

**Do cinema à escuta clínica:
as origens da pulsão**

Mardem Leandro Silva

Elizabeth Fátima Teodoro

Daniela Paula do Couto

Roberto Lopes Mendonça

Introdução

A Psicanálise se constitui enquanto uma prática clínica que propõe tratar o sofrimento psíquico por meio da fala, o que implica a formulação de uma lógica da produção conceitual e método próprios para o avanço na investigação do inconsciente. Nessa prática, vemos imbricados conceitos clínicos e teóricos e, sendo assim, tanto o ensino quanto a transmissão dos conceitos são de fundamental importância para se desenvolver uma prática clínica no enquadramento da perspectiva acadêmica. Por isso, é importante destacar a diferença existente entre ensino e transmissão da Psicanálise: enquanto o ensino é metodologicamente organizado na perspectiva de uma pedagogia do universal, a transmissão é analiticamente orientada pelo particular da clínica. O ensino se funda na consistência da teoria, é um saber exposto; a transmissão se funda na inconsistência

de uma teoria do singular do caso, é um saber suposto. Se de um lado, a pedagogia do conceito pressupõe um saber pronto e acabado, do outro lado, sua transmissão implica o sujeito em transferência para suportar os pontos de inconsistência de uma teoria que tem como objeto o real¹, ou seja, o ponto de não apreensão do simbólico.

Assim, na prática acadêmica do ensino da psicanálise, aquilo que se transmite se revela estar marcado por um ponto de opacidade fundamental, ponto que passa a ser analiticamente nomeado por sua condição de negatividade, ou seja, daquilo que se apreende por vias do negativo, por vias do que falta à experiência. Não sem razão, do ponto de vista cognitivo, essa falta fará menção justamente ao impossível de se apreender sobre o drama humano em sua perspectiva analítica. Trata-se do conceito de falta, tão amplamente utilizado por Lacan como recurso que sinaliza a incompletude do simbólico e a inconsistência dos quadros imaginários. Isso porque o esforço de conceituar o drama humano prescreve uma universalização fundamentalmente alheia ao singular do próprio drama. Com isso, argumenta-se que é a singularidade do drama que confere a ele sua potência existencial, ou seja, a lógica da produção conceitual analítica demanda uma abstração suplementar: não desconsiderar que o conceito é um exercício simbólico para dar conta daquilo que existe fora do próprio simbólico, aquilo que Lacan (1974-1975)

1 Real é um conceito lacaniano que diz respeito a algo que não pode ser simbolizado. Em outras palavras, o real se revela como um ponto de desarticulação, sendo abordado por sua condição de estar fora do sentido, produzindo assim toda sorte de desencontros.

denominava de *ex-sistência* – o existir fora. E a isso que escapa às nossas ficções e narrativas, que perfazem a cena de nossa realidade, o psicanalista descreveu como o real.

Nessa perspectiva, dentro da universidade, invariavelmente, o ensino da Psicanálise carece de estratégias simbólicas capazes de fornecer ao aluno um meio de apreensão de seus conceitos, sua efetivação discursiva e escuta clínica, que possibilite a articulação conceitual às singularidades de cada caso. Sendo assim, em meio ao impasse do ensino, questionamos: como potencializar a aprendizagem dos conceitos psicanalíticos? Como articular o universal da teoria com o particular do caso por meio dos conceitos?

Frente a esse desafio, aposta-se no possível da articulação entre Psicanálise e cinema no intuito de conferir ao conceito sua dimensão existencial e seu conteúdo de drama. Trata-se de restituir ao conceito o incontornável de sua formulação, a saber, a vivência que será particularizada, que se tornará caso, que conceituará um modo de ser, agir ou pensar. Trata-se também de submeter dada cena cinematográfica, em sua dimensão existencial, à *práxis* analítica, na medida em que ela nos permite tratar o real pelo simbólico (LACAN, 1960-61/1992). Tanto o cinema quanto a Psicanálise farão uso de uma abordagem simbólico-imaginária a fim de construir suas proposições de sentido e fazer face ao real sem sentido.

Assim, o interesse da Psicanálise pela realidade simbólico-imaginária passa, inexoravelmente, pelos correlatos que

organizam seu campo de investigação e produção conceitual, a saber: linguagem, narrativa, fantasia e ficção. Temas caros ao campo de produção cinematográfico. Em outras palavras, o cinema elaboraria uma estrutura de narrativa, fantasia e ficção para representar o real. E se o cinema pode ser considerado como uma arte do movimento, que busca representar o real, a Psicanálise seria, por sua vez, uma *práxis*, capaz de operar um tratamento do real pelo simbólico, conforme nos aponta Lacan (1964/2008).

A partir desses pressupostos, a pesquisa que suscitou a produção deste artigo objetivou estudar os quatro conceitos fundamentais da Psicanálise propostos por Lacan (1964/2008) – inconsciente, transferência, pulsão e repetição – por meio da extração de passagens cinematográficas que pudessem funcionar como modelos conceituais de modo a operar com os conceitos em movimento. Neste artigo, devido a necessidade de um recorte, apresenta-se os resultados da pesquisa no que concerne ao conceito de pulsão², buscando demonstrar a efetividade do cinema

2 Muita tinta já foi gasta para falar da tradução do *Trieb* freudiano. Freud, que também era tradutor, já nos alertava que todo tradutor é um traidor do sentido da língua. Trata-se, antes de tudo, de um problema semântico, mas passível de ser contornado pelo trabalho conceitual. A tradução de *Trieb* por pulsão decorre de um gesto de Lacan, mas corresponde a um neologismo, ou seja, uma nomeação, um engenho teórico para dar conta do atravessamento da linguagem por sobre o corpo: o desvio do natural. Assim, o conceito de pulsão para traduzir o *Trieb* foi incorporado na Psicanálise de orientação lacaniana e, embora seja mais próximo do termo impulso, nem esse, nem pulsão, funcionam como traduções precisas, mas optamos por essa última em função de sua difusão.

como ferramenta no ensino e transmissão de conceitos psicanalíticos na universidade.

