

UMA ANÁLISE SOBRE A RELAÇÃO MATRIMONIAL E O DESEJO EM “DE OLHOS BEM FECHADOS”

Gabriel Garcia Sabbag (IC) e Alex Moreira Carvalho (Orientador)

Apoio: PIBIC Mackpesquisa

RESUMO

O trabalho teve por objetivo investigar a maneira como o desejo influencia na constituição das subjetividades, em função da relação matrimonial exposta no filme “De olhos bem fechados” (*Eyes Wide Shut*, EUA, Stanley Kubrick, 1999), tendo em vista a interação entre o masculino e feminino. Para tal investigação, utilizou-se o método objetivo-analítico, de Vigotski, aplicado através da divisão em partes ou episódios que compõe o filme. Assim, o trabalho valeu-se do próprio filme como norteador para tal investigação, uma vez que as categorias de registro, isto é, as cenas descritas, foram transformadas em categorias de análise, a partir do conceito freudiano de desejo, junto com sua apreciação estética. Concluiu-se que o desejo vigora como uma alteridade dinâmica dos diferentes papéis na troca intersubjetiva entre o masculino e o feminino, sendo mediado pela possibilidade do olhar, que se choca com a censura.

Palavras-chaves: Cinema. De olhos bem fechados. Desejo.

ABSTRACT

The aim of this study was to investigate how desire shapes the constitution of subjectivities, based on the marital relationship depicted in the film *Eyes Wide Shut* (USA, Stanley Kubrick, 1999), considering the interaction between the masculine and the feminine. For this investigation, Vygotsky's objective-analytical method was employed, applied through the division of the film into parts or episodes. The film itself served as a guide for the investigation, as the recorded categories (the described scenes) were transformed into analytical categories, based on the Freudian concept of desire, along with its aesthetic appreciation. The study concluded that desire functions as a dynamic alterity of the distinct roles in the intersubjective exchange between the masculine and the feminine, mediated by the gaze and its confrontation with censorship.

Keywords: Cinema. Eyes wide shut. Desire.



1. INTRODUÇÃO

Segundo Vigotski (1999), a arte é estabelecida a partir de uma perspectiva psicossocial, sendo ela um produto de determinado contexto. Dessa forma, uma obra artística não é uma simples criação individual, mas fruto de um contexto histórico, social, cultural, político e econômico. Ademais, é uma construção simbólica independente e que não busca reproduzir a realidade, mas questionar e transfigurar o cotidiano. Portanto, cabe ao artista recolher determinado material a partir de sua perspectiva intersubjetiva e do diálogo com a vida, transmitindo esse material a um receptor. Sendo assim, a arte adquire um fundamental papel transformador, em que modifica não só a realidade, mas o sujeito que nela emerge.

O caráter transformador da arte verifica-se a partir do diálogo com o receptor, produzindo, neste mesmo, uma dialética das emoções (CARVALHO, 2011). É a partir de elementos que não estavam ali de início – ou seja, estranhos a ela – que a arte dialoga com os sujeitos, transformando os materiais retirados da vida e os combinando com seu imaginário. A combinação desses elementos dá-se pelo plano da fantasia, uma vez que é nesse plano que as emoções são modificadas.

A obra de arte nunca reflete a realidade em toda a sua plenitude e verdade real, mas é produto sumamente complexo da elaboração dos elementos da realidade, de incorporação a essa realidade de uma série de elementos inteiramente estranhos a ela (Vigotski, 2001, p.329).

Podemos, então, ligar a arte com a Psicologia, uma vez que afeta o dinamismo psíquico do sujeito, afetando conseqüentemente seus sentimentos e permitindo que o mesmo crie linhas de pensamento que o possibilite reelaborar e reconstruir seu comportamento e sua maneira de pensar e agir para com o mundo e os outros. Dessa forma, rompe com seu equilíbrio interno e altera seus desejos, suscitando sentimentos que, sem a arte, teriam permanecido indefinidos ou imóveis.

A arte introduz cada vez mais a ação da paixão, rompe o equilíbrio interno, modifica a vontade em um sentido novo, formula para a mente e revive para o sentimento aquelas emoções, paixões e vícios que sem ela teriam permanecido em estado indefinido e imóvel. (Vigotski, 1999, p.316).

A forma do autor de conectar arte e Psicologia é dada através do método objetivo-analítico. Dessa forma, são evidenciados os efeitos de uma obra artística no receptor, desconsiderando tanto a biografia do autor quanto a ideia de que uma obra deve ajustar-se para demonstrar uma teoria. Dá-se, então, a importância da análise da obra em suas partes

e nas relações entre elas, tendo, como foco, os possíveis estranhamentos de objetos causados no receptor a favor da produção de novos sentidos à vida (CARVALHO, 2011). Portanto, cabe ao espectador recolher um material criado e, a partir disso, produzir algo que não estava intrinsecamente ligado a esse material, por meio da atribuição de sentido (VIGOTSKI, 2001).

Para a análise da arte do cinema, não é diferente. Segundo Deleuze (2005), o cinema é constituído por dois períodos distintos, sendo eles diferenciados pela sua relação com o tempo. No primeiro período, denominado “clássico”, as imagens-movimento são subordinadas a um centro de ação. Dessa forma, a representação do tempo é dada de maneira pura, sendo ele secundário ao movimento, de modo que a conexão lógica entre as imagens é responsável por um desencadeamento sensório-motor (MACHADO 2009). Já no cinema moderno, estabelecido a partir da crise do cinema clássico, em decorrência da Segunda Guerra e das consequências econômicas, políticas e sociais, a partir das imagens-tempo, ocorre uma valorização do pensamento sem intermédio do movimento. Sendo assim, em um contexto de guerra e destruição, foca-se na relação das personagens com as situações de perambulação dispersivas nas quais se encontram, muitas vezes marcadas por um ir e vir contínuo (MACHADO, 2009).

É a partir da crise do cinema clássico que o mesmo ganha um importante papel em focalizar as questões sociais e as relações intersubjetivas em um contexto de guerra e destruição. Nesse momento, a linguagem se modifica, procurando captar o cotidiano e tentando ficar sempre apegado às personagens e suas reações nas difíceis situações do dia a dia (BERNARDET, 2001). Sendo assim, as situações sensório-motoras são substituídas por situações ópticas e sonoras (MACHADO, 2009).

