

**CENTRO UNIVERSITÁRIO DE ANÁPOLIS – UNIEVANGÉLICA
CURSO DE GRADUAÇÃO EM PSICOLOGIA**

**ANA LAURA BISPO BUENO
CRISTIANO DE ARAÚJO SOUZA
EMANUELLE PINTO LOBO
JULIANA DE OLIVEIRA VALADARES LEITE**

**A EXPERIÊNCIA DO LUTO NA ARTE CINEMATOGRAFICA: *UMA
ANÁLISE PSICANALÍTICA DO FILME “E, DEPOIS?”***

ANÁPOLIS

2024

**ANA LAURA BISPO BUENO
CRISTIANO DE ARAÚJO SOUZA
EMANUELLE PINTO LOBO
JULIANA DE OLIVEIRA VALADARES LEITE**

**A EXPERIÊNCIA DO LUTO NA ARTE CINEMATOGRAFICA: *UMA
ANÁLISE PSICANALÍTICA DO FILME “E, DEPOIS?”***

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Centro Universitário de Anápolis – UniEvangélica como requisito parcial à obtenção do título de graduação em Psicologia.

Orientador (a): Prof.(a) Me. Regina Célia A. da Cunha

**ANÁPOLIS
2024**

ANA LAURA BISPO BUENO
CRISTIANO DE ARAÚJO SOUZA
EMANUELLE PINTO LOBO
JULIANA DE OLIVEIRA VALADARES LEITE

A EXPERIÊNCIA DO LUTO NA ARTE CINEMATOGRAFICA: *UMA*
ANÁLISE PSICANALÍTICA DO FILME “E, DEPOIS?”

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Centro Universitário de Anápolis – UniEvangélica como requisito parcial à obtenção do título de graduação em Psicologia.

Orientador (a): Prof.(a) Me. Regina Célia A. da Cunha

Banca examinadora:

Me. Regina Célia Alves da Cunha
Professora-orientadora – Presidente da Banca
Centro Universitário de Anápolis – UniEvangélica

Prof (a). Me. Jéssica Batista Araújo
Professora convidada
Centro Universitário de Anápolis – UniEvangélica

Prof (a). Me. Ana Luiza Lopes Cabral
Professora convidada
Centro Universitário de Anápolis – UniEvangélica

Nota:.....

Anápolis, de de 2024

Resumo

Este trabalho monográfico intitulado, “A Experiência do luto na Arte Cinematográfica: Uma análise psicanalista do filme ‘E, depois?’” se propôs a analisar a experiência de luto do protagonista deste filme dirigido por Misan Harriman, especificadamente, o reflexo e a manifestação do luto em diálogo, com os conceitos psicanalíticos, com os processos de identificação e representação, e com os mecanismos de defesa, e ainda, procurou compreender o papel e contribuição da arte cinematográfica nesse fenômeno complexo. O filme apresenta a história de um pai que, após a morte violenta de sua filha, e o subsequente suicídio da esposa, se vê um ano depois trabalhando como motorista de aplicativo. A narrativa explora a jornada emocional do protagonista, que enfrenta momentos de isolamento e de contato com as pessoas, o que provoca reflexões sobre sua dor, culminando em um encontro significativo com uma criança evocando a memória de sua filha. A análise do filme foi estruturada em dois eixos tendo como divisor o evento morte: o antes e o depois. Os procedimentos metodológicos incluíram anotações de reações espontâneas dos pesquisadores, análise das emoções em relação aos personagens, aplicação de conceitos psicanalíticos para interpretar cenas e diálogos, e uma imersão profunda no conteúdo do filme. Os resultados da pesquisa revelaram que o luto é uma experiência universal, caracterizada por um rompimento doloroso entre o indivíduo e o objeto de amor perdido. Pôde ser percebido nessa experiência como o investimento emocional direcionado a esses entes queridos se desintegrou diante da realidade da morte, levando a uma série de reações emocionais e psicológicas complexas. Através da exploração de momentos-chave do filme, a pesquisa evidenciou a profundidade do sofrimento e a luta interna do personagem para lidar com sua dor. Além disso, a discussão abordou os mecanismos de defesa utilizados pelo protagonista para enfrentar a perda e como foram fundamentais para a compreensão de sua jornada emocional. A análise também evidenciou a importância da identificação e da representação na narrativa cinematográfica, mostrando como o filme utilizou de suas disposições para expressar a complexidade do luto. Ela permitiu ainda uma interpretação mais rica das dinâmicas emocionais, revelando como a tal arte pode oferecer insights sobre os processos de luto e os desafios enfrentados pelos enlutados. Assim, o trabalho concluiu que a representação do luto é singular, e tal representação no cinema não apenas pode enriquecer a prática clínica, mas também proporciona uma compreensão mais empática das experiências vividas por aqueles que enfrentam a dor da perda.

Palavras-chave: arte cinematográfica, luto, mecanismo de defesa, psicanálise

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	5
2	REVISÃO DA LITERATURA	8
2.1	O luto: natureza, elaboração e processo	8
2.2	Os mecanismos de defesa em relação a pulsão e aos afetos associados	17
2.3	A arte cinematográfica como expressão e representação simbólica e subjetiva	22
3	METODOLOGIA	30
3.1	Escolha metodológica	30
3.2	Elementos metodológicos	30
3.3	Levantamento bibliográfico	31
3.4	Procedimentos e materiais	32
4	RESULTADOS E DISCUSSÕES	34
4.1	O Antes	34
4.1.1	<i>A angústia do perigo eminente</i>	34
4.1.2	<i>A dor da perda: “Hei!...Pare!”</i>	36
4.2	O Depois	39
4.2.1	<i>A elaboração do luto: luto elaborado?</i>	39
4.2.2	<i>As resistências: estratégias de defesa</i>	45
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	51
6	REFERÊNCIAS	54

A experiência do luto na arte cinematográfica: uma análise psicanalítica do filme “e, depois?”

Nascer, viver e morrer são realidades inerentes a cada ser humano. A morte é um evento certo-incerto, que virá para todos, sem avisar. Ela fica latejando o coração, lembrando aos enlutados, depois da sua colheita, como estes que amamos podem ser ainda tão vivos, e desta forma, evidenciar uma dor que insiste em não passar.

Falar de luto não é só falar de morte, ou da perda, mas também é falar sobre viver, sobre continuar vivendo apesar das perdas e partidas; é falar sobre vínculos e separações, sobre generalizações e singularidades, desejos e dor; é falar sobre o tempo, sobre ausência-presença, tristeza e saudade. O luto é uma experiência dolorosa de perda, e cada um a sente e a vive da sua forma. Trata-se de um tema profundamente humano e universal (Cavalcanti, Samczuk & Bonfim, 2013)

Tal temática tem sido objeto de estudo e reflexão em diversas áreas, incluindo a psicanálise e a arte cinematográfica. Na perspectiva psicanalítica, o luto é visto como um processo complexo de enfrentamento da perda, que envolve uma série de reações emocionais, psicológicas e simbólicas (S. Freud, 1917/1915). Só que não existe tal processo de luto sem o sujeito enlutado lidando com o desejo e a falta (Caramore, 2004; Lacan, 1964/1988; S. Freud, 1917/1915), e entre as muitas formas de subjetivação, o processo de luto é uma delas (Dunkerr, 2019).

O cinema, conhecido como a sétima arte, por sua vez, também é um “locus” privilegiado para a reflexão do sujeito de hoje, inclusive do enlutado. Segundo Rezende e Weinmann (2014, p. 71) “o cinema possibilita novas formas de subjetivação e, portanto, novas formas narrativas”. Esse tipo de arte pode representar de forma superior - devido sua natureza sócio-histórico e antropológico - qualquer momento cultural do homem em termos espaço-temporal em sua história. Desta forma, a interseção entre a psicanálise e a arte cinematográfica oferece um campo fértil para a compreensão desta complexidade da psique humana e dos processos de formação identitária (Martha, 2008; Rech & Cardoso, 2022).

A escolha metodológica para este trabalho foi a análise psicanalítica de um filme, como um estudo de caso. O filme escolhido foi o curta-metragem "E, depois?" presente no catálogo da Netflix. Tratando-o como um “caso clínico” fictício e singular de um paciente enlutado, tal escolha ofereceu, segundo a ótica desses pesquisadores, uma representação poderosa e comovente da experiência do luto, oriunda de uma dupla perda. Trata-se da jornada emocional de um pai e marido que perde sua esposa e filha de forma trágica.

Essa empreitada se ocupou - de forma geral – em fazer uma análise psicanalítica da experiência de luto do protagonista do filme escolhido. De forma específica, os objetivos eram: primeiro, analisar as manifestações do luto apresentadas no filme e como elas refletem os conceitos psicanalíticos de luto e outros inerentes ao processo de elaboração; segundo, identificar e analisar os mecanismos de defesa psicanalíticos (A. Freud, 2006; S. Freud, 1920/2016a; S. Freud, 1923) utilizados pelo protagonista para lidar com a dor da perda; e por último, explorar o simbolismo e a narrativa visual do filme através do conceito do olhar e de sua dinâmica (Codato, 2015; Kirst & Weinmann, 2022; Lacan, 1988) para compreender como a arte cinematográfica representa e expressa a complexidade do luto de forma simbólica e subjetiva.

Para cumprir tal tarefa, foi construído um referencial teórico baseado em autores psicanalíticos clássicos e atuais, contemplando esses três pontos de investigação: o luto, sua natureza e processo de elaboração; os mecanismos de defesa, e por último, a arte cinematográfica como expressão e representação. Na metodologia de análise consideraram-se elementos importantes na análise como: a associação livre, transferência e contratransferência, destituição subjetiva e identificação ao Sintoma, a tensão entre fala e escrita, e a teoria e empiria (Castro, 2010; Lacan, 1985; Lacan, 1964/1988; S. Freud, 1916; S. Freud, 1917).

A análise psicanalítica se estruturou no antes e no depois da morte da esposa e da filha do protagonista. Pare e pense um pouco: O que você faria ou sentiria, se quase perdesse uma pessoa amada? Como é ver ou acabar de receber a notícia de morte? Já se perguntou também como lidar com a dor dessa ausência? Além dessas perguntas, outras são importantes colocar: Quais as consequências para a subjetividade humana e identidade do enlutado? Quais estratégias são usadas para lidar com isso? Ou ainda, como os elementos visuais e simbólicos presentes na narrativa do filme influenciam o espectador? O que o analista vê na experiência singular do protagonista? e como ele se vê a partir dela? Como é a percepção das pessoas na sociedade? Quais associações de sentido são feitas pelo espectador através das imagens e entre elas?

A análise do antes tentou investigar a experiência de angústia do luto antecipado e o da dor da perda (Lacan, 2005; S. Freud, 1917/1915). A análise do depois, investigou o percurso do protagonista, seu recomeço, seus dispositivos conscientes e inconscientes, seus mecanismos de defesa e resistências para lidar com a perda, ou seja, o seu processo de elaboração. A análise também se preocupou com o olhar e sua dinâmica (Kirst & Weinmann, 2022; Lacan, 1988), uma vez que a narrativa, os elementos visuais e simbólicos presentes no

filme, proporcionaram a identificação e representação, influenciando assim, a percepção e identidade do espectador (Catharin, Bocchi & Campos, 2017; Maesso, 2017; Martha, 2008)

Essa pesquisa se mostrou relevante devido a importância de se compreender melhor as dinâmicas do luto e suas implicações para a saúde mental e emocional dos enlutados. Pode-se falar de uma relevância clínica e terapêutica, pois as representações do luto na arte cinematográfica podem informar e enriquecer a prática clínica ao oferecer uma compreensão mais abrangente e empática das experiências vividas pelos enlutados.

Do ponto de vista acadêmico, o trabalho apresenta relevância na formação dos psicólogos. Conforme pensamento de Pedro e Pessoa (2015), a aproximação da arte com a formação dos psicólogos traz abertura para que pensamentos, conhecimentos e sentimentos sejam reconstruídos ou reelaborados, propiciando novas percepções na pessoa, no que tange a si mesmo, ao outro e ao mundo (Teodoro, Couto, Silva & Mendonça, 2021).

Você é convidado a essa empreitada de sessão de cinema. Prepare a pipoca e o divã, coloque os óculos 3D – luto, mecanismo de defesa e o olhar – para assistir não só o depois, mas também o antes, e procure se portar, ora como espectador-leitor, ora como um lugar faltante (Weinmman, 2017) do filme. Adiante!

1 REFERENCIAL TEÓRICO

1.1 O luto: natureza, elaboração e processo

Quem nunca perdeu alguém, ou passou na vida por sucessivas perdas? Pessoas morrem a todo momento, de diversas formas e circunstâncias, independentemente da idade, pois a morte é um evento próprio da vida. A partida de uma pessoa traz profundo sofrimento àqueles ligados a este objeto de amor pelo vínculo afetivo (Cavalcanti, Samczuk & Bonfim, 2013).

O luto é um processo que se caracteriza como um fenômeno mental-natural do rompimento de um elo significativo entre a pessoa e seu objeto amado; um processo que não tem como evitar. Em outras palavras, o luto vivenciado é uma experiência universal que permeia a vida humana, marcando-a com sua dor e transformação psíquica. E desta forma, impacta na vida dos enlutados e no trabalho de amparo a estes, por parte dos profissionais ligados à saúde (Cavalcanti et al. 2013).

Na perspectiva psicanalítica, o luto é compreendido como um processo complexo que envolve a perda de algo significativo, não só uma pessoa querida, mas também um objeto ou um aspecto importante da própria identidade. É uma reação à perda: uma reação consciente e inconsciente¹, pois quem perde sabe que ausência sente (Carone & Freud, 2016; Freud, 1917/1915); um “lento e penoso processo de desamor em relação ao desaparecido, para amá-lo de outra forma” (Nasio, 1997 p.64); e um modo de subjetivação (Dunkerr, 2019)

Sigmund Freud, em sua obra “Luto e Melancolia” afirma que o luto é um processo natural, lento e doloroso que se instala para elaboração da perda, que pode ser superado depois de algum tempo (Carone & Freud, 2016; Freud, 1917/1915). Para Goulart (2008), uma

¹ O inconsciente para Freud, seria uma espécie de depósito ou porão que armazena conteúdos reprimidos (desejos, traumas e memórias) em que a consciência não pode acessar diretamente, mas que surgem de forma indireta por meio de sonhos, atos falhos e sintomas. Segundo o autor, ele funciona conforme princípio de prazer, buscando a satisfação imediata, sem considerar os limites da realidade. Ele a descreve como uma estrutura independente que exerce enorme influência sobre os pensamentos e comportamentos conscientes da pessoa (Freud, 1900). Posteriormente, Freud aprofunda a compreensão, entendendo que o inconsciente também era depósito de impulsos de morte coexistentes com os de vida (S. Freud, 1920/2016a). Quando Freud propõe na segunda tópica uma estrutura psíquica composta pelo Id, Ego e Superego, o Id passa a ser a sede dos impulsos inconscientes. Nessa estrutura, o inconsciente cumpre papel importante na dinâmica entre estas instâncias (S. Freud, 1923). Lacan (1998) retoma o conceito freudiano e o reformula sob a influência da linguística e da filosofia. Ele estrutura tal conceito como linguagem, que se manifesta por meio de significantes. Seria o discurso do Outro, significando que ele é constituído pelo desejo e pela linguagem do ambiente do sujeito. Posteriormente, afirma que o inconsciente é uma ausência de algo que nunca pode ser completamente preenchido, como um objeto de desejo sempre fora do alcance do sujeito (Lacan, 1964/1988). Enfim, ele o entende como algo indissociável do desejo e do campo simbólico, diferente do inconsciente pulsional de Freud.

das preocupações de Freud por trás desta obra é a dor mental que ela produz e a articulação desta com os processos de identificação.

Nesta Obra, Freud procura descrever as características presentes no luto, a saber: tristeza profunda, distanciamento de toda atividade que não esteja ligada a pensamentos sobre o objeto perdido; a perda do interesse pelo mundo externo; e a incapacidade de substituir o objeto de amor perdido por um novo (Carone & Freud, 2016; Cavalcanti et al, 2013; S. Freud, 1917/1915).

Para Melanie Klein (1940/1996), o luto é um processo de despedida e elaboração das relações objetais, em que acontece uma profunda reorganização do mundo interior da pessoa enlutada. Para ela, esta perda pode ser também simbólica. Klein explica que a dor e a demora do processo, já destacados por Freud, se dá porque a elaboração da perda se refere não só ao desligamento da libido em relação ao objeto que se perdeu, mas também a cada uma das lembranças e expectativas que a este se relaciona, sendo importante a reparação para superação dos estados do luto (Klein, 1940/1996).

Diferente de Freud, esta autora entende que no luto adulto os estados maníacos e depressivos, ocorrem na posição depressiva (o bebê começa a perceber o objeto de amor – a mãe geralmente – como uma entidade separada de si). Isto significa dizer que o luto não é apenas um processo de tristeza e perda, mas também envolve uma série de reações emocionais complexas que podem incluir estados maníacos (momentos de euforia, gratificação, confiança e felicidade experimentadas pelo bebê) e depressivos (sentimentos de tristeza, culpa e preocupação frente ao amor dado) (Klein, 1935/1996; Klein, 1940/1996; Segal, 1975).

Klein evidencia, então, que no processo há uma reativação de experiências vividas no início do desenvolvimento psíquico. Ela discorre que o objeto bom externo perdido provoca inconscientemente a sensação de que perdeu também o interno, ou seja, a dor da perda externa e interna são somadas, e a pessoa se vê perseguida pelos objetos maus. Em síntese: é despertado as ansiedades arcaicas de perseguição da posição depressiva (Cavalcanti et al. 2013; Klein, 1940/1996).

Na perspectiva lacaniana, o luto é compreendido não apenas como um processo de separação do objeto perdido, ou resignação passiva, mas também como um momento de reconfiguração do eu e da sua relação com o objeto perdido e com o mundo. Para Lacan, a perda é vivenciada como um rompimento traumático do vínculo simbólico com o Outro primordial, que dá estrutura e significado ao eu do sujeito. O luto é concebido como uma experiência que remete ao próprio processo de constituição do sujeito, envolvendo uma

ruptura na cadeia simbólica que sustenta sua identidade (Castilho & Bastos, 2013; Lacan, 2005).