Método

O método se pautou na investigação teórica com enfoque em Sigmund Freud e Jacques Lacan para o estudo conceitual psicanalítico, não descartando o auxílio de comentadores para facilitar a compreensão dos conceitos. Foi utilizado ainda o método clínico, que opera extrações significantes de temas, filmes e livros para destacar a montagem que torna operante o ato de escuta. Em outras palavras é um método que permite operar com a escuta, realizando reduções metodológicas capazes de localizar nos filmes um sujeito, uma cena significativa que mostre e disponha em movimento a lógica da produção conceitual. Em relação à pesquisa em Psicanálise, pode-se parafrasear Miller (1987, 1997) e endossar que nela não haveria um método padrão, mas haveria princípios norteadores para a investigação, sendo esses clínicos por definição.

Os materiais bibliográficos utilizados foram, em sua maioria, livros e artigos científicos que versavam a respeito do conceito de pulsão. Em consonância com o tema, os principais autores que compuseram o escopo teórico foram Sigmund Freud, Jacques Lacan, Luiz Alfredo Garcia-Roza e Marco Antônio Coutinho Jorge.

Também foram utilizadas películas cinematográficas que possibilitaram a leitura psicanalítica do conceito de

pulsão, propiciando uma aproximação da realidade social, do sofrimento do sujeito, de seu embaraço psíquico e dos bastidores da realidade psicoterapêutica.

Trabalha-se com um tema-conceito associando-o a temas-filmes, ou seja, um conceito foi escolhido por seu valor fundamental e, desse conceito, derivaram-se conceitos auxiliares que foram estudados via textos e dicionários de Psicanálise. A partir deste estudo, organiza-se uma constelação conceitual para a qual os filmes serviram de exemplo clínico-temático, seguida da escrita de um estudo psicanalítico do filme.

Ainda se recorre à análise fílmica (PENAFRIA, 2009) que busca apontar o conteúdo manifesto e as relações estruturais da representação, propondo uma interpretação das cenas, a fim de se chegar a uma interpretação pertinente dos filmes, de modo a contribuir para uma articulação conceitual que possibilitasse o aprofundamento da *práxis* psicanalítica.

Por fim, desenvolve-se um grupo de estudos intitulado “Psicanálise e cinema” com acadêmicos que já tivessem passado pelas disciplinas Abordagem psicanalítica I e II e estivessem realizando estágio curricular obrigatório com ênfase em Psicanálise. Assim, a análise dos dados se dividiu em dois momentos: 1º) estudava-se um conceito e assistia-se aos filmes por meio da escuta clínica, operando extrações que ilustrassem os mecanismos de ação de determinado conceito; 2º) discutiam-se as elaborações

decorrentes dessas extrações no grupo de estudo para que se verificasse a apropriação dos conceitos.

Resultados

Ao investigar os quatro conceitos fundamentais propostos por Lacan (1964/2008) em “O Seminário, livro 11” constata-se a possibilidade de classificá-los em conceitos teóricos e conceitos clínicos. Isso porque, em Psicanálise, clínica e teoria se articulam inteiramente. Desse modo, pode-se dizer que a transferência é um conceito clínico, oriundo da prática de escuta de Freud, mas que determinou um conceito correlato, de razão teórica: o inconsciente. Assim como a prática clínica permitiu a Freud identificar a repetição (conceito clínico, portanto) e, a partir dela, formular o conceito teórico de pulsão.

Entretanto, a consecução desse regime de correlações não se materializou de forma tão didática quanto ao modo do qual lançamos mão para apresentá-los. Na realidade, quando descrevemos que o conceito de transferência é anterior ao conceito de inconsciente estamos colocando em relevo o fato de que no início veio a clínica: a investigação e a relação clínica. Dessa perspectiva advém a transferência *avant la lettre*, algo como um proto-conceito, mas sem o qual uma razão teórica, capaz de organizar os fenômenos da relação, não seria possível na forma como se apresentou. Esses fenômenos são organizados mediante uma hipótese: o inconsciente. Essa hipótese, que terá força de conceito fundamental, é endossada pelo que se admite

cientificamente da relação em análise, o recorte metodológico da noção mesma de relação – no que ela pressupõe também da relação entre variáveis as mais diversas. É o que permite precisar um conceito minimamente descritivo, capaz de explicar a atualidade dos conflitos inconscientes e como esses são transferidos para a pessoa do analista. Em outros termos, a relação clínica entre analista e analisando é de transferência. Sem o específico e o empírico dessa relação não haveria conteúdo a ser correlacionado para se propor uma hipótese capaz de dar inteligibilidade ao que ali se manifesta.

É relevante destacar que “O Seminário 11” de Lacan é um marco em seu ensino. O ano é 1964, ano em que Lacan funda sua Escola – a Escola Freudiana de Paris. O momento teórico é de fundamentação dos princípios da prática psicanalítica e, por isso, ele propõe quatro conceitos fundamentais presentes na obra freudiana. O movimento lacaniano de retorno a Freud objetivava a demarcação dos limites da Psicanálise bem como a denúncia dos desvios teóricos e éticos perpetrados pelos pós-freudianos. Por isso, Lacan considera a linguagem como condição do inconsciente e não o contrário; e se antes a análise gravitava em torno da evidência do que se fala, agora o centro da análise passa a evidenciar uma questão: de que lugar se fala? Essa questão implica mudanças na orientação teórica e clínica em que os conceitos são interrogados a partir dessa perspectiva da linguagem.

