

An abstract painting in shades of blue, grey, and white, depicting two figures. The figures are rendered with thick, expressive brushstrokes, giving them a skeletal or deconstructed appearance. They stand against a dark, textured background. The overall mood is somber and contemplative.

Filosofia e Psicanálise:

Psicopolítica e as Patologias Contemporâneas

Volume 2

Organizadores.
Fabio Caprio Leite de Castro
Brandon Jahel da Rosa
Cristian Marques



Editora Fundação Fênix

O presente livro reúne as palestras e comunicações realizadas do *I Colóquio de Filosofia e Psicanálise: Psicopolítica e as Patologias Contemporâneas*, realizado nos dias 26 e 27 de setembro de 2019 na PUCRS, em Porto Alegre. Em dois dias de intenso trabalho, o Colóquio teve por objetivo mobilizar a comunidade acadêmica, através da apresentação de trabalhos e do resultado de pesquisas, em nível de graduação e de pós-graduação, em diversas áreas de diálogo com a psicanálise, como a psicopatologia, a linguagem, a política, o neoliberalismo, a arte e o mal-estar contemporâneo.

O fio condutor dos debates foi o tema das psicopatologias contemporâneas, as quais, notadamente, como mostraram os trabalhos dos pesquisadores, estão relacionadas com a atomização social, a exigência de desempenho, a performatividade individualista e o colapso na contemporaneidade das estruturas e narrativas que baseavam a formação da identidade. A compreensão dos altos índices percentuais da população acometida por esses modos de sofrimento exige uma perspectiva multidimensional, que coloque em questão a singularidade do adoecimento e o seu atravessamento social, a sua gênese e a sua perpetuação. Nesse sentido, através do questionamento sobre o pensar e suas condições de possibilidade, a filosofia oferece o solo para os diferentes encontros e debates em torno do tema da psicopolítica e das patologias contemporâneas.



Editora Fundação Fênix



***Filosofia e Psicanálise: Psicopolítica e as Patologias
Contemporâneas, Vol. 2***

Série Filosofia

Conselho Editorial

Agemir Bavaresco

Draiton Gonzaga de Souza

Orci Paulino Bretanha Teixeira

Ingo Wolfgang Sarlet

Rosemary Sadami Arai Shinkai

Norman Roland Madarasz

Nythamar Hilário Fernandes de Oliveira Junior

Fabio Caprio Leite de Castro

Nelson Costa Fossatti

Evandro Pontel

Jair Inácio Tauchen

Isis Hochmann de Freitas

Ricardo Timm de Souza

***Filosofia e Psicanálise: Psicopolítica e as Patologias
Contemporâneas, V. 2***

(Organizadores)

Fabio Caprio Leite de Castro

Brandon Jahel da Rosa

Cristian Marques



Editora Fundação Fênix

Porto Alegre, 2020

Direção editorial: Agemir Bavaresco
Diagramação: Editora Fundação Fênix
Capa: Editora Fundação Fênix
Imagem: Iberê Camargo - Fantasmagoria IV, 1987.

O padrão ortográfico, o sistema de citações, as referências bibliográficas, o conteúdo e a revisão de cada capítulo são de inteira responsabilidade de seu respectivo autor.

Todas as obras publicadas pela Editora Fundação Fênix estão sob os direitos da Creative Commons 4.0 –

http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.pt_BR

Este livro foi editado com o apoio financeiro do Ministério das Relações Exteriores da República Federal da Alemanha através do Serviço Alemão de Intercâmbio Acadêmico (DAAD).



Série Filosofia – 14

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

CASTRO, Fabio Caprio Leite de, ROSA, Brandon Jahel da, MARQUES, Cristian (Orgs).

Filosofia e Psicanálise: Psicopolítica e as Patologias Contemporâneas, V. 2. CASTRO, Fabio Caprio Leite de, ROSA, Brandon Jahel da, MARQUES, Cristian (Orgs). Porto Alegre, RS: Editora Fundação Fênix, 2020.

204p.

ISBN – 978-65-87424-03-3

DOI – <https://doi.org/10.36592/9786587424033>

Disponível em: <https://www.fundarfenix.com.br>

CDD-100

1. Filosofia. 2. Psicanálise. 3. Psicopolítica. 4. Patologias Contemporâneas.

Índice para catálogo sistemático – Filosofia e disciplinas relacionadas – 100

8. Uma análise fílmica de Terra em Transe: tempos de encerramento político



<https://doi.org/10.36592/9786587424033-8>

Liana Netto Dolci¹

Amadeu de Oliveira Weinmann²

Em meio a golpes, o transe

Em 1964, João Goulart havia sido deposto sem realizar suas promessas de reformas de base, deixando o povo sem líder. Em relação à ênfase dada em meio à crise para a discussão das formas de consciência e alienação, o filme *Terra em transe*³, do diretor Glauber Rocha, teve um papel importantíssimo, visto que apresenta questões ainda hoje pertinentes sobre obstáculos estruturais de uma nação com raízes colonialistas. *Terra em transe* fez parte de um movimento conhecido como Cinema Novo, que surgiu sem uma orientação precisa, no que dizia respeito a suas influências ou diretrizes, bem como não havia um manifesto que expressasse suas iniciativas. Tinha em vista, principalmente, um núcleo comum de interesses que era trazer à tona a realidade desnudada do Brasil, por meio do cinema. Realidade esta que, segundo Humberto Pereira da Silva⁴, em *Glauber Rocha: cinema, estética e revolução*, “costumava ser embelezada e maquiada para entretenimento das elites”. A estratégia do Cinema Novo era criar filmes radicais e que rompessem com a ordem vigente. Pensamos *Terra em transe* como uma das principais engrenagens na maquinaria deste movimento cultural brasileiro.

Resgatar o Cinema Novo é uma tarefa de importância política. Glauber⁵, em *Revisão crítica do cinema brasileiro*, enuncia a importância de um novo modo de fazer cinema por meio de uma nova linguagem que implique uma revolução estética para além do conteúdo. Um dos maiores inovadores da arte literária, Maiakovski (o poeta russo que fazia parte da escola cubofuturista, dedicada a experiências com a

¹ Discente do Curso de Psicologia da UFRGS. E-mail: lianadolci@hotmail.com

² Psicanalista, Professor de Psicologia da UFRGS, Doutor em Educação.

³ ROCHA, G. *Terra em transe*. Rio de Janeiro: Mapa Produções Cinematográficas, 1967 [produção]. 1 filme (105 min), 35 mm, p&b. Cópia da Cinemateca Brasileira, 1967.

⁴ SILVA, H. P. da. *Glauber, Estética e Revolução*. Jundiaí: Paco Editorial, 2016, p. 48.