No entendimento de S. Freud (1917/1915), o luto procura realizar no seu processo a tarefa de elaboração psíquica entre a realidade confrontada e a resistência. Descomplicando: a realidade diz assim, “Olá eu, seu objeto amado realmente não existe mais, morreu, exijo que você retire a energia emocional dele”. O eu responde: “não quero retirá-la, me recuso, e nem aceito outro amor no lugar”. Embora essa resistência apresentada seja natural, ela pode provocar duas possíveis consequências, a saber: a alienação da realidade², e ligação obsessiva ao objeto perdido³.

De modo geral, o eu acaba respeitando a realidade e sua imposição, mas essa transição não é imediata, demandando tempo e esforço emocional. Enquanto isso, o objeto perdido continua a existir psiquicamente; e devido a isso, as lembranças e expectativas ligadas a ele são revisadas e liberadas, gradualmente, o que é um processo doloroso e prolongado (Carone & Freud, 2016; Dunkerr, 2019; S. Freud, 1917/1915).

Este processo doloroso e prolongado nos diz da dor psíquica, que segundo Nasio (1997, p.28), “é o afeto que traduz na consciência a reação defensiva do eu quando, sendo comocionado, ele luta para se reencontrar”. O luto é um processo cheio de dor e tristeza. Para Nasio (1997), a dor do luto corresponde à dor de amar o objeto perdido. O “prolongado” conta de um sofrimento que se manifesta na perda, e também no decorrer do luto frente a certos episódios e circunstâncias.

Conforme este autor, em outras palavras, a dor do luto se evidencia numa espécie de impulso do amor, que não quer apagar-se, que procura reinvestir temporariamente (superinvestimento) onde se precisa desinvestir (desinvestimento), e que resulta do choque entre o reavivamento das lembranças e imagens, frente a prova incontestável do buraco aberto na realidade pela perda (Nasio, 1997). Mas, para Freud, a razão exata dessa dor não é facilmente explicada, embora, uma vez que o processo de luto é concluído, o ego se torna livre novamente. (Carone & Freud, 2016; S. Freud, 1917/1915).

² - A alienação da realidade é descrita por Freud como um dos possíveis aspectos do processo de luto em que o sujeito tem dificuldade em aceitar a realidade da perda. Ele argumenta que, inicialmente, o sujeito pode negar ou reprimir a dor da perda, recusando-se a aceitar que o objeto amado se foi. Freud sugere que essa negação da realidade é uma forma de defesa psicológica que permite ao sujeito lidar com a intensa dor emocional associada à perda (S. Freud, 1917/1915)

³ - Este conceito se refere ao modo como o sujeito pode manter uma conexão emocional intensa com o objeto perdido mesmo após sua morte ou ausência, ou mesmo fantasiar sobre o retorno do objeto perdido através de rituais, lembranças ou idealizações. Ele pode resultar em sentimentos intensos de tristeza, raiva, culpa e uma incapacidade de se desapegar do objeto perdido, mesmo quando a situação é remediável. Também pode afetar o funcionamento psicológico da pessoa e influenciar seu comportamento e emoções de maneiras profundas e duradouras (S. Freud, 1917/1915).

Durante tal processo doloroso, duas pulsões podem entrar em conflito: a pulsão de vida e a de morte. A pulsão de vida (*Eros*), está associada à conexão, união, preservação e à continuidade da vida, e por isso, contrasta com a pulsão de morte (*Tânatos*), que representa uma tendência à desintegração e o retorno ao estado inorgânico. A pulsão de vida busca a adaptação e a superação da perda, enquanto a pulsão de morte pode manifestar-se como um desejo de se entregar ao sofrimento ou à melancolia, dificultando a elaboração do luto (Campos, 2013; S. Freud; 1920/2016a).

Segundo Campos (2013), a pulsão de morte pode emergir especialmente em casos de luto patológico. Nesse tipo, que será diferenciado posteriormente, a pessoa pode ficar presa em um estado de tristeza profunda e identificação melancólica, dificultando a passagem para aceitação da perda e a reintegração à vida.

Em relação a reação do enlutado a dor, Nasio (1997) explica que ele pode reagir quando sabe que a pessoa ainda não morreu, mas irá (ex. notícia de um ente querido estar com doença terminal), ou seja, quando descobre de forma antecipada sobre a partida do amado. A ameaça da perda faz surgir a angústia⁴, e antecipa o luto; e a antecipação da dor – imensa – possibilita a representação e integração dela ao eu. Pode também reagir frente a perda súbita e inesperada da morte – uma morte sem ameaça - sendo uma dor avassaladora que bagunça toda a constituição da pessoa no seu espaço-temporal (Nasio, 1997).

A presença da angústia passa a ser reconhecida no processo do luto. Conforme Lacan, o sujeito é exposto à angústia existencial decorrente da percepção da falta estrutural e da impossibilidade de recuperar plenamente o objeto perdido (Lacan, 2005). Freud entende que o luto pode desencadear a angústia no sujeito que se confronta não só com a dor da separação, mas também com a própria mortalidade e fragilidade dos laços afetivos (S. Freud 1917/1915).

Este mecanismo de retirada da libido do objeto perdido - não a pessoa falecida, mas a representação inconsciente dela - para o eu, explica a identificação. Tal retirada, deve ser entendida como um deslocamento não exterior-interior, mas no próprio interior do eu, pois a

⁴Segundo Nasio (1997, p. 62), “A angústia nasce na incerteza de um perigo temido; ao passo que a dor é a certeza de um mal já realizado”. Freud entende a angústia como reação emocional diante de situações de perigo, seja de ameaça iminente ou percebida, ou possibilidade de perda de um objeto amado; é um sinal de perigo que alerta para situações danosas. Descreve-a também como uma reação frente à perda de amor, à separação ou à ameaça de castração destacando sua relação com o conflito edípico e o desenvolvimento psicosssexual. Lacan a redefine como um estado fundamental da condição humana, não limitante a situações específicas de perigo ou trauma. Ela não surge de um objeto externo, mas sim pela falta estrutural que caracteriza o sujeito humano. Lacan também a explora como resultante da confrontação com o vazio existencial, a falta de sentido e a impossibilidade de simbolizar completamente a experiência humana. Assim, a angústia é associada à representação consciente daquilo que pode ser a ausência do outro amado. Em termos lacanianos, segundo Nasio, ela surge quando se imagina a falta, como uma resposta à falta imaginária (Carone & Freud, 2016; Lacan, 2005; Nasio, 1997; S. Freud, 1920/2016a; S. Freud, 1923; S. Freud, 1926)

libido se retira das representações do objeto amado para a prova da realidade - presente na percepção e na consciência -, que faz parte do eu, como uma espécie de função deste (Nasio, 1997).

Há outros conceitos importantes para o entendimento deste processo do luto que seria importante discorrer: falta, fantasia e memória. Lacan oferece grande contribuição com o conceito de falta, por este perpassar a tríade: luto-perda-desejo. Segundo sua contribuição, os objetos de desejo são formados a partir dessa sensação de ausência, devido a ligação intrínseca entre a sensação de falta e o desejo, ou seja, esta modelagem pela sensação de ausência, que nos leva a buscar algo para preencher esse vazio (Souza & Pontes, 2016; Darriba, 2005). Segundo Peres (2006, p. 43) “O sujeito deseja o que lhe falta; não havendo falta não há desejo”.

Esta falta envolve não só a ausência física, mas também a sensação de culpa inconsciente, no sentido do sujeito ser responsável por sua própria privação. Segundo Lessa (2022, p. 120), comentando Freud, “o pai morre e falta e, sobre a criatura, a falta retorna como sentimento de culpa”. Isso revela uma estrutura.

Para Scotti (2003, p.2019) a culpa aparece como “signo de um gozo, que se mantém na oscilação mesma entre ser o falo para o Outro e o desaparecimento do sujeito como sujeito do desejo”. Desta forma, tal culpa primordial⁵ teria associação com o conceito de “gozo”⁶, que não pode ser totalmente integrada no domínio simbólico. Desta forma, frente ao vazio que a falta causa, o sujeito busca refugiar-se nos significados e símbolos oferecidos pelo mundo simbólico para lidar com sua experiência emocional (Souza & Pontes, 2016).

Convém distinguir esta falta de outro conceito de Lacan que é o “objeto a”. O primeiro se refere a uma condição estrutural do sujeito, ou vazio e ausência inerente à condição humana como já visto, já o segundo é uma construção imaginária que surge em resposta a essa falta. O “objeto a” representa a tentativa do sujeito de lidar com a falta, buscando preencher o vazio ou a ausência que ele experimenta, ou compensar essa falta através do

⁵ - A culpa primordial, conforme conceituada por Lacan, refere-se a um sentimento de responsabilidade inconsciente que o sujeito carrega em relação à sua própria falta ou privação. Esse sentimento de culpa não está necessariamente vinculado às ações específicas do sujeito, mas sim à sua própria existência. Lacan argumenta que essa culpa está enraizada na estrutura do sujeito e influencia sua relação com o desejo e com o Outro (Lacan, 1964/1988; Lacan, 1998).

⁶ - Lacan elabora a concepção de “gozo” como uma experiência complexa e multifacetada, que envolve tanto prazer quanto sofrimento. Este conceito se refere a uma forma de prazer que transcende o domínio do simbólico e do imaginário e está associada a experiências intensas e muitas vezes perturbadoras, ou seja, não está necessariamente vinculado à realização de desejos ou à busca de satisfação, mas pode surgir como uma experiência de excesso ou de falta que perturba a integridade do sujeito, ou pode estar associada a formas de desconforto psíquico e emocional, como a angústia. O "gozo" não pode ser totalmente integrado à linguagem e à cultura porque desafia as categorias e as estruturas simbólicas que moldam nossa compreensão do mundo (Lacan 1985; Lacan, 2005)

desejo (Darriba, 2005; Guedes, 2010; Lacan, 1964/1988; Lacan, 2005). Como explica Guedes (2010, p.165), “quando desejamos, desejamos algo, esse algo se remete ao *objeto a*”.

No entanto, o "objeto a", segundo explica Darriba (2005), não possui uma substância definida, é “sempre outro”, ou seja, apresentando-se de forma diferente em cada situação, se referindo a um objeto idealizado e inatingível que exerce uma poderosa atração sobre o sujeito. Ele está associado a fantasias, desejos e idealizações que são inconscientes e muitas vezes irrealizáveis.

Desta forma, em relação ao luto, este “objeto a” é “experimentado” pelo enlutado pelo fato dele ser causa do desejo desse sujeito. Mas, será sempre faltante, extremamente desejado, nunca plenamente satisfeito, porque a linguagem não dá conta. Isto pode gerar diversas formas de angústia e perturbar o equilíbrio psíquico do sujeito (Darriba, 2005).

Para Lacan, no luto há uma identificação com o objeto do desejo, isto é, durante o luto, o sujeito busca identificar-se com o objeto perdido como uma forma de manter viva a relação simbólica com o Outro. O processo de luto envolve a manutenção dos laços que sustentam o desejo. Tal identificação não é apenas uma tentativa de preservar a memória do objeto, também é uma forma de integrar sua falta no tecido da identidade do sujeito (Caramore, 2004).

Para entender a elaboração do luto em Lacan é importante trazer de novo o conceito de falta. Este conceito é diferente de perda. Esta última é imposta pelo real, e não há fendas, e aquela só o simbólico pode apreendê-la, ou seja, a falta é sempre simbólica. Em outras palavras, diante da impossibilidade de recuperar o objeto perdido (sancionado pelo real), o sujeito é levado à necessidade de encontrar novas formas de significação no plano simbólico (Caramore, 2004). Para Lacan a angústia está no meio do caminho do desejo, e quanto maior sua quantidade, menos trabalho de luto (Caramore, 2004)

A fantasia, na concepção de Nasio (1997), é uma ferramenta importante usada para dar suporte nas situações de perda. Mas, fantasia e processo de luto é uma relação complexa e multifacetada. Nasio a define como “uma presença real, simbólica e imaginária do amado no inconsciente. Sua função é regular a intensidade da força do desejo” (1997, p.40).

Segundo Freud (citado por Nasio, 1997, p.9), “a fantasia é o reino intermediário que se inseriu entre a vida segundo o princípio de prazer e a vida segundo o princípio da realidade”. Lacan (1964/1988, p.175) diz que ela é “a sustentação do desejo”, que pode mascarar a realidade, mas também revelar os desejos inconscientes do sujeito e sua relação com o objeto perdido.

Em outras palavras, a fantasia é a lente em que capturamos o objeto amado, determinando em relação a este, os nossos comportamentos emitidos, julgamentos realizados e sentimentos experimentados. Nas palavras de Lacan (1964/1988, p.175), “O sujeito se situa a si mesmo como determinado pela fantasia”.

Sendo assim, por um lado, as fantasias podem funcionar como um refúgio psíquico para lidar com a dor e a angústia da perda, usando imagens mentais e situações imaginadas proporcionando-lhe capacidade de reconciliar, encontrar, com o objeto amado, ou cenários que permitem ao sujeito manter a ligação emocional com o falecido. Por outro lado, elas também podem oferecer insights valiosos sobre os desejos inconscientes do sujeito e sua relação com o objeto perdido (Nasio, 1997; S. Freud, 1917/1915)

Quanto à memória, ela se torna essencial para o sujeito refletir e definir a si mesmo, pois ela armazena as experiências passadas e as informações que são importantes para a construção da identidade pessoal - uma vez que o luto constrói e molda o sujeito - a percepção de si e sua relação com os outros e o mundo. Ela funciona como um dos pontos de referência fundamentais para o ego. Ao ancorar-se na memória, o ego busca manter uma sensação de identidade e continuidade diante das transformações e das experiências que o sujeito enfrenta, como a morte do ente querido (Lara, 2017).

Segundo Lara (2017), o luto desempenha o papel crucial de permitir o reconhecimento da ausência do objeto perdido, transformando-o em um traço de memória que pode ser reativado e lembrado. Durante a transição do presente para o passado, cada detalhe do objeto amado e perdido se tornará parte do conjunto de lembranças. Isto porque, explica ela, cada aspecto da memória associado ao objeto perdido será intensamente investido emocionalmente e trazido à consciência, para então ser reconhecido como ausente e aí, ser incorporado ao sistema de representação que já existe.

Voltando ao “Luto e Melancolia” de Freud, ele distingue melancolia e luto, ao correlacionar aquele com este, ou seja, embora a melancolia traz também características do luto, eles não são a mesma coisa. A distinção, continua ele, estaria no fato de que o luto - mesmo o profundo - não é considerado doença, ao contrário da melancolia que tem uma constituição patológica; isto porque naquele, não habita a perturbação da autoestima, não fica corroída como acontece neste. Então na melancolia a autoestima é diminuída, e o ego do paciente se apresenta empobrecido, desvalorizado e degradado, sendo que isto não se dá no luto (Carone & Freud, 2016; Dunkerr, 2019; S. Freud, 1917/1915).

Em outras palavras, para Freud, no luto a pessoa perde o objeto em que investiu sua libido e sabe disso, e seu processo é integrar o objeto perdido no seu eu, retirando este

investimento libidinal feito; e na melancolia, o eu melancólico não sabe realmente o que perdeu, ele se identifica com o objeto que percebeu ter perdido e se perde, voltando-se contra si, se auto depreciando fortemente, deslocando para o seu ego as recriminações que faz ao objeto (Carone & Freud, 2016; S. Freud, 1917/1915).

Importante também resgatar a ideia de um tipo de luto - não normal - desenvolvido por Melanie Klein. Este seria aquele em que o enlutado não supera a posição depressiva do desenvolvimento, entendido em sua teoria, como decisivo para o forte estabelecimento de objetos bons no mundo interior e para se sentir seguro nele. Neste tipo de luto, a ligação com o objeto perdido não finda, e a perda passa a não ser levada em conta, por consequência de se abafar os sentimentos (Cavalcanti et al. 2013; Klein, 1940/1996).

Quanto à elaboração do luto, ou liberação da libido, o processo de identificação é muito importante e tem um papel fundamental. Melanie Klein dá um destaque à identificação introjetiva na sua teoria sobre o luto na infância. Segundo ela, o processo de luto envolve uma internalização do objeto perdido, o que permite sua preservação psíquica (Klein, 1940/1996).

Isto significa dizer que frente a perda irreparável do objeto amado, a conexão ou manutenção da ligação com o objeto ausente é buscada através da identificação e da internalização de suas características e qualidades. Em síntese, esse processo de identificação permite ao enlutado preservar simbolicamente o vínculo com o ente querido e continuar seu processo de desenvolvimento psíquico (Klein, 1940/1996).

Os teóricos Nicola Abraham e Maria Torok, conforme Pitrowsky (2013), também falam de um processo de introjeção, e de um segundo complementar chamado de incorporação.⁷ Com estes processos, o luto é entendido como uma espécie de “elaboração do segredo”, que envolve elaboração das fantasias conscientes e dos conflitos emocionais associados à perda (Pitrowsky, 2013). Este trabalho psíquico é importante tanto para a aceitação da realidade, como para a integração do falecido na vida psíquica do enlutado. Mas, o que isso significa?

Para estes autores, segundo Pitrowsky (2013), a introjeção falha, e o psiquismo encontra na incorporação uma resolução. Dito de outra forma, é introjetado o que é possível dado o momento, que são as pulsões e vicissitudes, mas não o objeto, porque este foi perdido, se tornando apenas um mediador para o inconsciente. Porque ele se perdeu, ele é incorporado – recuperado pelo psiquismo - de forma mágica, ou seja, não identificável ou apropriado

⁷Introjeção é definida “como processo de inclusão – a propósito de um comércio objetal – do inconsciente no ego”, e a incorporação é isto: “como compensação do prazer perdido e da introjeção ausente, realizar-se-á a instalação do objeto proibido no interior de si” (Abraham e Torok, 1987/1995 citado por Pitrowsky, 2013, p.68 e p.69)

simbolicamente, mas preso no sujeito, interdependente um do outro, via fantasia, silenciosamente vinculado em segredos intrapsíquicos.