O desenrolar dos conceitos na trama psíquica é de extrema complexidade e, muitas vezes, senão todas, difíceis de se

trabalhar isoladamente, visto que é justamente o entrelaçamento de tais conceitos que constitui a noção de aparelho psíquico ou de sujeito do inconsciente. Contudo, como é necessário um recorte na pesquisa, trataremos isoladamente do conceito de pulsão, mas não nos esquecendo de que o desejo no inconsciente, em análise, é transferido ao analista de modo repetitivo por meio da pulsão que é enredado por nossas fantasias.

Sendo assim, o que será discutido no próximo tópico se refere aos resultados da pesquisa considerando o conceito de pulsão articulado a conceitos auxiliares, às obras freudiana e laciana e a filmes específicos (QUADRO 1).

Quadro 1: Pulsão, conceitos auxiliares, textos relacionados e alusões cinematográficas

Conceito fundamental	Conceitos auxiliares	Textos relacionados	Filmes associados
Pulsão	<ul style="list-style-type: none"> - sexualidade; - instinto sexual; - pulsão sexual; - objeto; - fetichismo; - voyeurismo; - exibicionismo; - sadismo; - masoquismo; - perversão; - fantasia; - gozo; - libido; - narcisismo; - força, fonte, alvo; - pulsão de morte; - objeto a; - desejo. 	<p>Freud</p> <ul style="list-style-type: none"> - Três ensaios sobre a teoria da sexualidade (1905); - Pulsões e destinos da pulsão (1915); - Além do princípio de prazer (1920); - O humor (1927); - O mal-estar na civilização (1930[1929]). <p>Lacan</p> <ul style="list-style-type: none"> - Seminário, livro 8: a transferência (1960-1961); - Seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise (1964); - Seminário, livro 22: R.S.I. (1974-75); - Do “Trieb” de Freud e do desejo do psicanalista (1964). 	<ul style="list-style-type: none"> - História de O (1975); - A guerra do fogo (1981); - Instinto (1999); - Batman – o cavaleiro das trevas (2008); - Perfume: a história de um assassino (2006); - Ninfomaníaca (2014).

Fonte: Elaborado pelos autores.

Discussão

Lacan atribuiu à pulsão o status de conceito fundamental da Psicanálise. Contudo, cabe lembrar que, assim como o

termo inconsciente, o termo pulsão também não foi forjado pelo pai da Psicanálise. Como apontam Roudinesco e Plon (1998), a ideia de pulsão e sua associação à doença mental já era desenvolvida no século XIX por médicos psiquiatras alemães. Porém, é com Freud que o *Trieb* (pulsão) ganha importância e consistência a ponto inclusive de afirmar que só se fala sobre a pulsão por metáforas, como pontua Garcia-Roza (1988). É nesse contexto que o próprio Freud (1933[1932]/1996) afirma que a teoria das pulsões é ficcional.

As primeiras aparições do termo pulsão na obra freudiana constam nos seguintes textos: “Resenha de Hipnotismo”, de August Forel (1889), “Projeto para uma psicologia científica” (1895), “Estudos sobre a histeria” (1893-1895), “A sexualidade na etiologia das neuroses” (1898) e “A interpretação dos sonhos” (1900). Porém, são empregos imprecisos e tímidos que denotam um uso puramente terminológico e não conceitual. Além disso,

Freud muito frequentemente utiliza substitutivamente os termos pulsão (*Trieb*), excitação pulsional (*Triebregung*), moção de desejo (*Wunschregung*), estímulo pulsional (*Triebreiz*), excitação (*Erregung*) e outros mais, o que dificulta o rastreamento da gênese do conceito. Note-se, porém, que com toda a imprecisão terminológica, em nenhum momento emprega como sinônimos os termos *Trieb* (pulsão) e *Instinkt* (instinto). (GARCIA-ROZA, 2008, p. 79-80).

Em termos conceituais, localizamos a entrada da pulsão na Psicanálise freudiana no texto “Três ensaios sobre a teoria da sexualidade”. Nesse texto, Freud (1905/1996) utiliza de uma terminologia científica (biologicista), vigente no século XIX, para mostrar os furos da mesma. Desse modo, ele apresenta a “outra cena” da sexualidade, marcando definitivamente a diferenciação entre sexologia e sexualidade. Sendo que a primeira se pronuncia por meio de uma perspectiva funcional (procriação) e anatômica (complementariedade genital), e a segunda seria o que se desvia dessas perspectivas.

Assim, Freud (1905/1996, p. 149) define pulsão como sendo uma “representação psíquica de uma fonte endossomática de estimulações que fluem continuamente, em contraste com a estimulação produzida por excitações esporádicas e externas”. Há, portanto, uma demarcação entre psíquico e somático. Essa demarcação estabelece a diferença entre instinto sexual e pulsão sexual, uma vez que a pulsão sexual não pode ser repertoriada por um objetivo universal com objeto fixo e direção predeterminada.

Essa diferenciação entre instinto e pulsão é de extrema relevância para a Psicanálise, uma vez que marca a passagem do ser de natureza para um ser de linguagem. Assim, não seria estranho dizer que a pulsão é um desvio da natureza. É nessa perspectiva que Freud utilizava o termo “apoio” para dizer da relação entre pulsão e instinto. Portanto, ao explicar a constituição das zonas erógenas, Freud (1905/1996) emprega essa noção de apoio para mostrar como a sexualidade utiliza as funções corporais na

autoconservação da vida. Desse modo, verificamos como as funções vitais fornecem, pelo menos inicialmente, uma fonte orgânica, uma direção e um objeto à pulsão sexual.