⁵ ROCHA, G. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963/2003.

linguagem), antes mesmo do Brasil iniciar sua trajetória revolucionária modernista, já tinha como lema "sem forma revolucionária não há arte revolucionária". Em 1927, Stalin subia ao poder e este regime se caracterizou pelo autoritarismo, também em relação à classe artística. O militante-poeta tinha como certeza que era preciso uma ruptura com modelos e padrões tradicionais para um novo tipo de liberdade criativa. Segundo Leandro Saraiva⁶, no texto *Montagem soviética*, o poeta foi fundamental para a consolidação do futurismo como força vital, referência de ousadia e engajamento político para os jovens artistas que emergiam no contexto da revolução. Assim como Glauber, a veia dramática da arte de Maiakovski criou um lirismo novo com caminho para a teatralidade. Essa arte recusa a dicção sentimental, inventando planos de reconstrução universal. Este é, também, o ponto de vista de Glauber Rocha⁷, que diz que um filme tem que ser radical tanto do ponto formal como ideológico. Acreditamos que os dois campos estão interligados porque não existe diferença entre a ideia e a forma; de acordo com o diretor brasileiro, a linguagem fílmica é o resultado e o produto dialético de ambas.

Assim como Glauber, que fez uma reflexão política da conjuntura do país, neste trabalho nos perguntamos: o que fazer diante de um encerramento político? Focaremos, devido a nossa pergunta central, nos anos imediatamente posteriores a 1964, após o golpe civil-militar; mais precisamente, faremos uma análise fílmica de *Terra em transe*. Com esta obra, conseguimos colocar a genialidade estética e política do diretor à mostra. Concordamos com o diretor em relação ao estatuto do filme *Terra em transe*, no qual se reflete sobre uma experimentação de derrota política. Sendo que o filme faz parte de um movimento que afirma a indissociabilidade da estética, da ética e da política. Tanto pelos movimentos de câmera e pela sua montagem, como pelos signos utilizados: rifles, bandeiras pretas, crucifixos e tambores. A estilística incorpora a crise, ressalta assim uma dimensão grotesca do momento histórico vivido no país. O que determinou o fracasso da luta pelas reformas? O que, na formação cultural da grande maioria, resultou na apatia diante do golpe do Estado? Desde o golpe, o Cinema Novo estava em busca de respostas e fazendo novas perguntas. *Terra em transe* opta pela abordagem direta do intelectual face ao golpe e à revolução. Assim como *O Desafio*, de Paulo César

⁶ SARAIVA, L. "Montagem soviética". In: MASCARELLO, F. (Org.). *História do cinema mundial*. Campinas, SP: Papyrus, 2006.

⁷ ROCHA, G. *Revolução do cinema novo*. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1980.

Saraceni⁸, *O Bravo guerreiro*, de Gustavo Dahl⁹, e *Fome de amor*, de Nelson Pereira dos Santos¹⁰, desvela o abismo que existe entre a classe alta e as classes populares. Há talvez, pela primeira vez, o reconhecimento de uma alteridade que lemos como “povo”, antes não aparente, o que ironiza os intelectuais, que zombavam da classe baixa alienada e “despolitizada”. Não pensamos aqui que *Terra em transe* faz parte da estética do *kitsch*, pelo contrário, seus alívios cômicos transvestidos de paródias ufanistas nada mais querem que indicar uma possível falta de autocrítica das correntes políticas do país.

O filme inicia ao som extradiegético de tambores africanos anunciando tragicamente uma terra em transe. Paulo Martins, jornalista e poeta, o não-herói, vive uma ficção da realidade de 1964. No momento de instauração do golpe de estado pelos militares no Brasil, vivemos na tela, em 1967, a amarga situação marcada pela derrota política na história de El Dourado, país fictício, que convida Paulo insistentemente a tomar uma posição. *Terra em transe* opera a partir de referentes miméticos que são compreendidos na linguagem fílmica. Ou seja, tais alegorias são construídas na forma do filme, estão na sua própria estrutura. Não por acaso, o espectador se depara logo de início com a cena do "sonho lúcido" de Paulo. Freud¹¹ comenta que o estudo do sonho é o caminho mais confiável para investigar os processos inconscientes. Tendo isso em vista, o filme, construído com elementos oníricos, é um grande *flashback* dos terrores psíquicos de Paulo. Em uma cena emblemática, Paulo, diante do absurdo do abandono da luta, parte para o confronto armado contra as forças golpistas. Ao quebrar um bloqueio policial é ferido de morte. Começamos, a partir disso, a acompanhar o transe onírico do personagem, revisitando intimamente seus dilemas e também os de Eldorado, bem como as ligações políticas do jornalista com Diaz, o líder de direita - mentor do golpe - e Viera, o típico líder populista demagogo. *Terra em transe* retrata um momento de desordem subjetiva, representado em grande parte do filme pelo personagem de Paulo. O filme convoca o espectador a mergulhar em algo do traumático. Glauber faz

⁸ SARACENI, P. C. *O Desafio*. Duração: 93 min. P & B. Rio de Janeiro: Difilm, 1965.

⁹ DAHL, G. *O Bravo guerreiro*. Rio de Janeiro: Difilm - Distribuição e Produção de Filmes Brasileiros Ltda, 1968 [produção. 1 filme (77 min), 35mm, p&b. Cópia da Cinemateca Brasileira, 1969

¹⁰ SANTOS, N. P. dos. *Fome de amor*. Rio de Janeiro: Produtora Cinematográfica Herbert Richers S.A., 1967 [produção]. 1 filme (73 min), 35mm, p&b. Cópia da Cinemateca Brasileira, 1967

¹¹ FREUD, S. *A interpretação dos sonhos*. In: Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago. v. 5, 1900/1996, p. 53.

maravilhosamente o ato de, não por acaso, nos colocar em transe, em um hiato ou em um tempo de *hiância*. O filme perturba por nos provocar angústia e aturdimento. Ao contrário de patologizar personagens e classificá-los, nossa análise se dá na tessitura e pensamos a obra como algo da ordem do que faz sintoma no coletivo.

Causando muita polêmica e discórdia em sua época de estreia, por ser um filme que não está comprometido com a desinformação e nem com a ignorância, *Terra em transe* foi nas vísceras de quem se olhou, mas não suportou se reconhecer na tela em 1967. O retrato de tantas alegorias cínicas do nosso país pode ter sido bem mais do que um “soco no estômago”, ao dialogar com o que há de traumático em um povo. Um dos fundamentos deste trabalho é que o filme é atual. Dialoga naquela época ou com o hoje, com aqueles que precisaram se haver em 1964 ou em 2019 com os horrores daquilo que faz serviço a *Thanatos* e desfaz laços: as ditaduras, os golpes, os fascismos, os governos autoritários.

