

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO  
Especialização em Semiótica Psicanalítica – Clínica da Cultura

# **MEDIAÇÃO SIMBÓLICA DA FICÇÃO NA COMPREENSÃO DOS EFEITOS REFRAATÓRIOS DO REAL**

**RAFAELA VASQUES ENGLERT**

São Paulo  
2023

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO  
Especialização em Semiótica Psicanalítica – Clínica da Cultura

RAFAELA VASQUES ENGLERT

# **Mediação simbólica da ficção na compreensão dos efeitos refratários do Real**

Projeto de Pesquisa de Monografia apresentado à Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como requisito parcial para aprovação na disciplina Trabalho de Conclusão de Curso da Especialização em Semiótica Psicanalítica sob a orientação do Prof. Dr. Juan Droguett.

São Paulo

2023

## **AGRADECIMENTOS**

À minha família, que desde sempre me deu o incentivo para embarcar e seguir neste desafio acadêmico.

À minha mãe e pai, avós, dinda e dindo, tios e tias, aos meus amigos e à todos que estiveram comigo durante o processo cirúrgico e cujo apoio foi determinante para a travessia dessa experiência, vocês são parte da trajetória e, se houve perseverança para atravessar o escuro, foi porque me fortaleci do amor que recebi, que segurou minha mão quando nem existiam pedaços. Mesmo perdida de mim mesma, a certeza de que eu existia fora de mim, dentro de vocês, me fez seguir em frente mais segura. À vocês, toda a minha gratidão e amor.

Ao meu professor e orientador Juan, pela abertura, carinho, receptividade, escuta e empenho em ajudar em cada passo do caminho, indicando direção e dando clareza de pensamento, sempre encorajando expressão própria. Pelo interesse em honrar o meu processo cirúrgico e ver valor na minha proposição, o que já significou muito, e ainda me concedeu mais segurança em relação ao impacto dessa experiência, acreditando valer a reflexão no assunto não só para mim, mas digna de ser compartilhada com outros como objeto de estudo.

Ao curso de Semiótica Psicanalítica da PUCSP, seus professores e conteúdos, que me deram a incrivelmente privilegiada possibilidade de viver a cirurgia me apropriando da experiência num nível completamente distinto. Que grande oportunidade na minha vida foi essa.

Aos médicos e profissionais que me acompanham desde antes do procedimento, assim como durante o seu percurso, aos que surgiram no caminho e aos que permanecem depois disso tudo, e que seguem me amparando com toda sua competência, atenção e cuidado.

*O espírito é um osso que não se pode  
separar da carne*

Friedrich Hegel

## **A mediação simbólica da ficção na compreensão dos efeitos refratários do Real**

### **RESUMO**

Esta monografia tem como objetivo principal abordar a mediação simbólica da ficção para compreender os efeitos refratários do Real na perspectiva da Semiótica-psicanalítica. Formula o problema do Real desintegrar tanto o registro imaginário quanto o simbólico, sendo estes últimos os mais familiares à cultura audiovisual a partir dos quais se iniciou este estudo. Cabe portanto a reformulação da pergunta inicial da pesquisa que era: em que momento o poder mediador do imaginário e simbólico colapsa diante do Real? Efetivamente, por uma questão de ordem pessoal, o questionamento inicial permanece latente até o fim para responder à hipótese do Real exceder o imaginário e o simbólico fazendo-se presente ao sujeito na forclusão, quando algo rejeitado pelo simbólico retorna ao imaginário em forma de alucinação. A justificativa reside na performance de um trabalho científico cujo alcance clínico o faz digno de ser considerado. Os procedimentos metodológicos se iniciam com a análise do filme *A Chegada* de Denis Villeneuve (2016) e das indagações a respeito do imaginário cinematográfico na obra *O cinema ou o homem imaginário* de Edgar Morin (2014), da linguagem simbólica do cinema tanto do dispositivo narrativo quanto da mise-en-scène. Dos referenciais teóricos o já citado Morin, serviu de base para compreender o imaginário e o simbólico, e os efeitos do Real nas figurações dos três registros na sua fenomenologia. Sendo assim, a estrutura ficou configurada num primeiro capítulo que aborda o imaginário antropológico a partir de Freud e Lacan, um segundo que trata da ordem do simbólico desde a linguagem cinematográfica e, um capítulo final no qual se faz o relato da experiência pessoal procurando estabelecer as ligações com os fractais do Real.