Dois filmes podem nos auxiliar na percepção dessa distinção. O primeiro “A guerra do fogo”, do diretor Jean-Jacques Annaud (1981), desenrola-se na atmosfera do paleolítico superior, aproximadamente 80.000 anos a.C., em que vemos figurar o encontro entre várias espécies de homínidos: os *homo erectus*, *neanderthalensis* e *sapiens*. O filme apresenta a tribo Ulam (*homo neanderthalensis*), pouco desenvolvida, cujos membros se comunicam por gestos e grunhidos, além de acreditarem que o fogo é sobrenatural. A tribo é atacada por um grupo (*homo erectus*) de canibais que lhes rouba o fogo e, assim, veem-se obrigados a destinar três guerreiros numa jornada em busca das chamas. Nessa jornada, eles conhecem a tribo dos Ivaka (*homo sapiens*), grupo dotado de linguagem ficcional complexa, com hábitos avançados e domínio da produção do fogo mítico.

Essas espécies lutam entre si para manter a posse e o controle do fogo. É possível perceber a diferença gritante entre uma espécie que é atravessada pela linguagem e as demais que não são. O filme nos apresenta os *homo erectus* como canibais, já que não dispunham de linguagem ficcional para tornar representativa nem a morte e nem o corpo. O corpo do outro não recoberto pelo simbólico servia como alimento. A tribo Ulam estava a meio termo. Apesar de sua linguagem se reduzir à comunicação fonética, gestual ou corporal, eles representavam os domínios dos papéis

sociais, ou seja, dispunham de linguagem, mas ela não era abstrata e finamente representativa como a da tribo Ivaka.

Os Ivaka dominavam o fogo, usavam da arte e linguagem abstrata, o que proporcionava um recurso de distinção entre expressões faciais e corporais. Eles pintavam seus corpos, compunham um clã e se relacionavam de maneira a considerar o prazer em meio às relações. Em outras palavras, eram seres pulsionais para os quais a ação não teria valor fora do esquadro da satisfação que implicava a variabilidade do objeto e sua ficção, sua natureza de linguagem. A linguagem abstrata permite com que o objeto da satisfação possa ser o mais variável possível. Se com os Ulam a abordagem sexual se dava na perspectiva do estupro ou do apaziguamento de uma necessidade, para os *sapiens* o sexo era uma forma de relação, haveria posições e formas de fazer do sexo a manifestação de um corpo atravessado pela linguagem, ou seja, um encontro marcado pela satisfação ou pela emergência da sexualidade.

Além da presença da sexualidade, o filme nos remete à emergência do riso como ação aprendida, como gesto cultural que, tal como a arte, propõe-se como efeito da linguagem por sobre o corpo. Quando Ika, uma mulher dos Ivaka, em convívio com os Ulam ri ao presenciar uma pedra caindo na cabeça de um dos seus guerreiros e eles não entendem seu gesto, nem som e nem expressão, eles demonstram não ter senso de humor, ou seja, modos de se representar a ação em relação com a linguagem pela satisfação.

No entanto, a partir do convívio, esses guerreiros vão aprender a rir, vão aprender a comunicar satisfação na forma do riso. Rir passa a ser um recurso da linguagem na medida em que é suplementado simbólica e imaginariamente, quando a linguagem se torna ficcional o suficiente para que se possa extrair dela o que não se reduz à sua materialidade corporal ou sonora. Trata-se de fazer da linguagem um artifício desde o qual a realidade emerge como artifício narrativo em que implícito e explícito são conjugados, em que o sentido literal e real passa a ceder cada vez mais espaço ao sentido figurado e representativo.

Nesse sentido, o riso emerge como uma resposta corporal estruturada a partir dos regimes de substituição da linguagem. E não seria o riso uma forma de substituição, em que se verifica um deslocamento da agressividade para o humor? Freud (1927/1996, p. 257), no texto “O humor”, afirma que o humor “é um meio de obter prazer, apesar dos afetos dolorosos que interferem com ele; atua como um substitutivo para a liberação destes afetos, coloca-se no lugar deles [...]”.

O filme nos leva a pensar que tanto a sexualidade quanto o riso são efeitos do atravessamento da linguagem, efeitos de um desvio do natural, efeitos de o corpo ser atravessado pela linguagem. O que significa que o riso, além de ser uma resposta reflexa e fisiológica, cernida pelo natural do corpo, é também aprendido, já que não se reduz a essas condições.

Na verdade, seu sentido mais amplo é fundamentalmente decorrente da linguagem, ou seja, do efeito de satisfação inerente à autorreferência, às narrativas, aos chistes, às substituições da agressividade. Podemos verificar isso com os bebês que rapidamente aprendem a sorrir circunstanciados pela condição fisiológica reflexa, mas que rapidamente vão demandar o contorno materno para dar sentido a essa ação e assim fazer um desvio da resposta reflexa para uma ação psíquica, no sentido de cena, em que se ri de histórias, narrativas e criações. É nessa perspectiva que o riso segue sendo um organizador psíquico para a criança.

