

FREITAS, Ariane Santellano de ; WEINMANN, Amadeu de Oliveira. Conjugando imagens, vertendo o olhar: notas sobre o filme "Perfect Sense". *Parrésia: Revista Discente de Psicologia*, v.1, n.1, 2017, p. 21-32.

Conjugando imagens, vertendo o olhar: notas sobre o filme "Perfect Sense"
Conjugating images, shedding the gaze look: notes about the movie "Perfect
Sense"

FREITAS, Ariane Santellano de¹
WEINMANN, Amadeu de Oliveira²

RESUMO

O presente artigo propõe-se a refletir acerca dos conceitos de formação de imagens e do olhar, caros à psicanálise, no que toca o terreno da arte, em especial, do cinema. Para tanto, partimos do filme *Perfect Sense* como disparador para essa discussão. Nessa produção, a perda dos sentidos vivida pelos personagens, conjugada à profusão de imagens que chegam aos olhos do espectador ao longo do filme, convoca a depositar na tela o olhar como aquilo que decanta desse processo, uma vez que é somente quando algo do visível sai de cena que a potência do olhar emerge. Uma reflexão acerca do aspecto estético dessa construção narrativa, em que o modo de apresentação das imagens é revestido por uma carga de afeto e recoberto pela instância do narrador, também se faz presente nesse escrito. Essa produção fílmica nos possibilita avançar nos estudos do potente encontro entre arte e psicanálise ao trazer como interrogante de que forma o sujeito faz laço com as imagens e que elementos inconscientes entram nessa composição.

Palavras-Chave: Psicanálise; Cinema; Formação de imagem.

ABSTRACT

The present article proposes to reflect on the concepts of formation of images and the gaze, dear to psychoanalysis, concerning to the art, in particular, the cinema. In order to do so, we start from the film *Perfect Sense* as a trigger for this discussion. In this production, the loss of the senses lived by the characters, coupled with the profusion of images that reach the viewer's eyes throughout the film, calls upon to put the gaze on screen as what decant of this process, since it is only when something is off the scene that the power of the gaze emerges.

¹ Psicóloga, mestranda em Psicologia na Universidade Federal do Rio Grande do Sul. E-mail: afsantellano@hotmail.com

² Professor do Departamento de Psicanálise da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. E-mail: weinmann.amadeu@gmail.com

A reflection on the aesthetic aspect of this narrative construction, in which the mode of presentation of the images is coated by a load of affection and covered by the instance of the narrator, is also present in this writing. This filmic production enables us to advance in the studies of the potent encounter between art and psychoanalysis by bringing questions on how the subject makes a bond with the images and which unconscious elements enter into this composition.

Keywords: Psychoanalysis; Cinema; Image formation.

Imagine um olho não governado pelas leis fabricadas da perspectiva, um olho livre dos preconceitos da lógica da composição, um olho que não responde aos nomes que a tudo se dá, mas que deve conhecer cada objeto encontrado na vida através da aventura da percepção [...]. Imagine um mundo antes de ‘no princípio era o verbo’. Stan Brakhage

Perfect sense é um filme britânico, produzido em 2011, dirigido por David Mackenzie e escrito por Kim Fupz Aakeson. Essa produção coloca em cena, em meio à trama vivida pelos personagens Susan e Michael, o conceito de formação da imagem, tão caro à psicanálise e ao cinema. Essa noção é desenvolvida por Freud (1915/2006) em estreita relação ao inconsciente, constituindo um processo crucial na vida psíquica do sujeito. No tocante a essas formações inconscientes, Freud (1900/2001) destaca o sonho como realização de desejo, vindo à tona através das imagens formadas pelo sonhador. Desse modo, o trabalho do sonho, complexo e múltiplo, em que imagens em sucessão são constituídas, coloca em questão a posição do sujeito, pois assinala sua excentricidade. Ao tomar as imagens do sonho como escrita pictórica, Freud não apenas torna os sonhos interpretáveis como lança as bases para uma reflexão psicanalítica acerca da formação de imagens no cinema. A construção imagética do filme em questão traz, não somente em seu conteúdo, mas principalmente em seu aspecto formal, a potência das imagens que nos constituem sujeitos, alargando as fronteiras dos sentidos.