Estes segredos intrapsíquicos são partes do eu que são isoladas da consciência do sujeito e mantidas fora do seu alcance consciente, sem poder ser expostas, como uma encriptação. A incorporação ocorre quando o sujeito não consegue introjetar completamente os aspectos do objeto perdido e, portanto, os mantém em consciência separados de sua consciência (Pitrowsky, 2013).

Segundo Pitrowsky (2013, p.68), a incorporação “é o fantasma da introjeção que traz em si a clivagem, pois é instaurado no ego um túmulo, um segredo que não pode ser desvelado sob pena de revelar a falha na introjeção e a ausência do objeto”.

Retornando a Klein (1940/1996), há uma outra contribuição dela que é interessante para a elaboração do luto: o conceito de reação de triunfo. Esse é um aspecto psicológico, em que o sujeito experimenta sentimentos de triunfo e rompimento depois da perda ou morte do ente querido. Ela entende que esta ocorrência de triunfo se dá como uma resposta paradoxal à perda.

Desta forma, o enlutado pode experimentar sentimentos contraditórios, por exemplo, sentir ao mesmo tempo dor e tristeza pela ausência e certa alegria por estar livre de tensões ou conflitos ligados ao relacionamento. Embora esta dualidade se apresente desconcertante para a pessoa enlutada, ela é uma parte natural do processo do luto (Klein, 1940/1996).

Entretanto, tal ocorrência traz alguns perigos. Segundo Klein (1940/1996), um dos principais perigos é a negação ou supressão das emoções verdadeiramente associadas à perda. Quando o sujeito experimenta sentimentos de triunfo, ele pode ignorar ou reprimir sentimentos de tristeza, culpa ou raiva naturais ao processo de luto, levando a uma elaboração incapaz de lidar adequadamente com os sentimentos. Além disso, pode mascarar sentimento de culpa inconsciente em relação ao objeto perdido, gerar conflito interno e dificultar a reconciliação com a perda.

Outro perigo, continua ela, é o potencial de uma recuperação na depressão ou estados maníaco-depressivos, pois os sentimentos de triunfo temporariamente suprimidos podem resultar na emergência de sentimentos de tristeza e desespero que foram reprimidos, intensificando os sintomas depressivos (Klein, 1940/1996).

As teorias psicanalíticas apresentam um sujeito que seja capaz de voltar ao estado em que se encontrava antes da perda, de tal forma que resgatem seu investimento libidinal no eu, pois a perda de algum objeto amado traz, ainda que momentânea, a fragmentação e desestruturação do sujeito. Permitiu-se identificar o luto como um processo de reconstrução e

reorganização devido a uma perda, desafiando a estrutura egóica com o qual o sujeito tem de lidar.

2.2 Os mecanismos de defesa em relação a pulsão e os afetos associados

Na construção da sua teoria da defesa, inicialmente, Freud observou que os sintomas histéricos provinham de lembranças reprimidas de experiências traumáticas. Este processo, digamos de repressão, funcionava como um mecanismo pelo qual as memórias traumáticas eram afastadas da consciência. Sua serventia seria, então, defender do desconforto emocional causado pelas memórias dolorosas (S. Freud, 1895)

No desenvolvimento da teoria da defesa, e depois da repressão ou recalque,⁸ Freud avança na compreensão, entendendo que este mecanismo inconsciente não só protege das memórias traumáticas, mas também de desejos e impulsos inaceitáveis. Esta energia recalçada não é destruída, mas dá um jeito de sair, e retorna através dos sintomas, sonhos e atos falhos. Os sonhos neste momento são entendidos ou interpretados por Freud como realizações de desejos disfarçados, e por isso, se tornam meio de expressão de conteúdos reprimidos. Isso realça a repressão na dinâmica psíquica para além da patologia, ou seja, incluía os processos normais de funcionamento mental (S. Freud, 1900).

Neste processo, importante destacar o fenômeno da resistência,⁹ já referido de certa forma no capítulo anterior, que poderia ser entendido como uma forma de defesa, ou de autoproteção, uma vez que faz oposição à exposição das ideias e afetos desagradáveis. Nas palavras de S. Freud (1926, p.77) um esforço permanente “para salvaguardar a repressão que sentimos”, pressupõe o contra investimento.¹⁰

⁸ O conceito de recalque formulado posteriormente por Freud, importante para sua teoria, ou seja, “é a pedra angular sobre a qual repousa toda a estrutura da psicanálise”, como um resultado ou descoberta do empenho psicanalítico. “uma inferência teórica legitimamente extraída de inúmeras observações” (S. Freud, 1914, p.9). Ela consiste neste processo inconsciente de afastar (reprimir) e manter longe da consciência representações e desejos inaceitáveis ou dolorosos para o ego (S. Freud, 1915).

⁹ Freud fala de cinco tipos de resistência encontrada na análise, a saber: da repressão, da transferência, do Eu, do Id, e do Superego. A primeira, a qual este parágrafo se refere, nesta força permanente para manter o reprimido; o segundo, da mesma natureza, mas manifestado de modos diferente e mais claros, devido a situação analítica ou com a pessoa do analista; a terceira, que vem do benefício da doença, baseada na assimilação do sintoma do Eu; o quarto, responsável pela necessidade da elaboração; e a última, parece originar-se da consciência de culpa ou de castigo, desafiando todo êxito (S. Freud, 1926, p.79-80).

¹⁰ Trata-se da energia investida na manutenção das defesas e resistências do paciente. Para resistir tem que contrainvestir. Freud explica o contra investimento na neurose obsessiva, se mostrando como alteração do Eu, como formação reativa no Eu. Na histérica, também como alteração do Eu só que mais difícil de apontar, e uma outra espécie, onde o impulso instintual reprimido pode ser ativado: de dentro (fortalecimento do instinto a partir de suas fontes de excitações internas; e de fora (pela percepção de um objeto desejado pelo instinto) (S. Freud, 1926, p.77-78)

Dito de outra forma, o sujeito ou o paciente se opõe em expor seus pensamentos e sentimentos reprimidos, uma vez que podem ser dolorosos ou pelo menos desagradáveis, e por isso, não quer deixar trazer para o consciente este conteúdo do inconsciente (S. Freud, 1915; S. Freud, 1926)

Posteriormente, Freud expande sua teoria de defesa para a dos mecanismos de defesa, entendendo que o ego utiliza vários mecanismos para lidar com conflitos internos entre o id, o ego e o superego. Cada um desses mecanismos serve para proteger o ego do desconforto psíquico causado por desejos inaceitáveis ou ansiedades insuportáveis (S. Freud, 1920/2016a; S. Freud, 1923).

Então, o que seriam os mecanismos de defesa? De forma simples, conforme Freud, eles são estratégias psicológicas inconscientes – automáticas e sem percepção direta - utilizadas para lidar com a ansiedade e proteger o ego. Eles funcionam como uma espécie de auxílio que a mente recebe para lidar com o conflito e manter a estabilidade mental, através do gerenciamento das tensões internas entre os desejos e as demandas da realidade e da moralidade (S. Freud, 1923; Campos, 2019). Freud os descrevia como “a luta do ego contra afetos dolorosos e insuportáveis para o indivíduo” (Campos, 2019, p.10).

No que tange este assunto, A. Freud (2006) aprofunda as ideias do pai sobre como o ego lida com conflitos internos e externos, oferecendo uma análise detalhada de diversas estratégias defensivas. Isto significa dizer que ela amplia a compreensão sobre tais mecanismos de defesa, identificando e explicando com precisão uma série de processos defensivos.

Esta autora discorre que os mecanismos de defesa são usados contra as pulsões, e os afetos associados. Quanto ao primeiro, para evitar que os impulsos do id se tornem conscientes e influenciam o comportamento de forma indesejada, fazendo uso de diferentes estratégias de defesa dependendo do conflito interno e das demandas pulsionais, tendo em vista o equilíbrio psíquico; o segundo, os afetos – amor, ciúme, raiva, entre outros – podem ser transformados e reprimidos pelo ego, que busca controlar e regular as emoções para evitar conflitos internos e externos, ou seja, pode rejeitar os dolorosos, negar os proibidos e buscar os agradáveis, de acordo com o princípio do prazer e da realidade (A. Freud, 2006).

A filha de Freud sugere classificar os mecanismos de defesa em categorias: primários, como o recalque e a negação, que reprimem impulsos indesejados diretamente; e secundários, como a projeção e a formação reativa, que distorcem a realidade para evitar confrontos psíquicos dolorosos (A. Freud, 2006).

Cronologicamente, para A. Freud (2006), a projeção e introjeção são associadas a estágios iniciais do desenvolvimento, onde a distinção entre o ego e o mundo exterior é incipiente. Em estágios mais avançados, surgem mecanismos como a sublimação e o recalque, que integram valores sociais e reprimem impulsos indesejados, refletindo a complexidade e a evolução das estratégias defensivas do ego.

São vários os tipos de mecanismos de defesa. Freud fala da regressão, recalque, formação reativa, introjeção, projeção, isolamento e anulação (S. Freud, 1923; S. Freud, 1926). A. Freud (2006) enumera nove e acrescenta um décimo, a saber: regressão, recalque, formação reativa, isolamento, anulação, projeção, introjeção, inversão contra o ego e reversão, e a sublimação ou deslocamento dos anseios pulsionais. O décimo seria a identificação com o agressor. É do interesse neste trabalho, explicar somente alguns, a saber: recalque, negação, projeção, introjeção, formação reativa, regressão e sublimação.

Segundo A. Freud (2006, p.42), “o recalque consiste na manutenção fora do ego consciente ou na sua expulsão de uma ideia ou afetos quaisquer”. Ela explica que o recalque pode ser considerado separado dos outros mecanismos de defesa devido à sua natureza mais geral. No entanto, em termos de eficácia, ele ocupa um lugar único quando comparado a esses mecanismos. O recalque é eficaz, pois pode suprimir conteúdos mentais dolorosos ou inaceitáveis, mas também é perigoso, pois tem o potencial de comprometer permanentemente a integridade da personalidade (A. Freud, 2006).

A formação reativa, conforme Freud, é um mecanismo de defesa que surge como uma solução para conflitos de ambivalência, onde um impulso instintual inaceitável é reprimido e substituído por um comportamento oposto e exagerado. Em síntese, ele envolve a transformação do impulso em seu contrário dentro do eu (S. Freud, 1926). Para A. Freud (2006), ela envolve a adoção de comportamentos ou atitudes opostas aos desejos reprimidos, por exemplo, uma pessoa que sente raiva intensa, pode agir de maneira excessivamente gentil e prestativa para mascarar esses sentimentos hostis.

O isolamento atua como um mecanismo de repressão, particularmente à neurose obsessiva. Esse mecanismo envolve a introdução de uma pausa após um evento desagradável ou significativo, durante a qual nenhuma percepção ou ação é permitida. A vivência não é esquecida, mas é despojada de seu afeto e suas associações são interrompidas, isolando-a no pensamento, e ainda, neste contexto, se intensifica de forma motora, para garantir esta interrupção, e tais isolamentos podem ser mais agudos para se defender de fantasias inconscientes e tendências ambivalentes (S. Freud, 1926)

Quanto à negação, segundo A. Freud (2006), tal recusa permite que o indivíduo evite o reconhecimento consciente de verdades perturbadoras. Este mecanismo pode manifestar-se de formas variadas, desde a simples recusa em acreditar em fatos evidentes até a minimização da gravidade de uma situação. Embora a negação possa oferecer um alívio temporário da ansiedade, seu uso persistente pode impedir o enfrentamento eficaz e a resolução de problemas, levando a um distanciamento cada vez maior da realidade.

Esta autora observa que a negação é frequentemente um dos primeiros mecanismos a ser empregado na infância - da fantasia, das palavras e fatos, e da restrição do ego - e pode se tornar mais complexo e sofisticado à medida que o indivíduo amadurece (A. Freud, 2006). Winnicott também reconheceu a importância da negação. Ele descreveu como as crianças usam a negação para lidar com a ausência ou falha dos cuidadores, ajudando a manter uma sensação de continuidade e segurança (Winnicott, 1983)

Os mecanismos de introjeção e projeção são fundamentais na estruturação do mundo interno do bebê, atuando como formas de defesa e ataque. A ansiedade, originada pela pulsão de morte é sentida como medo de aniquilamento, se transforma em medo de perseguição quando associada a um objeto. A projeção envolve a deflexão dessa pulsão de morte para o mundo externo, aliviando o ego dos perigos. Em contrapartida, a introjeção envolve a incorporação de um objeto bom, proporcionando maior segurança e diminuindo as ansiedades (Klein, 1946/1991)

O mecanismo de introjeção, segundo S. Freud (1923), é um processo pelo qual o ego incorpora características de um objeto abandonado, facilitando a superação da perda ao internalizá-lo. Esse mecanismo remonta à fase oral do desenvolvimento, permitindo que o ego adquira traços do objeto abandonado e molde seu caráter com base nas escolhas objetivas passadas. Além disso, a introjeção ajuda o ego a exercer controle sobre o id, assumindo características do objeto e tentando compensar a perda ao dizer ao id: "Olhe, você também pode me amar; sou semelhante ao objeto".

A projeção, como descrita por S. Freud (1920/2016a), envolve a atribuição de sentimentos ou desejos próprios a outra pessoa. Anna Freud complementa que é a atribuição do indivíduo de seus próprios sentimentos ou impulsos inaceitáveis a outra pessoa. Este processo permite que o ego se distancie dos aspectos indesejados de si mesmo, deslocando-os para o ambiente externo (A. Freud, 2006).

Klein expandiu essa ideia, mostrando que a projeção pode ser uma defesa contra sentimentos insuportáveis, como a culpa e a raiva decorrentes da perda (Klein, 1946/1991). Winnicott abordou a projeção no contexto da relação mãe-bebê, sugerindo que ela ajuda a

criança a externalizar sentimentos difíceis, o que pode ser vital para a construção da identidade e da compreensão do mundo externo (Winnicott, 1983).

A introjeção também é fundamental na teoria de Klein (1940/1996), referindo-se à internalização de aspectos do objeto perdido. Klein argumenta que, através da introjeção, o enlutado incorpora partes do ente querido falecido em seu ego, mantendo uma ligação simbólica com o objeto amado. No entanto, essa internalização pode ser ambivalente, proporcionando conforto e continuidade, como já tratado anteriormente, mas também levando a uma fusão excessiva com o objeto perdido, dificultando a separação emocional necessária para a elaboração do luto (Klein (1940/1996).

Por último, a sublimação. Para A. Freud (2006), ela é vista como um dos mecanismos mais saudáveis e maduros, onde impulsos inaceitáveis são canalizados para atividades socialmente aceitáveis e até mesmo valorizados, como arte, esporte ou trabalho acadêmico. Lacan o entende como um redirecionamento do desejo para objetos ou atividades que estão em conformidade com as normas sociais (Lacan, 1998).

Klein também reconhece a sublimação como uma forma de o ego lidar com a perda, possibilitando a transformação da dor em um processo de criação e renovação (Klein, 1946/1991). No contexto do luto, a sublimação pode permitir que o enlutado canalize sua dor em formas criativas e produtivas, como a arte, a escrita ou o trabalho voluntário.

Em sua teoria, Anna Freud explica que os modos de defesa do ego podem se tornar permanentes ao evoluírem para traços caracterológicos duradouros, chamados de “blindagem do caráter” (*Charkterpanzerung*). Esses mecanismos defensivos vigorosos se dissociam de suas origens e se cristalizam em padrões de comportamentos estáveis. Esta “blindagem” reflete a resistência à mudança e pode bloquear a flexibilidade emocional, dificultando adaptação a novas situações. Importante identificar a origem desses modos de defesa permanentes para promover transformação e crescimento (A. Freud, 2006).

Por fim, um último ponto importante: Tais mecanismos têm caráter patológico? Anna Freud afirma que eles não são intrinsecamente patológicos, mas podem se tornar disfuncionais dependendo de sua rigidez e da frequência com que são utilizados. Para ela, tanto a flexibilidade quanto a adaptabilidade dos mecanismos de defesa são indicadores de saúde mental. Isso possibilita ao indivíduo lidar de forma efetiva com as tensões internas e ainda com as demandas externas (A. Freud, 2006; Campos, 2019).

Por outro lado, Haan vê os mecanismos de defesa sob uma luz diferente, considerando-os sempre como respostas desadaptativas. Ele associa esses mecanismos ao funcionamento patológico da personalidade, indicando que sua presença indica problemas na

forma como o indivíduo lida com a realidade e com os conflitos internos. Segundo Haan, os mecanismos de defesa não promovem uma adaptação saudável, mas sim perpetuam a patologia e dificultam o desenvolvimento emocional (Campos, 2019).

Este autor também diferencia os mecanismos de defesa das estratégias conscientes de coping, enfatizando que os primeiros operam de maneira inconsciente e são automáticos, enquanto os segundos são deliberados e conscientes (Campos, 2019)

Conforme Campos (2019), Vaillant e Cramer apresentam uma visão mais diferenciada, classificando os mecanismos de defesa em uma hierarquia de maturidade. Eles identificaram alguns mecanismos como primitivos e imaturos, que tendem a ser menos adaptativos e mais associados a problemas psicológicos. Em contrapartida, mecanismos de defesa mais maduros são vistos como adaptativos e benéficos para a saúde mental.

2.3 Arte cinematográfica como expressão e representação simbólica e subjetiva

O cinema desde o começo tem sido um meio poderoso de expressão cultural e subjetiva, que durante as décadas de sua evolução vem respondendo às transformações sociais e tecnológicas. No final do séc. XIX, os irmãos Lumière e George Méliès deram início à era do cinema com suas primeiras exposições públicas e inovações narrativas. No início, como filmes mudos, era enfatizada a expressão visual e corporal dos atores, e os temas explorados variavam desde o cotidiano até o fantástico (Martha, 2008; Sabadin, 2018).