**Palavras-chave:** Semiótica-psicanalítica; Freud e Lacan; RIS; Mediação ficcional; Fractais.

# The symbolic mediation of fiction in understanding the refractory effects of the Real

## ABSTRACT

The main objective of this monograph is to approach the symbolic mediation of fiction in order to understand the refractory effects of the Real from the perspective of Psychoanalytic-semiotics. It formulates the problem of the Real disintegrating both the imaginary and the symbolic registers, the last two being the most familiar to audiovisual culture from which this study began. It is therefore worth reformulating the initial question of the research, which was: at what point does the mediating power of the imaginary and symbolic collapse in the face of the Real? In fact, due to the occurrence of a personal event, the initial questioning remains latent until the end to answer the hypothesis of the Real exceeding the imaginary and the symbolic making itself present to the subject in foreclosure, when something rejected by the symbolic returns to the imaginary in the form of hallucination. The justification lies in the performance of a scientific work whose clinical scope makes it worthy of consideration. The methodological procedures begin with the analysis of the film *Arrival* by Denis Villeneuve (2016) and the inquiries about the cinematographic imaginary in the work *The Cinema, or The Imaginary Man* by Edgar Morin (2014), the symbolic language of cinema, both of the narrative device and of the mise-en-scène. Regarding theoretical references, the aforementioned Morin served as a basis for understanding the imaginary and the symbolic, and the effects of the Real in the figurations of the three registers in their phenomenology. Thus, the structure was configured in a first chapter that addresses the anthropological imaginary from Freud and Lacan, a second that deals with the order of the symbolic from the cinematographic language and a final chapter in which a personal experience is reported seeking to establish connections with the fractals of the Real.

**Keywords:** Psychoanalytic-semiotics; Freud and Lacan; RIS; Ficcional mediation; Fractals.

## **SUMÁRIO**

### **INTRODUÇÃO, 1**

#### **Capítulo 1**

O Imaginário a partir da antropologia e da posterior elaboração psicanalítica de Freud e Lacan, 2

#### **Capítulo 2**

A ordem do Simbólico desde a linguagem cinematográfica do filme *A Chegada* de Denis Villeneuve e a interpretação semiótico psicanalítica, 11

#### **Capítulo 3**

A mediação simbólica da ficção e a articulação dos registros RIS aplicados aos efeitos refratários do Real num caso clínico de acompanhamento terapêutico, 19

3.1 O Real-real e a nonada do vazio, dissolução e morte, 26

3.2 O Real-imaginário entre o fantasma e a fantasia nos contornos do corpo, 35

3.3 O Real-simbólico e as possibilidades de reconstruir a cadeia pulsional, 38

### **CONSIDERAÇÕES FINAIS, 49**

### **REFERÊNCIAS, 52**

## INTRODUÇÃO

A partir da base teórica Semiótico-psicanalítica adquirida durante o curso de pós-graduação, as elaborações contidas neste trabalho têm como objetivo geral a compreensão dos registros RIS, assim como de seus cruzamentos, seja conforme a lógica borromeana ou na sua desobediência, e a sua aplicação prática frente à eventos do Real. Indo mais além, as formulações a seguir focam no entendimento dos registros de significação, imaginário e simbólico, na sua capacidade mediadora do Real, quando esse se justapõe gerando efeitos.