O caráter de representação do cotidiano nos permite criar linhas indissociáveis entre a produção cinematográfica e a produção social, uma vez que as práticas artísticas e sociais são acompanhadas por potenciais estéticos e epistêmicos. Sendo assim, o cinema não provoca somente uma percepção de sentidos no espectador, mas também carrega consigo uma série de conhecimentos culturais, éticos e políticos. Ao apresentar diferentes formas de representações fictícias, influi nos elementos que possibilitam a formação de um imaginário. A partir desse imaginário, as imagens cinematográficas permitem que o sujeito estabeleça relações de sentido que atuam na sua constituição subjetiva. Portanto, os aspectos culturais trazidos à tona a partir das obras cinematográficas contribuem para sua formação identitária, sendo esses aspectos indissociáveis ao sujeito (MARTINS, 2017).

Dito isso, Stanley Kubrick demonstra, em suas obras, a representação do real, no

sentido de ter relação com as coisas e fatos comuns aos sujeitos, porém excêntricos aos mesmos. Desse modo, ocorre uma identificação baseada na estranheza, que provoca desconforto e incômodo. Os elementos cinematográficos do cinema de Kubrick suscitam uma experiência psicológica no espectador, uma vez que inferem nos seus aspectos subjetivos e nas relações estabelecidas com a realidade e com a percepção que o sujeito possui da vida e das coisas (DROGUETT, 2014).

Em “De olhos bem fechados”, podemos observar essa experiência psicológica, pois o filme apresenta uma narrativa que toca o espectador e promove o questionamento sobre as relações humanas e o matrimônio, colocando em evidência as diferentes perspectivas entre o masculino e o feminino e apresentando os aspectos não só desejantes, no sentido de uma ação movente, mas relacionados também ao sentimento de falta inferido ao desejo. Esse apetite garante o encontro com a fantasia, que esbarra-se com a censura e se conclui com uma negociação entre sonho e lucidez.

A partir do que foi apontado, a pesquisa se propoz como uma análise fílmica, através do método objetivo-analítico de Vigotski. Dessa forma, buscou-se realizar uma análise valendo-se de uma apreciação estética, garantindo a valorização do conteúdo e suas relações entre si, tendo como objetivo investigar a forma como o filme “De olhos bem fechados” exhibe a relação matrimonial e como ela ilumina a noção do desejo na influência da constituição das subjetividades entre o masculino e o feminino.

Sendo assim, o filme foi destrinchado em episódios, utilizando-se do método desenvolvido por Carvalho, Dantas e Rusche (2017), que chamam de episódios de “interações específicas entre eventos e personagens capturados nas imagens, as quais foram tidas como parcialmente encerradas quando uma dada ação, evento ou verbalização, por meio de recursos da linguagem cinematográfica, se mostrava descontínua, embora pudesse ter uma relação ininterrupta ou mediada por imagens subsequentes e/ou anteriores.” Dessa forma, cada episódio foi esquematizado num gráfico, com os seguintes elementos: 1. Aspectos Formais (tipos de planos, iluminação, montagem etc.); 2. Interpretação desses aspectos; 3. Relação com outros episódios e 4. Observações que se fizessem necessárias. (CARVALHO, DANTAS E RUSCHE, 2017).

2. DESENVOLVIMENTO DO ARGUMENTO

A partir da análise fílmica realizada através do método objetivo-analítico de Vigotski e da divisão episódica, chegou-se a 535 episódios. Os episódios serviram como

possibilidades de registro descritivo, com base nas relações entre eventos. Sendo assim, as categorias de registro, isto é, os episódios, foram transformados em categorias de análise – os temas, tendo em vista a forma como as imagens em movimento ganharam significação frente à linguagem cinematográfica e suas implicações no receptor a partir de uma valorização do conteúdo apresentado.

As dinâmicas relacionais iniciais entre os personagens ocorrem entre os episódios 1 e 5, ao passo que ganham expressão frente ao espectador. A personagem feminina (Alice) é apresentada se despiando de um longo vestido preto, de costas para a câmera, impossibilitando a visualização de seu rosto. A imagem erótica do corpo nu é interrompida pela aparição do título do filme em letras garrafais: “EYES WIDE SHUT”. Logo em seguida, o personagem masculino (Bill) é apresentado por meio de um plano steadicam, já em movimento, procurando por sua carteira. Após achá-la, com a ajuda da esposa, Bill dirige-se ao banheiro e a encontra. Ela o pergunta: “como estou?” e “meu cabelo está bom?”. Bill, por sua vez, responde de maneira automática, sem mesmo olhá-la, dizendo: “perfeita” e “está ótimo”. Após ser contestado, olha para a esposa e diz: “você está sempre linda”. Antes de partirem, se despedem da sua filha, que brinca com a babá, e saem.

Durante a festa, representada do episódio 6 ao 39, observamos um ambiente que contém diversos espelhos. Ambos os personagens flertam com outras figuras. Alice é surpreendida por um Húngaro que a convida para ver a “coleção de bronzes renascentistas” no andar de cima, e Bill, por duas jovens modelos que o convidam para ir “aonde o arco-íris termina”. Alice demonstra um estado de sonolência pelas respostas lentas e pausadas, até que fecha os olhos e se dá conta da proximidade que estava do Húngaro. Bill, por sua vez, é interrompido por um dos funcionários do anfitrião da festa, que o chama para uma emergência. Antes de ir, diz às jovens: “*To be continued?*”.

Após a festa, ocorre um corte seco para um plano americano e a troca do estilo musical para a música *Baby I did a bad, bad thing* (Querida, eu fiz algo muito ruim). Alice é enquadrada nua de frente ao espelho, enquanto remove seus brincos e balança seu corpo coordenadamente, até que Bill entra em cena, e eles se beijam. A cena, representada pelo episódio 40, demonstra a importância das aparências nas dinâmicas do casal, tendo em vista que as imagens reais se perdem a favor das especulares, até que ocorre um *close up* no rosto de Alice, que demonstra certo tédio.

A cena é encerrada por um *fade out* de 4 segundos e, em sequência, a rotina do casal é evidenciada (episódios 41-51). Enquanto Bill inicia sua rotina de médico e examina alguns pacientes, Alice permanece em casa realizando os cuidados da filha. A diferença de

rotina é demonstrada pelos cortes, que assumem uma função comparativa, até que ambos os personagens são enquadrados juntos, enquanto Bill supervisiona a esposa, que ajuda a filha a ler um trecho de uma história. No fim do dia, Alice é enquadrada olhando para sua imagem refletida, desta vez, sem contemplá-la ou admirá-la, mas observando seu cansaço (episódio 52). Tal cansaço é dado como uma resposta à mecanização cotidiana, e a solução que a personagem encontra é a fuga para a distração frente à realidade monótona, através da droga. Nota-se que a maconha está em uma embalagem de Band Aid, evidenciando a função de curar da planta, como o é o do produto farmacêutico.