A dimensão do traumático em *Terra em Transe*

Deleuze¹² propõe a existência de outro tipo de cinema, surgido na Itália do pós-guerra, chamado por ele de cinema moderno, ou cinema do tempo. A Imagem-Tempo surge quando o esquema sensório-motor, característica central da Imagem-Movimento, começa a falhar. Ou seja, quando o espectador se vê diante de uma ruptura do que é digerível facilmente. Segundo Silva e Araújo¹³, quando as situações se colocam de tal forma que os personagens nos filmes não têm mais condições de agir perante o que os afeta. “Seja por restrições físicas, como no caso de *Janela Indiscreta*, de Hitchcock, seja porque as situações se tornam por demais belas ou horríveis que a nossa percepção simplesmente falha diante delas”. Exemplo disso em *Terra em transe* se dá com o personagem Jerônimo. Paulo não acredita no povo que, segundo ele, “sai correndo atrás do primeiro que lhe acena com uma espada ou uma cruz”, exatamente como o próprio o fez. Glauber mostra isso com brilhantismo único: provoca a repulsa no espectador pelas ironias das crenças e comportamentos dos

¹² DELEUZE, G. *Cinema: a imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

¹³ ARAÚJO, A. C. da.; SILVA, A. R. “Semioses do movimento e do tempo no cinema”. In: *Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação*, XXXIV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Recife, PE – 2 a 6 de setembro de 2011, p. 4. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2011/resumos/R6-1357-1.pdf>. Acessado em: 20 de março de 2019.

seus personagens. Sara, militante de esquerda e companheira de Paulo, nesta mesma cena, tenta fazê-lo crer no povo e, durante as comemorações da vitória de Vieira, se dirige a um homem na multidão: “o povo é Jerônimo, fala Jerônimo!”. Aí está a surpresa. Tudo emudece. Nenhum som emitido. O barulho cessa. As palavras calam. E, depois de um momento suficientemente longo para causar um desconforto no espectador, Jerônimo toma a palavra dizendo: “Eu sou o povo, um homem pobre, um operário, presidente do sindicato, estou na luta das classes, acho que está tudo errado... e o melhor é aguardar a ordem do Presidente”.

Dado isto, lembramos de Hannah Arendt¹⁴, em *A Condição humana*, que elabora que as guerras do século XX não são mais a continuação da política por outros meios, elas são catástrofes monstruosas. A política, segundo a autora, se inscreveu, após esses acontecimentos, na ordem da violência. Este pensamento arendtiano está muito bem representado nesta cena descrita. Paulo, satisfeito com a resposta, complementa: “Estão vendo o que é o povo? Um imbecil, um analfabeto, um despolitizado. Já pensaram um Jerônimo no poder?” Estamos vendo a marca glauberiana da estética da fome e da violência. Em sintonia com o pensamento arendtiano, o sujeito que não consegue falar sobre sua existência política, sobre seu papel criador, acaba por resignar-se a falar do seu lugar no sistema capitalista, identificado com a posição de operário, que não pode decidir nada além de aguardar a ordem de um líder. Partimos de uma constatação arendtiana de que ação política é sinônimo de liberdade e que a liberdade só existe na pluralidade. Esta última é a condição da ação humana, porque somos todos iguais, humanos, de um modo que cada um pode, a partir do espaço coletivo, descobrir sua própria identidade. A ação é a atividade política por excelência, a única atividade humana que não ocorre por mediação de matéria. Assim, as questões para a autora tornam-se políticas por definição, “pois é o discurso que faz do homem um ser político”¹⁵. Na medida em que Jerônimo, que representaria o povo na cena, não consegue falar na esfera pública, temos uma perda de sentido da experiência humana.

Em relação ao pensamento deleuziano, podemos afirmar que o tempo ali se descola do movimento. A tarefa desse cinema do pós-guerra - o Cinema Moderno - é restabelecer a crença no mundo pós-horror e recriar novas formas de agir. Não basta o homem ver uma imagem, é preciso ver uma imagem sustentada ao limite, uma

¹⁴ ARENDT, H. *A condição humana*. 11. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1958/2011.

¹⁵ *Ibidem*, p. 4

imagem que se desdobra em outra, função do plano-sequência no cinema; a imagem se conecta, assim, ao tempo. As forças que atuam no golpe civil militar de 1964 desmontam a utopia revolucionária, Glauber transforma o signo da sua pedagogia em fazer tudo entrar em transe: “Uma produção de enunciados coletivos capazes de elevar a miséria a uma estranha positividade: a invenção de um povo [...] fazer entrar em transe é uma transição, passagem ou devir”.¹⁶

Partimos de uma obra que retrata o golpe civil-militar de 1964, para pensarmos a nossa atualidade. Como entender que a democracia está condicionada a deixar o lugar do líder vazio? O golpe militar de 1964, segundo Helio Pelegrino¹⁷ em seu texto *Pacto edípico e pacto social*, foi uma contrarrevolução preventiva, controlada pelos interesses estrangeiros norte-americanos, que prejudicou a classe trabalhadora, a maior parte da população brasileira. Sendo assim, o golpe foi contra o trabalho e contra o trabalhador, a favor do grande capital. Os militares fizeram contra o povo uma opção imperialista. Em um sistema excludente e altamente cruel, concentrou mais riqueza e arrastou a população pobre ainda mais para a miséria. Assim, o autor salienta que os migrantes, os paus-de-arara, os boias-frias, os 40 milhões de brasileiros reduzidos à pobreza absoluta não têm nada que os leve a respeitar e prezar pela sociedade brasileira.

O pacto social se faz assim demasiado frágil. De forma muito parecida com o que acontece hoje, em que grande parte da população não está sendo assegurada dos seus direitos, ao mesmo tempo em que percebe grandes escândalos de corrupção saírem impunes e vive sob ameaças de violência por parte do governo atual. Ao quebrar com o pacto social, na medida em que não se construiu nenhuma alternativa política transformadora e libertadora, se rompe, ao mesmo tempo, com a lei da cultura. Temos, então, um parricídio inconsciente. Isto, de acordo com Pelegrino, resultaria na violência. A ação transformadora seria o sujeito converter-se em um revolucionário ao reconhecer alguma lei por meio da ação de massas. Em tal caso, a ruptura com o pacto social não provoca a ruptura com a lei da cultura. Nesse sentido, o sujeito consegue manter seu ideal de eu e preserva a aliança com o pai simbólico ao deixar o lugar do pai tirânico vazio, o que corresponde ao que a democracia se propõe.

¹⁶ ASSIS, S. F. de; MACIEL J. A. (2014). “Imagem-pensamento: Deleuze e a função pedagógica do cinema”. In: *Estudos da Língua(gem)*, Vitória da Conquista, v. 12, n. 1 p.45-60, junho, 2014, p. 56.

¹⁷ PELLEGRINO, H. “Pacto Edípico e Pacto Social (Da Gramática do Desejo à senvergonhice Brasília)”. In: *Folhetim da Folha de S.Paulo*, São Paulo, set. 1983.