Valendo-se do percurso traçado em projetos anteriores, que já vinham trabalhando os registros lacanianos através da análise de obras cinematográficas, o presente estudo parte da exploração dos mecanismos do cinema para explicar os conceitos de imaginário, simbólico e real. De forma que, à diante, possam ser construídas ligações entre os efeitos do Real e os métodos utilizados pela produção audiovisual para atingir o espectador, colocando em evidência o potencial desse tipo de espetáculo em ser simulador da mediação simbólica.

Contribuindo para uma maior abrangência do campo de investigação semiótico-psicanalítico, será apresentado um relato clínico como incidência de um Real, a partir do qual serão avaliados os seus efeitos e a consequente articulação dos registros de significação diante das perturbações causadas por essa insurgência. Com esse intuito, serão utilizadas as fractais do Real para a organização desse relato, tanto de seus momentos, como das hipóteses que surgem de sua análise.

À vista disso, o trabalho será dividido em três capítulos, cada um abrangendo um registro, sendo o primeiro encarregado do imaginário antropológico segundo Edgar Morin, depois, o seguinte trata do simbólico cinematográfico, entrando mais a fundo no seu potencial mediador e, enfim, o terceiro, que traz o relato de uma experiência pessoal, e as concepções acerca de seus efeitos. Este último, é subdividido em três partes que levam o nome de cada uma das fractais do real: Real-real, Real-imaginário e Real-simbólico, onde serão esmiuçados os cruzamentos e confrontos dos registros na geração de efeitos, na tentativa de remediá-los, e os rearranjos dessas instâncias na busca de integrar o Real dentro de si, visando a preservação do sujeito.

## **CAPÍTULO 1 - O Imaginário a partir da antropologia e da posterior elaboração psicanalítica de Freud e Lacan**

Para entendermos o imaginário devemos primeiro lembrar de duas de suas principais características: sua origem no ego e seu engajamento com a imagem, o que faz dele essencialmente relacionado à imagem pela qual o ego se reconhece. Para tanto, serão abordados, através da obra *O Cinema ou O Homem Imaginário* de Edgar Morin (2014), o conceito de imaginário antropológico, assim como as diversas expressões deste que entrelaçam-se com o cinema e que encontram nele o mais fértil dos terrenos.

Entendendo o peso da imagem no conceito de imaginário, somos levados à técnica da fotografia e, logo em seguida, à evolução desta, a cinematografia. O cinema, ao colocar as imagens em movimento devolveu às representações estáticas de pessoas e objetos o seu dinamismo inerente, tornando-se decididamente a técnica mais eficaz de representação da realidade. Segundo Morin, na ilusão de autonomia da cena e dos seres nela representados, experienciamos o encanto da imagem em movimento (2014, p. 29). A fascinação que envolve a técnica do cinema, antes de qualquer coisa, não está na sua capacidade em exibir a vida com o maior realismo já visto, mas no seu poder de apresentar a realidade como um reflexo de si mesma. A magia está em reconhecer-se, a seu mundo e seus objetos, como na imagem no espelho<sup>1</sup>. O encanto não é pelo real, mas por sua imagem refletida, que traz consigo qualidades que não são sentidas no real (Morin, 2014, p. 31-32). O magnetismo da imagem cinematográfica está justamente na sua fidelidade, no quão próximo ela chega de um reflexo.

A virtude da imagem do cinema, portanto, não está propriamente nela, mas em tudo o que originariamente projetamos. O cinema somente faz sentido a partir da interpretação que se faz dele. No cerne da magia do cinema – dos efeitos que ele produz – está o complexo universal, arcaico e intrinsecamente humano de projeção-identificação, como colocado por Morin: "o estado subjetivo e a coisa mágica são dois momentos da projeção-identificação" (2014, p. 111). Esse mecanismo é a base da percepção cinematográfica e é através dele que o cinema

---

<sup>1</sup> Entraremos na definição de magia mais à frente. Enquanto isso, a seguinte frase de Morin pode ajudar no esclarecimento: "a magia universal do espelho não é outra senão a magia do duplo" (2014, p. 46).

acontece, pois tudo o que projetamos são nossas carências, ambições, necessidades, medos e desejos, que então identificamos nos reflexos de nós mesmos que a tela mostra (Morin, 2014, p. 109). Portanto, o imaginário cinematográfico ocupa-se das grandes questões humanas, abordadas por meio da ficção. A lógica do cinema se dá assim: vemos a realidade representada objetivamente, e pela via da projeção e identificação somos capazes de participar subjetivamente da experiência que o filme propõe. É dessa forma que a obra ficcional ajuda-nos a enxergar a própria vida, por essa razão que saímos da experiência cinematográfica com um vislumbre do interior da alma humana.