A tela permanece escura por um breve momento. É tempo suficiente para propor a ausência de imagem visual nos primeiros segundos do filme. Estamos cegos frente à

tela. A narradora em voz *off* nos anuncia, rasgando o escuro com a voz: “há escuridão”³ (1’05’’). A tela permanece fechando os olhos por nós até que novamente a fala da narradora aponta: “e há luz”⁴ (1’11’’). Nesse momento, a tela se abre, mostrando-nos a primeira imagem visual do filme, colocando em questão, nesse jogo de ausência e presença de luz, nossa condição de espectadores, de sujeitos visuais.

O foco então é uma ponte. A protagonista caminha em nossa direção e para quando ocupa o primeiro plano da cena, como se sua travessia fizesse alusão a essa passagem da ausência de luz para o mundo das imagens. A personagem olha o rio por um instante e cospe. Este ato irrompe uma série de imagens que chegam a nós como que por associação livre. Aproximamos essa passagem do filme à regra fundamental da psicanálise desenvolvida por Freud, por considerarmos a potência das ideias desencadeadas aparentemente sem sentido. No tratamento psicanalítico, o analista incita o paciente a dizer tudo o que lhe vier à cabeça, deixando de lado a orientação consciente dos pensamentos. Assim, o conjunto de ideias e associações que pareceriam sem importância, embaraçoso ou penoso, ganha espaço de fala e, com isso, importância. Acompanhamos a descrição de Freud (1913/2006) a respeito da associação livre, a qual sublinhamos ir ao encontro da cena fílmica em questão:

Diga tudo que lhe passa pela mente. Aja como se, por exemplo, você fosse um viajante sentado à janela de um vagão ferroviário, a descrever para alguém que se encontra dentro as visitas cambiantes que vê lá fora. (p. 150).

Enquanto essas imagens nos invadem os olhos, a narradora prossegue: “há homens e mulheres. Há comida. Há restaurantes. Doença. Há trabalho. Trânsito. Os dias como os conhecemos. O mundo como o imaginamos”⁵ (1’29’’). É a narradora quem nomeia aquilo que temos diante dos olhos, associando aquilo que se dá a ver com as imagens sonoras das palavras. Nossos sentidos são aguçados com a sequência das imagens que se sucedem uma a uma. Elas servem aos olhos como estímulos, fonte de prazer que suscita a sede do olhar. O que essa passagem evoca com esse convite ao espectador é a satisfação da pulsão escópica, cujas imagens são contornadas pelo objeto olhar: Puro deleite dos nossos olhos. Sublinhamos o que discorre Quinet (2002) acerca da pulsão escópica, a saber, que ela reestabelece a função dos olhos não mais estritamente como fonte de visão, mas também – e, talvez,

³ No original: “There is darkness.”

⁴ “And there is light.”

⁵ “There are men and women. There’s food. There are restaurants. Disease. There’s work. Traffic. The days as we know them, the world as we imagine the world.”

primordialmente – como fonte de libido. “Onde os antigos têm o conceito de raio visual e o fogo do olhar, a psicanálise descobre a libido de ver e o objeto olhar como manifestação da vida sexual. Lá onde estava a visão, Freud descobre a pulsão”. (p. 10)

Tania Rivera (2011) observa que o cinema nos faz perceber que a imagem nunca é uma realidade simples, uma vez que décadas após a invenção da fotografia a apreensão da realidade não torna as imagens autoexplicativas. Rancière (2003) propõe que, no cinema, o que se trata é de “relações entre o dizível e o visível, maneiras de jogar com o antes e o após, a causa e o efeito” (p. 14). Tomados por essas provocações e tocados pelo apelo que as obras de arte nos endereçam, nesse caso em especial, nesse filme sobre o qual nos debruçamos e nos deixamos afetar, colocamos como questão: em que ponto uma imagem faz contato? Dito de outro modo, de que elementos simbólicos e imaginários ela se vale para fazer laço com o sujeito?

Nessa direção, a formação da imagem nos possibilita pensar na sensível relação entre cinema e psicanálise, aproximando esses dois campos de saber/fazer que colocam o sujeito em questão através de interrogações acerca do que o constitui. Sobre isso, Rivera (2011) indaga: “será mesmo o cinema, como sucessão de imagens, análogo ao funcionamento psíquico?” (p. 10). Freud (1915/2006) aponta que a formação de imagens tem estreita ligação com o inconsciente, no qual o conceito de representação (*Vorstellung*) ocupa lugar importante.