Em *Psicologia das massas e análise do eu*, Freud¹⁸ nos fornece ferramentas para compreender o funcionamento da identificação das massas com o líder. Retomemos o mito do pai da horda, elaborado em *Totem e tabu*, Freud¹⁹. Os filhos comem cru o cadáver de *Urvater* – pai primordial –, na tentativa de se tornarem mais poderosos, visto que este pai era tirânico e expulsava do convívio social ou matava todos que não se submetessem a ele. Depois do ato canibal, viram-se tomados por um sentimento de culpa. O destino deste afeto é a renúncia pulsional, a interdição do gozo sem limites, adotado pelo pai, mas proibido aos demais. Estes irmãos firmam o compromisso de manter o lugar do pai vazio. Em *Psicologia das massas e análise do eu*, Freud percebe que, ao surgir a figura do pai ideal, no fascismo, temos a destruição do pai simbólico. Segundo Fuks²⁰, é mais fácil para os homens idealizarem em um líder a fantasia de ser capaz de livrá-los de todo o mal. Assim, eles não precisam lidar com suas responsabilidades políticas, com seu agir político e nem com o desamparo, que é constitutivo do sujeito. “A idealização do líder e a identificação narcísica entre os membros da massa em nome do ideal, transformaram-se no motor das políticas totalitárias”. Dessa forma, podemos pensar que o mito de *Totem e tabu* é uma ferramenta essencial para entendermos a dificuldade de deixar o lugar do pai vazio. Ou seja, sustentar a democracia: sistema de leis que precisa deste lugar vago. Este que, anteriormente, segundo a psicanálise, era ocupado por um poder tirânico e arbitrário.

As misturas nas falas, os sons produzidos e as batidas compostas com as imagens provocam a náusea de um transe que talvez seja indigesto ao expectador, mas davam pleno sentido da convulsão social do momento. A maior contribuição de Glauber Rocha para um cinema político brasileiro não é um filme de afirmações. *Terra em transe* cutuca uma ferida aberta, reinstaurando no espectador a dimensão do trauma. Sabemos que no Brasil temos uma falta de cuidado por parte de um Estado que não se responsabiliza por seus crimes e pelos efeitos por eles gerados. Os estudos sobre trauma vêm ganhando especial importância e visibilidade desde o aniversário de 50 anos do golpe civil-militar de 1964. É necessário que reflitamos sobre as potências e os limites dessas análises para a compreensão das lógicas de

¹⁸ FREUD, S. *Psicologia das massas e análise do eu*. Porto Alegre, RS: L&PM, 1921/2013.

¹⁹ FREUD, S. *Totem e Tabu e outros trabalhos*. In: Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago. V.13, 1913-1924/1996.

²⁰ FUKS, B. *O homem moisés e a religião monotéista – três ensaios: o desvelar de um assassinato*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2014, p. 126.

reprodução da violência no Brasil. É fundamental a psicanálise se ocupar em um diálogo interdisciplinar das questões que afligem o sujeito, desde violências estruturais, bem como os efeitos da violência de Estado próprios da ditadura civil-militar. Consideramos aqui a noção de trauma como uma ferramenta útil na análise das formas de mal-estar na cultura brasileira atual.

Quanto ao trauma, Lacan²¹ comenta, no *Seminário, livro 2: o eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise* sobre o estilhaçar do sujeito: onde se concentra um não sei quê de indizível, onde o sujeito se perde. Como no sonho que Freud teve, da Injeção de Irma, ele era um pouco de todos aqueles representados no sonho. Ou, melhor dizendo, há a tentativa de representação do que ali não está. Poderíamos então suspeitar de um encontro com o real. Em *Seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*, Lacan²² diz que o real é o obstáculo ao princípio do prazer, é o choque, é guiado por uma economia que admite algo de novo, que é justamente o impossível.

Terra em transe é uma obra que podemos ler como da ordem da repetição. Podemos ver essa errância de linearidade e de movimentos de câmera que angustia o espectador e enlouquece a linguagem fílmica. Por exemplo, na linguagem própria do cinema, por meio dos lapsos de tempo, pela câmera que rodopia e persegue seus personagens. Segundo Xavier, a duplicação das cenas, o embaralhamento temporal e a busca do estranhamento são recursos buscados por Glauber. A iconografia mostra a repetição da violência do passado: Diaz é o herdeiro da lógica colonial europeia em uma dominação de outras culturas. Pensamos então *Terra em transe* como algo de um enredo que tem reviravoltas, mas o circuito pulsional de repetição não engana quem o lê à luz da psicanálise. Ao analisarmos a obra, percebemos que não há proteção ao espectador. O filme não o acolhe na sua fragilidade porque suspende suas certezas e dialoga com o que há de traumático no sujeito. Muitos elementos estéticos conferem ao filme algo similar a uma experiência traumática. *Flashbacks*, desorganização onírica, enredo cíclico, “cinema do excesso”, intempestividade, caos, invasão de estímulos desconectados, entre outros. Esses elementos se articulam com a teoria pela vivência de acontecimentos inesperados que fogem ao controle do

²¹ LACAN, J. *Seminário, livro 2: o eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise*. 2ª edição. Rio de Janeiro: Zahar, 1954/2010, p. 239.

²² LACAN, J. *Seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. 2ª edição. Rio de Janeiro: Zahar, 1964/2008, p. 165.

sujeito, que adquirem um caráter de excesso para o mesmo. De acordo com Freud²³, a intempestividade e a violência da situação traumática impedem que o aparelho psíquico organize suas defesas, gerando estímulos que não se conectam. É justamente da tentativa dessa ligação que resultam as ações de repetição, na forma, por exemplo, de compulsão, pesadelos, *flashbacks*, etc.

Paulo endereça a Sara a frase: “a poesia não tem sentido. Palavras... As palavras são inúteis”. Quando algo do traumático se instaura, há de faltar palavras. Da mesma maneira que Glauber nos diz isso por roteiro escrito, temos em uma cena específica uma forte imagem: a coroação de Diaz (a partir de 1h41min). O filme termina onde começara: a cadeia da repetição do trauma. Esta alegoria da coroação pode ser lida como a simbolização do Golpe de Estado. O personagem está sendo filmado em *close-up*, câmera fechada, enquanto fala; no entanto, o som não é emitido, então o espectador não o escuta. Essa violência, que está representada pela metáfora do palácio barroco, os traços colonialistas, a aristocracia travestida de justiça, aparece no que não se consegue escutar por ser demasiadamente ensurdecador, o absurdo familiar. No entanto, Glauber forçou seu espectador, por fim, a ouvir Diaz: “aprenderão, aprenderão. Dominarei esta terra. Botarei essas históricas tradições em ordem, pela força, pelo amor da força, pela harmonia universal dos infernos. Chegaremos a uma civilização”. Em paralelo, temos a morte de Paulo e o sonho interrompido.

O testemunho de um povo

“É certo que a vida se protege pela repetição”²⁴. Ferenczi²⁵ diz que a vida se expande e se cura pela repetição. Assim como no *fort-da*, em que a criança se torna ativa na brincadeira da falta, nos *flashbacks*, nos sonhos, o sujeito está mudando de posição diante do trauma. Ferenczi comenta que isto poderia ser uma dose de horror, a fim de se obter imunidade. Como uma vacina, pela qual o traumatizado administra a si mesmo uma pequena dose. Esse trabalho do trauma se dá no sentido da elaboração. É justamente a falta de simbolização que causa a repetição. A repetição é

²³ FREUD, S. *Além do princípio do prazer*. Porto Alegre. RS: L&PM, 1920/2018.

²⁴ DERRIDA., J. “Freud e a cena da escritura”. In: *A escritura e a diferença*. São Paulo, SP: Perspectiva, 1967/1995, p. 188.