No tocante à passagem do sexo para a sexualidade, apesar de falarmos de uma mudança de posição, isso coaduna com explicações como a de Diamond (2010) de que a passagem para a bipedia seria uma das grandes mudanças que possibilitaram o salto do instinto para a pulsão, uma vez que liberou os membros superiores para uma alteração dos hábitos e do meio ambiente. Jorge (2008) afirma que a posição ereta aponta para uma questão mais fundamental, a mudança da utilização do olfato para a visão que aponta para “a passagem do funcionamento instintivo ao pulsional, tão fundamental e muitas vezes mal compreendida na teoria psicanalítica [...]. Esta passagem, na verdade, é o que funda o humano, ou, melhor dizendo, a possibilidade de o humano advir” (p. 39).

Essa passagem possibilita uma grande revolução para a espécie humana. Isso porque a utilização da visão em detrimento do olfato provoca uma perda do determinismo biológico e o surgimento da função de estimulação

constante por meio da exposição dos órgãos sexuais (JORGE, 2008). Assim, o ser humano se desvincula da procriação e se liga à sexualidade. Portanto, a “atrofia do olfato e a primazia do escópico inauguram o campo pulsional e o separa do sexual” (TEIXEIRA, 2015, p. 46). Consequentemente, “o recalque incidu sobre toda a sexualidade, obrigando o circuito pulsional às satisfações parciais, aos deslocamentos e às sublimações” (p. 75).

Se no filme apresentado acima verifica-se como passamos de um estado de natureza para um estado desviante, portanto, pulsional e desejante, em “Instinto”, filme de Jon Turteltaub (1999), baseado na obra de Daniel Quinn Ismael – “Um romance da condição humana”, percebe-se esse processo ao inverso. Ethan Powell (Anthony Hopkins), um antropólogo que foi à Uganda pesquisar a vida dos gorilas, ao aceitar se afastar da civilização para se aproximar deles, vai lentamente se despindo dos condicionamentos culturais e seus arranjos sociais. Obviamente que sua tentativa de sair da cultura por completo é frustrada, uma vez que, por mais que ele se negue a falar, como aparece no filme, ele é um ser de linguagem e, portanto, desde sempre atravessado pela mesma, condição que lhe determina uma falta estrutural e uma constituição pulsional. Entretanto, sua tentativa nos possibilita perceber a distinção entre natureza e cultura.

Em “Pulsões e destinos da pulsão”, Freud (1915/2004, p. 148) apresenta a pulsão “como um conceito limite entre o psíquico e o somático”. Se estamos falando de limite, não podemos confundir os representantes psíquicos com

a própria pulsão. Com isso, queremos evidenciar que a pulsão não está dentro do aparelho psíquico, pois ela encontra-se fora, nos órgãos do corpo. Nesse sentido, a pulsão não seria um estímulo psíquico, mas ao contrário, seria um estímulo para o psíquico, seria uma exigência de trabalho do corpo feita ao psíquico: a pulsão “é o representante psíquico dos estímulos e provêm do interior do corpo e alcançam a psique, como uma medida de exigência de trabalho imposta ao psíquico em consequência de sua relação com o corpo” (p. 148).

Freud (1915/2004) também apresenta o circuito pulsional por meio de quatro características fundamentais da pulsão: pressão (*Drang*), meta (*Ziel*), objeto (*Objekt*) e fonte (*Quelle*). A pressão é a energia que movimenta a psique, portanto, pode ser pensada como o motor da atividade psíquica, visto que diz respeito à “força ou a medida de exigência de trabalho que ela representa” (p. 148). Enquanto que a meta se refere sempre à satisfação, “que só pode ser obtida quando o estado de estimulação presente na fonte pulsional é suspenso. Embora a meta final de toda pulsão seja sempre a mesma, são diversos os caminhos que podem conduzir a essa meta” (p. 149).

O objeto é o meio pelo qual a pulsão atinge parcialmente sua meta, isso significa que ele não é determinado, podendo se revestir das fantasias e desejos de cada sujeito de modo bastante singular. Portanto, “ele é o elemento mais variável na pulsão e não está originalmente vinculado a ela, sendo-lhe apenas acrescentado em razão de sua aptidão para propiciar a satisfação” (FREUD, 1915/2004, p. 149).

Por fim, a fonte da pulsão que aponta para “o processo somatório que ocorre em um órgão ou em uma parte do corpo e do qual se origina um estímulo representado na vida psíquica pela pulsão” (FREUD, 1915/2004, p. 149). Sabemos que essa origem somática da fonte é decisiva para a pulsão, porém, é importante ressaltar que “a pulsão só se faz conhecer na vida psíquica por suas metas” (p. 149). A partir dessas características, propomos o Quadro 2 com as distinções entre instinto e pulsão.

Quadro 2: Distinções entre instinto e pulsão

Características	Instinto (<i>Instinkt</i>)	Pulsão (<i>Trieb</i>)
Fonte (<i>Quelle</i>)	Intrasomático (processos bioquímicos)	Zona erógena (parte do corpo ou órgão)
Pressão (<i>Drang</i>) (motor; quantidade de energia; tensão)	Momentânea (ritmo; alternância)	Constante
Meta (<i>Ziel</i>)	Necessidade	Satisfação
Objeto (<i>Objekt</i>) (meios de atingir a meta)	Pré-determinado	Contingente (construído)

Fonte: Elaborado pelos autores.

Além dessas características, Freud (1915/2004) propôs quatro destinos para a pulsão sexual: transformação em seu contrário, redirecionamento contra a própria pessoa, recalque e sublimação. “A transformação em seu contrário

só se refere às metas da pulsão; a meta ativa: torturar, ficar olhando, é substituída pela passiva: ser torturado, ser olhado. A inversão do conteúdo pode ser encontrada apenas no caso de transformação do amor em ódio” (p. 152). Enquanto o redirecionamento contra a própria pessoa aponta para “a troca do objeto sem alteração da meta” (p. 152), nesse sentido, pode-se pensar “o masoquismo [como] um sadismo voltado contra o próprio Eu” (p. 152).

