximando novamente o cinema com os componentes psicanalíticos.

Mesmo que a escuta da palavra para Freud seja primordial, o olhar é elemento constitutivo da pulsão escópica que atua tanto no sujeito quanto no cinema. A pulsão, para Freud, é aquilo que está entre o mundo físico e a vida psíquica do sujeito. Essa pulsão é algo que vai além daquilo que é visto, ela desprende-se do órgão, aumentando seu alcance e criando novas possibilidades,

tornando-se os olhos do inconsciente (FORTES, 2014). Segundo Hassan (2008, p. 2):

Freud aborda a pulsão escópica nas *Perturbações Psicógenas da Visão* (1910), quando demarca fronteiras entre função biológica e função sexual, explicitando o sintoma histérico, no caso a cegueira histérica, a partir do conflito que a pulsão introduz. O olho que vê também tem prazer de ver: o *Schaulust*, que vai interferir, vai “perturbar” a função biológica. Freud põe em relação a pulsão escópica com a pulsão oral quando diz que os olhos tem a mesma função que a boca no sentido que ambos precisam obedecer a dois senhores diferentes: a alimentação e o beijo, e a visão e o olhar.

Ressalta-se que a pulsão escópica não é algo que capta apenas o que está ao redor, mas sim as propriedades atribuídas pelo sujeito ao objeto, que surgem a partir da forma que o sujeito pode perceber esse objeto. Essa pulsão relaciona-se diretamente com a maneira como o espectador olha o filme e se identifica (FORTES, 2014)

Segundo Machado (2005), quando Freud e Platão falam de imagens/representações, estão falando de cinema, só que de formas opostas, ou seja: a cena imaginada por um é a cena invertida do outro e vice e versa. Vejamos: para Platão, deve-se reintroduzir na caverna o prisioneiro cego pelo excesso de luz do exterior, para reconciliá-lo com seus fantasmas; Já para Freud, num sentido figurado, trata-se, antes de mais nada, de recolocar na gruta escura (no inconsciente) uma humanidade ofuscada pelo brilho intenso da Razão. Sendo assim, é curioso que o cinema seja o ponto de encontro das duas figuras mais antagônicas da história intelectual do ocidente, onde a cena de um e a outra cena do outro se combinam numa síntese (MACHADO, 2005).

3 PROJEÇÃO

Machado (2005) expõe que Baudry utilizou do encontro de Freud e Platão para a teoria do cinema, percebendo que a disposição dos diferentes elementos (projektor, sala escura e tela) reproduzem de forma impressionante os aspectos da caverna de Platão. O filósofo grego leva em conta aspectos de duas situações da caverna: 1) situação de trevas, na qual a sala escura é contingência do mecanismo de projeção 2) impossibilidade de movimento para os prisioneiros-espectadores. Esses aspectos demonstram uma grande semelhança com as salas de cinema, mas difere-se no sentido de que o espectador não está literalmente amarrado nas cadeiras: ele pode a qualquer momento deixar a sala de exibição. Entretanto, seguindo desse modo, Machado (2005) coloca que o dispositivo cinematográfico exige dos espectadores uma total disponibilidade, um certo entorpecimento dos corpos que beira o sono ou a hipnose. Há, de qualquer maneira, uma grande diferença entre a atividade psíquica de um indivíduo em estado de alerta, em ação na vida cotidiana, e aquele gesto de entrega e regressão que se verifica na sala de cinema. O autor também explica, que nessa entrega, cria-se um sintoma: a saída do cinema. Nesse momento ficamos entorpecidos e sonolentos, como se estivéssemos despertado de um sono, inapto a comentar o filme, e, com essa postura, denunciemos o que acabamos de viver psicologicamente na sala de cinema (MACHADO, 2005).