²⁵ FERENCZI, S. *Reflexões sobre o trauma*. Obras completas de Sándor Ferenczi, Psicanálise 4. São Paulo, SP: Martins Fontes, 1992.

o último amparo defensivo que evita o colapso diante da ação desagregadora da pulsão de morte. Segundo Bohleber²⁶, os desastres produzidos pelo homem, como o Holocausto, a guerra e as perseguições políticas e étnicas objetivam a aniquilação da existência histórica e social do homem por meio de ferramentas de desumanização e destruição de sua subjetividade. “As pessoas traumatizadas não são apenas vítimas de uma realidade política destrutiva, mas também suas testemunhas”. O autor pontua que é preciso uma discussão social sobre a verdade histórica do acontecimento traumático. Somente o esclarecimento do outrora acontecido e o reconhecimento social de sua origem e culpa irá restituir um campo interpessoal que possibilita as pessoas falarem de seus traumas. Enquanto os causadores dos traumas mantiverem suas vítimas em silêncio, não há tentativa de ligação possível, pois permanecerão a sós com suas experiências. Um exemplo atual disso é a sociedade russa, na qual inexistente uma discussão pública sobre o terror stalinista.

Seligmann-Silva²⁷ pontua que o trauma é um conceito central na teoria psicanalítica. Se, por um lado, ele não pode ser interpretado sem se levar em conta a realidade traumática, por outro, o autor defende que a arte também bebe das fontes do trauma, mesmo sem seus autores o saberem de antemão. A estética como campo de conhecimento é influenciada pelo real do trauma. Assim como os traços de memória se manifestam nos sujeitos, nas suas falas, sonhos, silêncios, se revelam também na arte. O cinema, como a literatura, estaria a serviço do inconsciente. A literatura, segundo o autor, encena a criação do real. A sua encriptação, a sua resistência ao simbólico. Acreditamos que o cinema faz parte do que é marcado pelo real e busca caminhos que levem a ele. O elemento histórico que faz parte do trauma esquecido é encenado na arte. Afinal, estamos inseridos na lógica da civilização barbárie. Acreditamos no poder do testemunho dado por meio da arte, pela linguagem e no uso que se faz dela. Aqui há algo de *Eros*, naquilo que permite fazer laço e abrir portas não para o passado, mas para um futuro. Uma possibilidade de amarrar o real.

Algo da cena traumática sempre permanece incorporado, como um corpo estranho, dentro do sujeito. O testemunho, assim como a arte, pode ter a função de borda daquilo que pensamos como irrupção do real, porque ambos estão inseridos no

²⁶ BOHLEBER, W. “Recordação, trauma e memória coletiva: a luta pela recordação em psicanálise”. In: *Revista Brasileira de Psicanálise*, Volume 41, n. 1, 154-175, 2007, p. 169.

²⁷ SELIGMANN-SILVA, M. “A história como trauma”. In: NESTROVSKI, A.; SELIGMANN-SILVA, M. (Orgs.). *Catástrofe e representação: ensaios*. São Paulo, Escuta. p. 73-99, 2000.

laço social. O trabalho do testemunho é o de tentar reparar o desamparo causado pelos movimentos de barbárie. Neste sentido, a cultura é substituta da função materna²⁸, porque, para lidar com o desamparo, fornece recursos simbólicos e imaginários ao sujeito. Didi-Huberman²⁹, no livro *A sobrevivência dos vagalumes*, faz uma releitura de trechos de *A divina comédia*, de Dante Alighieri, baseado em algumas crônicas e cartas do escritor, poeta e cineasta italiano Pier Paolo Pasolini. Neste encontro com tantas dimensões do impossível, há a criação de um espaço para o aparecimento dos “vaga-lumes”. Quer dizer, fulgurações figurativas do traumático. Nessa tarefa de escutar, há o surgimento de algo novo que não era possível de ser visto antes.

CENA 1



²⁸ RASSIAL, J. “Cultura como conceito psicanalítico”. In: *Textura – Revista de Psicanálise, Publicação das Reuniões Psicanalíticas*. São Paulo: ano 6, n. 6, p.32-34, 2006.

²⁹ DIDI-HUBERMAN, G. *Sobrevivência dos vagalumes*. Tradução de Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: editora UFMG, 2011.

Temos aqui a cena que começa com Vieira caminhando em um corredor do palácio do governo, na província de Alecrim. Estamos seguindo-o no embalo de tambores extradiegéticos. A arma que o guarda-costas porta é filmada em *close-up*. Sara perde alguns dos papéis que traz consigo na mão ao tentar acompanhar o passo ligeiro do governador. Chegamos em um espaço aberto, no qual vemos um círculo claramente desorganizado de pessoas. A câmera aqui nunca está fixa, por exemplo, no tripé. A experiência de estar em movimento altera a subjetividade da cena, pois a câmera está móvel, como o olho humano. Os espectadores estão no meio da confusão, no palácio de Vieira, que não resiste ao golpe de Diaz. A câmera é subjetiva, mas não estamos identificados com nenhum personagem previamente estabelecido, podemos bem ser qualquer um na confusão (imagem acima). Este efeito é produzido pela câmera na mão, marca glauberiana, que registra bem o sentimento de intempestividade e transitividade. Normalmente, esse tipo de filmagem confere um teor de realidade na ficção, tendo um tom documental, em um estatuto mais imediato que capta situações não ensaiadas. Essa é a ideia que *Terra em transe* transmite ao espectador, tudo está acontecendo sem ensaio, como em um teatro do improviso. A cena é montada por giros da câmera, balanços e movimentos bruscos que deixam o espectador à deriva: ora por *travelling* com zoom circular, ora com a câmera sobre o ombro (derivação da câmera na mão). Segundo Martin³⁰, a passagem da câmera de cinema de um ponto de vista fixo para um móvel também caracteriza o olhar do cinema como uma subjetividade. O cinema começa a se estabelecer como linguagem quando a câmera é liberta das suas amarras. A câmera se movimentar propicia um maior efeito de assimilação do olho da câmera pelo olho do espectador. Dessa forma, no prenúncio da morte de Paulo Martins (a partir de 12min05s), os planos (cenas entre cortes) são feitos em intensa movimentação da câmera, com diálogos nervosos e persecutórios sobre o golpe de Estado. Vieira grita: “calma!”. Acompanhamos a chegada de Paulo, que sobe as escadas e pede com um gesto a arma que fora anteriormente filmada em zoom. Com um tom violento, entrega a arma a Vieira, incitando-o a lutar, enquanto Vieira nega derramamento de sangue. Paulo responde que o sangue não tem importância. Continuamos rodopiando nesta cena com o mesmo tipo de filmagem comentada. Vieira dita seu discurso para Sara escrever e, no lugar da câmera que girava, agora temos um plano fixo, onde Paulo

³⁰ MARTIN, M. *A linguagem cinematográfica*. 1ª reimp. da 1ª ed. São Paulo: Brasiliense, 2007.

toma esse lugar de quem faz o giro. Paulo dá voltas com a arma em torno de Sara e Vieira, resmungando frases que repetem palavras de Vieira, em tom indignado e compulsivo. Vamos agora para a estrada com Paulo e Sara. Aqui, temos a iminência da morte do poeta, o que concretiza a tensão criada pela “câmera nervosa”.