Sobre o recalque e a sublimação, Freud (1915/2004) aponta que não tinha a intenção de falar sobre eles naquele momento, visto que se propunha a tratá-los em textos à parte. O texto “O recalque”, de 1915, compõe a *Metapsicologia*³, enquanto a sublimação, segundo Garcia-Roza (2008), possivelmente foi tema de um dos artigos perdidos que compunham a *Metapsicologia*.

Cabe ressaltar que, posteriormente, Freud transformará radicalmente essa concepção sobre o sadismo e o masoquismo em um texto de 1924. Porém, atentos ao nosso recorte, ficaremos cernidos a essa concepção primeira. É nesse contexto que trazemos a “História de O”, de Just Jaeckin (1975), baseada no livro homônimo escrito em 1954 por Anne Desclo sob o pseudônimo de Pauline Réage, a fim de ilustrar o circuito pulsional da fotógrafa O (Corinne Cléry), que levada pelas mãos do seu amante René (Udo

3 Freud denominou de *Metapsicologia* um modo de investigação próprio à psicanálise, já que consistia numa forma de conceituar e produzir um modelo de explicação decorrente da forma de organização e funcionamento do inconsciente: a tópica das localizações, os processos dinâmicos de investimento e as consequências econômicas da energia psíquica.

Kier) é apresentada à dor e ao prazer da submissão em todas as suas formas.

Entre essas formas de submissão às quais O foi apresentada, chama-nos a atenção uma vinheta em que ao invés de apanhar ela é obrigada a bater em outra jovem submissa. O que inicialmente era uma aversão rapidamente se torna um prazer, de tal forma que as outras mulheres gritam com O para parar. Nessa cena, pode-se perceber a movimentação pulsional da passividade para atividade.

Em outro filme, “Ninfomaníaca”, parte dois, de Lars von Trier (2014), a narrativa de Joe (Charlotte Gainsbourg), uma jovem viciada em sexo e seu relato detalhado pela busca de satisfação sexual nos permitem constatar como os destinos da pulsão trilham (des)caminhos nem sempre agradáveis. Nesse contexto, destaca-se uma vinheta em que Joe, após perder o prazer durante o ato sexual, resolve procurar K (Jamie Bell), um sádico extremamente metódico. Ela redescobre o prazer ao se esfregar em livros enquanto é chicoteada por ele.

A observação dessas tendências autodestrutivas presentes no masoquismo e a compulsão à repetição, evidenciaram a insuficiência do primeiro dualismo pulsional. Assim, no texto “Além do princípio de prazer”, Freud (1920/1996) teorizou um novo dualismo: pulsão de vida (que engloba as pulsões sexuais e as pulsões de autoconservação) e pulsão de morte. Garcia-Roza (2008, p. 158) destaca que para Freud “nenhuma das pulsões se apresentava em seu estado puro, [...] [elas] apresentam-se sempre misturadas. A diferença

era que, enquanto as manifestações das pulsões de vida são numerosas e ruidosas, a pulsão de morte é invisível e silenciosa”.

Porém, em “O mal-estar na civilização”, Freud (1930[1929]/1996, p. 117), ao afirmar a pulsão de morte como uma “disposição pulsional autônoma, originária do ser humano”, fornece a ela absoluta autonomia. Garcia-Roza (2008) esclarece que a pulsão de morte pode ser pensada como pura potência, o que significa que ela “é vazia de forma, de sentido; não é nem sexual, nem agressiva, nem de sociabilidade, mas pulsão pura e simplesmente” (p. 161).

Trazemos para pensar essa pulsão de morte o vilão Coringa (Heath Ledger) em “Batman – o cavaleiro das trevas”, de Christopher Nolan (2008), em uma tentativa de responder as perguntas de Žižek (2009, p. 11): “Seria o Coringa a própria personificação da pulsão de morte de Batman? Seria Batman a destrutividade do Coringa posta a serviço da sociedade?”. A vinheta que destacamos se refere à descrição que uma pessoa da cidade faz dele: “ele não tem impressão digital, dentária ou DNA. Suas roupas são sob medida, sem etiqueta. Não tem nome verdadeiro ou falso” (p. 11). Tal descrição nos remete ao modo como Garcia-Roza (2008) define a pulsão, tal como apresentado anteriormente: Coringa, assim como a pulsão, ocupa um outro lugar, para além da lei e da ordem. Ele circula sorrateiramente e parece estar em todos os lugares.

Em complemento, Žižek (2009, p. 11) expõe que o Coringa “não tem uma história por trás dele e carece de motivações

claras: ele conta às pessoas histórias diferentes sobre suas cicatrizes, zombando da ideia de que deve ter algum trauma profundamente enraizado que o faz agir desse jeito”. Essas histórias contadas pelo Coringa podem ser comparadas aos enredos fantasísticos que construímos para contornar o objeto *a* e satisfazer parcialmente a pulsão.

Lacan (1964/2008, p. 170) apresenta o objeto *a*, que “não pode ser confundido com aquilo sobre o que a pulsão se refecha. O objeto *a* é a presença de um cavo, de um vazio, só conhecido na forma de objeto perdido”. Nessa disposição, a pulsão contorna o objeto, mas nunca o atinge, uma vez que a pulsão nunca se satisfaz por completo (FIGURA 1).