Sobre esse conceito, o coordenador geral da nova tradução das obras completas de Freud para a Editora Imago – psicanalista Luiz Alberto Hanns –, sublinha a polêmica existente em torno das traduções de Freud, salientando a importância de o tradutor contemporâneo apresentar sua concepção de tradução, justificando suas opções terminológicas. Nesse sentido, Hanns (2006) justifica sua tradução do termo alemão *Vorstellung*:

[...]dependendo do contexto, *Vorstellung* foi traduzida por ‘representação’, ‘ideia’, ‘noção’, ‘concepção’ e ‘imagem’, entre outras alternativas [...]. Consideramos importante manter a riqueza e as variações de sentido da palavra e evitar que se falseie sua leitura como se se tratasse de um conceito psicanalítico bem-acabado e definido. (p. 10).⁶

⁶ Sublinhamos o fato de nenhuma tradução ser neutra ou isenta de responsabilidade, visto que elas abarcam não somente aspectos linguísticos relacionados às terminologias, às semânticas e às estilísticas, mas também a questões éticas, políticas, ideológicas, teóricas e, sobretudo, clínicas. Dessa forma, a obra de Freud possui algumas traduções que se posicionam de maneira distinta frente a alguns conceitos fundamentais, a exemplo de

Acompanhamos a proposição freudiana acerca das pulsões, em que essas só podem vir a tornar-se objeto da consciência através da ideia (*Vorstellung*) que a representa. Freud (1915/2006) situa a moção de afeto ou a moção de sentimento em estreita ligação com a representação:

Faz parte da natureza de um sentimento o fato de ser sentido, ou seja, de que a consciência tome conhecimento da existência dele. Portanto, uma inconsciência de sentimentos, sensações e afetos não seria possível. [...] Pode acontecer que, num primeiro momento, uma moção de afeto ou uma moção de sentimento, embora seja percebida, não seja identificada corretamente. Essa má interpretação ocorre porque a ideia que representa a moção de afeto sofreu um recalque (p. 29).

Freud aponta ainda que a atividade psíquica se move em duas direções opostas: ou parte das pulsões, atravessa o sistema inconsciente e dirige-se ao consciente, ou parte de um estímulo oriundo de fora, passando pelos sistemas consciente e pré-consciente, alcançando os investimentos inconscientes. Portanto, conjugar representações e afetos, de modos insuspeitados pela razão, como movimento próprio do inconsciente, nos parece ser o mote para pensarmos o processo de formação de imagens.

Freud (1915/2006) assinala a relação entre representação-coisa e representação-palavra, a fim de desenvolver considerações acerca da formação de imagens, a qual consideramos importante retomar nesse artigo. A representação-coisa corresponde a um complexo de registros mnêmicos composto por imagens de origem visual, acústica, tátil e cinestésica. Freud aponta que a representação-coisa “consiste no investimento de cargas, senão nas imagens diretas da lembrança-de-coisa, nos traços de lembrança que estão mais distantes e derivam dessas lembranças” (p. 49). Desse modo, uma representação (ideia, imagem) abrange a representação-coisa, de caráter inconsciente, acrescida da representação-palavra. Daí resulta a representação-de-objeto, ou seja, a imagem revestida com palavra, tal como nos chega à consciência.

trieb, vertido por alguns tradutores, como Pedro Heliodoro Tavares, da editora Autêntica, por instinto; e, por outros, como Paulo César de Souza, da editora Companhia das Letras, e Luiz Alberto Hanns, da editora Imago, por pulsão. Nesse artigo, optamos por utilizar a criteriosa tradução direta do alemão feita por Luiz Alberto Hanns (2006), no texto sobre o Inconsciente (1915), por acreditarmos que ela preserva a variação terminológica do termo *vorstellung*, na obra freudiana. Ainda assim, apontamos que essa escolha em nada subtrai a importância de outras traduções que vêm a enriquecer o leitor da obra de Freud.