Essa situação que ocorre dentro da sala de projeção é chamada de "Situação de cinema" por Hugo Mauerhofer. A situação de cinema é caracterizada pelo total isolamento da sala para impedir qualquer entrada de luz e ruído exterior que possa atrapalhar o espetáculo. Da mesma forma, os espectadores precisam ter um comprometimento com a projeção cinematográfica e ficar em silêncio. Se algum espectador entra na sala de exibição gritando ou falando alto, de modo a despertar os espectadores do estado de entorpecimento exigido pela situação cinema, seguramente provocará nos outros uma raiva, que não difere muito daquela manifestada pelos prisioneiros de Platão ao serem desacorrentados pelo indivíduo liberto. Assim, qualquer distúrbio dentro da sala de exibição remete ao espectador que existe uma realidade exterior, comprometendo os estados

psicológicos particular que é necessário para a adesão ao mundo do filme. A caverna subterrânea e escura, o local onde se passa a alegoria de Platão, é, apesar de tudo, um lugar desejável, no qual os seus habitantes insistem em permanecer, mesmo que existam promessas de diversas maravilhas do lado de fora. Como a caverna de Platão, ou como o quarto de dormir, a sala de exibição é sempre um lugar desejável, pois é o cenário ideal para se poder realizar artificialmente uma *regressão* (MACHADO, 2005).

O conceito de regressão é fundamental dentro da teoria Freudiana, uma vez que é esse mecanismo que permite a transformação de pensamentos em imagens durante a formação do sonho. O conceito foi apresentado pela primeira vez no livro *A Interpretação dos Sonhos*, de Freud (1900 apud. MOREIRA, 2007), no qual o autor dedica um capítulo inteiro para apresentar sua concepção de aparelho psíquico e a importância da regressão dentro desse modelo. Desse modo, podemos dizer que o conceito de regressão, basicamente, é um mecanismo de defesa do inconsciente, que busca proteger o sujeito de situações consideradas ameaçadoras para ele. Nesse mecanismo de defesa específico (regressão), ocorre, de maneira geral, um retorno às fases de desenvolvimento anteriores do sujeito, como se este “voltasse no tempo” buscando uma auto-defesa. Freud, ainda, divide a regressão em três tipos: a) regressão tópica, que parte do consciente para o inconsciente; b) regressão formal, na qual os métodos primitivos de expressão e representação tomam o lugar dos métodos habituais do sujeito; c) Regressão Temporal, na qual o sujeito retorna as estruturas psíquicas mais antigas, como o uso das zonas erógenas das fases anal e oral (primeiras fases do desenvolvimento do ser humano, Segundo Freud) (MOREIRA, 2007). Segundo o conceito de Freud e as constatações de Machado (2005), a sala escura pode nos lembrar de um quarto escuro, permitindo que o sujeito retorne ao estágio de desenvolvimento em que o quarto escuro representava um local seguro, que traz prazer para o sujeito.

Já as sombras dos objetos projetados na tela-parede pela própria realidade, que atormentam a gruta escura e que consistem em estímulos percebidos pelos espectadores durante a projeção, são vividos por estas pessoas com a intensidade de um evento real, como se existissem efetivamente. Os acontecimentos violentos

e assustadores que nos trazem a sensação de medo em um filme, podem ser comparados com a sensação dos prisioneiros da caverna diante de uma sombra da estátua de um animal feroz. Isso acontece pois os prisioneiros-espectadores paralisados e impossibilitados de deslocamento favorecem a confusão e os faz confundir aquela imagem com o “real”, pois não é lhes dado a *prova de realidade* (MACHADO, 2005).

Essa *prova de realidade* trata-se de um conceito introduzido por Freud para identificar alucinações. A nossa relação com o mundo exterior depende da nossa capacidade de distinguir as percepções das representações mentais ou, dito de outra forma, o que se passa “dentro” e o que se passa “fora” de nós (MACHADO, 2005). “Uma percepção que uma ação pode fazer desaparecer é reconhecida como exterior, como realidade; se a ação não modifica a percepção é porque esta vem do interior do corpo e, portanto, não é real” (FREUD, 2010, p. 142). Logo, se o indivíduo está paralisado, sem controle de sua capacidade motora, ele não consegue efetuar essa prova de realidade, sendo assim, não há como distinguir a realidade vivida da imaginação. No cinema, o espectador poderia livrar-se da hipnose olhando para os lados ou a para a fonte de luz em suas costas. Entretanto, estando impossibilitado de mover-se, inviabiliza a realização da prova de realidade, fazendo com que ele só possa tomar aquelas representações como o próprio “real”, da mesma forma como faziam os prisioneiros da caverna, paralisados pelas correntes (MACHADO, 2005). Desnos (1983) comenta que o cinema é muito mais próximo da realidade humana do que da poesia, por exemplo. E difere-se pela sua lógica estreita e meramente vulgar. “Apesar das numerosas tentativas, ainda não nos foi dado ver desenrolar-se na tela um argumento liberto das leis humanas” (DESNOS, 1983, p. 318).