Para Miller (1995/1997), o objeto *a* é uma função que designa uma perda, um fracasso e é, justamente, esse fracasso que sustenta o movimento pulsional, pois possibilita o encontro com o “não é isso”, possibilita o (des)encontro necessário para que a pulsão continue repetindo o circuito, obtendo assim um gozo com o insucesso. Nos dizeres de Rabinovich (2004, p. 23), “o objeto perdido freudiano (perdido por estrutura, não perdido por experiência) é o que motiva uma repetição (*automaton* e *tyché* diferenciadas no “Seminário, livro 11” por Lacan) e é o que impulsiona para a descoberta desse objeto que nunca se teve”.

Como mostraçãõ desse objeto perdido, que desliza infinitamente numa cadeia marcada pela falta e que continua presente como falta, destaca-se “Perfume: a história de um assassino”, de Tom Tykwer (2006), adaptado do livro “O perfume”, do autor Patrick Süskind. O filme exhibe a trama

de Jean-Baptiste Grenouille (Ben Whishaw), um rapaz dotado de um olfato extremamente aguçado, que desejava criar o perfume perfeito. Como matéria prima de sua criação, Jean-Baptiste persegue o aroma de jovens, contudo, esse (*a*)roma sempre o escapava, alimentando ainda mais seu desejo e sua repetição. Muitas interpretações cabem nesse filme. Entretanto, por agora, interessa-nos evidenciar como o comportamento do rapaz contorna o objeto (*a*)roma e quando o atinge a morte se pronuncia. Jean-Baptiste é devorado pela cessação do desejo.

Por fim, depreende-se a complexidade em jogo no conceito de pulsão, em consonância com Freud (1915/2004) que o considerava indispensável às formulações sobre o psiquismo em função de sua condição de fronteira e limite entre o que se poderia conjecturar entre o corpo e o psíquico. Essa opacidade teórica ainda parece refletir uma característica da própria noção de pulsão, visto que não é sem consequência que ele assevera, posteriormente, que “a teoria das pulsões é, por assim dizer, a nossa mitologia” (FREUD, 1933[1932]/1996, p. 104).

Contudo, é importante ter em mente que tal mitologia não é “uma remissão ao irreal”, mas sim uma mitificação do real que atinge no mito “aquilo que produz o desejo, reproduzindo nele a relação do sujeito com o objeto perdido” (LACAN, 1964/1998, p. 867). Além disso, “em Freud, invariavelmente, o mito é tanto o que nos lança às origens e ao mais arcaico quanto o que serve à descoberta do liame entre tal originário e o presente, possibilitando inclusive

a ação sobre ele”, como apontam Santiago e Paula (2011, p. 129).

Considerações finais

Ao estudar a pulsão, enquanto conceito fundamental da Psicanálise, verifica-se que a ruptura com a natureza é o que possibilita a constituição do sujeito que, ao ser atravessado pela linguagem e pela pulsão, torna-se um ser dividido entre natureza e cultura. Essa condição existencial o colocará em movimento constante, uma vez que sua satisfação será sempre parcial.

Assim, a arte no corpo, a linguagem, as formas de expressão são modos de tentar recobrir o espaço não percorrível do real. Uma ação que se repete, uma re-petição: algo posto incessantemente para que o imaginário e simbólico possam compor uma realidade. Nesse ponto, temos que os humanos dessa época, se marcados pela linguagem, são sujeitos que se relacionam repetindo com o outro a marca de suas demandas, desejos e vontades, mesmo que rudimentares. Pois o que marca a linguagem abstrata é sua capacidade de substituir, tomar uma coisa por outra, tomar alguém por outro, transferir. E se há transferência, há inconsciente estruturado como linguagem.

Todas essas constatações foram oriundas de nossa aposta em utilizar películas cinematográficas como uma estratégia didática no ensino e transmissão da Psicanálise dentro da universidade. Por essa razão, desenvolvemos

um grupo de estudos chamado “Psicanálise e cinema” com o intuito de apresentar os quatro conceitos fundamentais da Psicanálise a partir de alguns recortes fílmicos, estimulando os participantes a desenvolver uma escuta fílmica que os possibilitassem uma articulação conceitual, de modo que trouxessem para as discussões outras vinhetas. Desse modo, foi possível perceber a apropriação dos alunos desses conceitos.

Considera-se o resultado dessa investigação satisfatório, uma vez que possibilitou aos alunos constatar que a lógica conceitual demanda suas respectivas constelações conceituais. O projeto cumpriu com seus objetivos: os alunos estudaram os conceitos e extraíram vinhetas de filmes que ilustravam os conceitos estudados (como apresentamos no corpo deste artigo). Durante as discussões, eles foram capazes de compreender a trama conceitual, de modo a fazer articulações também com casos clínicos estudados na literatura e com aqueles atendidos no estágio.

Porém, identifica-se como limitação em nossa pesquisa a cultura cinematográfica dos alunos que se restringia a películas hollywoodianas, limitando assim articulações com outro conceito de cinema, menos determinado pelo visual do que pela trama narrativa.

Durante o estudo também se constatou como os quatro conceitos fundamentais são encadeados a partir de uma proposta conceitual que organiza toda a obra de Freud a Lacan: o conceito de fantasia que não fazia parte do escopo de nossa pesquisa. Assim, o conceito de fantasia

se insinuou como uma proposta de continuidade capaz de trabalhar mais detidamente os conceitos, especialmente, a pulsão.

Nesse processo investigativo de estudo e discussão, percebe-se a importância não só do cinema como instrumento pedagógico, mas do grupo de estudos (método extraclasse) para a transmissão eficaz da Psicanálise e a formação de uma escuta diferenciada.