Quando surgiu o cinema falado (década de 1920), houve uma revolução na forma como as histórias eram contadas, sendo enriquecidos com diálogos e sons presentes nas narrativas. Período em que o cinema norte-americano se impõe, e Hollywood se ergue como capital mundial do cinema, fazendo de atores e atrizes ícones culturais (Martha, 2008; Sabadin, 2018).

Com a segunda guerra mundial e o pós-guerra, as narrativas e estilos foram influenciadas grandemente, com temas como: trauma, heroísmo e crítica social. Nas décadas seguintes a transformação do cinema foi influenciado por movimentos (neorrealismo italiano, Nouvelle Vague francesa etc.) que desafiaram as convenções narrativas e estéticas do cinema tradicional (Martha, 2008; Sabadin, 2018).

Com a vinda do cinema digital, a partir dos anos 1990, novas possibilidades técnicas e criativas surgiram, gerando uma democratização na produção e ampliação de alcance das obras. Nos dias de hoje, o cinema reflete a subjetividade contemporânea através de fabulações culturais que dialogam com questões identitárias, políticas e tecnológicas, o que evidencia a

capacidade dele de adaptação e reinvenção contínua de acordo com as mudanças da sociedade (Martha, 2008; Sabadin, 2018)

Segundo Codato (2015), baseando-se em Metz (1980), afirma que o cinema entendido como uma forma de arte “é absolutamente erótico, uma vez que tudo nele acontece para o outro, para o espectador”. Ele peculiarmente aciona “as chamadas paixões perceptivas: o desejo de ver e de ouvir”. Tal autor ainda discorre que, “a sala de cinema é o lugar público das imagens, no qual o espectador experimenta a sensação de ele mesmo, tornar-se um verdadeiro lugar de imagem; ele é ausente como percebido, presente (ou onipresente) como perceptor” (p.286).

De acordo com Martins, Imbrizi e Garcia, a arte cinematográfica é “o exercício da produção de sentidos por meio de processos do uso de imagens” (2016, p.56). Elas constituem basicamente a linguagem cinematográfica. Estas imagens filmicas, direcionadas pelo enquadramento escolhido do que mostrar, o movimento (fotogramas dispostos em sequência) que se cria, o som, e depois a montagem conforme escolha estética, marcam a lógica narrativa de realidade que se quer contar e/ou proporcionar ao espectador (Benini, 2019).

Tais representações visuais exercem um papel fundamental na criação e na influência das realidades, contribuindo ativamente para a formação das construções imaginárias que moldam as identidades individuais e coletivas (Catharin, Bocchi & Campos, 2017; Martins, Imbrizi & Garcia, 2016).

Além das imagens filmicas, fazem parte da linguagem cinematográfica: a planificação das cenas, os movimentos de câmera, a angulação e a montagem, que desempenham um papel crucial na estruturação da narrativa visual. Há também outros, que contribuem significativamente para a composição estética e narrativa do filme, a saber: a fotografia, o desempenho dos atores e atrizes, e a ambientação cenográfica (Benini, 2019; Catharin et al. 2017).

A relação entre psicanálise e cinema é intrínseca, uma vez que ambas surgiram em um contexto histórico similar e se entrelaçam de maneira significativa. Ambos trouxeram uma nova linguagem para o mundo. Mas, embora o cinema seja uma forma reconhecida de linguagem, é importante considerar suas especificidades para uma análise completa (Martha, 2008).

O fato é que a interseção entre cinema e psicanálise ilumina a natureza humana, e realça a capacidade do cinema de refletir e moldar a subjetividade contemporânea através de suas fabulações culturais (Martha, 2008). Segundo Martins et al. (2016, p.56), “o cinema

possui, portanto, a função de produção, reprodução e projeção de mitos, símbolos e realidades por meio do manejo de representações imagéticas”.

Tendo em vista esta conexão, o cinema enriquece a psicanálise ao fornecer uma vasta gama de representações visuais e narrativas das complexidades humanas, ajudando a ilustrar teorias psicanalíticas e expandindo seu alcance cultural. A psicanálise, por sua vez, oferece ferramentas valiosas para a análise fílmica, permitindo uma compreensão mais profunda dos significados subjacentes e das motivações dos personagens. Conceitos como o inconsciente, o desejo, a repressão e o retorno do recalcado podem ser aplicados na análise das tramas e personagens cinematográficos, revelando camadas ocultas de significado (Martha, 2008).

O cinema por meio de sua linguagem – imagens, sons e narrativas – conta histórias, que pode ser vista como uma representação simbólica do funcionamento psíquico, assemelhando-se aos processos descritos por Freud e Lacan. A narrativa cinematográfica seria uma espécie de sonho compartilhado, de olhos abertos, em que elementos visuais e simbólicos criam uma linguagem que fala diretamente ao inconsciente, ou seja, se tornam um campo fértil para a expressão de dimensões inconscientes, que influenciam a percepção e a identidade do espectador (Catharin et al., 2017; Martha, 2008; Teodoro et al., 2021).

Para Weinmann, o sujeito falante de um filme é o lugar faltante, e não o autor, narrador ou personagem. Neste lugar, e a partir dele, o espectador produz seu próprio discurso (Benini, 2019; Weinmann, 2017)

Maesso (2017) argumenta que o cinema tem uma dupla função em relação ao espectador: identificação e representação. E, conforme pensamento de Tania Rivera, continua o autor, ele poderia ser abordado por duas formas diferentes em relação à identificação e à representação, que ela chamou de imagens-muro e imagens-furo.

A primeira trata de metáforas para imagens que “não mostram nada capaz de interpelar o espectador além do que pode alcançar a sua consciência”; a segunda é entendida como brechas e espaços irreconhecíveis entre imagens que “convidam o espectador a continuar numa cadeia associativa na busca de novos sentidos” (Maesso, 2017, p. 339).

Na função de identificação, a "construção cinematográfica" possibilita que o espectador se identifique com os personagens ou situações mostradas no filme, semelhante ao modo como um espelho permite que uma pessoa veja e se reconheça em seu reflexo. Poder-se-ia dizer, que há semelhanças entre “espectador - imagem” e “psicanalista - paciente”, sem esquecer que se trata de contextos diferentes com suas particularidades. Essa identificação pode gerar empatia, compreensão e uma sensação de conexão com o que está sendo apresentado na tela (Catharin et al.2017; Maesso, 2017).

Dentro desta função as imagens-muro facilitam a identificação clara e direta, proporcionando uma experiência visual que o espectador pode facilmente compreender e relacionar-se; e em relação às imagens-furo, a identificação direta é desafiada, mas convidam o espectador a preencher as lacunas (Maesso, 2017; Martins et al.,2016)

Quanto à função representação, o cinema também sugere ou alude a aspectos da realidade que não podem ser plenamente capturados ou representados por imagens e narrativas. Isso se refere a elementos do inconsciente ou do "real" (no sentido lacaniano), que estão além da capacidade de representação direta. Essas são as partes da experiência humana que não podem ser completamente traduzidas em palavras ou imagens, mas que são evocadas pelo cinema de maneira sutil e indireta (Maesso, 2017).

Dentro desta função, as imagens-muro focam na representação direta e acessível, sem espaços para ambiguidades ou interpretações complexas, ou seja, a compreensão é imediata. As imagens-furo remete ao que escapa à representação direta e completa, ou seja, além da superfície visível, tocando mais profundamente, e às vezes não definido pelo espectador (Maesso, 2017; Martins et al.,2016)

Codato (2015), em sua análise discorre sobre um conceito interessante, fruto de uma inquietação do francês Bellour (1980). A inquietação se refere às mudanças profundas na forma como as imagens são criadas, percebidas e experienciadas. O conceito foi chamado de "Entre-imagens", que seria uma mudança de perspectiva deste autor tendo em vista a questão dos dispositivos (mudança de imagem para outra), como uma nova forma de visualizar e interpretar imagens, ou a mudança de uma imagem para outra. Em outras palavras, refere-se ao espaço intermediário criado quando diferentes tipos de mídia e formas visuais se encontram e interagem (Codato, 2015).

Em relação a análise da experiência cinematográfica, então, há duas abordagens, que embora distintas, convergem na análise desta experiência: o paradigma Metz-Lacan-Althusser¹¹ e a teoria do dispositivo¹².O paradigma Metz-Lacan-Althusser busca nos

¹¹ Metz, Lacan e Althusser são pensadores franceses importantes para o campo da Subjetividade e do Cinema, principalmente para os Estudos de Cinema. A contribuição desses pensadores foi a introdução da psicanálise e do marxismo na análise cinematográfica. Christian Metz criou o conceito de "discurso cinematográfico" e trabalhou a relação entre a linguagem do cinema e a linguagem falada, além de propor uma análise estruturalista das narrativas cinematográficas. Jacques Lacan é conhecido como um dos principais expoentes da Psicanálise, com contribuições para a compreensão do funcionamento psíquico e do inconsciente. Louis Althusser propõe uma interpretação marxista crítica da sociedade e do conhecimento, e com Lacan direcionou o estudo da psicanálise para os processos ideológicos. Em termos cinematográficos, essa abordagem teórica trouxe mais profundidade na análise e interpretação de filmes, apontando como os significados são construídos a partir dos processos ideológicos existentes na cultura e como os discursos cinematográficos reforçam ou negam essas ideologias (Mano & Weinmann, 2019).

conceitos da psicanálise um aporte teórico para compreender o papel do sujeito no processo de criação e recepção de obras cinematográficas. Esta abordagem considera fatores como a linguagem, o olhar, a identificação e a alienação, enfatizando como o cinema pode moldar e ser moldado pela psique do espectador (Mano & Weinmann, 2019; Mascarello, 2001).

Por outro lado, a teoria do dispositivo foca na relação entre o cinema e o espectador, propondo que a experiência do cinema seja mediada por uma série de elementos que vão além da obra em si. Segundo essa teoria, o espectador não é um receptor passivo; ele é ativamente incorporado em um processo de produção de sentido que transcende o filme, envolvendo aspectos como a sala de cinema, a projeção, o som e a própria narrativa (Mano & Weinmann, 2019; Mascarello, 2001).

Ambas as abordagens, portanto, caminham juntas ao reconhecer que a experiência cinematográfica é complexa e multifacetada, influenciada tanto pela estrutura interna do filme quanto pelo contexto em que é recebido e interpretado pelo espectador (Mano & Weinmann, 2019; Mascarello, 2001).

Weinmann (2017) apresenta a proposta de Metz de análise do significante cinematográfico, em que é levado em conta o enunciado e a enunciação, fazendo ligação entre imaginário, real e simbólico. No que diz respeito ao imaginário, a tela do cinema é comparada a um espelho, que projeta imagens, mas não reflete o espectador.

Essas imagens têm o poder de prender a atenção do espectador e despertar uma variedade de respostas emocionais e estéticas. O real, por sua vez, refere-se à dimensão material e técnica do cinema, à manipulação da luz e do som, à linguagem da montagem e da edição, entre outros elementos. E o simbólico está relacionado ao universo dos significados, valores e normas culturais que são transmitidos pelo cinema, tais como as representações sociais, os estereótipos, as ideologias e as fantasias coletivas (Weinmann, 2017).

Na interação entre o cinema e a psicanálise, sugere-se que o elemento significativo do cinema seja moldado por uma falta primordial gerada pelo processo de gravação, onde o espectador assiste a projeção dessa ausência. Essa lacuna é crucial para desencadear determinados efeitos subjetivos específicos no espectador. A identificação com o que é visto se dá por meio da alienação, ou seja, o espectador se posiciona subjetivamente de forma específica como tal, colocando o cinema no domínio do simbólico (Weinmann, 2017).

¹² A teoria do dispositivo é uma abordagem teórica que tem como objetivo analisar não apenas o filme, mas o conjunto de elementos que fazem parte da experiência cinematográfica. Ou seja, não se trata apenas da imagem em movimento, mas também a sala de cinema, o público, o tempo e o espaço da exibição e todos os outros aspectos que compõem a experiência de assistir a um filme. Por isso, a teoria do dispositivo é considerada uma abordagem ampla e multidisciplinar, que envolve conceitos da filosofia, da sociologia, da psicologia e da teoria do cinema (Mano & Weinmann, 2019).

No cinema, a alienação pode ser compreendida como o estado em que o espectador é completamente absorvido pela narrativa, identificando-se com os personagens e perdendo, ainda que temporariamente, a noção de sua própria identidade e da realidade circundante (Weinmann, 2017).

Esse envolvimento profundo com o filme pode provocar no espectador emoções intensas, reflexões e insights, transformando o cinema em um espaço onde se vivenciam estados emocionais profundos e significativos podendo ser visto como um espaço de experiência e reflexão, capaz de fornecer recursos para o desenvolvimento psíquico e para o enfrentamento dos desafios da vida (Weinmann, 2017).

Na psicanálise, o conceito de alienação descreve a perda de autonomia do indivíduo diante do mundo ao seu redor. Esse fenômeno se inicia na infância, quando a criança é influenciada pelos desejos e valores dos pais e da sociedade em que está inserida, e perdura ao longo da vida. A alienação faz parte do processo de socialização e construção da identidade, mas pode levar a conflitos psicológicos e a uma sensação de estranhamento em relação a si mesmo e ao mundo (Weinmann, 2017).

Nesse sentido, a psicanálise busca trabalhar com a desalienação, o que envolve um processo de reconhecimento da própria subjetividade e da construção de uma identidade autônoma, que pode levar a uma experiência de liberdade e de realização emocional (Weinmann, 2017).

Assim, enquanto o cinema utiliza a alienação como um meio de imersão e catarse emocional, a psicanálise a aborda como um aspecto a ser compreendido e trabalhado para o bem-estar psicológico. Ambos os campos reconhecem a influência da alienação na experiência humana, cada um contribuindo com sua perspectiva única para a compreensão desse complexo fenômeno (Weinmann, 2017).

Outro conceito importante é o olhar, elemento central na formação do sujeito e na construção da identidade, que desempenha um papel fundamental na psicanálise lacaniana (Lacan, 1964/1988; Lacan, 1985). Segundo Kirste e Weinmann (2022, p.2) a “teoria psicanalítica do olhar aponta para uma relação entre o olho, que estaria relacionado ao imaginário, e o olhar, que seria o objeto da pulsão escópica”.

Jacques Lacan, foi quem fez uma distinção crucial entre o “olho” e o “olhar”. Segundo ele, o “olho” pode ser compreendido como o órgão físico da visão, e está ligado ao imaginário, uma das três estruturas em sua teoria, que abrange a dimensão das imagens, ilusões e a forma como percebemos a nós e aos outros (Lacan, 1964/1988). Por outro lado, o “olhar” é um conceito mais complexo que envolve a maneira como somos vistos pelos outros

e como isso afeta nossa identidade e desejo, sendo considerado como objeto da pulsão escópica¹³relacionada ao desejo de ver e ser visto (Lacan, 1964/1988).

Assim, a distinção entre olho e olhar na teoria psicanalítica aponta para a complexa interação entre a realidade física da visão e a dimensão psicológica e simbólica do desejo de ver e ser visto, que é central para a compreensão do comportamento humano e da formação da identidade (Kirst & Weinmann, 2022).

Bellour fala, conforme Codato (2015), de um modelo de dinâmica do olhar, ou seja, a forma como o espectador se envolve com o filme, fornecido pela dinâmica das pulsões - comportamentos orientados pelos impulsos e desejos inconscientes. Esta seria a força motriz por trás da narrativa fílmica, e que o mito de Édipo seria uma metáfora para a estrutura de todas as ficções narrativas. O que é importante ressaltar aqui, é que o dispositivo cinematográfico (a técnica e a forma do cinema) e a narrativa fílmica (a história contada) trabalham juntas para capturar e direcionar essas pulsões, criando uma experiência visual que é simultaneamente emocional e psicológica (Codato, 2015).

Para Metz - retomando o pensamento dos registros - em relação ao registro do real, o cinema ativa a “pulsão escópica” dos espectadores, ou seja, o desejo de tal olhar. No contexto do cinema, esse desejo assume uma forma voyeurística, porque os espectadores observam os eventos na tela sem serem vistos. Esta experiência – ver sem ser visto – remete à “cena originária”, que é uma situação primordial onde a criança observa uma cena íntima dos pais sem ser notada. Tal cena é carregada de significados inconscientes profundos e é central, sobretudo, na formação do complexo de Édipo (Weinmann, 2017).

Dito de outra forma, ao assistir um filme, o espectador se torna um voyeur, repetindo a situação de observar secretamente uma cena carregada de significados emocionais e psíquicos. Isto faz com que o significante cinematográfico – o que é mostrado e como é mostrado – seja essencialmente ligado à estrutura edípiana, carregando consigo a carga emocional e inconsciente dessa experiência primária (Weinmann, 2017)

No registro do simbólico, Metz destaca o fetichismo envolvido na técnica cinematográfica. O fetichismo, psicanaliticamente falando, é uma forma de lidar com a

¹³A pulsão escópica é entendida por Freud como uma das várias pulsões parciais que compõem a sexualidade humana. Inicialmente manifestada na curiosidade infantil e no prazer de olhar (escopofilia), esta pulsão evolui para formas mais complexas na vida adulta, como o voyeurismo. Além disso, a pulsão escópica pode se transformar em uma pulsão de exibição, onde o prazer é derivado de ser observado, refletindo a dinâmica de repressão e sublimação das pulsões. Assim, a pulsão escópica não apenas contribui para a formação da sexualidade, mas também para a dinâmica psíquica da repressão e expressão dos desejos individuais (S. Freud, 1915/2014; S. Freud, 1905/2016b).

ansiedade de castração. Isso ocorre através da criação de substitutos que negam, ou escondem, a percepção da falta (Weinmann, 2017).