Nesse aspecto, somos espectadores ativos, levando em conta que o cinema nada seria além de um amontoado de sombras, ou pixels, se não fôssemos nós a colocar sobre ele o seu significado e significância<sup>2</sup>. O espectador no processo de identificação, projetando-se nas coisas exteriores, integra o mundo dentro de si, trazendo-o para dentro do ego e podendo assimilá-lo afetivamente<sup>3</sup>. O cinema é mestre nessa arte de tornar, não somente os outros – seus personagens –, mas também objetos, paisagens, música e todo o resto, assimiláveis. A obra cinematográfica, em seus detalhes e conjunto, é integralmente trazida para dentro da subjetividade do homem imaginário, e lá se aloja, formando novas conexões imaginárias.

De acordo com Morin, essa interiorização dos conteúdos fílmicos só é possível devido à visão da projeção mais essencialmente imaginária: a do duplo (2014, p. 110-117). Sendo definida como a imagem do nosso próprio eu, é através de seu lançamento que somos atingidos pela impressão de realidade própria do cinema, que nos prende dentro de seu espetáculo e viabiliza a nossa participação. Encontramo-nos imersos e reconhecidos dentro daquele universo. Uma vez que acreditamos na realidade duplicada do filme é que conseguimos apreciar a projeção. Mediante acreditarmos subjetivamente, sentimos o impulso de participação imaginária e afetiva. Ao passo que identificamos as imagens da tela à existência

---

<sup>2</sup> Ao passo que significado é relacionado com a linguagem, atrelado à uma cadeia de significados, significância corresponde à formulação de um conceito e o seu valor como tal, como signo.

<sup>3</sup> Vale entender a afetividade pelo olhar psicanalítico, como a relação do sujeito com os objetos de desejo. Sendo o ego construído em cima de memórias afetivas e o imaginário gerado em torno do ego, o imaginário precisa de imagens para que possa operar. Logo, o imaginário cinematográfico, como provedor de imagens, é o imaginário coletivo de todos nós.

real, as projeções-identificações da realidade pessoal também entram em cena, temos a experiência de estar “vendo a própria vida”.

O cinema, portanto, em sendo reflexo da realidade, carrega algo a mais que o verdadeiro não tem, a qualidade de duplo (Morin, 2014, p. 40). E não é que o duplo não está lá no original, é apenas que não o enxergamos na maior parte do tempo, pois estamos vestindo o duplo, preocupados em viver – performar –, de forma que é necessário um espelho como o cinema para apresentá-lo, escancará-lo para nós, o real da ilusão de nós mesmos. Assim, o cinema acaba nos mostrando uma realidade mais real do que a fantasia que vivemos, como se a paródia quem a encarnasse fôssemos nós, não o filme<sup>4</sup>.

Essa caracterização da realidade que é o cinema, por vezes causa vergonha e embaraço ao expor-nos ao ridículo de nossas construções imaginárias, revelando o espetáculo performático que já é a existência no seu natural. Os sujeitos em seus papéis, uniformizados com suas “identidades”, tratando de seus assuntos, em uma performance para tentar convencer a eles mesmos e aos outros de qualquer coisa. O cinema somente ironicamente trata de nós e nossos duplos<sup>5</sup>.