CENA 2



Logo após a renúncia de Vieira, Paulo e Sara saem em alta velocidade por uma estrada asfaltada. Dentro do carro, um diálogo marcado pelo que entendemos ser o fim da luta. As primeiras palavras de Paulo a Sara revelarão o definhamento de uma ilusão. “Está vendo, Sara, quem era o nosso líder? O nosso grande líder?”. Assistimos o diálogo de Sara e Paulo de frente para eles, de costas para a estrada, para onde eles estão indo. De repente, vemos que há uma barreira policial que Paulo rompe. A cena

corta para Paulo nas dunas, ferido, com a mesma arma de antes, apontando para cima. Aqui o plano é fixo, e é projetado na tela o poema de Mario Faustino, que remete à derrota e à melancolia do fim da luta de Paulo. “Não conseguiu firmar o nobre pacto entre o cosmos sangrento e a alma pura.” A poesia de Paulo também não o salvou. Em voz *over*, Paulo diz a Sara: “estou morrendo agora nesse tempo. [...] Ah, Sara, vão dizer que sempre fui um louco, um romântico, um anarquista, um, ahhh não sei, Sara.” Nesse momento, Paulo nos apresenta Diaz, ao se questionar, indiretamente, por que seguiu Diaz no passado, seu “deus da juventude”. A cena corta para o próprio Diaz, a câmera se movimenta em *travelling* paralelo, plano americano. Diaz carrega uma bandeira preta (símbolo fascista) e uma cruz (aliança com a Igreja); mesmo ao tentar fugir de seu destino – assim como no mito de Édipo –, a queda de Vieira será a derrocada de Paulo. Nas palavras de Lacan³¹, no texto sobre *A Carta Roubada*: “a cada instante cada um está definido [...] pelo fato de que uma carta sempre chega ao seu destino”. Paulo encontra a morte mesmo com as ressalvas feitas por Sara: “Não precisamos de heróis” e “do que vale a sua morte?”. Pergunta também endereçada ao espectador. Glauber teria colocado o espectador diante do encontro com o Real? Há uma cena que dialoga com o que estamos discutindo aqui. Vemos Sara e Paulo abraçados frente à escadaria da sala do apartamento do poeta. A câmera em *travelling* e em *zoom* circunda este abraço, ao som de uma trilha melancólica. As falas são ditas em um tom baixo. Sara acaba por ditar o destino de Paulo: “Você não entende. Um homem não pode se dividir assim. A política e a poesia são demais para um só homem.” Está inscrita a posição imaginária de Paulo frente ao universo político, posição escolhida pelo Outro incorporado pelas figuras paternas, ora Diaz, ora Vieira.

Experiência trágica: um filme do dionisíaco

As intervenções, tanto na clínica quanto na cultura, foram compreendidas a partir dos efeitos que elas produziram. Dessa forma, escolhemos o filme *Terra em transe* como arte testemunhal do inconsciente, não só na perspectiva de Glauber, mas do coletivo, visto que o inconsciente é o discurso do Outro. Assim, resgatamos o debate feito em 1967 no referido filme, que dialoga com a conjuntura atual, sendo

³¹ LACAN, J. *Seminário, livro 2: o eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise*. 2ª edição. Rio de Janeiro: Zahar, 1954/2010, p. 258.

necessário por causa dos tempos em que vivemos. Para isso, citamos Paulo Martins ao questionar em certa cena: “mudar pra quê? E com que armas eu vou mudar?” Compreendemos que *Terra em transe* não responde aos anseios do poeta, ao contrário, desmonta suas ilusões, assim como as do espectador.

Terra em transe abre as portas para uma reflexão acerca da experiência trágica. Se trata de um filme explosivo que fala de arte e política da forma mais brilhante atingida pelo diretor, desmistificando a política populista; ele não promete saídas utópicas, muito menos revoluções específicas. Podemos dizer que o cinema reflexivo não captura nem explora as emoções do espectador pela idealização de personagens salvadores. Assim sendo, Glauber Rocha e Nietzsche possuem um traço muito peculiar em comum. Ambos trabalham com a ideia de uma representação acadêmica e artística pela tragédia. Gostaríamos de aproximar os dois pensadores da cultura e deflagrar suas intemperanças com sobriedade. Glauber desafiou seus compatriotas e mostrou ao mundo um Brasil completamente não coeso perante a ordem política. Nietzsche, por sua vez, em seu tempo, retoma o valor de uma filosofia fora dos moldes racionalistas, encontrando-se com Dionísio ao brindar a desordem. Afirmamos, portanto, que *Terra em transe* é uma obra da ordem da experiência trágica pela sua forma e pelo seu conteúdo.

Dentro da lógica da experiência trágica, o discurso não está fechado. Em um tipo de circuito-aberto, *Terra em transe* é a aposta em uma saída pela experiência trágica, pela arte revolucionária. Pensamos o trágico da obra devido a sua estética do excesso e do choque, ou seja, daquilo que desnuda. O filme de Glauber Rocha é um golpe de signos visuais e sonoros que não se permitem serem enclausurados em uma significação. O filme não é para ser compreendido, mas, sim, para ser pensado, refletido e raciocinado. O cinema glauberiano do vômito intempestivo pode ser exemplificado pela construção caracterizada por ser constantemente desencarrilhada, visto que os incidentes ficam fragmentados, por causa do tipo de montagem de repetições não lineares, com ângulos de câmera nada ortodoxos. Isso se dá principalmente pelos *faux raccords*: violações da continuidade de dois planos que, aparentemente, não têm conexão entre si, criando a dúvida no espectador, de modo que ele possa criar a sua própria interpretação do que viu. Logo, a ruptura está inscrita na forma do filme: alegoria à ruptura política em Eldorado (e no Brasil), alegoria ao trauma. Em *Terra em transe*, os movimentos vertiginosos da câmera nos

desorientam constantemente. Além disso, não há *establishing shots* (designações do plano geral que orientam sobre a geografia espacial da cena, por exemplo, quem está na cena e onde ela se passa). Em *Terra em transe* muitas vezes começamos pelo *close-up* (plano fechado), que sugere uma abordagem mais emotiva dos personagens. Ou seja, entramos na camada mais profunda logo de cara, tornando o filme intimista e fora do convencional. De repente, nos vemos tomados por esse movimento que é próprio do trágico, não há o alívio da angústia, nem mesmo nos planos que não dão espaço para isso. Glauber denuncia o sistema político brasileiro, lançando mão do que a arte é capaz de dizer, para falar daquilo que escapa à razão, porém, mesmo assim, comunica um pensamento – aqui, o pensamento trágico nietzschiano. De uma forma similar a *Assim falou Zaratustra*, de Nietzsche³² é um filme que opera nos limites do discurso da razão, critica o sistema racionalista, por escolher o dionisíaco. Devido ao espectador estar diante do trágico, acreditamos que ele tem a possibilidade de ser criador de sua própria narrativa, porque o filme não faz o trabalho de apresentar respostas prontas para o trauma.