Bill junta-se à Alice, e ambos fumam. Nesse momento, discutem sobre a relação do matrimônio e as diferentes óticas do masculino e feminino (episódios 55-96). No momento em que tragam o baseado, a personagem feminina retoma os eventos ocorridos na festa e pergunta se Bill havia “trepado” com as meninas no evento, as quais ele estava “paquerando tão descaradamente”. Bill dissimula-se e afirma que não, retornando a pergunta à Alice em relação ao Húngaro com quem estava dançando, perguntando o que ele queria. Ela diz que era um amigo dos Ziegler, ri e afirma que ele queria “sexo no andar de cima. Ali mesmo, na hora”. Ambos riem, e Bill diz: “Ele só queria comer minha mulher”, afirmando: “Acho que é compreensível”, por ela ser “uma mulher tão bonita”. Alice se assusta e indaga-se se a razão para os homens falarem com ela é por quererem sexo. O personagem masculino afirma que “ambos sabemos como os homens são” e, após ser questionado pela esposa, que conclui que ele queria transar com as duas modelos, diz que ele é uma exceção, pois é casado, ama a esposa e nunca a magoaria.

Alice se assusta novamente e afirma que, segundo a justificativa de Bill, a única razão para ele não ter transado com as modelos foi por ter consideração pela esposa, e não porque ele realmente não quisesse, indagando-se sobre os desejos do marido em relação a outras mulheres. Após ser contestado, tenso, Bill afirma que “As mulheres, basicamente, não pensam dessa maneira”. Alice eleva a voz opondo-se ao marido e afirma que, em anos de evolução, homens têm a necessidade de assumir a atividade; já para as mulheres, tudo que importa é a segurança e o compromisso. Bill diz que ela simplificou as coisas, mas concorda. A partir da resposta de Bill, ela diz: “Se vocês, homens, soubessem...”. O personagem masculino aponta que a maconha deixou a esposa agressiva e que fez ela tentar fazê-lo ficar com ciúmes, afirmando que ele não é ciumento. A resposta de Bill consterna novamente Alice, que questiona o porquê de ele nunca ter sentido ciúmes dela, e ele afirma que é porque ela é sua esposa, mãe de sua filha, e que ela nunca o trairia. Ela

responde afirmando que ele é muito autoconfiante, e ele diz que não, apontando que confia na esposa. Ela, por sua vez, tem um ataque de risos (episódio 94).

O diálogo descrito evidencia o ideário de Bill, no sentido de que o matrimônio reprime o desejo dos sujeitos devido às suas obrigações morais, e sendo o papel masculino responsável pela atividade inferida às vontades sexuais, e o feminino, a passividade e o compromisso. O masculino, frente à ótica matrimonial, é um ser desejante, mas que é barrado pelos valores morais; já o feminino é dado como objeto de passividade do masculino, não só como objeto de seus desejos, mas como um ser não desejante que legitima o desejo masculino dentro da relação.

Após o ataque de risos, Alice relata a Bill um evento que ocorrera no verão anterior (episódios 98-104), em que ela havia olhado para um oficial da Marinha algumas vezes, contando que ele retribuiu o olhar por um relance, apenas um olhar, que a deixou paralisada. Na mesma tarde, ela e o marido fizeram amor e planos para o futuro, porém a personagem relata que, em nenhum momento, deixou de pensar no marinho. Além disso, afirma que, se ele quisesse, mesmo que fosse somente por uma noite, estaria pronta a abandonar tudo, o marido, a filha e o futuro. Naquele mesmo dia, afirma que mal dormiu e que acordou em pânico, pois não sabia se tinha medo de que ele tivesse partido ou de que ainda estivesse lá. O relato de Alice é acompanhado por uma música que garante a tensão, além dos cortes que captam o estado de insegurança e choque por parte de Bill, que não diz uma palavra. A cena é encerrada por uma ligação telefônica. Bill afirma que um paciente faleceu e que precisa ir.

A quebra da segurança excessiva de Bill em relação à esposa responde à proposição feita pelo mesmo anteriormente: “as mulheres não pensam dessa maneira” e à resposta de Alice: “se vocês, homens, soubessem...”, garantido ao feminino a possibilidade do desejo a partir de uma fantasia com base no real, que choca Bill, uma vez que a esposa exibe a possibilidade de abandonar o marido e a filha por um desconhecido, rompendo todas as certezas que Bill possuía a partir de suas postulações. Além disso, o fator de dúvida relacionada ao desfecho permite a continuação dos conflitos em relação aos desejos e os valores matrimoniais, que passam a afligir o personagem masculino.

A partir de então, Bill passa a perambular pela noturna cidade de Nova York, ao passo que é atormentado por cenas imagéticas criadas a partir do relato de Alice, fantasiando uma relação sexual da esposa com o marinho, representada por um plano de dupla, com baixa iluminação azulada e com uma brusca oscilação de quadros, quase como uma visão noturna. No mundo fantasioso, Bill assume o papel de observador, tornando a

fantasia da esposa a sua própria. As cenas são dadas com um caráter de horror, a partir da música de tensão e o posterior enquadramento do rosto de Bill, consumido (episódios 111, 136 e 228).

No primeiro destino, o personagem masculino vai prestar suas condolências à Marion, filha de um de seus pacientes, que acabara de falecer. No encontro em questão, enquanto conversam, a personagem lamenta a morte do pai e comenta que irá se casar em breve. Bill a parabeniza, no entanto, é surpreendido por ela, que o beija e diz que o ama, afirmando que não quer se casar com o marido, se declarando para Bill. A fantasia de Alice é vivenciada na realidade por Marion, que busca o descomprimento matrimonial com base em um desejo em desacordo com as condições moralizantes e que é efêmero, por um sujeito terceiro, como um escape, um suspiro frente à insatisfatória realidade. Bill se esquiva, e são interrompidos pela campainha (episódios 113-132).

O médico continua sua perambulação e é abordado por uma prostituta, que o convida a entrar em seu apartamento, com o intuito de “se divertirem”. Bill, apesar de inseguro, aceita. Eles conversam e chegam a acordar o valor, porém, ao darem o primeiro beijo, lento e estranho ao personagem masculino, eles são interrompidos por um toque telefônico: é Alice. Ela questiona se ele irá demorar, e ele dissimula-se. Enquanto fala, movimenta os dedos e os bate na superfície que serve de apoio para o braço, exibindo certo nervosismo. Após descontinuar o ato, paga a prostituta mesmo assim e sai (episódios 142-160).