Isto posto, entendemos que o cinema não poderia ser mais imaginário, visto que só funciona por meio da alienação na imagem de um outro. Esse atributo latente da cinematografia acessa as projeções-identificações de forma mais eficiente do que a vida real, pois, se estamos vivendo, via de regra não estamos contemplando, ficando submergidos nos duplos de forma que não os enxergamos mais, como o peixe que não vê o oceano. Notando que a realidade original do ser humano já tem caráter “semi-imaginária” por si só, o que entra em questão aqui é a confusão que se faz entre participação imaginária e social, entre o que é espetáculo e o que é existência sentida (Gorki apud Morin, 2014, p. 116). Seriam as conversas todas convenções, diálogos roteirizados? A roupa, figurino? Esse faz-de-conta da vida real, vivida ironicamente, é o que o cinema traz dentro de suas narrativas. A desconfortável identificação do espectador com essa ficção real é a moral do filme: fazer-nos ter noção do chiste que é a nossa ilusão de auto-importância, as tais projeções-identificações imaginárias. O espetacular aparelho técnico do cinema tem o poder de desnudar o disfarce social e externar para todos verem, a verdade sobre

---

<sup>4</sup> Paródia: gênero pós-moderno que geralmente vem acompanhado de ironia e deboche. Capaz de fazer o espectador rir de suas próprias fragilidades, é uma forma de se auto-reconhecer vulnerável.

<sup>5</sup> Ironia como desvio de sentido, metáfora, nonsense proposital.

o espírito de seus autores e admiradores (Parra, 2019, p. 172-173). Portanto, se o cinema imaginário trata das construções imaginárias da realidade, seria então a produção cinematográfica o imaginário elucidando ele mesmo?

Das ideias expressas acima, a partir da obra de Edgar Morin e do poema acima citado, o importante é entender o imaginário como instância relacionada tanto ao indivíduo quanto à sociedade, o que facilita a exploração da afinidade deste com o cinema. A partir disto, insere-se nas categorias de projeção e identificação a ideia de transferência entre espectador e personagem, assim, sendo possível reconhecer a experiência estética do espectador. É propriamente essa ligação o pontapé da hipótese desta monografia, isto é, a forma como as transferências que ocorrem na experiência cinematográfica, propiciadas pela projeção-identificação, são vias válidas e valiosas de acesso aos poderes de significação.

Desta forma, o conceito de imaginário pode ir avançando até suas definições em Freud e, finalmente, Lacan, podendo expandir suas conexões com os outros dois registros.

Ainda que estejamos geralmente inconscientes do nosso duplo, nós existimos escoltados por ele, versão alterna de nós mesmos. O cinema, por sua vez, captura o espectador dando-lhe um personagem, no qual ele pode anexar o seu próprio duplo. Na experiência cinematográfica, somos simbióticos a esses reflexos, e nesse espelhamento aprendemos com suas lições, refletimos com suas jornadas, incorporamos à nossa subjetividade as suas. Essa é, em última instância, a catarse propiciada por todo filme<sup>6</sup>.

Morin deixa claro que, ao mesmo tempo que somos o duplo, essa imagem fundamental de nós mesmos também nos supera, pois traz consigo uma energia onírica (2014, p. 43-44). Colocando-nos em contato com o duplo, o cinema nos permite vislumbrar quem somos em sonhos, qual seria a história de nossa epopeia autoral se fôssemos o que projetamos ser. A cinematografia é uma janela para a resposta sobre o que a humanidade é. Motivo pelo qual o filme carrega uma mensagem, traz a catarse, questiona e ensina. Faz devanear sobre os comportamentos que ele representa: a natureza de nós mesmos.