O que queremos pontuar com isso é o modo como a formação de imagens conjuga palavra e coisa. Nesse processo, os traços perceptivos são os elementos fundamentais. Parafraseando a passagem do Evangelho de João que diz “no princípio era o verbo”, propomos: “no princípio eram os sentidos”. Dito de outro modo, nos primórdios da constituição subjetiva, estamos no reino da imagem e somente gradualmente essas imagens são organizadas pela linguagem. No filme, Susan e Michael vão perdendo seus sentidos um a um, não sem antes haver uma intensa descarga de afeto.

O primeiro sentido que se perde é o olfato, precedido por uma profunda sensação de tristeza. A doença é nomeada SOS: Síndrome Olfativa Severa. A voz em *off* da narradora informa:

A maior perda são todas as memórias que não são mais acionadas. Cheiro e memória estavam ligados no cérebro. A canela podia fazer você lembrar o avental da sua avó. A fragrância do feno cortado podia evocar um medo infantil de vacas. O óleo diesel poderia trazer de volta memórias de sua primeira viagem de balsa. Sem o cheiro, um oceano de imagens passadas desaparece (26'30').⁷

Em *Lembranças encobridoras*, Freud (1899/2006) destaca as lembranças infantis aparentemente irrelevantes e excessivamente revestidas com detalhes sensoriais, as quais apresentam grande riqueza de significado. Nesse trabalho, o psicanalista reporta-se a uma imagem visual (amarelo das flores) e gustativa (sabor delicioso do pão), que aparecem exageradamente, quase que de maneira alucinatória, representando na memória pensamentos cujo conteúdo se liga a esses traços perceptivos por elos simbólicos. Como uma imagem se enlaça à nossa memória? Que traço perceptivo faz marca no sujeito?

A perda dos sentidos prossegue. O paladar se esvai após um surto de terror e voracidade. Os personagens do filme devoram o que encontram pela frente, como em uma despedida de tudo aquilo que poderiam vir a provar do mundo. Sem o paladar, a fome é de quê? A doença foi tão rápida que sequer houve tempo de nomeá-la. Ainda que uma sensação de estranhamento nos seja causada quando os personagens comem flores, batom, sabonete e creme de barbear, pois não têm mais o olfato e o paladar, é somente quando a audição se

⁷ “The greater loss are all the memories that are no longer triggered. Smell and memory were connected in the brain. Cinnamon might have reminded you of your grandmother’s apron. The scent of cut hay could evoke a childhood fear of cows. Diesel oil might bring back memories of your first ferry crossing. Without smell, an ocean of past images disappears.”

perde que começamos a ser afetados em nossos sentidos. Na esteira do que acontece com os personagens, somos convidados a depor nossos sentidos diante da tela, quando eles também entram em suspensão no filme.

Posterior a um surto de raiva, agora é a vez dos sons desaparecem na trama fílmica, não sem antes fazer marcas nos nossos ouvidos. São 50 segundos que o diretor Mackenzie nos ensurdece, colocando-nos frente à primazia da visão. Ficamos siderados olhando as imagens que se sucedem até que o som dos pneus cantando surge para nos lembrar do que havíamos perdido. O sentido nos é tirado para nos ser devolvido, mas sob outra condição de percepção. É preciso criar outras possibilidades para fazer laço com a imagem.

A perda da visão vem como uma avalanche. Essa imagem é rica para colocar em cena o arrebatamento que a ausência do visual nos causa, na medida em que nossas coordenadas simbólicas entram em suspensão a convite dessa construção do diretor. Experimentar o efeito dessa avalanche nos coloca na esteira daquilo que Lacan (1964/2003) aponta em seu texto *Homenagem a Marguerite Duras pelo arrebatamento de Lol V. Stein*. O psicanalista retoma esse conto para tecer alguns apontamentos acerca da imagem, mais especificamente da imagem enquanto rapto e do objeto inapreensível feito de vazio que é o olhar: "arrebatadora é também a imagem que nos será imposta por essa figura de ferida, exilada das coisas, em quem não se ousa tocar, mas que faz de nós sua presa" (p. 198). Para Lacan, a palavra *ravissement*, que é traduzida por arrebatamento, assinala também a noção de rapto, de devastação.