Após sair do apartamento, Bill continua vagando nas ruas até se atrair por uma propaganda fotográfica de uma banda, em que um dos integrantes era seu amigo de infância. Trata-se de Nick Nightingale, músico e pianista. Bill entra no local, aprecia a banda e a música e conversa com o velho amigo. Durante o diálogo, o médico é captado pela curiosidade, uma vez que o músico conta que tem outro trabalho na mesma noite, porém não sabe o endereço e toca vendado. Além disso, afirma que já viu algumas coisas na vida, mas nunca “algo igual àquilo” e “nunca mulheres como aquelas”. Eles são interrompidos pelo toque do celular de Nick, que é informado sobre o local do evento e usa a ajuda de Bill, que segura um pedaço de guardanapo, enquanto o amigo escreve: “FIDELIO”. Trata-se da senha. Bill é tomado pelo mistério e induz o amigo a informar o lugar, que, após relutar brevemente, diz que é preciso uma fantasia e uma máscara (episódios 161-198).

Bill parte na busca pela fantasia e, ao chegar à loja, ao sair do veículo, observa o letreiro luminoso escrito “Rainbow”. A ideia do arco-íris, de quando ele estava com as duas modelos, é retomada a partir da loja de fantasias, que carrega a essência da diversão e da

possibilidade de experienciar a fantasia na realidade, tal como a troca de papéis proporcionada pelas roupas. Bill está se direcionando “para onde o arco-íris termina”, buscando o pote de ouro a partir das suas perambulações sem rumo, mesmo que o fenômeno do arco-íris seja uma ilusão de ótica que só é observada a partir de uma posição terceira, voyeurística, sendo, do ponto de vista pessoal, impossível chegar à sua base. Após uma longa conversa persuasiva com o dono da loja e de uma confusão envolvendo a filha do dono com outros homens, o médico consegue a roupa e se dirige ao local (episódios 199-225).

Ao chegar lá, pedem a senha, e Bill a informa. Observa-se a magnífica estrutura do local, remetendo-nos a um castelo medieval, com diversos funcionários, todos a caráter, cumprindo diferentes funções coordenadas. Bill é obrigado a dizer a senha novamente e, ao fazê-lo, veste sua máscara branca e dourada. Ele segue adentrando o local e logo observa um ritual, no centro de uma grande sala, caracterizado pela música e pelo mestre de cerimônia, que ocupa a posição central de um círculo, rodeado de figuras mascaradas e com capas pretas. O mestre, de vermelho, segura um cajado e um objeto pendular esfumaçado. Ao passo que caminha dentro do círculo, induz os participantes a mudarem de posição, movimento coordenado pelo cajado que bate ao chão. Ao redor, vários sujeitos observam a ação, todos vestidos com o mesmo traje e máscaras (episódios 239-243).

Ao passo que o ritual vai ocorrendo, nota-se que se trata de mulheres, que se despem a partir do comando do mestre de cerimônia, e evidenciam-se seus corpos magros e esculturais como um padrão de beleza. A extrema similaridade entre os corpos remete-nos novamente à ideia de tirar das mulheres as singularidades, representando um ideal de beleza fetichizado. O *travelling* da câmera e o enquadramento dos espectadores evidenciam a experiência voyeurística dos mesmos (episódios 244-247). Conforme o ritual segue, enquanto as mulheres simulam um beijo, ocorre um corte para um plano de grupo. A câmera realiza o movimento de *push in* e mostra um casal que retira o olhar do evento e o direciona para a câmera (Bill). Dessa forma, olha o espectador diretamente em seus olhos, causando certo desconforto. Além de olhá-lo, gesticula com a cabeça, quase como um cumprimento, aumentando a estranheza do ato, uma vez que o olhar desconfortante é sequenciado por um cumprimento. Bill retribui. A estranheza da cena é dada pelo penetrante olhar que atravessa o espectador, quebrando o aspecto de encenação e penetrando no que toca a experiência do real (episódios 248-253).

O ritual é sequenciado ao passo que as mulheres são escolhidas pelo mestre de cerimônia e induzidas a selecionarem um homem na plateia, sendo a escolha representada



também por um beijo encenado. Bill é escolhido, e eles partem, sendo a mulher responsável por guiá-lo. Ao caminhar, ela o reconhece como não participante daquele ambiente e afirma: “Não entendo o que você acha que está fazendo” e “Você não pertence aqui”. Bill dissimula-se, e ela afirma que ele corre grande perigo, porém são interrompidos, e a mulher parte com outro sujeito. O personagem, então, sem companhia, começa a vagar pelo ambiente. A partir de um plano subjetivo, o espectador assume a perspectiva do personagem principal. O caminhar de Bill evidencia a experiência do sexo de uma maneira mecânica e carnal, não há prazer nem *Eros*, os sujeitos continuam mascarados, sendo observados pelos espectadores que se aglomeram ao redor e apenas observam, imóveis (episódios 254-277).

Em certo momento, Bill é abordado novamente pela mulher que o havia escolhido. Ela o leva para outro local e afirma que ele “não pode enganá-los por muito mais tempo” e que ele “precisa ir antes que seja tarde”, ressaltando o perigo que corre. Bill faz algumas perguntas e tenta convencê-la a ir embora junto; ela, por sua vez, diz que “é impossível” e que “isso pode me custar minha vida e até a sua, talvez”. O personagem masculino tenta tirar sua máscara e ver seu rosto, mas é reprimido pela mulher. Nesse momento um dos funcionários se dirige a Bill e pede que ele o siga (episódios 278-281).

Bill é acompanhado até o local inicial em que o ritual ocorria. No momento que em chega, inicia-se uma música de suspense, que intensifica-se. O médico é observado por todos os participantes, que formam um semicírculo ao redor do mestre de cerimônia, que ocupa a posição no centro. O suspense e a tensão são intensificados pela experiência de ser visto, uma vez que os sujeitos olham fixamente para a câmera, que assume a perspectiva visual de Bill. Sendo assim, o espectador é observado pelo olhar do desconhecido e até sombrio. Em sequência, o olhar é intensificado a partir dos cortes que percorrem os participantes e os enquadram em grupos menores, olhando diretamente para a câmera. A sequência evidencia a perspectiva do olhar inexpressivo dos participantes, uma vez que todos vestem diferentes máscaras, induzindo ao sentimento de desconforto a partir do encontro dos olhares, uma vez que o olhar desconhecido penetra ao espectador sem proteção, tocando no sujeito real (episódios 282-289).

O mestre de cerimônia pede que Bill se aproxime. A música intensifica-se. Conforme ele avança, o círculo se fecha, até o personagem masculino se encontrar próximo ao mestre e cercado. O mestre pede novamente a senha, e Bill novamente responde: “Fidelio”, porém é informado de que se trata de uma segunda senha. Bill afirma que esqueceu e, ao fazê-lo, os participantes começam a sussurrar ao redor. O caráter de estranhamento ganha uma dimensão de vergonha, uma vez que fica evidente que Bill não pertence ao grupo. O mestre

pede que Bill retire a máscara, a música intensifica-se, garantindo o estranhamento e o suspense. No momento em que ele o faz, o mestre também pede que ele fique nu. Bill se recusa, olhando assustado para os participantes ao redor. Ele tenta se explicar e é reprimido pelo mestre, que insiste, ordenando que tire sua roupa e o ameaçando dizendo: “ou quer que ajudemos você a tirá-la?” (episódios 290-205).