É necessário, portanto, que cada um seja autor de sua própria história. Ao enlaçar o espectador na trama, *Terra em transe* promove a possibilidade de que ele lide com o que é da ordem do traumático. Sendo assim, acrescentamos o trabalho de Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété³³, em *Ensaio sobre a análise fílmica*, no capítulo “Análise e interpretação simbólica”, que articula o conceito de uma classe de filmes constituída por obras que, ao mesmo tempo em que permanecem em um discurso realista, em um mundo plausível, operam também um tratamento particular do material narrativo. Esses filmes não têm um rigor de coerência ou verossimilhança. É um trabalho de desvios, convidando o leitor a uma interpretação simbólica. Nesses casos, o sistema metafórico requer uma cultura específica para ser plenamente apreendido. Visto isso, o aspecto simbólico de *Terra em transe* está nas suas várias camadas de ironia e sarcasmo compostos pelos elementos alegóricos (a cruz, a bandeira preta, os tambores, zoom-in, a câmera perdida), pelos parâmetros formais (montagem e fluxo rítmico), entre outros. Os autores explicam que as metáforas e redes metafóricas são detectáveis por intermédio da repetição, isto é, de formas de insistência.

³² NIETZSCHE, F. *Assim falou Zaratustra*. São Paulo: Rideel, 1883-1885/2005.

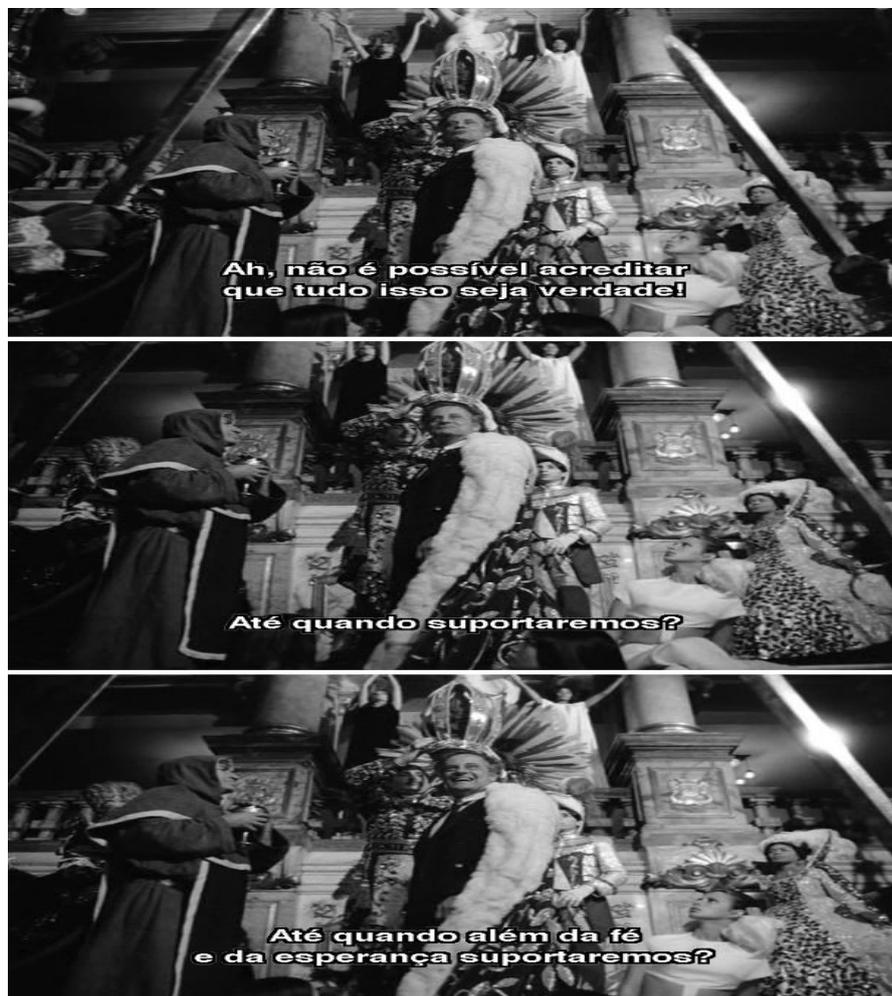
³³ VANOYE, F. & GOLOIOT-LÉTÉ, A. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Campinas, SP: Papirus, 2009.

CENA 3



Destacamos, no filme, algumas cenas em que os personagens Vieira e Diaz, supostamente situados em extremos opostos do espectro político, são apresentados da mesma forma: eles caminham em direção à câmera e, simultaneamente, ocorre um movimento de câmera para trás. Tecnicamente, este movimento de câmera se chama *dolly-back*. Como podemos notar, a distância dos personagens se mantém a mesma durante o percurso em ambas as cenas. Além do dispositivo de luz e sombra, na medida em que os personagens vão caminhando, podemos vê-los com mais clareza. Em *Terra em transe*, os personagens não estão fixados nos papéis de “herói *versus* vilão.” A sequência de confrontação entre os camponeses e a polícia de Vieira desmascara o populismo e as suas boas intenções, bem como as promessas de campanha. As perguntas de Paulo, na cena em que ele e Sara (pós-vitória de Vieira para governador) estão sentados na varanda: “como responderia o governador eleito às promessas do candidato?” e “como reagiríamos nós?” são respondidas no decorrer da trama. O filme apresenta o populismo também como uma armadilha para o povo.

Ele incita o povo a falar, mas o reprime na primeira verdade que este diz que ameaça a estabilidade política. Em outro momento, por meio da montagem do filme, temos o paralelo entre Paulo e Diaz, que justapõe a verdadeira agonia de Paulo com a agonia imaginada de Diaz: “ele estava morrendo como eu, estávamos ambos sofrendo”. Ouvimos a voz de Paulo *off-screen*, que está sobreposta à imagem de Diaz, que move os lábios (imagens das cenas ao lado). As divisões entre os personagens não estão bem limitadas, próprio da experiência trágica que não romantiza e idealiza o humano.



E eu preciso cantar!

A aposta feita, aqui, na via pela experiência trágica se dá porque acreditamos na capacidade de que cada um, sujeito do inconsciente e autor de sua história, deve tomar a responsabilidade de encontrar saídas do que está para o individual e para o coletivo. A psicanálise abre novas possibilidades de existência. Em sintonia com isso, Glauber Rocha nos lança em um lugar desconhecido onde, ao nos recriarmos, nos deparamos com algo da ordem do novo. *Terra em transe*, por isso, é um desmonte de ilusões porque não nos oferece respostas prontas e nem saídas fáceis. É preciso abandonar a ideia de que encontraremos a verdade, como Nietzsche tanto apontou em suas obras, visto que esta busca é ingênua. É impreterível romper com as crenças de que a resposta virá por outro, por exemplo, pelo líder. Assim sendo, tanto a psicanálise quanto a experiência trágica trabalham no sentido de abrir caminhos, mais do que os definir *a priori*, na lógica de um suposto ideal, de uma essência, da verdade. Na transformação há a escolha e com ela há sempre a dimensão da perda. Contudo, é imprescindível que a visão se expanda para que possamos resistir em tempos de encerramento político.