A tela nos olha em sua escuridão, retomando a proposta estética dos primeiros segundos do filme. A narradora nos diz: "é assim que a escuridão cai sobre o mundo"⁸ (1h22'42''). No entanto, o que marca a diferença entre essas duas cenas é que, nesse instante da trama, nossos sentidos já foram construídos e desconstruídos um a um, pelo trabalho do filme de associar um traço perceptivo a uma imagem. É somente por esse jogo da escuridão para a luz e, novamente, para a retomada do escuro, que podemos ser tocados naquilo que há de originário em nossos sentidos, ou seja, o processo de formação de imagens. Como efeito da suspensão dos traços perceptivos, o olhar verte como resto desse processo de formação de imagens, pois algo do campo do real se precipita.

Lacan (1964/2008) propõe uma esquizo entre olho e olhar que merece ser considerada, no que diz respeito ao que desenvolvemos acerca das obras de arte e sua consonância com a psicanálise. O olho não se restringe à condição de fonte da visão; ele traz à

⁸ "That's how the darkness descends upon the world."

tona a dimensão do olhar, em que o conceito de pulsão possibilita pensá-lo como fonte de libido. Portanto, não é no campo da visão que o olhar se encontra, ainda que haja aí seu lugar de causa, na esteira daquilo que Quinet (2002, p. 43) postula: “o olhar é o invisível da visão”.

Há algo que escapa do conjunto de representações constituídas pela via da visão. Isso que está suprimido dessas imagens, o que “escorrega, passa, se transmite, de piso para piso, para ser sempre nisso em certo grau elidido” (LACAN, 1964/2008, p. 76), é o olhar. Nessa direção, o que Lacan sublinha é a proposição do objeto olhar enquanto resto, isto é, enquanto algo que sobra a toda apreensão na forma da visão. Portanto, a dimensão do olhar pouco tem a ver com o campo da visão, com o mundo das imagens, com as representações, ainda que possa ter nesses elementos seu ponto de ancoragem.

Nessa perspectiva, Quinet (2002, p. 13) observa: “o objeto olhar reina invisível no campo imaginário como suporte do desejo ao Outro”. Em outras palavras, é lá onde falha a visão que emerge o olhar. É justamente essa esquizo entre visão e olhar, visível e invisível, entre formação da imagem e seu resto que realçamos na proposta do filme, uma vez que a visão do espectador é gradualmente deposta na tela, na medida em que os sentidos vão se perdendo um a um. No fim desse processo, há o triunfo do olhar.

Lacan (1964/2008) discorre sobre o olhar quando comenta o quadro *Os embaixadores*, do pintor Holbein, pois acredita que essa pintura serve de ilustração da esquizo entre visão e olhar. Ao ver o quadro, o sujeito está diante das representações, com objetos do mundo simbólico. Contudo, quando o espectador muda de posição, olhando o quadro desde outro ponto de vista, todas as imagens do mundo da representação desaparecem e dão lugar a uma caveira. Nesse momento, há uma inversão de perspectiva, por meio da qual o sujeito se depara com sua falta-a-ser, isto é, em que ele é medusado por sua própria mortalidade. É no instante em que falta a visão das imagens de conquista e saber, ou seja, em que a representação desaparece, que surge o olhar como causa do desejo escópico e, ao mesmo tempo, como fonte de angústia.

Nesse sentido, a arte oferece uma imagem que responde à sede dos olhos, ainda que não satisfaça os vazios de significação do sujeito. Entre o visível e o invisível, elementos inconscientes entram em cena, compondo o ato de contemplação, decantando, com isso, o olhar. O seu movimento sempre fugidivo é desenvolvido por Lacan (1964/2008), quando o psicanalista sugere que todo quadro é uma armadilha para o olhar. Na medida em que o objeto da pulsão escópica é procurado em cada ponto da tela, é precisamente aí que ele desaparece.

Portanto, o olhar remete-se a esse lugar – o eu – que comanda uma visão que se satisfaz consigo mesma, na mesma medida em que escapa sutilmente a qualquer possibilidade de apreensão imaginária. Nesse sentido, a visão se relaciona à posição em que a consciência traça suas marcas, podendo com isso aperceber-se, ou seja, revirar-se sobre si própria, a exemplo do que Lacan (1964/2008) discorre acerca da sentença “via-me ver-me”, em *A jovem parca*, de Paul Valéry. Há um escamoteamento, uma evitação da função do olhar.