No momento em que o médico é pressionado, são surpreendidos pela mulher que tentava alertá-lo anteriormente. A partir do movimento de *push in*, ela é enquadrada em uma posição de elevação, no segundo andar, e pede que parem e deixem ele ir, se oferecendo para ser punida e dizendo estar pronta para redimi-lo. O mestre aceita a troca e “liberta” Bill, dizendo que ele está livre e o alerta, afirmando: “mas deixe-me avisá-lo que, se continuar bisbilhotando ou se disser uma só palavra a qualquer um sobre o que viu aqui, haverá consequências terríveis para você e para sua família”. Bill acena com a cabeça assustado e pergunta o que aconteceria com a mulher. O mestre responde: “Agora ninguém pode mudar o destino dela”. Ela é levada por um sujeito com uma máscara de bico, representação da morte. Bill vai embora (episódios 306-321).

Para a investigação das dinâmicas descritas e dos episódios subsequentes, é preciso realizar um apontamento sobre a questão do desejo e sua relação com a condição humana. De acordo com Dionísio (2021), seria impossível reduzir o conceito a uma simples definição, tendo em vista sua arqueologia intrinsecamente vinculada à essência do homem, como postulado por Spinoza. É a partir dessa condição que o conceito desenvolveu-se, perpassando de Platão a Schopenhauer e Freud e ganhando uma dimensão inferida a uma carência, falta, sofrimento e, ao mesmo tempo, a uma potência positiva da existência, um apetite. Sendo uma ausência ou uma condição motora necessária, o desejo está intimamente relacionado com a vontade, tendo em vista o encontro com um objeto.

Segundo Schopenhauer (1819/2005), a vontade é definida como um impulso cego e um esforço inconsciente que está fora do registro do pensamento, sendo autodeterminada e fora das coordenadas espaço-temporais, sendo impossível capturar seu fundamento a partir do mundo exterior. O sujeito, então, busca tomar o mundo como produto de um ato de vontade, pela tentativa de representá-la e saciar sua satisfação. Contudo, como afirma Dionísio, não é possível que ela sobreviva sozinha, pois toda força implica em uma resistência ao se afirmar, vigorando sempre sob a presença de uma resistência (contravontade). Sendo assim, a necessidade da negação da vontade é o que garante a trágica condição humana, sendo essa uma oscilação entre a ânsia de obter e o tédio possuir.

Entretanto, a negação da vontade garante um problema, pois, se a vontade é pura afirmação, como poderia ela negar a si mesma? Para que esse impasse se resolva, é necessário assumir concepções não mais metafísicas, mas metapsicológicas, garantindo a abertura para a concepção do desejo (DIONÍSIO, 2021). Mesmo não existindo uma equivalência tão direta entre desejo e vontade em Schopenhauer, a definição do primeiro, no campo da subjetividade, nos permite aproximar suas definições com o desejo freudiano (*wunsch*).

Em *Projeto para uma psicologia científica* (1895), Freud conceitua o desejo (*wunsch*) como um motor da atividade psíquica, intrínseco a uma alucinação, sendo a necessidade de reedição dessa experiência uma condição inferida à necessidade de encontrar uma nova satisfação, sendo uma dinâmica circular que nunca alcança plena satisfação. Em *Interpretação dos sonhos* (1900), o termo ganha uma dimensão inferida aos sonhos, sendo estes a realização de um desejo. Sendo assim, o conceito é designado sob a ótica de uma demanda e relacionado com a busca de restabelecer uma satisfação original, de forma alucinatória, sob forma de imagens distorcidas e estranhas ao sujeito.

Essa demanda advém de resquícios da vida diurna, não resolvidos ou rejeitados, sendo sua satisfação relacionada com uma imagem mnêmica ligada a um traço de excitação, criado pela necessidade. Essa necessidade garante a tentativa de reinvestir a imagem mnêmica de percepção, sendo esse reinvestimento a realização do desejo em si. Entretanto, a realização é conflitante com as dimensões perpassadas pela realidade material e a atividade psíquica e imagética. Sendo assim, devido aos impasses morais encontrados na dimensão consciente do indivíduo, tem-se a impossibilidade de realização dos desejos.

Dessa forma, Freud dimensiona o aparelho psíquico e a atividade mental do indivíduo, tendo em vista forças estranhas à sua capacidade perceptiva consciente, sendo seu psiquismo não reduzido a uma atividade mental puramente racionalista, mas governado por diferentes pulsões conflitantes. É nesse contexto que ele postula a existência da estrutura do inconsciente, um repositório passivo de conteúdos esquecidos ou desejos reprimidos da consciência. O desejo é posto, então, como um círculo perene intrínseco à condição humana, que vale-se de uma necessidade interna que retira o aparelho psíquico do estado de repouso, vetorizando-o em direção a algo, visando reestabelecer uma satisfação que permaneceu depositada na estrutura do inconsciente, sendo essa busca uma tentativa de reviver esse estado de satisfação. É nesse sentido que a realização do desejo se manifesta a partir do mundo imagético, tendo em vista a fantasia, sonhos,

alucinações e delírios, sendo sempre uma força que advém de uma ausência e da impossibilidade de atingir essa satisfação na realidade, como postulado por Dionísio:

Ora, somente um desejo coloca o aparelho psíquico em funcionamento, de modo que ele então operará, em uma vertente, porque seu objeto correlato está de alguma forma restrito ou inalcançável. As moções desejantes nascem da ausência real do objeto e da conseqüente impossibilidade de atingi-lo na realidade seja ela psíquica (local de morada do desejo) seja material. Não se perde de vista, nesse contexto, que o desejo é de origem inconsciente, o que implica não podermos contar com uma satisfação plena, ou melhor, a de que um determinado objeto pudesse conjurá-lo de uma vez por todas, até porque toda satisfação, se é esse o caso, da-se parcialmente e, em razão de sua estrutura, apenas no perímetro da realidade externa, jamais na realidade psíquica” (DIONÍSIO, 2021, p. 11).