A estética glauberiana do trágico permite uma imersão no transe coletivo, por meio de uma estética do transbordamento dionisíaco, mas também possibilita a inscrição de uma singularidade, que emperra a engrenagem da repetição. Nesse sentido, o filme insiste na repetição, com o intuito de forçar a abertura de desvios. Vale dizer que Lacan, em *O seminário, livro 2: o eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise*, no texto “A carta roubada”³⁴, fala que é justamente a carta desviada que nos ocupa, aquela cujo trajeto foi *prolongé*. Para o autor, o verdadeiro sujeito do conto só se deu pelo seu desvio, por termos o que contar dele. Ao fazer um desvio, no circuito das repetições, o sujeito pode percorrer um trajeto que lhe é próprio. *Terra em transe* abre a possibilidade de uma saída autoral do trauma, na medida em que articula a ideia de que onde há resistência, há sujeito e, portanto, possibilidade de invenção. Diante do trágico, o espectador é convidado a ser criador de sua própria saída, relançando essa possibilidade ao coletivo a que pertence. A tessitura do filme é um tipo de malha que só faz sentido na própria cadeia de cenas, assim como o inconsciente. Elas têm um sentido, mesmo que fora de ordem cronológica, um

³⁴ LACAN, J. *Seminário, livro 2: o eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise*. 2a edição. Rio de Janeiro: Zahar, 1954/2010.

sentido do trágico. As pontes entre o trauma, a linguagem, a memória e aquilo que se pode narrar estão sempre em jogo numa experiência trágica, como nos mostra tão bem *Terra em transe*. Sempre que à palavra é proibida a circulação, a linguagem é atacada e, com ela, a liberdade de mudanças. O momento em que vivemos é de uma totalização de sentidos e identificações maciças. Não há espaço para a dúvida. E, por isso, a criação fica comprometida e nada é mais democrático do que a possibilidade de invenção. Como pensar em estratégias para uma psicanálise que resiste em tempos sombrios? Como pensar uma política que precisa ser reinventada? Assim como na experiência trágica, na psicanálise apostamos no desejo e no não saber. Percorremos caminhos sobre o que ainda não se realizou e sobre o que pouco temos comando. O que importa, na realidade, é decifrar o desejo e fazer furo.

Referências

- ARAÚJO, A. C. da.; SILVA, A. R. “Semioses do movimento e do tempo no cinema”. In: *Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação*, XXXIV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Recife, PE – 2 a 6 de setembro de 2011. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2011/resumos/R6-1357-1.pdf>. Acessado em: 20 de março de 2019.
- ARENDDT, H. *A condição humana*. 11. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1958/2011.
- ASSIS, S. F. de; MACIEL J. A. (2014). “Imagem-pensamento: Deleuze e a função pedagógica do cinema”. In: *Estudos da Língua(gem)*, Vitória da Conquista, v. 12, n. 1 p.45-60, junho, 2014.
- BOHLEBER, W. “Recordação, trauma e memória coletiva: a luta pela recordação em psicanálise”. In: *Revista Brasileira de Psicanálise*, volume 41, n. 1, 154-175, 2007.
- DAHL, G. *O Bravo guerreiro*. Rio de Janeiro: Difilm - Distribuição e Produção de Filmes Brasileiros Ltda, 1968 [produção. 1 filme (77 min), 35mm, p&b. Cópia da Cinemateca Brasileira, 1969.
- DELEUZE, G. *Cinema: a imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- DERRIDA, J. “Freud e a cena da escritura”. In: *A escritura e a diferença*. São Paulo, SP: Perspectiva, 1967/1995.
- DIDI-HUBERMAN, G. *Sobrevivência dos vagalumes*. Tradução de Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: editora UFMG, 2011.

FERENCZI, S. *Reflexões sobre o trauma*. Obras completas de Sándor Ferenczi, Psicanálise 4. São Paulo, SP: Martins Fontes, 1992.

FREUD, S. *A interpretação dos sonhos*. In: Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago. v. 5, 1900/1996.

FREUD, S. *Além do princípio do prazer*. Porto Alegre. RS: L&PM, 1920/2018.

FREUD, S. *Psicologia das massas e análise do eu*. Porto Alegre, RS: L&PM, 1921/2013.

FREUD, S. *Totem e Tabu e outros trabalhos*. In: Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago. V.13, 1913-1924/1996.

FUKS, B. *O homem moisés e a religião monoteísta – três ensaios: o desvelar de um assassinato*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2014.

LACAN, J. *Seminário, livro 2: o eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise*. 2ª edição. Rio de Janeiro: Zahar,

LACAN, J. *Seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. 2ª edição. Rio de Janeiro: Zahar, 1964/2008.

MARTIN, M.A. *Linguagem cinematográfica*. 1ª reimp. da 1ª ed. São Paulo: Brasiliense, 2007.

NIETZSCHE, F. *Assim falou Zaratustra*. São Paulo: Rideel, 1883-1885/2005.

PELLEGRINO, H. “Pacto Edípico e Pacto Social (Da Gramática do Desejo à senvergonhice Brasília)”. In: *Folhetim da Folha de S.Paulo*, São Paulo, set. 1983.

RASSIAL, J. “Cultura como conceito psicanalítico”. In: *Textura – Revista de Psicanálise, Publicação das Reuniões Psicanalíticas*. São Paulo: ano 6, n. 6, p.32-34, 2006.

ROCHA, G. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963/2003.

ROCHA, G. *Revolução do cinema novo*. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1980.

ROCHA, G. *Terra em transe*. Rio de Janeiro: Mapa Produções Cinematográficas, 1967 [produção]. 1 filme (105 min), 35 mm, p&b. Cópia da Cinemateca Brasileira, 1967.

SANTOS, N. P. dos. *Fome de amor*. Rio de Janeiro: Produtora Cinematográfica Herbert Richers S.A., 1967 [produção]. 1 filme (73 min), 35mm, p&b. Cópia da Cinemateca Brasileira, 1967.

SARACENI, P. C. *O Desafio*. Duração: 93 min. P & B. Rio de Janeiro: Difilm, 1965.

SARAIVA, L. “Montagem soviética”. In: MASCARELLO, F. (Org.). *História do cinema mundial*. Campinas, SP: Papyrus, 2006.

SELIGMANN-SILVA, M. “A história como trauma”. In: NESTROVSKI, A.; SELIGMANN-SILVA, M. (Orgs.). *Catástrofe e representação: ensaios*. São Paulo, Escuta. p. 73-99, 2000.

SILVA, H. P. da. *Glauber, Estética e Revolução*. Jundiaí: Paco Editorial, 2016.

VANOYE, F. & GOLOIOT-LÉTÉ, A. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Campinas, SP: Papyrus, 2009.