Aplicado ao cinema, a sugestão é o de funcionamento similar, ou seja, a técnica cinematográfica permite que o espectador reconheça e, ao mesmo tempo, negue a ausência ou a "falta" inerente ao que está sendo mostrado (Weinmann, 2017). Nas palavras de Codato (2015, p. 284) “o cinema seria uma arte essencialmente fetichista, pois seu dispositivo faz com que nos esqueçamos, ao menos em parte, da ausência do objeto.”

Um exemplo, para entender, é que os cortes, a montagem e outros recursos técnicos fazem com que o espectador sinta que está vendo uma continuidade e uma completude, mesmo sabendo que está apenas assistindo a uma série de imagens fragmentadas. Este reconhecimento-desconhecimento simultâneos criam um prazer, chamado por Metz, de perverso, que neste contexto significa que o prazer do espectador vem da negação consciente da falta – ele sabe que o que vê é uma construção técnica, mas age como se fosse uma realidade completa. Simplificando, há a substituição do objeto original por um fetiche que permite a pessoa negar a falta e obter prazer (Weinmann, 2017).

Frente a esse caminho percorrido, fica claro que o cinema não é apenas uma forma de entretenimento, mas também um poderoso meio de exploração psíquica e emocional. A interseção entre cinema e psicanálise oferece insights profundos sobre como as histórias e imagens que vemos na tela refletem e influenciam nossas próprias experiências e identidades. Esta compreensão aprimora nossa apreciação do cinema como uma arte que, além de contar histórias, revela e molda as complexidades da psique humana. (Teodoro et al. 2021).

3 METODOLOGIA

3.1 A escolha metodológica

O método é um caminho, forma ou orientação escolhida para perfazer uma caminhada tendo em vista a chegada a determinado objetivo. O método de pesquisa psicanalítico é diferente dos modos clássicos. A respeito desse método diz Marsillac, Bloss e Mattiazzi (2019, p.789): “Sustentada pelo rigor que lhe é próprio, calcado na ética do sujeito, a pesquisa em psicanálise não busca generalizações, mas experiências singulares e exemplares de um tempo”.

A escolha metodológica foi a análise psicanalítica de um filme, tratando-o como um estudo de caso. Segundo Benini (2019), por ser um grande sonho acordado, e por isso, a realização, manifestação ou revelação de desejos e impulsos inconscientes, o acesso a este fictício e imaginário mundo do cinema, particularmente dos filmes, interessa à psicanálise, como objeto de análise e promoção de vários aspectos clínicos.

O filme escolhido para a pesquisa foi um drama de curta-metragem britânico intitulado no Brasil de “E depois?”, do título original *The after*. Ele foi dirigido por Misan Harriman, escrito por John Julius Schwabach, estrelado por David Oyelowo, Jessica Plummer e Amelie Dokubo, e lançado na Netflix no mês de outubro de 2023. A escolha levou em conta a riqueza da temática proposta pelo filme, a produção, e a experiência singular do protagonista.

3.2 Elementos metodológicos

Abordando o filme como um estudo de caso, foi usado na análise os seguintes elementos metodológicos: a associação livre¹⁴, a transferência e contratransferência.¹⁵, e

¹⁴ A associação livre, conforme discutido por Freud na conferência V, é uma técnica fundamental na psicanálise que envolve a expressão espontânea de pensamentos, sentimentos e imagens que vêm à mente de uma pessoa, sem censura ou controle consciente. Ela é utilizada para acessar o inconsciente e explorar os complexos psíquicos que influenciam o comportamento e os sonhos, e se difere da reflexão pois exige atenção, mas exclui a análise crítica. O objetivo é que as associações emergentes revelem conexões ocultas e significados subjacentes, que podem ter a ver com experiências passadas, desejos reprimidos ou conflitos emocionais. Em síntese, ela serve como um meio de acessar e compreender esses conteúdos inconscientes (S. Freud, 1916)

¹⁵Na conferência XXVII, S Freud (1917), explica sobre a transferência e contratransferência. Segundo ele, a transferência refere-se ao fenômeno, em que o paciente projeta sentimentos, desejos e expectativas de relacionamentos passados em relação ao médico ou terapeuta. Já a contratransferência é a resposta emocional do terapeuta a essas projeções. Ambos os fenômenos são essenciais para o processo analítico e podem ser utilizados para promover a cura e a compreensão no tratamento. (S. Freud, 1917)

destituição subjetiva e identificação ao sintoma.¹⁶ Também se considerou a relação teoria e empiria, e a tensão entre fala e escrita (Castro, 2010).

A associação livre permitiu utilizar a expressão livre de sentimentos, pensamentos e associações, e revelou aspectos inconscientes para a compreensão do caso ou filme. A transferência e contratransferência forneceu insights sobre os padrões de relacionamento do sujeito, suas defesas psíquicas e conflitos internos.

A destituição subjetiva e identificação ao sintoma permitiram uma melhor compreensão das questões éticas e subjetivas envolvidas na prática da psicanálise. A exploração da tensão entre fala e escrita, ou seja, a “fala” do paciente cinematográfico e a escrita do analista/pesquisador, ajudou a compreender as diferentes formas de expressão e representação dos fenômenos psíquicos.

Por último, o estudo não dispensou a pesquisa teórica para fornecer todo o arcabouço conceitual necessário para compreender os fenômenos observados no filme, e concomitantemente, a empiria contribuiu, no exame das exceções presentes no filme para confirmar a regra.

3.3 Levantamento bibliográfico

Neste caso, foi feita pesquisa na literatura psicanalítica, frente às obras de alguns dos grandes expoentes clássicos como: Freud (1895; 1900; 1905/2016b; 1910; 1914; 1915; 1915/2014; 1917 [1915]; 1920/2016a; 1923; 1926), Lacan (1985a; 1985b; 1997; 1998; 2005), Klein (1935/1996; 1940/1996; 1946/1991), Winnicott (1983), Anna Freud (2006). Também foram buscadas obras de outros psicanalistas que dialogam com estes, ou baseados neles e em seus pensamentos, produziram e desenvolveram o conhecimento, alargando este saber de diversas formas, e para várias áreas como a arte, particularmente, a arte cinematográfica.

¹⁶ Os conceitos, destituição subjetiva e identificação ao sintoma em Lacan, evocam a experiência do sujeito em sua busca por identidade e significado e se relacionam com a forma de lidar com a falta e o desejo. Lacan entende a destituição subjetiva como um “estado de objeto” que a pessoa (sujeito) passa a se ver, deixando de ser o centro do desejo, ou seja, ele é confrontado com a sua própria falta ou vazio existencial. Ele se reconhece como “objeto a”. Isso significa dizer que o sujeito buscará constantemente preencher sua falta (aspecto ludológico) e aponta para o reconhecimento de que essa falta faz parte de sua estrutura essencial e que nunca será preenchido ou explicado completamente (aspecto substancial). Desta forma, envolve a renúncia do desejo de completude e à ilusão de um “eu” totalmente autocontrolado. Ao se identificar com o sintoma (uma espécie de “substituto” da verdade, uma resposta singular ligada ao desejo e a estrutura inconsciente do sujeito), o sujeito aceita a falta (vazio estrutural na subjetividade). Ele não tenta eliminar o sintoma, mas se apropriar dele como algo singular seu, e abandona a busca de completude. Esse processo é essencial para o fim de uma análise, pois permite ao sujeito lidar com suas questões inconscientes sem tentar preencher o que não é possível (Lacan, 1964/1988; Lacan, 1985; Monegassi, 2010)

O levantamento bibliográfico considerou as obras dos autores clássicos, artigos científicos, teses de mestrado e doutorado. A busca se deu por meio do Google acadêmico, biblioteca da universidade e pessoais, e grupos de psicologia do WhatsApp onde acontece partilha de obras de bibliotecas particulares.

3.4 Procedimentos e materiais

A análise do filme segue a narrativa corrida e sequencial do filme. Primeiro, fez-se a estruturação da discussão e estabeleceu-se a escolha das categorias de análise. Posteriormente, seguiu-se com os procedimentos.

A discussão foi estruturada em dois eixos, a saber: o antes e o depois, sendo o divisor o evento-morte. Mesmo o luto se referir ao depois da morte, e conseqüentemente, a análise do depois, a revisão literária possibilitou à análise fílmica, explorar o aspecto da possibilidade da perda, da ameaça à libido investida, que se manifestou importante para a compreensão e experiência da vida e da morte.

O primeiro eixo foi organizado em dois blocos de análise. Em cada bloco foi selecionado uma cena principal, chamada nuclear (cena da bicicleta e a da morte) e algumas outras chamadas de sequenciais, ou dispositivo de imagens (Codato, 2015; Maesso, 2017), para enriquecer a análise da cena em si, e da construção de sentido. Esta se propôs analisar duas categorias de análise: a angústia da ameaça eminente, e a dor da perda (Carone & Freud, 2016; Lacan, 2005; Nasio, 1997; S. Freud, 1920/2016a; S. Freud, 1926)

O segundo eixo também foi organizado em dois blocos de análise. Estes consistem na reunião das imagens, ou conjunto de imagens, em torno do comportamento de isolamento do personagem e também, do contato com as pessoas, especificadamente, em torno da sua atividade de motorista. Este se preocupou com duas categorias de análise, a saber: elaboração do luto e os mecanismos de defesa. Estabeleceu-se, por último, a categoria do olhar (Codato, 2015; Kirst & Weinmann, 2022; Lacan, 1964/1988) como uma dinâmica de análise, perpassando os dois eixos com seus respectivos blocos.

A pesquisa seguiu os seguintes procedimentos:

Primeiro: Anotou-se todas as reações espontâneas, pensamentos, sentimentos e associações que surgiram durante e após a visualização, sem censura para captura de associações livres que possam revelar aspectos inconscientes do material (S. Freud, 1916)

Segundo: Analisou-se as reações emocionais dos pesquisadores em relação aos personagens e eventos do filme, considerando como essas podem refletir processos de transferência e contratransferência (S. Freud, 1917).

Terceiro: Utilizou-se conceitos teóricos da psicanálise - inconsciente, pulsão de vida e de morte, luto, mecanismo de defesa, olhar, identificação e representação, e outros - para interpretar cenas e diálogos do filme, ao mesmo tempo em que se observou como as situações específicas deste curta desafiaram ou confirmaram as teorias psicanalistas.

Quarto: Permitiu-se que os pesquisadores se envolvessem de forma profunda com o conteúdo do filme, experienciando através da destituição subjetiva e identificação ao sintoma a importância do confronto com a própria falta estrutural, o enfrentamento da verdade do desejo e do vazio, aceitação das manifestações desses, e a importância de encontrar formas de lidar.

Quinto: Explorou-se a diferença entre as expressões verbais dos personagens e a interpretação escrita dos pesquisadores, considerando como essa tensão afeta a construção do caso fílmico.

Em relação aos materiais usados na pesquisa, foram usados para construção e revisão do texto: computador, internet e celulares. A construção do texto se deu no Word compartilhado em drive via link. O filme foi assistido inúmeras vezes via catálogo da Netflix. Tanto as reuniões de trabalho entre os acadêmicos, e os encontros de supervisão com orientadora, foram realizados de forma presencial e também via grupo de WhatsApp.

4 RESULTADOS E DISCUSSÃO

Ao analisar o filme, percebe-se em linhas gerais, que o personagem é remetido a experiência da perda de seus entes queridos: a filha e a esposa. O luto como já descrito é uma experiência universal que faz parte da vida humana, pois oriunda de um rompimento doloroso entre a pessoa e o objeto de amor perdido, e as lembranças e expectativas relacionadas a este. Todo o investimento libidinal direcionado ao objeto de amor se rompe diante da realidade da morte (Cavalcanti et al, 2013; Carone & Freud, 2016; Klein, (1940/1996).

Antes de analisar este “e depois?”, seria interessante tecer alguma discussão sobre o “antes”. A proposta é de fazê-lo em dois pontos de análise: a experiência da ameaça iminente da bicicleta, e a morte da filha e esposa.

4.1 A angústia do perigo iminente

A cena da bicicleta em alta velocidade que quase os atropela, retratou a experiência de uma situação de perigo, ou de ameaça iminente, em que ele em um susto, tem a reação de protegê-la. O contexto aqui por trás, é que o personagem não ficaria para a apresentação da filha devido ao trabalho, e depois desse episódio, ele resolve ficar. Porque a experiência vivida aqui o faz mudar de ideia? Antes, ele disse: “perdão por não poder ficar”, e depois, a menina anuncia “mamãe, papai vai ficar”.

Analisando a cena, o susto parece um acontecimento importante. Ele pode simbolizar a súbita tomada de consciência do pai a respeito da vulnerabilidade da filha, o medo inconsciente da perda, e o desejo inconsciente de proteger. Aqui evoca sua inconsciência e a sua função paterna.

O inconsciente para Freud (1900) é entendido como a instância cujo funcionamento está de acordo com o princípio do prazer, buscando a satisfação imediata dos impulsos instintivos. Grande parte dele está associado ao Id, a fonte dos impulsos instintivos e desejos reprimidos que buscam constantemente a expressão. Lacan (1998) já o entende estruturado como linguagem, isto é, é organizado em torno de símbolos e significados, e seu conteúdo é acessível por meio da linguagem e da fala.

A expressão facial e a linguagem corporal do pai comunicam certo pressentimento, certa angústia. A situação também poderia ser analisada como uma manifestação da pulsão de vida, uma vez que ele sente o medo e instintivamente evita o atropelamento, havendo

prevalência do impulso protetor sobre qualquer compromisso. Segundo Freud (1920/2016a), as pulsões de vida (Eros), são instintos que promovem a sobrevivência, a reprodução e a preservação da vida. Elas englobam não apenas o impulso sexual, mas também a busca por prazer, amor e conexão interpessoal.

De acordo com Nasio (1997), a ameaça da perda gera angústia, que é meio que uma antecipação do luto. Essa angústia nasce da incerteza de um perigo iminente, diferente da dor, que vem da certeza de algo ruim já realizado, que será analisado posteriormente frente a morte delas. Freud vê a angústia como uma reação emocional, ou sinal de perigo que alerta a pessoa frente a situações ameaçadoras e danosas (Freud, 1923).

Desta forma, o pai em tal episódio parece cair na incerteza, imagina a falta da filha, ou a presente, tendo a ameaça de não ter a filha, como possibilidade, mas também como algo já experimentado de certa forma, uma espécie de “já” e “ainda não”. Tal experiência pode ter proporcionado também insight sobre o valor da presença de sua filha, e da presença dele com ela, como algo mais importante que outras coisas. O desenrolar da cena mostra que ele muda de opinião, e liga no trabalho para comunicar, e a menina corre para dizer a sua mãe: “mamãe, meu pai vai ficar”. A experiência de uma possível falta aumenta o desejo de ficar.

A decisão de ficar e ir na apresentação da filha, pode ser percebido dentro da perspectiva do olhar. Segundo Lacan (1964/1988), o olhar afeta nossa identidade e desejo e tem a ver com o desejo de ver e ser visto pelos outros (pulsão escópica). Depois do susto, ou da ameaça da perda, o seu olhar mudou, porque o desejo do que ver mudou, e conseqüentemente, do como quer ser visto, tanto pela filha quanto pela esposa.

Dito de outra forma, se ela morresse, a compreensão de ser visto como pai ocupado em que o trabalho é mais importante, se eternizaria para elas. Seu olhar se desvia do trabalho para o evento da filha. A mudança do olhar dele, reflete o redirecionamento do desejo frente a falta da filha, então, mudança de prioridade. Isso significa também um reinvestimento libidinal frente a angústia experimentada.

Geralmente, as pessoas tendem a escolher aquilo que ama ou precisa. Quando se ama muitas coisas, tende-se a priorizar dentre elas, o que se ama mais, o que se deseja mais. Nem sempre isso é claro, na correria cotidiana da vida. O conflito do personagem entre o que é importante para ele (trabalho) e o que é importante para a filha (sua presença), é um conflito comum a muitas pessoas, em diversas proporções.

É muito comum correr atrás dos objetivos, atingir metas, alcançar o sucesso, mas não é tão fácil estar presente, ficar, estar-com e estar-para. Não é fácil ser presente no que é importante para quem amamos. As quase-perdas valem também para outras realidades como

uma doença, o bom emprego, o namoro, o casamento, a amizade etc. A experiência de ameaça da perda, ou a angústia que ela produz, ou o certo luto que ela antecipa, abre a possibilidade de mudar o olhar. Experiências assim tocam a estrutura do sujeito, e moldam sua identidade.

Se ampliar o escopo dessa discussão e incluir a cena em que ela ensina o pai os passos de sua dança - “um passo atrás, roda e um passo à frente” –, poderia ser compreendido como um meio simbólico de comunicação de sentimentos e necessidades da criança em relação ao pai. A dança pode ser interpretada como o mundo interior dela, relacionado ao desejo de ser reconhecida, valorizada e atendida. Mas, também um pedido como passos de mudança: pai, dê um passo para trás, na sua escolha, gire, mude, e dê um passo para frente em outra escolha.

Numa perspectiva de quem se olha nas cenas, e se identifica, vê-se a importância de estar presente junto às pessoas amadas e em momentos importantes para elas. Questões de prioridade podem gerar ganhos e prejuízos na vida da pessoa e para as pessoas amadas. O fato é que a realidade impõe a morte como certa, e a sua chegada como incerta. Não é possível saber o dia da partida das pessoas. Experiências de perigos ou ameaças provocam a mudança do olhar para a própria realidade, chama atenção para a valorização da vida, e para a possibilidade de mudança de direções e novas escolhas.

Reflexões são importantes, porque segundo Weinmann (2017) tal envolvimento com o filme pode ser visto como um espaço de experiência e reflexão, que pode fornecer recursos tantos para o desenvolvimento psíquico como para o de enfrentamento de desafios da vida. Em síntese: hoje pode ser o último dia seu com a pessoa que você ama.

4.2A dor da perda: “Hei, Pare!”