Assim se dá, também, o mecanismo do sonho: durante o estado de repouso e total relaxamento do corpo, que se verifica no sono mais profundo, a máquina psíquica se torna incapaz de distinguir entre representação e percepção, de forma que a atividade psíquica ganha dimensão de “real” e o indivíduo tem a impressão de que as suas representações mentais estão de fato acontecendo para ele. A psicologia chama esse estágio do sono de paradoxal. No momento em que os músculos do corpo estão em seu pico de relaxamento, o aparelho psíquico se

encontra em plena atividade (FISCHER, 1973, p. 235 apud. MACHADO, 2005). Sonho e inibição da atividade motora são duas funções impossíveis de dissociar: percebemos isso claramente quando sonhamos que estamos diante de um perigo e queremos correr, mas as pernas não nos obedecem. O fascínio exercido pelo cinema é muito parecido com o fascínio do sonho: o corpo encontrando-se paralisado numa situação de morte transitória, os signos projetados na tela ganham textura de coisa viva, ativando os mecanismos de envolvimento e identificação da plateia. (MACHADO, 2005) Segundo Desnos (1983), quando o desejo do sonho se torna gosto e amor pelo cinema, não é algo que se trata mais pela lógica ou construções clássicas, mas sim, pelas coisas vistas, que nascem de um realismo superior, que proporciona novas áreas à poesia e ao cinema.

Machado (2005) expõe que, no momento em que a sala de projeção se torna totalmente escura e os estímulos sensoriais são silenciados, o espectador fica à mercê do intenso estímulo luminoso que se impõe a frente dele (a tela), e nesse momento vulnerável e de entrega, o espectador se deixa suggestionar pelo universo fictício da narrativa, de modo a integrar-se em seu jogo de conflitos como se fosse parte deles.

Quem não conseguia integrar-se ao espetáculo fictício que o cinema proporciona, eram pessoas que perderam sua capacidade de sonhar por causa de ponderações da maturidade e seriedade. Tornando-se inimigos do cinema e de seus espetáculos. E que por sua própria impotência e fracasso, criticavam e condenavam o cinema sem nenhum recurso.

Tão incapazes de se entregar às aventuras ideais do romanesco e da poesia como de abandonar por um instante sequer as preocupações puramente materiais dessa caricatura a que chamam de vida, lançam sobre o cinema julgamentos definitivos e impiedosas críticas. (DESNOS, 1983, p. 319)

A percepção do filme é também uma forma de alucinação, como o sonho é para Freud uma “psicose alucinatória do desejo”: tanto um como outro estão baseados na crença da existência efetiva daquilo que não passa, no fim das contas, de um jogo de representações (Freud 1972a, p. 137; MACHADO, 2005). O espectador, na verdade, não “assiste” ao filme: ele o vive de uma maneira próxima

à vivência de um sonho e com uma intensidade na qual o próprio indivíduo se surpreende ao acordar gritando, "torcendo" ou transpirando de tensão. Essa vivência do espectador é chamada de *impressão de realidade*. O termo refere-se a essa confusão entre percepção e representação que, segundo Freud, configura justamente o trabalho do sonho, uma vez suspensa a *prova de realidade*.