A impossibilidade de satisfação plena do desejo na realidade externa ou a ideia de que algum objeto possa conjurá-lo de uma vez por todas é veementemente demonstrada quando Bill é interrompido de ir, com as duas garotas, “onde o arco-íris termina”, tendo que ir ajudar o anfitrião da festa (episódio 24), ou quando Marion se declara para ele, dizendo que o ama e que não quer se mudar com o marido, propondo que, mesmo que nunca se vejam mais, morassem perto um do outro, sendo ela recusada por Bill (episódio 128 e 129). Ou quando Bill tenta ligar para ela posteriormente e desliga, já que quem atende ao telefone é seu marido (episódio 405). Ou quando Bill é impedido de se relacionar com a prostituta, sendo interrompido novamente, agora pelo telefonema de sua mulher (episódio 157), ou quando tenta retornar ao apartamento dela posteriormente, porém descobre que ela adquiriu HIV (episódio 411).

A dimensão do desejo, os impasses de realizá-los na realidade externa e a relação com o campo da fantasia tornam-se evidentes ao passo que Bill experiencia o ritual e é posteriormente expulso, sendo exposto aos olhos da multidão (episódios 238-321). No evento em questão, a caracterização das fantasias, as máscaras, a cerimônia ritualística e a tomada de atividade das mulheres frente aos homens que os selecionam para o ato sexual e a maneira pela qual a experiencia dionisíaca do sexo é demonstrada, como de forma alucinatória, evidenciam a criação de um espaço em realidade para que os desejos possam ser realizados a partir da fantasia, tendo em vista a concretização.

Entretanto, na realidade concreta, não há espaço para tal realização. Bill não pertence ao local, é dado como um intruso, tendo em vista que, inicialmente, chega de táxi quando todos os outros chegam de limousine. Posteriormente, ao ser escolhido, é percebido como não pertencente ao local, além de ser aconselhado a ir embora “enquanto há tempo”. Por fim, ao ser notado como intruso, é obrigado a tirar sua máscara e revelar sua identidade,



além de ter que se despir na frente de todo o grupo e ser humilhado. Entretanto ele é salvo pela mulher que o escolheu, que é sacrificada para que ele seja liberto.

Ao retornar à casa, Bill encontra sua esposa dormindo, sendo possível observar que ela passa a emitir alguns sons com a boca, até que se transformam em risos que se intensificam. Ele a acorda. Alice, assustada, afirma que teve “um sonho horrível” com “coisas esquisitas” e que “foi estranho”. Após a insistência de Bill, relata: “Nós estávamos numa cidade deserta, sem nossas roupas. Estávamos nus, e eu estava aterrorizada e envergonhada! Meu Deus... E eu estava com raiva, porque achava que a culpa era sua. Você se afastou para procurar roupas para nós. Assim que você foi embora, tudo ficou completamente diferente, eu me senti ótima. Aí eu estava deitada num lindo jardim... nua, sob o sol... e um homem saiu da floresta. Era o homem do hotel do qual eu falei, o oficial da Marinha. Ele olhou para mim... e começou a rir. Ficou rindo de mim”.

Alice para por um momento, começa a chorar. Bill pede que ela continue a lhe contar o sonho. Ela afirma que “é horrível demais”, e Bill diz que “foi só um sonho”. Ela o abraça chorando e continua o relato: “Ele me beijou... e nós começamos a fazer amor. Aí apareceram muitas pessoas ao nosso redor... centenas delas, em toda parte. Todas estavam trepando. E aí... comecei a trepar com outros homens. Tantos! Nem sei com quantos eu estava. E eu sabia que você podia me ver nos braços desses homens... trepando com todos eles. Eu queria caçoar de você... rir na sua cara. Então eu ri o mais alto possível. Acho que foi então que você me acordou”. Alice termina o relato em prantos, abraçando firmemente Bill, que expressa, em seu rosto, certo desespero (episódios 325-338).

Em *A interpretação dos sonhos* (1900), Freud realiza uma investigação sobre a natureza dos eventos oníricos e sua relação com a vida desperta, buscando compreender no que consistia a recriação de elementos e vivências experienciadas na realidade externa, tendo em vista a transposição e condensação de tais elementos na realidade psíquica durante o sono, seguindo uma lógica própria e resultando em uma estranheza não habitual que escapa do real conhecido, revelando um interior oculto da psique e desvelando importantes investigações sobre a natureza humana. A partir de tais investigações, ele afasta-se das concepções vigentes sobre os sonhos, postulando que são fenômenos psíquicos de pleno valor, dotados de sentido, e altera a proposição inicial sobre os sonhos serem a realização de um desejo, acrescentando que seriam: “A realização (disfarçada) de um desejo (suprimido, reprimido)” (FREUD, 1900, p. 195).

A deformação onírica e a estranheza não habitual mencionadas, caracterizadas pelo disfarce, relacionam-se com o mecanismo de censura, que reprime a expressão de um desejo negado na vida de vigília e possibilita sua realização nos sonhos. O material e as fontes dos sonhos são estimulados por vivências do dia anterior que carregam relações associativas com outros eventos, que possuem determinado valor psíquico. Essas relações associativas se dão pela possibilidade investigativa entre o conteúdo manifesto e latente, sendo o primeiro inferido à atribuição de valores do próprio sujeito sobre o conteúdo, e, o segundo, o conteúdo onírico propriamente dito. Os sonhos, então, seriam possibilidades de encontrar vias de ligação de estados psíquicos mais profundos, tendo em vista o “pensar inconsciente”, que se difere da reflexão intencional acompanhada de certa racionalização.

Tendo em vista a relação entre o conteúdo manifesto e latente, Freud atribui ao aparelho psíquico uma diferenciação entre o estado de consciência (relacionado à vida de vigília) e o estado inconsciente (relacionado à vida onírica). A partir dessa diferenciação, ele denomina o aparelho psíquico como um sistema que segue uma lógica de motricidade, caminho que se relaciona com a transformação de conteúdos sensoriais para o ato perceptivo a partir do trajeto percorrido entre as instâncias psíquicas do inconsciente, pré-consciente e consciente. Durante o sono, esse organismo segue uma lógica regressiva, e os pensamentos dotados de percepção são transformados em imagens visuais, tendo em vista a plena vivacidade sensorial e possibilitando a realização de um desejo negado na vida de vigília. Como dito por Freud (1900): “É para a realização do desejo que o processo de pensamento do sono é transformado em sonho” (FREUD, 1900, p. 584).

A realização dos desejos sob via de acesso dos sonhos relaciona-se com uma tarefa não resolvida ou reprimida durante o dia, tendo em vista a busca da repetição de uma percepção inferida a uma situação anterior que não pôde ser realizada na vida desperta, devido à censura. O caráter da repressão consiste na transformação de um afeto, tendo em vista considerando seu afastamento da lembrança a partir do deslocamento do pensamento para um estado inconsciente, que serve como um coletor dos conteúdos reprimidos, molas propulsoras para a formação do sonho. Sendo assim, não é o sonho que forma a fantasia, mas a atividade imaginativa inconsciente, sendo os eventos oníricos, então, a possibilidade continuativa das incitações da vida de vigília pela revelação daquilo a que não temos acesso por via direta, que é negado por nós mesmos.