Didi-Huberman (1998) nos traz, em seu célebre *O que vemos, o que nos olha*, a sensível importância da dimensão da perda na instância do olhar: “em geral, nosso problema se coloca: quando o que vemos é suportado por uma obra de *perda*, e quando disto alguma coisa nos *resta*” (p. 80). A perda que está em questão em *Perfect Sense* não é a perda dos sentidos, embora o filme nos traga isso tanto em sua narrativa, quanto em seu aspecto formal. Pensamos que a ausência da qual o filme trata é justamente da falta que nos constitui sujeitos, em que não há imagem possível para disso se representar, pois uma imagem não se deixa ver totalmente, elidindo sempre algo de uma cicatriz, de uma marca primordial.

No filme, antes que a perda da visão se efetive, as últimas sensações de afeto aparecem, conforme nos é narrado:

Mas antes os momentos de luz. Uma hesitação compartilhada do lóbulo temporal. Uma apreciação profunda do que significa estar vivo. Mas, acima de tudo, a vontade de alcançar o outro. De oferecer calor. Compreensão. Aceitação. Perdão, amor (1h23'04').⁹

É interessante que o afeto que antecede a perda da visão seja o amor, o que nos possibilita pensar na aposta do filme na possibilidade de reconstituição do laço erótico, a despeito da perda dos sentidos. E isso porque cinema é linguagem, é arte, é criação.

A cena final nos presenteia em seu aspecto formal, conjugando em sua estética a dimensão do que nos propusemos abordar nesse escrito. Susan e Michael, depois de se encontrarem, finalmente se olham. Conforme se aproximam, a lente da câmera fica fora de foco, nos fazendo olhar desde o lugar dos personagens que estão na iminência de perder o sentido da visão. Fecham e abrem os olhos devagar, se despedindo da última imagem visual

⁹ “But first the shining moments. A shared flinching of the brain’s temporal lobe. A profound appreciation of what it means to be alive. But most of all, a shared urge to reach out to one another. To offer warmth. Understanding. Acceptance. Forgiveness. Love.”

que podem reter na retina. Ficam cegos e se tocam. Última imagem do filme testemunhada por nossos olhos. Nesse momento, a narradora descreve a cena que não podemos ver:

Está escuro agora, mas sentem a respiração um do outro e sabem tudo que precisam saber. Eles se beijam. E sentem as lágrimas do outro em suas bochechas. E, se houvesse restado alguém para vê-los, teriam parecido simples amantes acariciando os rostos um do outro. Corpos colados. Olhos fechados. Inconscientes do mundo ao seu redor. Porque é assim que a vida passa. Assim. (1h26'46').¹⁰

Didi-Huberman (1998) sugere que ver só se pensa e só se experimenta em última instância em uma experiência de tocar. O autor relembra Merleau-Ponty (apud DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 31), quando este enuncia: “toda visão efetua-se algures no espaço tátil”. Nessa perspectiva, o tato – único sentido não contemplado pelo filme de maneira direta em sua narrativa, não se constituindo em um sentido perdido – possui um sentido metafórico, presente no questionamento que perpassa todo esse escrito, a saber, como uma imagem nos faz contato? Que imagens nos tocam, nos fazem perder nossas coordenadas simbólicas, nos jogam na vertigem?

Para finalizar, realçamos a função da narradora, ao longo do filme. Ela consiste na moldura simbólica da narrativa, isto é, no que assegura ao espectador um lugar de sujeito, diante da perda dos sentidos e da catarse dos afetos. Na cena final, ela não apenas descreve o que não podemos ver. Como nos lembra o fotógrafo cego Evgen Bavcar, no documentário *Janela da alma* (2001), a descrição de imagens geralmente desliza em direção ao clichê. O que destacamos do papel da narradora no último plano do filme remete à potência da nomeação daquilo que temos diante dos olhos, na esteira do que Galeano (1991/2002) escreve:

Diego não conhecia o mar. O pai, Santiago Kovakloff, levou-o para que descobrisse o mar. Viajaram para o Sul. Ele, o mar, estava do outro lado das dunas altas, esperando. Quando o menino e o pai enfim alcançaram aquelas alturas de areia, depois de muito caminhar, o mar estava na frente de seus

¹⁰ “It’s dark now. But they feel each other’s breath. And they know all they need to know. They kiss. And they feel each other’s tears on their cheeks. And if there had been anybody left to see them, then they would look like normal lovers, caressing each other’s faces, bodies close together, eyes closed, oblivious to the world around them. Because that is how life goes on. Like that.”

olhos. E foi tanta a imensidão do mar, e tanto seu fulgor, que o menino ficou mudo de beleza. E quando finalmente conseguiu falar, tremendo, gaguejando, pediu ao pai: - Pai, me ensina a olhar! (p. 12).