Por fim, entende-se que a presente pesquisa contribui para a produção do conhecimento em Psicologia e transmissão da Psicanálise por possibilitar a apreensão dos conceitos psicanalíticos, a partir de uma dinâmica conceitual mais próxima do cenário cotidiano em função do drama e dos recursos visuais. Assim como nos permite realizar um exercício de escuta, tão fundamental na prática do profissional da Psicologia. Isso porque somos levados ao que Dunker e Rodrigues (2015) denominam de processo clínico de desmontagem e montagem de diferentes cenas e narrativas dos analisantes, de escolha dos fragmentos essenciais, de corte e recorte do que precisa ser descolado na produção de novos sentidos.

Referências

- ANNAUD, J.-J. **A guerra do Fogo** [filme-vídeo]. França, Estados Unidos e Canadá: Lume Filmes, 1981.
- DIAMOND, J. **O terceiro chimpanzé** – a evolução e o futuro do ser humano. Rio de Janeiro: Record, 2010.
- DUNKER, C. I. L.; RODRIGUES, A. L. Fazer cinema, fazer psicanálise. *In*: DUNKER, C. I. L.; RODRIGUES, A. L. **A criação do desejo** 2. ed. São Paulo: nVersos, 2015. p. 13-27.
- FREUD, S. Mais além do princípio de prazer (1920). *In*: FREUD, S. **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1996, v. 18, p. 13-72.
- FREUD, S. Novas Conferências Introdutórias sobre Psicanálise (1933[1932]). *In*: FREUD, S. **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1996, v. 22, p. 13-194.
- FREUD, S. O humor (1927). *In*: FREUD, S. **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1996, v. 21, p. 165-174.
- FREUD, S. O mal-estar na civilização (1930[1929]). *In*: FREUD, S. **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1996, v. 21, p. 67-151.
- FREUD, S. Três ensaios sobre a teoria da sexualidade (1905). *In*: FREUD, S. **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1996, v. 7, p. 117-231.
- GARCIA-ROZA, L. A. **Acaso a repetição em psicanálise**: uma introdução à teoria das pulsões. 4 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.
- GARCIA-ROZA, L. A. **Artigos de metapsicologia, 1914-1917**: narcisismo, pulsão, recalque, inconsciente. 7. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008. (Introdução à metapsicologia freudiana, v. 3).

JAECKIN, J. **História de O** [filme-vídeo]. França: Cult Classic, 1975.

JORGE, M. A. C. **Fundamentos da psicanálise de Freud a Lacan** – vol. 1: as bases conceituais. 5 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

LACAN, J. **Seminário, livro 8: a transferência** (1960-1961). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1992.

LACAN, J. **Seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise** (1964). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

LACAN, J. **Seminário, livro 22: R.S.I.** (1974-75). Disponível em: <<http://lacanempdf.blogspot.com.br/2017/03/o-seminario-22-rsi-jacques-lacan.html>>. Acesso em: 24 maio 2017.

LACAN, J. **Do “Trieb” de Freud e do desejo do psicanalista** (1964). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

MILLER, J.-A. A imagem rainha (1995). In: MILLER, J.-A. **Lacan elucidado: palestras no Brasil**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997. p. 575-595.

MILLER, J.-A. Discurso do método psicanalítico (1987). In: MILLER, J.-A. **Lacan elucidado: palestras no Brasil**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997. p. 221-229.

NOLAN, C. **Batman – o cavaleiro das trevas** [filme-vídeo]. Estados Unidos: Warner Bros, 2008.

PENAFRIA, M. **Análise de Filmes** – conceitos e metodologia (s). VI CONGRESSO SOPCOM, Universidade Lusófona, Lisboa, abril 2009. Disponível em: <www.bocc.uff.br/pag/bocc-penafria-analise.pdf>. Acesso em: 20 ago. 2016.

RABINOVICH, D. S. **Clínica da Pulsão** – as impulsões. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2004.

ROUDINESCO, E.; PLON, M. Pulsão. In: ROUDINESCO, E.; PLON, M. **Dicionário de psicanálise**. Rio de Janeiro: Zahar, 1998. p. 628-633.

SANTIAGO, H.; PAULA, M. F. de. Repensar a pulsão, reinventar a clínica. **Caderno de Psicanálise**, Rio de Janeiro, v. 33, n. 24, p. 129-134, 2011.

TEIXEIRA, A. M. **As origens da pulsão e a invenção do humano**.

2015. 142 f. Tese (Doutorado em Psicologia) – Universidade de Brasília, Brasília, Brasil, 2015. Disponível em: <http://repositorio.unb.br/bitstream/10482/20073/1/2015_Andr%C3%A9Magalh%C3%A3esTeixeira.pdf>. Acesso em: 2 fev. 2017.

TURTELTAUB, J. **Instinto** [filme-vídeo]. Estados Unidos: Spyglass Entertainment & Touchstone Pictures, 1999.

TYKWER, T. **Perfume: a história de um assassino** [filme-vídeo]. França, Espanha e Alemanha: Constantin Film Produktion GmbH, 2006.

VIEIRA, M. A. Furos. **Viso: Cadernos de estética aplicada**, v. 1, n. 1, jan. / jun. 2007. Disponível em: <http://www.revistaviso.com.br/pdf/Viso_1_MarcusAndreVieira.pdf>. Acesso em: 8 mar. 2017.

VON TRIER, L. **Ninfomaniaca: parte 2** [filme-vídeo]. Alemanha, França, Dinamarca e Bélgica: Zentropa Entertainments, 2014.

ZIZEK, S. **Lacrimae rerum: ensaios sobre cinema moderno**. São Paulo: Boitempo, 2009.