A tarefa não resolvida durante o dia, causadora da transformação regressiva dos conteúdos perceptivos para a vivência sensorial, tendo em vista a formação do sonho de Alice, relacionam-se com o desejo negado em vigília, inferido ao oficial da Marinha,

instigado a partir da discussão com o marido. Na discussão em questão, Bill categoriza as mulheres em uma condição de não desejantes, uma vez que são captadas pelas noções de segurança e compromisso frente à ótica do matrimônio, o que leva Alice a ter um ataque de risos.

A recriação dos elementos diurnos para a formação do sonho transporta Alice para uma cidade deserta com o marido, ambos sem roupas. A nudez representa a vulnerabilidade e a desproteção, atribuídas a Bill, incapaz de protegê-la, levando-a ao sentimento de raiva. Sendo assim, sozinhos e privados da presença do outro, Bill é insuficiente em preencher as condições desejantes da esposa na relação matrimonial, induzindo que a mesma direcione essa condição de falta a outro. É nesse contexto que ela passa a se sentir ótima, ao passo que Bill se afasta, e ela logo é surpreendida pelo oficial da Marinha, objeto de desejo de sua fantasia, que começa a rir dela.

O afastamento do marido e o adentramento do oficial na cena garantem, à Alice, a realização de seu desejo, que, na realidade, se chocou com a censura causada pelo matrimônio. A partir do sonho e da suspensão dessa censura, abre-se espaço para esse universo fantasmagórico em que os desejos encontram via de expressão e se realizam com toda a potência. Sendo assim, Alice e o marinheiro se beijam e começam a fazer amor, e logo ela começa a fazer amor com vários outros sujeitos, sabendo que o marido podia vê-la e debochando dele.

A problemática nas condições desejantes do casal organizam os sujeitos em uma condição de falta que movimenta os sujeitos ao externo da relação em si. No caso de Alice, essa busca se dá no campo das realizações fantasmagóricas, nos sonhos e nos devaneios. Já com Bill, se dá na realidade concreta, a partir das perambulações pela cidade. Em ambos os casos, essa condição esbarra em uma censura, tendo em vista a diferença entre os sexos. Em Alice, observamos uma culpa pela transgressão moral da lei matrimonial a partir de sua autoconsciência, observada no conteúdo manifesto e latente do sonho, inferido ao choro e aos seus comentários, nos qual a personagem atribui, ao sonho, um caráter de horror e de esquisitismo. No caso de Bill, a punição se dá pela tentativa da realização do desejo no campo da realidade, tendo em vista a transgressão da lei moral do matrimônio, que faz com que ele seja ameaçado e perseguido.

Essa perseguição, orientada pelo medo, o leva a confessar tudo à Alice após chegar em casa e encontrar a máscara usada no evento ao lado de sua esposa enquanto ela dorme, representada por meio de um plano simbólico, ocupando sua posição na cama, apoiada no centro do travesseiro. Se, antes, Bill acordou Alice por sua reação de riso, agora

ele a acorda a partir de seu choro. Bill, desesperado, afirma: “vou lhe contar tudo” (episódios 505-514).

Após a confissão, Bill e Alice são encarregados de levar a filha para fazer compras de Natal e se dirigem a uma loja de brinquedos. O médico, ainda em estado de receio e desorientado, pergunta à Alice: “o que devemos fazer?”, e ela responde: “devemos ficar gratos que sobrevivemos às nossas aventuras, tanto as reais quanto as sonhadas”. Na sequência, Bill, em dúvida, pergunta se ela tem certeza. Ela responde: “tenho a mesma certeza de que a realidade de uma noite, para não dizer de uma vida inteira, pode ser toda a verdade”, e Bill rebate: “e um sonho jamais é apenas um sonho”. Alice diz que o importante é que eles estão acordados naquele momento e que espera que continuem assim por um bom tempo. Bill responde: “para sempre”, e Alice diz para ele não usar essa palavra, pois ela a assusta (episódios 521- 533).

Por fim, ainda na loja de brinquedos e desorientados frente aos acontecimentos, na busca por uma solução, a personagem feminina realiza o desfecho da situação, afirmando que o ama e dizendo: “há uma coisa muito importante que precisamos fazer o mais rápido possível”. Bill indaga-se, perguntando o quê. Alice responde: “tregar”. O filme é encerrado (episódios 521-535).

Em *A moral sexual “civilizada” e o nervosismo moderno* (1908), Freud aponta as consequências da união matrimonial na influência das neuroses modernas, tendo em vista as influências culturais para a transformação do instinto sexual de meta sexual para reprodução legítima, sendo a proibição dos atos de cunho sexual externos ao casamento considerados proibidos. Essa transformação do instinto se relaciona com o fracasso enquanto promessa do matrimônio, no sentido de jamais satisfazer as necessidades sexuais do casal. Dessa forma, o fracasso inferido ao desgaste entre os cônjuges frente ao apego psíquico, que deveria suceder a tempestuosa paixão inicial, lança os dois “de volta ao estado anterior do matrimônio, empobrecidos com a perda de uma ilusão e precisando novamente recorrer à própria firmeza para dominar e desviar o instinto sexual” (FREUD, 1908, p. 377).

A necessidade de encarar os desejos ante a dominação dos instintos sexuais leva os cônjuges ao empenho de renunciar seus desejos ante as exigências civilizatórias. Sendo assim, as impossibilidades desejantes, frente às condições moralizantes impostas, elevam os objetos sexuais nas fantasias, acompanhando sua satisfação, uma vez que o desejado é colocado de modo alucinatório, tendo em vista o empenho em transformar as reais circunstâncias do mundo exterior em prazeres imagéticos (FREUD, 1908).

A firmeza para dominar o instinto sexual e a elevação dos objetos sexuais nas fantasias resultam no empenho ao retorno, ao pacto matrimonial, tendo em vista a negociação entre sonho e lucidez a partir do encontro de Bill com o mundo externo, rodeado pela sociedade perversa e pelo encontro com a morte. A perversidade social encontrada nos auxilia a entender a maneira como o masculino vigora sobre o feminino, o que se observa no início do filme, quando Bill é interrompido de ir com as duas garotas para ajudar o anfitrião da festa com sua companheira, que acaba de ter uma overdose e é enquadrada nua e jogada em um sofá, além da pressa exibida em livrar-se dela (episódio 24-31), ou quando Bill devolve a fantasia para a loja, e o dono oferece sua filha a ele, como objeto sexual (episódio 365), ou quando encontra a mulher que o salvou morta em um necrotério, de olhos bem fechados (episódio 448), ou quando retorna à casa da prostituta e descobre que ela adquiriu HIV (episódio 411). A perversidade exposta encarna a noção punitiva moralizante que induz ao retorno ao matrimônio, tendo em vista a perda da capacidade de ver de Bill para tornar-se foco do olhar, sendo sujeito à perseguição do grupo secreto da alta classe burguesa, que ameaça ele e sua família.