Esse trabalho de identificação e envolvimento, seguindo a moderna significação semiótica, joga um papel importantíssimo em certas técnicas de interiorização das imagens, como é o caso da "câmera subjetiva". Ou seja, no domínio do cinema, a impressão de realidade resulta da combinação do dispositivo da caverna (imobilidade, silêncio, escuridão, onirismo) com o mecanismo de enunciação das imagens pela câmera, um sistema de projeções ópticas, derivado de técnicas renascentistas de "reproduzir" a realidade (a perspectiva monocular principalmente), que visa inscrever o sujeito no interior da representação. O espectador realiza a projeção de si próprio sobre os eventos da tela, como se ele fosse o sujeito da visão que o cinema lhe oferece. Essa forma de vivenciar o filme, "subjetiva" (pertencente ao sujeito), é imposta pelo modo de construção da imagem, que faz o espectador assumir o ponto de vista da câmera e, portanto, coloca-o "dentro" da cena (MACHADO, 2005).

Para Morin (1983), a projeção é um processo universal e multiforme, no qual o sujeito não tem consciência da ligação do filme com o seu eu, e, sendo assim, as relações são advindas dos sonhos e imaginação. Já a identificação é um processo consciente, no qual identificamos as coisas como algo incorporado ao nosso ambiente e o próprio eu.

A projeção-identificação desempenha continuamente o seu papel na nossa vida cotidiana, privada e social. Nós representamos um papel na vida, não só perante os outros, mas também perante nós mesmos (MORIN, 1983).

O vestuário (esse disfarce), o rosto (essa máscara), as palavras (essa convenção), o sentimento da nossa importância (essa comédia), tudo isso alimenta, na vida corrente, esse espetáculo que damos a nós próprios e aos outros, ou seja, as projeções-identificações imaginárias. (MORIN, 1983, p. 151)

De acordo com Morin (1983), a medida em que são identificadas as imagens da tela com a vida real, ligamos nossas projeções-identificações. Em certa medida vamos encontrá-las de diversos modos, tornando projeção-identificação cinematográfica, de fácil entendimento e consciente. Desnos (1983) questiona o por que dos fracassos do cinema de projetar o sonho na tela, e se isso tudo, não é por causa das pessoas terem ignorado os elementos essenciais do sonho: a sensualidade, a liberdade absoluta e a atmosfera que simula o infinito e a eternidade. Portanto, por não terem percorrido esses territórios inexplorados, certos filmes se tornaram insuficientes ou ridículos, perante essa falta de expressão humana. (DESNOS, 1983)

O desejo de ir ao cinema pressupõe, portanto, não apenas uma disponibilidade pura e simples para se deixar sugestionar pela impressão de realidade, mas uma forma de se relacionar com essa realidade alucinatória. A identificação do espectador com os personagens da trama é poderosa no cinema, quase inevitável, porque o modo de enunciação da imagem cinematográfica pressupõe sempre um observador presente, um sujeito da visão, cuja identidade o espectador assume. No cinema, como observa Bazin (1981, apud. MACHADO, 2005), desenrola-se um espaço imaginário que demanda a participação e a identificação. Conquistando a mulher, o ator me satisfaz por procuração. Sua sedução, sua beleza, sua audácia não entram em concorrência com meus desejos, mas os realizam. Não basta, portanto, dizer simplesmente que o espectador vivencia os eventos projetados na tela como algo que está acontecendo de fato (impressão de realidade), mas como algo que de fato lhe está acontecendo (efeito de sujeito). O que ocorre é um assujeitamento do espectador que, novamente aqui, remete ao trabalho do sonho.

Segundo Morin (1983), as nossas necessidades, aspirações, desejos, obsessões, receios, não são projetadas apenas nos sonhos e imaginação, mas também sobre todas as coisas e todos os seres. Dessa forma, a crítica histórica ou psicológica do discurso sobre o real e o imaginário revelam que as nossas percepções, por mais elementares que sejam, são, ao mesmo tempo, confundidas e trabalhadas pelas nossas projeções. (MORIN, 1983)

O sonho é também uma manifestação do egoísmo do sonhador, pois nele é sempre o sonhador quem desempenha o papel principal (FREUD, 2010, p. 127). O sonho sempre ocorre como sendo *seu* ponto de vista, mesmo que esteja como terceiro aos acontecimentos. Assim, meu *Eu* pode ser representado num sonho várias vezes, ora diretamente e ora pela identificação com pessoas estranhas (Freud 1969, p. 344 apud. MACHADO, 2005). Exatamente como no filme, em que o processo de identificação se dá numa multiplicidade de perspectivas, pela variação dos ângulos de tomada, permitindo ao espectador “assujeitar-se” no ponto de vista de várias personagens diferentes ao mesmo tempo.