Perfect Sense conjuga sentidos e imagens em sua narrativa, trazendo o espectador para participar da construção filmica. Depomos na tela as imagens que nos constituem, incitados por meio das imagens visuais e sonoras que o filme constrói, ao propor cortes de áudio, vídeo embaçado, planos superaproximados, *close-ups* na boca que mastiga sem sentir o gosto, no nariz que inspira sem sentir o odor. Cheiros para olhar, gostos a escutar, sons para cheirar, ou, como propõe Didi-Huberman (1998): “coisas a ver de longe e a tocar de perto, coisas que se quer ou não se pode acariciar. Obstáculos, mas também coisas de onde sair e onde reentrar” (p. 35). Seja como for, *Perfect Sense* – traduzido comercialmente no Brasil por *Sentidos do amor* –, nos coloca diante da potência de belas imagens produzidas para além de todo apelo visual, constituindo-se em um elogio ao olhar.

REFERÊNCIAS

BRAKHAGE, S. Metáforas da visão. In: I. Xavier (Ed.). **A experiência do cinema**. 4. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2008. pp. 341-352.

DIDI-HUBERMAN, G. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 1998.

FREUD, S. **A interpretação dos Sonhos** (1900). Rio de Janeiro: Imago, 2001.

_____. Sobre o início do tratamento (Novas recomendações sobre a técnica da psicanálise) (1913). In: **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**. Vol. XII. Rio de Janeiro: Imago, 2006.

_____. Lembranças encobridoras (1989). In: **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**. Vol. XVI. Rio de Janeiro: Imago, 2006.

_____. O inconsciente (1915). In: **Escritos sobre a psicologia do inconsciente**. Vol. II. Rio de Janeiro: Imago, 2006.

GALEANO, E. A função da arte/1 (1991). In: **Livro dos abraços**. 9. ed. Porto Alegre: L&PM, 2002.

HANNS, L. A. Nota do tradutor brasileiro [O inconsciente]. In: **Escritos sobre a psicologia do inconsciente**. Vol. II. Rio de Janeiro: Imago, 2006.

JANELA da alma. Direção: João Jardim e Walter Carvalho. Produção: Flávio R. Tambellini. Elenco: Arnaldo Godoy, Evgen Bavcar, Hermeto Paschoal, José Saramago, Marieta Severo,

Conjugando imagens, vertendo o olhar: notas sobre o filme "Perfect Sense"

Oliver Sacks, Wim Wenders. Fotografia: Walter Carvalho. Trilha Sonora: José Miguel Wisnik. São Paulo, Europa Filmes, 2001. 1 DVD (73 min), widescreen, color.

LACAN, J. Homenagem a Marguerite Duras (1964). In: **Outros escritos**. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

_____. **O seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise** (1964). Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

PERFECT Sense. Direção: David Mackenzie. Produção: Gillian Berrie, Tomas Eskilsson. Elenco: Eva Green, Ewan McGregor, Connie Nielsen, Denis Lawson, Stephen Dillane, Judith Anne Christie, Ewen Bremner. Fotografia: Giles Nuttgens. Trilha Sonora: Max Richter. Alemanha; Reino Unido, California Filmes, 2011. 1 DVD (92 min), widescreen, color.

QUINET. A. **Um olhar a mais: ver e ser visto na psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

RANCIÈRE, J. **O destino das imagens**. Rio de Janeiro: Contraponto Editora, 2003.

RIVERA, T. **Cinema, imagem e psicanálise**. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

Data da submissão: 24 de agosto de 2016

Data da revisão: 16 de novembro de 2016

Data da aprovação: 16 de janeiro de 2017

Parrésia: Revista Discente de Psicologia, v.1, n.1, 2017, p.21-32.