Vemos a jornada nada heroica do herói que fecha seus olhos para os perigos do mundo sem desistir das suas peregrinações motivadas pela necessidade de tampar sua ferida narcísica – sem sucesso –, gerada pelo conflito com Alice, que revela-se como um ser desejante e rompe com os véus colocados pelo marido. O resultado do conflito garante que o personagem novamente seja salvo por uma mulher, tendo em vista o retorno ao pacto matrimonial, firmado através do ato sexual, representado pelo diálogo de desfecho final (episódio 535).

3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A relação matrimonial exposta à luz através do filme coloca o masculino como incapacitado em dimensionar o feminino a partir de seu ponto de vista particular, fazendo-o através de seu ponto próprio. Essa incapacidade também é utilizada como instrumento do masculino para elevar sua estima, que se utiliza do feminino no mostrar-se ao mundo, captando o feminino para sua formação subjetiva e utilizando-o como espelho para seu Eu. É nesse sentido que o enredo do filme se constitui, considerando a saída da posição do feminino colocada pelo masculino. Sendo assim, tendo que lidar com a estranheza da possibilidade desejante da esposa, o feminino passa a agir na movimentação do masculino, havendo, então, o encontro com a fantasia.

É nesse encontro que torna-se possível dimensionar o desejo como alteridade dinâmica dos diferentes papéis na troca intersubjetiva entre o masculino e o feminino, sendo ele mediado pela possibilidade do olhar, que choca-se com a censura. Bill, após a revelação desejante da esposa, passa a se tornar voyeur do desejo da mesma em seus próprios devaneios, assim como se torna objeto de deboche em seus sonhos, pois, ao saber da sua condição de observador, ela demonstra certo sadismo. A posição que ele ocupa nessas produções fantasmagóricas enuncia a maneira como ele se encontra a partir da saída categórica do feminino dos moldes masculinos: estranho e impotente.

Essa estranheza e impotência o levam à busca por elevar-se para si próprio ante a condição incipiente que ele havia estabelecido, sendo ele movimentado pelo desejo feminino, que age como uma força motriz do desejo masculino, sendo um impulso cego que o direciona ao agir no mundo. É nesse agir no mundo e no encontro com a sociedade em que os personagens estão imersos que nota-se a indissociabilidade entre a produção cinematográfica e a social, como postulado por Martins (2017). As condições observadas por Bill em sua aventura noturna reforçam as noções condicionantes do masculino sobre o feminino, tendo em vista o encontro com a perversividade, a desconfiança e o medo.

Através da análise, a linguagem cinematográfica serviu como veículo do desejo, uma vez que as imagens, ao dialogarem com o espectador através do olhar da câmera, possibilitam a articulação do desejo com a fantasia, captando aquilo que seria incapturável com o puro olhar do sujeito da ação, garantindo a produção de sensações que teriam permanecido indefinidas ou imóveis, como apontado por Vigotski (1999). Nesse sentido, a experiência do olhar é o que garante a dialética das emoções, recolhendo a estranheza não intrínseca ao material apresentado e dialogando com o imaginário do espectador, tendo em vista a produção de novos sentidos à vida.

4. REFERÊNCIAS

BERNARDET, Jean-Claude. O que é cinema. São Paulo: Editora Brasiliense, 2001.

CARVALHO, Alex Moreira e MARQUES, Priscila. Uma proposta metodológica para aproximação entre arte e psicologia: o método objetivo-analítico de Vigotski. *In*: Flório, Marcelo, Filho, Roberto e Avelino, Yvone. Olhares cruzados: Cidade, história, arte e mídia. Curitiba: Editora CRV, 2011.

DELEUZE, Gilles. A Imagem-Tempo: Cinema II. São Paulo: Editora Brasiliense, 2005.

DIONISIO, Gustavo Henrique. Desejo, Vontade, nada: de Schopenhauer a Freud, Freud com Schopenhauer Desejo, Voluntad, nada: desde Schopenhauer hasta Freud, Freud con Schopenhauer. *Psicol. pesq.*, Juiz de Fora, v. 15, n. 3, p. 1-19, dez. 2021. Disponível em <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1982-12472021000300006&lng=pt&nrm=iso>. Acessos em 24 de maio de 2024. <https://doi.org/10.34019/1982-1247.2021.v15.30712>.

DROGUETT, Juan G. D. O Gênio Atrás da Lente: B4 Editores, São Paulo, 2014. Freud, S. (1996 b). Nuevas conferencias de introducción al psicoanálisis. (J. L. Etcheverry, trad.). In: J. Strachey (ed.). *Obras completas de Sigmund Freud* (5ª ed., vol. XXII, pp. 1-168). Buenos Aires: Amorrortu (original publicado em 1933).

FREUD, Sigmund. A interpretação dos sonhos. In: _____. *Obras completas de Sigmund Freud: edição standard brasileira*. Vol. IV e V. Rio de Janeiro: Imago, 1980

FREUD, Sigmund. A moral sexual “civilizada” e o nervosismo moderno. In: _____. *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1976. v. IX, p. 187-211.

KUBRICK, S. “De olhos bem fechados”. [Filme-vídeo]. Produção de Stanley Kubrick, direção de Stanley Kubrick. Estados Unidos, Reino Unido, Warner Bros, 1999. Mídia digital, 159 min. Color, som.

MACHADO, Roberto. Deleuze e a crise do cinema clássico. *Deleuze, a arte e a filosofia*. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

MARTINS, Eduardo de Carvalho. Cinema, subjetividade e sociedade: a sétima arte na produção de saberes – uma experiência de extensão na Universidade Federal de São Paulo. *Revista de Psicologia, Fortaleza*, v. 8, n. 1, p. 75-86, jan./jun. 2017.

SCHOPENHAUER, A. (2005). *O mundo como vontade e como representação*. São Paulo: Ed. Unesp (original publicado em 1819).

VIGOTSKI, Liev Semionovitch. *Psicologia da Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

VIGOTSKI, Liev Semionovitch. *Educação estética*. In: *Psicologia pedagógica*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

Contatos: gabriel_sabbag99@yahoo.com e alexmoreira@mackenzie.br