Receber a notícia de que a pessoa amada morreu, é muito doloroso. Presenciar o acontecimento, pode ser uma experiência avassaladora, e dependendo da forma, pode ser desesperador ou até traumático. Quem perdeu, que o diga. A distância vira sentença, o medo paralisa, a impotência apavora, a morte separa, e a ausência corrói. No caso do protagonista, ele presencia a morte violenta da filha e da esposa. Para uma reflexão bem concatenada, é interessante em um primeiro momento ver como o diretor dispõe a sequência dessas cenas. Qual é a lógica narrativa que se quer contar ao telespectador, tendo em vista a organização dessas cenas? A seguir uma proposta de entendimento.

Primeiro a cena que antecede a da morte, mostra os três juntos. Ele decide ficar, elogia a esposa, trocam carinhos. Se você congelar a cena, vai ver a família abraçada, juntos,

envolvidos em carinhos e afetos. Mas, a cena se desfaz, com o telefonema do trabalho que o afasta delas.

Depois vem a cena nuclear, em que ocorre a morte delas. Se congelar por um instante você vai ver a esposa e a filha em um canto, ele distante, porque tinha saído para atender telefonema do trabalho, e o assassino com uma faca de frente das duas. Ele diz: Pare! Não! A cena, mostra que o assassino é congelado por um momento pelo diretor do filme, que em seguida dá um close na faca ensanguentada, mas o assassino continua sua ação nefasta, empurra a esposa e mata a filha e a joga andar a baixo. Ele não chega a tempo, enquanto tenta imobilizar o assassino, a esposa levanta desnorreada e pula atrás.

Na sequência, a cena montada pelo diretor mostra a cena anterior disposta de forma simbólica. Se der um pause, você vai ver ele sentado em certo choro e aflição, e a sua frente, disposta de um lado, a sapatilha de dança da filha, simbolizando a filha, e do outro lado a máquina fotográfica da esposa simbolizando a esposa, e no meio a faca ensanguentada, instrumento que produziu a perda, simbolizando a morte.

Uma experiência como essa, como diz Nasio (1997), causa uma dor avassaladora que bagunça toda a constituição da pessoa no seu espaço-temporal. A partir das cenas dispostas pelo diretor, a morte é aniquilamento, o luto é separação, desarranjo existencial, o imaginário (família junta) desfeito pelo real (morte), que agora precisará ser simbolizado, ressignificado por ele (símbolos a sua frente).

Segundo Lacan, o luto é processo de separação do objeto perdido, é resignação passiva, mas também reconfiguração do eu e da sua relação tanto com o objeto quanto com o mundo. A perda é vivenciada como um rompimento traumático do vínculo simbólico com aquilo que o estrutura e o significa (Castilho & Bastos, 2013; Lacan, 2005). O protagonista é agora um pai sem filha, e um esposo sem esposa.

A dor de perder alguém é terrível. Essa dor psíquica nasce e continua, podendo ou não acabar, dependendo do sucesso ou não, no processo de elaboração do luto. O luto é um processo cheio de dor, processo prolongado. Nasio (1997) definiu essa dor como o afeto que expressa na consciência a resposta defensiva do eu, que, ao ser abalado, busca restaurar seu equilíbrio. De forma simples, é a dor de amar o que foi perdido. Freud diz que não dá para explicar facilmente a razão exata dela (Carone & Freud, 2016).

Frente essa dor psíquica, chama atenção a atitude da mãe de se jogar atrás da filha. Ela se levanta desnorreada, meio incrédula, mas, logo percebe ou cai em si sobre a situação. No fundo da cena aparece uma batida forte do coração, e a voz do marido, perguntando sobre ir ver como está a filha. Então, ela com aparente respiração ofegante, olha e se joga num ato

impulsivo. Esse recorte forte da cena, convida a ser interpretado sob à luz das pulsões, de vida (busca por prazer, amor e conexão interpessoal) e de morte (busca da morte, aniquilação, que se manifesta em comportamentos autodestrutivos e agressividade) (Freud, 1920/2016a).

Do ponto de vista da pulsão de vida, o ato de pular pode ser interpretado como uma tentativa de manter a união com a filha, mesmo na morte. A mãe pode sentir que, ao pular, está se unindo à filha em um plano que transcende a vida material. Essa busca por união é uma manifestação da pulsão de vida, que no detalhe da batida do coração presente na cena, busca a continuidade da relação, mesmo que em um sentido simbólico.

Entretanto, parece mais sensato, ver a partir da pulsão de morte. O ato de pular pode ser visto como uma resposta ao desespero e à dor insuportável que a mãe sente ao testemunhar a perda da filha. Nesse sentido, a pulsão de morte pode se manifestar como uma fuga da realidade dolorosa, um desejo de escapar da vida que, naquele momento, como a respiração faltando percebida na cena, parece angustiante e insuportável.

Tal atitude pode ser testemunhada em muitos episódios na vida real. Há histórias verídicas de pais que num ato impensado ou impulsivo, tentam salvar seus filhos, ou em desespero, não percebem a vida sem eles, se entregando à morte. Há um relato de um caso familiar em que um primo estava afogando no Rio Verdinho, a tia percebeu e pulou no rio, o tio viu e também pulou, só que eles não pararam para pensar que não sabiam nadar. Nessa atitude impulsiva e desesperada morreram os dois e a namorada do primo.

A respiração do protagonista, evidenciada em espécies de soluços, traduzem o espanto, o inacreditável, o choque. Muitos sentimentos permeiam o coração dele naquele momento. Sua dor psíquica o paralisa. Sentimento de impotência. A cena impacta, pois é difícil não estar com ele, mas é difícil estar no lugar dele.

O olhar para a situação vivida gera empatia e solidariedade, pois se compartilha de uma experiência que é humana, mas, há um limite para se imaginar no lugar do outro, pois se pode até estar nesse lugar como o outro, ou com o outro, mas nunca no lugar dele ou como ele. Aqui se enxerga que essa dor é latente a todas as pessoas, mas a latência da dor, cada um é que sabe como a sente.

Esse olhar de busca por novos sentidos sobre o que está entre as imagens analisadas (Maesso, 2017) evidencia a identificação. Ela favorece a empatia, compreensão, conexão com o que as cenas narram (Catharin, et al., 2017; Maesso, 2017).

Foi visto até aqui que a morte trouxe uma perda dolorosa, experienciada pelo protagonista de forma singular. Mas, a cena, sobretudo, a parte do olhar do enlutado já descrito anteriormente, proporciona uma outra percepção interessante: a forma como ele

perdeu, ou com se deu a morte, ou seja, assassinato e suicídio. Ele não conseguiu protegê-las ou evitar o acontecido. Muitos carregam o sentimento do que deveriam ou poderiam ter feito e não fizeram. Certas formas de perdas podem aumentar tal sentimento. Segundo Lessa (2022), junto com a ausência física dos entes amados, vem a sensação de culpa inconsciente de ter sido de certa forma responsável, que irá ser desenvolvido melhor, mais à frente.

Por fim, a imagem dele frente aos símbolos, resume tudo, pois evidencia a morte, a falta delas, o desejo de tê-las, uma sugestiva autculpa, e o caminho que terá de percorrer, chamado luto. A realidade prova que não estão mais ali. Ele não tem palavras. Ele vai precisar falar para elaborar sua perda latente. Segundo Lacan, a perda é imposta pelo real, e não abre espaço para ser simbolizada, e já a falta é sempre simbólica (Caramore, 2004).

Tal cena, da forma que termina, já abre a conexão com o “e depois”, em que o personagem precisará elaborar seu luto, enfrentar suas resistências, e para isso, terá que encontrar, conforme pensamento lacaniano, novas formas de significação no plano simbólico (Caramore, 2004). Em síntese: terá que lidar com a elaboração dessa falta.

4.3 A elaboração do luto: elaboração da falta

O luto tem a difícil tarefa em seu processo, conforme Freud, de elaboração psíquica entre a prova da realidade da perda e a resistência em respeitar a realidade (S. Freud, 1917/1915). Dentro dessa resistência estão as estratégias de defesa que serão tratadas mais adiante. Por agora, importante se ocupar com a pergunta: O que fazer com todo o investimento libidinal investido nos objetos amados?

Como o processo do luto não é imediato, a dor vai continuar porque a perda aconteceu, mas o objeto perdido continua a existir no psíquico da pessoa, fazendo com que as lembranças e expectativas ligadas a este objeto sejam constantemente revisitadas (S. Freud, 1917/1915); Dunkerr, 2019).

Seria importante, antes de discorrer em tal direção, olhar para a estrutura e disposição das imagens. O autor escolhe três dias de trabalho do protagonista com as corridas de transporte de pessoas. Localiza-o no tempo, ou seja, um ano após o evento da morte da esposa e da filha, e localiza-o no espaço, ou seja, dentro ou fora do carro, sozinho, no estacionamento, ou nas corridas com seus passageiros. Nunca mostra uma casa ou a sua casa.

Nas cenas de corrida, ele mostra passageiros alheios e comuns, contrastando seu estado de luto com os mais diversos estados, cada um com sua vida e problemas. Mas escolhe algumas viagens para que haja algum tipo de interação dos passageiros com o protagonista e

que de alguma forma toquem no seu estado de enlutado. No primeiro dia, a cena 1 (pai e filho) e a cena 4 (mãe e filha). No segundo dia, a cena 4 (casal que perdeu o filho a cinco anos).

A última viagem, sugerindo um terceiro dia, se destaca com intenções próprias para servir ao intento do autor, porque é a única que mostra, ele pegando os passageiros no Aeroporto (aparentemente não intencional, mais precisamente ocasional) e deixando-os no seu destino, e que são uma família nuclear (pai, mãe e filha) como a sua, sendo tal corrida no dia do aniversário de sua filha.

Antes do nascer do sol de cada dia, o autor escolhe cenas que se desenrolam no estacionamento, refletindo o seu “estacionar” ou parada frente ao processo de perda. Esse “depois” se inicia com a cena nesse estacionamento onde escuta a notícia do rádio sobre a condenação do assassino de sua filha e de mais três. O diretor quis inserir esta informação. Por que? O que isso sugere?

Existe um fato: a justiça foi feita, o assassino vai pagar por seus crimes. Mas, tal áudio pareceu ir para o pano de fundo, frente a imagem triste e desolação do protagonista. Ou seja, a justiça parece não trazer alívio suficiente e a sentença parece não consolar. A condenação apenas parece reforçar a realidade de que, por mais que o mundo pareça seguir em frente, ele permanece preso em um lugar de tristeza e vazio, onde o passado nunca será recuperado.

Esse quadro singular ilustra o geral. Muitos que perderam seus entes queridos ceifados de forma tão dolorosa, podem até obter certo consolo por meio da justiça, mas a dureza da realidade ainda se manifesta confrontante: não os trará de volta, se foram para sempre. Não quer dizer que a justiça não seja importante, mas se torna pano de fundo. Os enlutados ainda terão que elaborar a dor dessa ausência e se reorganizarem de forma interna e externa. Recuperando pensamento de Lacan, o luto não é só separação, resignação passiva, mas também é reconfiguração do eu e da sua relação com o objeto perdido e com o mundo, pois envolve sua própria constituição (Castilho & Bastos, 2013; Lacan, 2005).

É interessante a escolha estética do autor / diretor nessas cenas do estacionamento, pois aparecem raios de sol que podem representar esperança ou novos começos. Elas contrastam com a tristeza e o isolamento do protagonista, com seu carro e suas roupas escuras, e de barba. Antes da morte, o personagem foi apresentado visualmente de terno, camisa interna branca, sem barba. Essas escolhas estéticas ajudam a comunicar a complexidade do luto de uma maneira que vai além das palavras, permitindo que o espectador sinta a profundidade da experiência.

Sua presença neste lugar, mostra o seu isolamento, mas ao mesmo tempo, pode evidenciar seu momento de conexão, tentativa de elaboração, manifestação de sentimentos de forma introspectiva, capturados pela ausência de palavras, mas também pelos gestos, posturas e comportamentos emitidos. Entretanto, o que se percebe nessas cenas de maneira geral é o conflito interno de aceitação da realidade da perda e a resistência em deixar ir.

Isso pode ser evidenciado na sua escolha de se distanciar de amigos ou recusar apoio, como pôde ser percebido nas mensagens de uma das cenas, seja a do seu amigo do extrabalho, James, seja da profissional do grupo de crise, que retratou sua falta na reunião e ausência em casa, numa visita realizada. Esse comportamento simboliza seu afastamento / isolamento, sua dificuldade de enfrentamento da dor. A dor e a tristeza são facilmente percebidas e manifestadas nessas cenas.

O comportamento de ignorar os referidos acima, também significa se afastar do trabalho antigo, amizades, sua casa, rede de apoio. Segundo S. Freud (1917/1915), faz parte da característica do luto o afastamento de toda atividade que não esteja ligada a pensamentos sobre o objeto amado. Isso revela ou reforça a forma como quer ser visto, mas também ilustra a forma como o outro o vê. Já acena para os mecanismos de defesa que ainda trataremos. Ele escolhe ficar com seus pensamentos e lembranças a respeito dos entes falecidos.

É sugestivo interpretar que, como a justiça feita, o esforço de cuidado e empatia alheia, que poderiam oferecer algum auxílio e conforto nesse processo, não conforta, mas que só parecia intensificar sua sensação de vulnerabilidade. Ele não quer ser visto, não parece querer ser confortado, nem ser confrontado com a possibilidade de exposição de sua dor.

Para entender o processo de elaboração do luto, deve-se entender que este não tem a ver só com a ausência do ente querido, o real da perda. Mas, institui-se a necessidade de que o protagonista saiba como lidar com a falta e o desejo, frente ao vazio que se instaura, já mencionados anteriormente de forma indireta.

Segundo pensamento de Lacan, a falta deixa um vazio, e a sensação de ausência leva o sujeito a desejar ou a buscar algo que o preencha, havendo assim uma relação intrínseca entre a falta e desejo (Souza & Pontes, 2016; Darriba, 2005). Peres (2006) resume, quando diz que o sujeito deseja só o que lhe falta.

Entretanto, tal falta não só envolve a ausência física, mas também a culpa inconsciente, vinculado a própria existência, em que o sujeito é responsável por sua própria privação, ou seja, enraizada na estrutura do sujeito, exercendo influência na relação da pessoa com o desejo e com o Outro (Lacan, 1964/1988; Lacan, 1998).

Voltando ao filme, se percebe que no caso do protagonista, a falta gerada pela ausência tanto da esposa, quanto da filha, alimenta nele um desejo incessante por algo que ele não consegue atingir. Ele as quer de volta, mas nunca será possível. A ausência física e emocional delas meio que molda sua experiência de vida, depois da perda dolorosa. Ele tem dificuldades de lidar com o que falta e com o que sobrou delas.

Na cena onde ele escuta a mensagem da esposa sobre a apresentação da filha, que foi gravada no dia das mortes, pode-se perceber que ele sorri levemente, quase chora e depois sorri levemente de novo. Tais expressões leves que escapam ao ouvir a mensagem demonstra que o desejo de recuperar momentos passados vividos com sua família continuam presentes, mesmo sabendo que tal possibilidade se foi. O sorriso pode ser visto como um vestígio da tentativa de preencher a falta com memórias que, no entanto, não substituem a ausência real.

O desejo de se reconectar com o passado e não procurar encontrar resolução ou aceitação, que é o que se percebe na caminhada do protagonista, intensifica o sentimento de perda dele. Pode-se ver, como já relatado anteriormente, que ele vive num ciclo de tristeza.

O diretor parece sugerir tal ciclo ao colocá-lo trabalhando como motorista, em um cotidiano que o mantém distante de uma necessária reconstrução emocional, e ao mesmo tempo, o põe próximo de possíveis interações com famílias e pessoas diversas e alheias, e que parecem reforçar a ausência da sua própria família. Em síntese, o desejo sempre é por algo que falta, e tal falta nunca pode ser realmente preenchida.

Depois da perda do objeto desejado, o que parece restar é o que Lacan chamou de “objeto a”, como algo que não pode ser plenamente simbolizado. Ele seria esse “algo” a que se remete quando o desejamos (Guedes, 2010). Segundo Lacan o “objeto a” é sempre faltante, extremamente desejado, nunca plenamente satisfeito, pelo fato da linguagem não o alcançar (Darriba, 2005).

No filme, o protagonista experimenta um profundo vazio que é confrontado de forma contínua pelas interações com os passageiros. Vale a pena destacar a primeira viagem, cujos passageiros são um pai e um filho. Eles conversam sobre o futebol do filho, de como o ensinou a fazer três gols e que agora vai ensiná-lo a fazer quatro gols. Tal cena parece remeter ao “objeto a”, ou seja, ao desejo impossível de recuperar seu papel de pai ativo, que ele não pôde cumprir no dia da apresentação de dança da filha.

No diálogo deles, o filho corta o pai empolgado, dizendo que o motorista não tem interesse em ouvir, o que destaca o isolamento emocional do protagonista, que será aprofundado quando for trabalhado os mecanismos de defesa. O importante é o que o “objeto a” neste caso revela. Segundo entendimento nessa análise, como uma perda irreparável,

simbolizada por uma ausência que se manifesta não apenas como falta literal da filha, mas também como a impossibilidade de recuperar uma relação familiar interrompida de forma tão violenta.

Outra cena que ajuda a entender é a do casal que perdeu o filho aos cinco anos. O vazio da perda e o desejo provocado pela falta se evidencia na fala da mulher, quando se referia à saudade da vida que o filho nunca viverá. O “objeto a” nomeia essa vida perdida, essa vida desejada que nunca será vivida pela filha, mas que se sente em um vazio que nunca se preencherá. Ou ainda numa culpa que se faz presente por causa da sua exclusão como sujeito desejante. Dói desejar algo que é tão real, dói não adiantar desejar o irrealizável, em que não é possível simbolizar tal dor, uma vez que tal vida nunca se terá.

Existe um cenário construído para lidar com a falta e o desejo. Lacan chama de fantasia. Seria uma estrutura imaginária que sustenta o sujeito em seu cotidiano, ou seja, que sustenta o desejo, podendo tanto mascarar a realidade, como revelar desejos inconscientes do sujeito e da sua relação com o objeto amado perdido (Lacan, 1964/1988).