Até acordarmos, as projeções irão parecer reais. Até adormecermos, vamos rir da sua subjetividade. O sonho mostra-nos como os processos mais íntimos se podem alienar até a coisificação, e como esta alienação pode reintegrar a subjetividade. A essência do sonho é a subjetividade. O sonho é projeção-identificação em estado puro (MORIN, 1983, p. 147).

Filme e sonho têm ainda em comum o recurso da imagem como meio básico de expressão. É claro que também existe a expressão verbal nos sonhos, como existe a representação da fala no cinema. Mas mesmo para Freud, a palavra é como um fragmento de percepção das falas e sempre vem ligada a algo que lhe corresponde (Freud 1972a, p. 135 apud. MACHADO, 2005). Em outras palavras, a voz é trabalhada, no sonho e no filme, como se fosse imagem, inscrita no interior do campo escópico.

É o complexo-identificação-transferência que comanda todos os chamados fenômenos psicológicos subjetivos, ou seja, que traem ou deformam a realidade objetiva das coisas, ou então se situam deliberadamente, fora desta realidade (estados de alma, devaneios). O estado subjetivo e a coisa mágica são dois momentos de projeção-identificação. Um é o momento nascente, fluído, vaporoso, "inefável". O outro é o momento em que a identificação é tomada à letra, substancializada; o momento em que a projeção alienada, desgarrada, fixada, fetichizada, se coisifica (MORIN, 1983).

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir do presente trabalho, é possível perceber que desde o começo do cinema, os processos de identificação e projeção dos indivíduos com os filmes, são componentes importantes para o cinema. A vontade de vivenciar os espetáculos cinematográficos, partem de todo esse processo imagético da vida, onde o sonho, tem papel importante.

Mesmo que as obras cinematográficas retratam eventos considerados reais, as assimilações e interpretações são feitas a partir de uma percepção onírica do espectador. Uma percepção associada aos nossos fantasmas interiores, e advinda de um conjunto de experiências afetivas vivenciadas. Tudo isso, para que nos reconheçamos em qualquer filme, criando uma relação íntima com o mundo fantasioso exposta a nós.

Então, pode-se concluir que cinema é fantasia, sonho, uma pulsão interna da alma que estabelece, por meios imagéticos, uma relação profunda do inconsciente e suas manifestações, com os anseios da vida.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

DESNOS, Robert. O sonho e o cinema. In: XAVIER, I (org.). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

FERNANDES, Ana Lúcia Sampaio. Cinema e Psicanálise. **Estud. psicanal.**, Belo Horizonte, n. 28, p. 69-73, set. 2005. Disponível em <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0100-34372005000100008&lng=pt&nrm=iso>. acessos em 20 dez. 2019.

FORTES, Pamela C. **Pulsão escópica: a relação entre o olhar e a fantasia na psicanálise**. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Psicologia) - Universidade Regional Do Noroeste Do Estado Do Rio Grande Do Sul, Ijuí, 2014.

FREUD, Sigmund. Complemento Metapsicológico À Teoria Dos Sonhos. In: FREUD, Sigmund. **OBRAS COMPLETAS VOL. 12: Introdução ao narcisismo - ensaios de metapsicologia e outros textos (1914-1916)**. São Paulo: Cia das Letras, 2010.

HASSAN, S. Pintores e poetas no roteiro da pulsão escópica: anotações preliminares. **Caligrama (São Paulo. Online)**, v. 4, n. 1, 27 abr. 2008.

MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas e pós-cinemas**. ed. Virtual. [s.l.]: Papyrus, 2005.

MORIN, Edgar. A alma do cinema. In: XAVIER, I (org.). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Graal, 1983

MOREIRA, Ana Cleide Guedes. O conceito freudiano de regressão e a prática da psicoterapia em ambulatório de hospital universitário. **Rev. latinoam. psicopatol. fundam.**, São Paulo , v. 10, n. 1, p. 39-50, Mar. 2007.