O protagonista do filme constrói uma espécie de fantasia para manter-se funcional: ele segue com sua rotina de “taxista”, enquanto se mantém distante emocionalmente. Conforme Nasio (1997), a fantasia é uma importante ferramenta para dar suporte nas situações de perda. A rotina aparentemente sem sentido é uma tentativa de manter-se em um estado de suspensão, como se ao evitar o confronto direto com sua dor ele pudesse sobreviver ao trauma.

A fantasia é abalada de forma mais explícita na cena final, quando a adolescente que ele conduz com seus pais o abraça inesperadamente. Esse gesto rompe a barreira entre ele e sua dor, provocando um choro, num primeiro momento, angustiante, depois aliviante. O abraço da menina pode ser interpretado como uma ruptura simbólica da fantasia que ele construiu para sobreviver. O contato físico inesperado o confronta com a perda de sua própria filha e desfaz a barreira que ele manteve por tanto tempo. Isso faz pensar: como é importante o contato físico de outra pessoa, e como é poderoso um abraço.

Outra pergunta importante precisa ser feita: o protagonista consegue elaborar o luto? No que tange a tal elaboração, se faz importante a investigação dos processos de identificação e de representação do protagonista. Freud (1917), fala do processo de identificação como uma forma de “substituição” do objeto perdido. Lacan explica que o sujeito busca identificar-se com o objeto perdido como forma de manter viva a relação simbólica com o Outro, como uma forma de integração da falta deste na sua identidade (Caramore, 2004). Para Klein (1940/1996), tal identificação é introjetiva, ou seja, envolve internalizar o objeto perdido, com o intuito de sua preservação psíquica.

De forma mais simples, a identificação envolve uma internalização mais literal da pessoa que se foi, e a representação que será vista mais adiante, refere-se a conexão simbólico-emocional de forma saudável com a pessoa que partiu, no caso dele, pessoas.

A cena dele ouvindo a mensagem da esposa na caixa postal do celular, já referida anteriormente, indica de certa forma, o processo de identificação. Isso significa dizer, que através da sua voz e fala, a esposa é internalizada dentro dele, mantendo uma conexão viva com ela, e desta forma, pode-se considerar certa internalização inconsciente de suas características e qualidades (Klein, 1940/1996). A cena seguinte a esta, é dele se abraçando e tentando chorar.

Outro sinal de identificação é a aliança de casado, que aparece nesta cena, e em duas ou três outras cenas das corridas, sendo que em uma dessas a câmara do diretor até dá um close, mostrando sua tentativa dele de manter o vínculo da sponsalidade. Esse processo é uma forma do enlutado de lidar com a ausência, e se sentir próximo da pessoa que partiu, ou de não a deixar partir.

O enlutado não internaliza gestos, nem comportamentos, nem formas de pensar da pessoa perdida, mas pode-se considerar identificação porque é uma forma de manter a esposa viva dentro de si e o ajuda a lidar com a dor da ausência. Tal símbolo ajuda a manter sua identidade de casado. Mas, vale salientar que esse processo intenso e prolongado pode impedir o indivíduo de elaborar o luto.

Poder-se-ia dizer que no processo de elaboração o protagonista realiza de certa forma a identificação, mas não consegue introjetar de forma completa os aspectos do objeto perdido. Pelo menos o filme não conta. O que é introjetado são suas pulsões e vicissitudes da pessoa que se foi, mas essa não, porque ela se perdeu, e por isso, é recuperada pelo psiquismo, e fica presa no sujeito, vinculado silenciosamente, como um segredo enterrado para não revelar a ausência do objeto. Tal resolução para essa falha da introjeção é chamada de incorporação. Nicola e Maria Torok, o entendem como um processo complementar à introjeção (Pitrowsky, 2013).

Quanto à representação, ela parece acontecer no filme, quando sua memória é ativada, depois da experiência da corrida com o casal que perdeu seu filho a cinco anos. A senhora no final dessa cena, diz “tenho saudade da vida que ele nunca terá”. Segundo Lara (2017) a memória é importante para o processo do luto. Ela armazena as experiências passadas e informações importantes, e permite reconhecer a ausência da pessoa falecida, que posteriormente pode ser lembrada.

Depois da fala da senhora, ele abaixa a cabeça, por que faz sentido também em relação as suas perdas, e quando o carro passava por um túnel (escolha interessante do diretor), ele começa a lembrar como num “túnel do tempo” do sorriso da filha, dela dançando e ensinando-o a dançar, de sua esposa caminhando no meio de um jardim, e deles juntos abraçados como uma família feliz. São imagens em que a filha, a esposa, seu casamento retratam alegria, ou seja, sorrindo, brincando, olhando carinhosamente etc.

Lara (2017) fala que cada aspecto da memória que tem relação com os falecidos recebe investimento emocional e são resgatados à consciência, para terem a ausência reconhecida, e incorporada ao sistema de representação que já existe nele. A representação é uma maneira saudável de relembrar dos falecidos, que envolve organização das memórias e das emoções associadas à perda, de modo que o enlutado continue vivendo sua vida, mesmo que os amados tenham partido. O nosso protagonista tenta seguir a vida, mesmo fazendo o mínimo necessário para sua sobrevivência. O filme não retrata sua alimentação, nem seu sono, e com o trabalho de motorista sugere só o ganho para sobrevivência.

A representação seria uma forma de dar significado à perda, e encontrar formas de preservar a pessoa dentro da memória sem confundir com a própria identidade. Uma forma saudável como já foi dita, de quem já consegue elaborar o luto. Volta a pergunta, será que o protagonista tem conseguido elaborar bem seu luto?

Do ponto de vista da representação, o que fica a esses que se aventuram nessa análise é que o protagonista preserva memórias e objetos com afeto, sem fixação aparente. Entretanto, não se vê ele falando dos falecidos, nem o vê investindo emocionalmente em novas relações. Também não parece ser intenção do autor e diretor retratar uma conclusão da elaboração ou não, mas o processo ou o dia-a-dia de enfrentamento, uma vez que o “E, depois?” como título é colocado como uma interrogação.

E ainda há de se acrescentar, voltando ao processo do protagonista, que a forma como ele se relaciona com as pessoas (no caso, seus passageiros), a falta de diálogo – fala ou discurso - nessas interações, revelam dificuldade de comunicar a dor sentida, de identificar-se ao seu sintoma, e ainda, o afastamento de amigos e outros familiares, sugerem a não representação do luto, e sua elaboração. Mas, chama a atenção para possíveis mecanismos ou estratégias de defesa contra a dor do luto que serão abordados em tópico próprio à frente.

4.4-As resistências: estratégias de defesa

Deixar ir é difícil e doloroso, mesmo diante da dureza da realidade. O luto causa um impacto devastador. Os mecanismos de defesa são, segundo Freud, estratégias psicológicas inconscientes utilizadas para lidar com a ansiedade e proteger o ego do desconforto psíquico causado por desejos inaceitáveis. Trata-se da batalha do ego contra emoções intensamente dolorosas e insuportáveis para a pessoa, como a dor do luto, por exemplo (Campos, 2019; S. Freud, 1923). Sua filha A. Freud (2006) vê a utilidade desses contra as pulsões e os afetos associados.

Os mecanismos de defesa ajudam de certa forma o protagonista a sobreviver emocionalmente após suas perdas. Alguns desses surgem, enquanto ele tenta de forma inconsciente lidar com seu sofrimento. Os que foram identificados no filme foram: a repressão, o isolamento emocional, a projeção, a introjeção, a formação reativa e a sublimação.

A repressão é um dos mecanismos que podem ser percebidos no filme. Assistindo-o, percebe-se que o protagonista evita enfrentar diretamente a dor causada pela perda da esposa e da filha. O filme não o mostra pensando na cena da perda. Segundo A. Freud (2006), tal mecanismo é eficaz porque pode suprimir conteúdos mentais dolorosos ou inaceitáveis, embora tenha potencial de comprometer a integridade da personalidade.

É possível notá-la no seu comportamento de manter uma rotina aparentemente funcional como “taxista”, mas seu sofrimento permanece latente e contido, sem ser plenamente confrontado. Há algumas cenas, que ele até ameaça certa tentativa de expressar choro, mas se apresenta como alguém que sofre muito reservadamente.

Em outras palavras, o protagonista reprime suas emoções, mantendo-se aparentemente funcional e reservado ao longo de sua rotina como “taxista”. Mesmo estando claramente imerso em tristeza, ele evita manifestar esses sentimentos abertamente. A dor é mantida em um nível inconsciente.

Em síntese, ele reprime seus sentimentos, isolando a dor emocional para evitar ser sobrecarregado. Testemunha de tal afirmação são o silêncio e a introspecção, que aparecem durante grande parte do filme, sinalizando que ele evita confrontar abertamente a dor da perda.

A cena da mensagem da esposa também ajuda a compreensão aqui. Apesar do impacto emocional da lembrança, ele apenas solta leve sorriso, mas entres os sorrisos, há um escape de tentativa de choro, que é reprimido. Os sorrisos leves podem ser vistos como uma tentativa inconsciente de segurar as memórias boas, reprimindo o sofrimento ao mesmo tempo.

O protagonista não só reprime, mas também se isola física e afetivamente. Segundo S. Freud (1926), depois de um evento desagradável ou significativo, é dada uma pausa, e nessa, a vivência é desposada de afeto, são interrompidas suas associações, e ela é isolada no pensamento, e também fisicamente, para garantia da interrupção, podendo se tornar mais intensos para proteger-se de fantasias inconscientes e impulsos ambivalentes.

O isolamento emocional pode ser visto na maneira como o protagonista interage com seus passageiros e o mundo ao seu redor. Embora haja algumas pequenas interações no seu dia-a-dia, nota-se claramente um distanciamento emocional. O envolvimento nas conversas tentadas é mínimo, evitando a expressão das emoções internas. A tristeza demonstrada é internalizada e ocultamente mantida, sugerindo certa dissociação de seus sentimentos.

A cena da corrida com o pai e o filho pode ajudar na compreensão. Durante a viagem, o pai fala orgulhosamente do desempenho do filho, mas o protagonista se mantém distante, sem demonstrar interesse ou envolvimento emocional. Ele não consegue se conectar com a alegria ou com o orgulho alheio, evidenciando seu isolamento. Por outro lado, a solidão, e o tempo que passa sozinho no carro ou fora dele, pensativo e distante, também fala desse distanciamento, em que suas emoções são profundamente contidas. Tal solidão não só indica a repressão da dor, mas também o isolamento emocional.

Outro mecanismo percebido foi o da projeção. Algumas situações parecem trazer à tona seu luto reprimido. Destacam-se situações de corridas que envolvem perdas possíveis ou de fato. Uma delas é a da mãe e filha aflita com o esposo necessitando de socorro, e a outra é a do casal de idosos que lamentam o filho morto há cinco anos. O sofrimento e a dor do protagonista parecem projetar-se nessas situações alheias. Ele demonstra uma identificação silenciosa, devido ao lugar que ocupa, como alguém que entende, projetando suas emoções e dor nessas situações.

Segundo A. Freud (2006) tal mecanismo seria atribuir os próprios sentimentos ou impulsos inaceitáveis a outra pessoa. Klein (1946/1991) vai dizer que pode ser uma defesa contra sentimentos insuportáveis, como a culpa e a raiva oriundos da perda. Seria uma deflexão da pulsão de morte para o mundo externo, aliviando o ego dos perigos.

A corrida com o casal de idosos que perdeu o filho há cinco anos provoca uma identificação mais forte no protagonista. Quando o idoso menciona falar com o filho falecido todos os dias, e o protagonista no final abaixa a cabeça, claramente afetado, trazendo à tona memórias dolorosas a respeito da vida da própria filha. A projeção de sua perda aparece nas palavras do passageiro, que ecoam como sua própria dor. Ele se coloca em um lugar que ele já está e não havia percebido.

Há indícios de projeção na corrida final, ou seja, da cena da adolescente triste em meio aos pais que parecem não se entender, envoltos em discussão. A menina triste chama sua atenção, pois é alguém que está sofrendo e não é percebida. Há dor e tristeza em ambos e eles se percebem: lutos diferentes. Os olhares deles durante a viagem, às vezes, se encontraram. Importante, perceber o luto do outro. O olhar dele é pelo retrovisor, para o passado. Ele, incapaz de lidar com a própria dor, projeta inconscientemente seus sentimentos em relação à filha nessa jovem, como se estivesse revivendo a presença de sua filha naquele momento pelo retrovisor do carro: uma filha presente-ausente.

O toque físico no final, algo que ele perdeu com sua filha, desencadeia uma reação emocional intensa, trazendo à tona todo o luto reprimido. Na cena, o diretor caprichosamente desfoca o rosto da menina. Por que? Isso sugere tal projeção, pois a cena sugere que não é mais a menina. Em outras palavras, não importa mais a menina, mas a sua presença e o gesto. Em síntese: esse abraço simboliza uma conexão profunda com a figura da filha, e o ato de chorar é um sinal claro de que ele projeta sua perda naquela adolescente, liberando parte de sua dor reprimida.

Durante o abraço, ele não desgruda, mas segura nos braços da menina como alguém que aceita e vive o momento com surpresa, mas depois da reação dos pais, ele vai deitando no chão, parece querer olhar para a família, mas somente, quando o pai a puxa e ficam os três – pai, mãe e filha – juntos, que a cena o mostra se virando e os olhando. Neste momento também, ao vê-los juntos, pode-se falar de projeção. Ele projeta sua família, ele com sua filha e esposa. Ele é visto na sua vulnerabilidade, fragilidade vista com surpresa pelos pais da menina, e não compreendida.

Interessante perceber se colocando na cena, que muitos escondem sua fragilidade, e se escondem do contato, armam estratégias para se defender, mas, quando ela é externada, as pessoas não sabem como lidar com ela, com suas fragilidades, e nem imaginam o que outro está passando, e o tamanho do sofrimento que os corrói. Perdem tempo com brigas e mágoas, discussões, testemunhadas na correria da vida, e esquecem do cuidado, e às vezes, nem imaginam o sofrimento da ausência carregado por quem está perto, como a filha e o protagonista.

O mecanismo da introjeção também é percebido, porque o protagonista internaliza a figura de sua filha e esposa como uma forma de mantê-las vivas dentro de si. Segundo Klein (1946/1991), tal mecanismo envolve a incorporação de um objeto bom, proporcionando maior segurança e diminuindo ansiedades.

Ele tenta preservar a memória delas, e a dor do luto se reflete em sua incapacidade de seguir em frente, como se carregar o sofrimento fosse uma maneira de mantê-las próximas. E esse, pode ser percebido em seus momentos de reflexão solitária. Nessas cenas, ele parece reviver momentos passados com elas como forma de manter viva sua conexão emocional, mesmo que o sofrimento seja reforçado.

Nelas, você o vê em pé olhando distante, ou para o chão, sentado no bagageiro aparentemente pensando. Mas, a mais evidente parece ser ele se abraçando, pois sinaliza trazê-las para o seu abraço. Essas cenas dele sozinho no carro, podem simbolizar uma tentativa de manter uma conexão silenciosa com o passado, uma vez que o ambiente fechado e introspectivo do “táxi” se torna uma extensão de seu próprio isolamento emocional, onde ele ainda carrega internamente sua filha e esposa.

No entender de quem vos escreve o protagonista carrega dentro dele a imagem delas, e nesses momentos de reflexão profunda e silêncio - porque não há palavras pronunciadas - a introjeção parece habitar a memória. Poderia talvez intuir que ele parece reviver a presença delas de forma quase fantasmagórica, como uma forma de manter perto o vínculo e a dor.

As lembranças da filha, especialmente a dela ensinando-lhe os passos de dança, demonstram como ele mantém essas figuras internamente como parte de si, experimentando momentos que já não pode vivenciar. Ele revive o afeto e a proximidade com a filha através dessa memória, mas isso também reativa sua dor e saudade, mantendo-a presente em sua psique.

No que tange a formação reativa, este mecanismo aparece quando o protagonista tenta manter uma postura calma e controlada, especialmente em momentos que poderiam facilmente desencadear uma reação emocional. Anna Freud (2006) fala da adoção de comportamentos ou atitudes opostas ao desejo reprimido. Freud (1926) fala da não aceitação de um impulso instintual que leva a substituir por um comportamento oposto exagerado, ou seja, a transformação do impulso em seu contrário dentro do eu.

Esse controle excessivo de suas emoções pode ser visto como uma maneira inconsciente de evitar o contato direto com seu sofrimento, como se a apatia fosse uma defesa contra a dor que não quer expressar. Dito de outra forma, ele esconde ou mascara a tristeza por trás de uma atitude quase apática, evitando entrar em contato com os sentimentos profundos que surgem ao observar as dinâmicas familiares dentro de seu “táxi”.

Por último, o mecanismo de sublimação foi percebido no fato do protagonista continuar trabalhando como “taxista”. A. Freud (2006) a enxerga como um mecanismo saudável e maduro, em que impulsos inaceitáveis são canalizados para atividades socialmente

aceitas e até valorizadas. Lacan (1998) fala de redirecionamento do desejo para atividades de acordo com normas sociais. No caso do protagonista a canalização ou redirecionamento seria para o trabalho.

Este trabalho pode ser percebido como uma postura de quem resolve fazer o mínimo para se manter, pois não tem mais família, não tem para quem voltar. Entretanto, é tentador analisar o estar trabalhando como forma de canalizar a energia para uma atividade que o ocupe e o foque em outras pessoas. Indo nessa direção, tal função continuada permitiria a ele evitar o enfrentamento direto da dor e do luto, embora não elimine a tristeza sempre presente.

No entender que quem vos escreve, o ato de realizar as corridas de táxi com passageiros diversos é, em si, uma forma de sublimar a dor. O trabalho seria uma espécie de escape, que desvia sua atenção para as necessidades dos outros em vez de se concentrar no sofrimento da perda. Seria um manter-se ocupado, um desvio da própria dor para um “servir” os outros. Em síntese, seria um focar no trabalho para desviar a atenção do luto.

A cena do abraço vale a pena ser retomado neste final. Embora, essa cena já tenha sido aproveitada para outras análises anteriormente, como por exemplo, em relação a fantasia, ou rompimento desta, vale a pena analisá-la do ponto de vista do rompimento dos mecanismos de defesa.

Percebe-se que o personagem com tais mecanismos de defesa, não havia conseguido elaborar seu luto. O gesto da menina evidencia isso, pela ruptura que promove. O abraço espontâneo e empático que ela proporciona serve como um catalisador para a liberação emocional do protagonista.

Esse gesto físico inesperado rompe a barreira de suas defesas, permitindo que ele finalmente expresse o luto contido ao longo de todo o filme. É um momento único de reconexão com sua dor e, ao mesmo tempo, de aceitação da perda. O toque físico com a adolescente evoca o vínculo perdido com sua filha, e o choro representa o colapso das barreiras emocionais que ele havia construído para se proteger.

Em outras palavras, após os dias de trabalho repleto de contenção emocional, este abraço inesperado no dia do aniversário de sua filha age como um gatilho para a liberação da dor reprimida. Seu choro final simboliza o colapso dos mecanismos de defesa, permitindo que ele experimente a emoção em toda a sua intensidade. Em síntese, ele não havia conseguido se conectar com os sentimentos até esse momento, mas o gesto de empatia da adolescente destrói as barreiras emocionais que ele construiu ao longo do ano de luto.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho monográfico sobre o luto no curta-metragem “E, Depois?”, foi uma empreitada analítica interessante. O intuito foi compreender as manifestações emocionais do protagonista à luz da psicanálise frente à perda de sua filha e esposa. Na compreensão desses empreiteiros da análise, como expectador e espectador, os objetivos foram alcançados no sentido de compreender um pouco mais da complexidade do luto através do filme. Essa compreensão revelou a ligação intrínseca da possibilidade da perda, da experiência da falta e do processo de elaboração do luto com os conceitos psicanalíticos de identificação e representação.

Os resultados obtidos constataram que o luto é uma experiência multifacetada, marcada por angústia, dor e resistência. Percebeu-se que a falta em si do objeto amado e a possibilidade dessa, frente ao evento morte e do perigo iminente, questionam o investimento libidinal nele e, conseqüentemente, sua importância ou relevância para o sujeito. Ambas, são situações privilegiadas que permitem a tal sujeito que ama, a possibilidade de se confrontar, seja pela angústia, seja pela dor e, posteriormente, se reelaborar.

Em outras palavras, a análise das manifestações do luto no filme demonstrou que a dor da perda não é apenas um evento isolado, mas um processo contínuo que envolve uma série de reações emocionais e psicológicas, refletindo através da experiência singular do protagonista, a universalidade dessa experiência humana.

A utilização de flashbacks e cenas de recordação no filme reforça a presença do inconsciente e do papel das memórias no luto. Esses elementos simbolizam, no plano psicanalítico, as manifestações de uma realidade interna em que o protagonista tenta manter as pessoas amadas “vivas” em seu mundo interno.

Além disso, a identificação e análise dos mecanismos de defesa utilizados pelo protagonista foram fundamentais para entender como ele lidou com sua dor. Observou-se que, ao longo da narrativa, o personagem recorreu a diversas estratégias ou resistências inconscientes, porque não queria abrir mão dos entes queridos, como: recalque, negação, projeção, introjeção, formação reativa, regressão e sublimação. Eles são comuns em situações de luto, e permitiu-lhe à sua maneira o enfrentamento da realidade de perda.

Entretanto, essa dinâmica revelou a luta interna entre a aceitação da dor, visualizada entre os cenários de isolamento e de transporte de passageiros, e a preservação das memórias dos entes queridos, o que sugere que o protagonista não conseguiu elaborar ainda o luto,

evidenciando a complexidade do processo dessa elaboração de luto. Ele apresentou dificuldades na externalização da dor e na aceitação da ausência, importantes para o processo de elaboração. Tais dificuldades também se evidenciaram através da falta de fala do personagem. A construção do filme evidenciou isso.

Mesmo com sinais de certa melancolia presentes, não se poderia dizer que seu luto é patológico, sobretudo, se analisar a experiência da última cena, que proporciona o rompimento da repressão da dor, e expressão dela, sugerindo um destrave para a aceitação e assim, um avanço na elaboração.

A exploração do simbolismo e da narrativa visual do filme, feita através do conceito psicanalítico do olhar e de sua dinâmica, permitiu uma conexão empática entre o espectador / pesquisador e os personagens, levando a identificação e representação através da reflexão, narrativa e do confronto emocional, revelando o inconsciente desses pesquisadores. Permitiu ainda, a análise da intenção e subjetividade do diretor e roteirista nas disposições das cenas e montagem dos cenários. Em outras palavras, o filme se configurou como um espaço de reflexão sobre a dor e a perda, oferecendo uma representação rica e multifacetada das emoções humanas.

Em termos de limitações, a escolha de uma única obra restringe as generalizações sobre as representações do luto na cinematografia. Além disso, a abordagem psicanalítica focou na interpretação de aspectos individuais, sem considerar outras influências ou diferenças culturais que possam afetar a experiência de luto. O filme é britânico, com suas próprias influências culturais. Para estudos futuros, seria interessante explorar outros filmes ou abordar o tema por uma perspectiva comparativa entre diferentes culturas cinematográficas, o que pode ampliar a compreensão dos rituais e significados atribuídos ao luto.

A investigação realizada não apenas contribui para uma compreensão mais profunda das dinâmicas do luto, mas também enriquece a formação acadêmica e clínica os psicólogos, ao integrar a arte e a psicanálise. A representação do luto na arte cinematográfica pode informar práticas terapêuticas, oferecendo uma pesquisa mais empática e abrangente sobre as experiências vividas pelos enlutados. Assim, este trabalho reafirma a importância de se considerar a arte cinematográfica como uma ferramenta terapêutica e introspectiva para os espectadores, ou seja, um recurso valioso na compreensão das complexidades emocionais humanas, especialmente em contextos de perda e dor.

Enfim, o que mais sobressalta é que o luto é uma experiência humana, dolorosa, universal, de elaboração: um processo. Mas, que tal processo também é singular. Ele revela

aspectos conscientes e inconscientes da pessoa enlutada, mas também fala do inconsciente dos espectadores, tanto os leitores quanto os pesquisadores. Como a perda é real, cada um vai lidar com a falta a sua maneira, sendo que o mais difícil e o mais importante, não é a tarefa de lidar com o que a morte levou, mas com o que ela deixou. Isso significa dizer que frente a esse trabalho, houve um caminho metodológico de elaboração percorrido. Não obstante, a experiência de cada um dos pesquisadores - e de cada possível lugar faltante ocupado - fez dessa caminhada, seu percurso pessoal, uma construção própria de sentido. Obrigado por ocupar o lugar faltante! Gratidão pela sua companhia!

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Barone, K. C. (2004). *Realidade e luto: um estudo da transicionalidade*. Casa do psicólogo.
- Benini, R. T. (2019). A Psicanálise vai ao cinema: relações entre a linguagem do sonho e a sétima arte. *Analytica*, 8 (15), 1-15.
- Campos, E. B.V. (2013). Considerações sobre luto e morte na psicanálise. *Revista de Psicologia da UNESP*, 12 (1), 13-23. Recuperado em 31 de outubro de 2024, de http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1984-90442013000100003&lng=pt&tlng=pt
- Campos, R. C. (2019). O conceito de mecanismo de defesa e sua avaliação: Algumas contribuições. *Revista Iberoamericana de Diagnóstico y Evaluación – e Avaliação Psicológica. RIDEP*, 50 (1), 149-161.
- Caramore, J. F. (2004). *Aspectos do luto no ensino de Lacan* (Tese de mestrado). Departamento de Psicologia, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, Brasil.
- Carone, M., & Freud, S. (2016). 1985: luto e melancolia. *Jornal de Psicanálise*, 49(90), 207-224. Recuperado de http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-58352016000100016&lng=pt&tlng=pt.
- Castilho, G. & Bastos, A. (2013). A função constitutiva do luto na estruturação do desejo. *Estilos da Clínica*, 18 (1), 89-106. Recuperado de http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1415-71282013000100006&lng=pt&tlng=pt
- Castro, J. E. (2010). O método psicanalítico e o estudo de caso. In: Neto, F. K. & Moreira, J. O. (Orgs). *Pesquisa em Psicanálise: transmissão na Universidade*. EdUEMG.
- Catharin, V., Bocchi, J. C., & Campos, E. B. (2017). Psicanálise e cinema: o ser humano como um ser cinematográfico. *Ide*, 40 (64), 143-157.
- Cavalcanti, A. D. S., Samczuk, M. L., & Bonfim, T. E. (2013). O Conceito psicanalítico do luto: uma perspectiva a partir de Freud e Klein. *Psicólogo inFormação*, 17 (17), 87-105.
- Codato, H. (2015). O Desejo projetado: uma visita às teorias do cinema em diálogo com a psicanálise. *Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual*, 4 (7), 274-298.
- Darriba, V. (2005). A falta conceituada por Lacan: Das coisas ao objeto a. *Ágora*, 8 (1), 63-76. doi.10.1590/S1516-14982005000100005
- Dunkerr, C. I. L. (2019). Teoria do luto em psicanálise. *Revista PsicoFAE: Pluralidades em Saúde Mental*, 8 (2), 28-42. Recuperado de <https://revistapsicofae.fae.edu/psico/article/view/226/154>
- Freud, A. (2006). *O ego e os mecanismos de defesa* (F. Settineri, Trad.). Artmed.

- Freud, S. (1895). *Estudos sobre a Histeria*. (Laura Barreto, Trad.) (Obras Completas, Vol. II, 1893-1895). Companhia das Letras.
- Freud, S. (1900). *Interpretação dos sonhos (I)*. In Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud (Vol. IV). Imago.
- Freud, S. (1910). As perspectivas futuras da terapia psicanalítica. In: *Cinco Lições de Psicanálise, Leonardo da Vinci e outros trabalhos* (Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, Vol XI). Imago.
- Freud, S. (1914). A história do movimento psicanalítico. In: *A história do movimento psicanalítico, artigos sobre metapsicologia e outros trabalhos* (Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, Vol. XIV, 1914-1916). Imago
- Freud, S. (1915). Repressão. In: *A história do Movimento Psicanalítico, Artigos sobre a Metapsicologia e outros trabalhos* (Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, Vol. XIV, 1914-1916). Imago
- Freud, S. (1916). Conferência VI: Premissas e técnica de interpretação. In: *Conferências introdutórias à Psicanálise (1916-1917)* (Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, Vol. XV). Imago
- Freud, S. (1917). Conferência XXVII: A transferência. In: *Conferências introdutórias à Psicanálise (1916-1917)* (Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, Vol. XV). Imago
- Freud, S. (1917 [1915]). Luto e Melancolia. In: *A história do Movimento Psicanalítico, Artigos sobre a Metapsicologia e outros trabalhos* (Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas completas de Sigmund Freud, Vol. XIV, 1914-1916). Imago.
- Freud, S. (1923). O ego e o Id. In: *O Ego e o Id e outros trabalhos (1923-1925)* (Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, Vol. XIX). Imago
- Freud, S. (1926). *Inibição, sintoma e angústia, o futuro de uma ilusão e outros textos* (P. C. Souza, Trad.) (Obras Completas, Vol.17, 1926-1929). Companhia das Letras.
- Freud, S. (2014). *As pulsões e seus destinos (1915)* (P. H. Tavares, Trad.) (Obras Incompletas de Sigmund Freud, edição bilingue). Autêntica Editora
- Freud, S. (2016a). *Além do princípio de prazer* (R. Zwick, Trad.). L&PM editores (Obra original publicada em 1920)
- Freud, S. (2016b). Três ensaios sobre a sexualidade (1905). In: *Três ensaios sobre a sexualidade, Análise fragmentária de uma histeria (“O caso Dora”) e outros textos* (P. C. de Souza, Trad.) (Obras Completas, Vol. 6, 1901-1905). Companhia das Letras.
- Guedes, D. F. P. (2010). Uma Introdução ao Conceito de Objeto a. *Psicanálise & Barroco em revista*, 8 (1), 159-174.

- Kirst, M. G. & Weinmann, A. O. (2022). De olhos bem fechados: A potência do olhar cinematográfico. *Sig: Revista de psicanálise*, 20(1), 15-25.
- Klein, M (1991). Notas sobre alguns mecanismos esquizóides (1946). In: *Inveja, gratidão e outros trabalhos* (Vários, Trans.) (Obras Completas de Melanie Klein. Vol. III, 1946-1963). Imago.
- Klein, M (1996a). Uma contribuição à psicogênese dos estados maníaco-depressivos (1935). In: *Amor, culpa e reparação e outros trabalhos* (A. Cardoso, Trad.) (Obras Completas de Melanie Klein. Vol. I, 1921-1945). Imago.
- Klein, M. (1996b). O luto e suas relações com os estados maníaco-depressivos (1940). In: *Amor, culpa e reparação e outros trabalhos* (A. Cardoso, Trad.) (Obras Completas de Melanie Klein. Vol. I, 1921-1945). Rio de Janeiro: Imago.
- Lacan, J. (1985). *O Seminário, livro 20: Mais, ainda (1972-1973)*. 2ª ed. Zahar.
- Lacan, J. (1988). *O Seminário, livro 11: Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise (1964)*. 3ª ed. Zahar.
- Lacan, J. (1998). *Escritos* (V. Ribeiro, Trad.). (Coleção Campo Freudiano no Brasil). Zahar. Zahar.
- Lacan, J. (1999). *O Seminário, livro 5: As formações do inconsciente (1957-1958)* (V. Ribeiro, Trad.) (Coleção Campo Freudiano no Brasil). Zahar.
- Lacan, J. (2005). *O Seminário, livro 10: A Angústia (1962-1963)* (V. Ribeiro, Trad.). (Coleção Campo Freudiano no Brasil). Zahar.
- Lara, L. M. (2017, Outubro). Sobre o leite derramado: memória, luto e construção de sentido. (Questões vivas sobre luto e melancolia, ed. 270). *Correio da Associação Psicanalítica de Porto Alegre (APPOA)*. Recuperado de https://appoa.org.br/correio/edicao/270/sobre_o_leite_derramado_memoria_luto_e_construcao_de_sentido/506
- Lessa, N. S. P. (2022). O Engodo da Culpa - Um Percurso no Labirinto do Supereu. *Psicologia em Revista, Belo Horizonte*, 28, 116-134.
- Maesso, M. C. (2017). O tempo do luto e o discurso do outro. *Ágora*, 20 (2), 337-355. doi:10.1590/1809-44142017002004
- Mano, G. C. M., & Weinmann, A. O. (2019). Cinema e psicanálise: O silêncio de Freud. *Psic. Rev.*, 28(2), 443-467.
- Martha, M. K. (2008). *Psicanálise e cinema: a subjetividade contemporânea nas fabulações da cultura* (Tese de Doutorado). Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS, Brasil.
- Martins, E. C.; Imbrizi, J. M., & Garcia, M. L. (2016). Cinema, Subjetividade e Sociedade: A Sétima Arte na Produção de Saberes. *Rev. Cult. e Ext. USP, São Paulo*, (14), p.53-64. doi:10.11606/issn.2316-9060.v14isupl.p53-64

- Marsillac, A. L. M.; Bloss, G. M., & Mattiazzi, T. (2019). Da clínica à cultura: desdobramentos da pesquisa entre psicanálise e arte. *Estudo e Pesquisas em Psicologia*, 19 (3), 787-808. Recuperado em 30 de outubro de 2024, de http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1808-42812019000300014&lng=pt&tlng=pt.
- Mascarello, F. (2001). A screen-theory e o espectador cinematográfico: um panorama crítico. *Novos olhares*, 8, 13-28. doi:10.11606/issn.2238-7714.no.2001.51357
- Menegassi, A. (2010). *Sobre o conceito de destituição subjetiva na obra de Jacques Lacan* (Tese de Mestrado). Programa de Pós- Graduação em Psicologia Clínica, Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil.
- Nasio, J. D. (1997). *O livro da dor e do amor*. Jorge Zahar
- Pitrowsky, L. T. (2013). *A transmissão psíquica e o negativo constituinte* (Dissertação de mestrado). Instituto de Psicologia da URFJ, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, Brasil.
- Rech, M., & Cardoso, M. R. (2022). Freud e a arte: uma postura estética. *Arquivos Brasileiros de Psicologia*, 74:e021. doi:10.36482/18095267.ARBP-2022v74.19651
- Rezende, T. & Weinmann, A. (2014). O(s) tempo(s) na psicanálise e no cinema: o sentido baseado no só-depois. *Trivium* 6 (1), 68-81.
- Sabadin, C. (2018). *A história do Cinema para quem tem pressa*. Valentina.
- Scotti, S. (2003). Culpa e Gozo, Psicanálise e Literatura. *Psicologia: Reflexão e Crítica*, 6 (1), 217-221.
- Segal, H. (1975). *Introdução à Obra de Melaine Klein* (J C Guimarães, Trad.)(Coleção Psicologia Psicanalista). Imago.
- Souza, A. M. S., & Pontes, S. A. (2016). As diversas faces da perda: o luto para a psicanálise. *Analytica: Revista de Psicanálise*, 5(9), 69-85. Recuperado de http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2316-51972016000200007&lng=pt&tlng=pt.
- Teodoro, E. F., Couto, D. P.; Silva, M. L., & Mendonça, R. L. (2021). Psicanálise e cinema: aplicação da análise filmica para a aprendizagem do conceito de inconsciente. *Psicologia USP*, 32, 1-10. <http://dx.doi.org/10.1590/0103-6564e180141Psi>
- Weinmann, A. O. (2017). Sobre a análise filmica psicanalítica. *Revista Subjetividades*, 17(1), 1-11. doi: 10.5020/23590777.rs.v17i1.5187
- Winnicott, D. W. (1983). *O ambiente e os processos de maturação: estudos sobre a teoria do desenvolvimento emocional* (I. C. S. Ortiz, trad.). Artmed.