Os duplos na tela, vias de acesso ao imaginário do cinema, apesar de estarem objetivamente presos à uma superfície, como coloca Morin, não deixam de

---

<sup>6</sup> Define-se catarse como "a fruição sensível e comunicativa da identificação" (Carchia e D'Angelo, 2003, p. 302).

existir tridimensionalmente (2014, p. 179)<sup>7</sup>. Alimentando-se da vida que abdicamos momentaneamente para acompanhar as deles, possuem nossas mentes e corpos, adequando-se à subjetividade de quem os vê e vice-versa, os espectadores tornam-se os fantasmas de seus duplos (Morin, 2014, p. 179). É em sendo tridimensionais que aprendemos com eles. Vivendo internamente é que viram nossos professores, juntando-se às vozes da nossa consciência passam a ser um outro par de olhos através dos quais os nossos veem. Com acesso à outra perspectiva, encaramos a vida à sua forma, integrando os ensinamentos de suas trajetórias à nossa própria. O filme transcorre como se fizesse surgir no espectador novas subjetividades, afinal o reflexo, ou personagem, ao qual anexamos nossa identidade imaginária tem da mesma forma sua própria subjetividade, que é sugada para dentro do espírito, junto de tantos outros significantes.

Na lógica apresentada por Morin, a mágica do cinema realiza-se pelos processos de identificação, logo, se não nos identificamos não somos atingidos pela emoção e, sem efeito, nada apreendemos (2014, p. 112-113). Quando emergimos da sala escura, já fomos absorvidos pela sua realidade duplicada e ela por nós. De lá levamos os personagens e os objetos para fazer morada na nossa subjetividade. A obra cinematográfica penetra de forma que não deixamos a sala os mesmos de quando entramos, carregando conosco a visão de nossos duplos, assim como as subjetividades dos personagens que os sequestram. A imagem especular que o cinematográfico mostra acaba por absorver o universo real (Morin, 2014, p. 63).

Essa condição da experiência fílmica remete diretamente ao estádio do espelho, de Lacan. Somos onde não estamos, e quanto mais tentamos nos encontrar mais nos alienamos na imagem do outro. Por isso o potencial transformador do cinema, pois é de sua natureza mergulhar num outro – duplo –, simulando o primeiro e mais primitivo processo identificatório do sujeito. Impossível de ser experienciado sem a ação das construções imaginárias, o cinema instiga essas projeções e identificações ampliando nosso próprio duplo até o tamanho de seus protagonistas (Morin, 2014, p.179). A ficção nos faz viver um pouco da vida imaginária de nossos duplos, identificados com o protagonismo, nos dá uma prova da vivência dos eventos extraordinários de nossa mente.

---

<sup>7</sup> Tridimensionalidade como característica de algo que tem perspectiva, profundidade. Neste caso, o duplo, que sai da tela para tomar "corpo".

O envolvimento do ego no e pelo cinema detém uma característica que a sua atuação na realidade não tem. Enquanto na vida real, em geral, as identificações acabam destinadas somente aos nossos semelhantes, no cinema, as projeções-identificações polimórficas se estendem também ao estranho ou inquietante, sinistro; o diferente ao mesmo tempo familiar. Sob esse aspecto, a obra fílmica se distingue pela capacidade de colocar o espectador em estado de reflexão, por intermédio da participação afetiva, o filme torna-se o meio mais competente de passar lições de caráter com a maior convicção possível de sua assimilação. Morin (2014, p. 131) declara que o lema da propriedade polimórfica da identificação no cinema é: "evadir-se e se reencontrar". O talento "educador" do cinema está precisamente na sua habilidade em fazer o sujeito se identificar com algo distante dele, para reencontrar algo profundo a respeito de si. É dessa maneira que emprestamos aos duplos da tela nossos corpos: na promessa de que quando voltarmos teremos aprendido algo sobre quem somos.

Felizmente, as participações afetivas na arte cinematográfica não se restringem somente aos personagens, sendo capazes de estabelecer envolvimento afetivo com paisagens, luzes, cores, objetos, e o universo ficcional em sua integralidade, ideia que Morin (2014, p. 132) explicita em sua obra e que relaciona-se ao conceito de sentimento oceânico, também apresentado no mesmo trabalho<sup>8</sup>. Isso é a polimorfia das identificações, e por isso, com diálogos ou não, tratando explicitamente ou não, a linguagem cinematográfica acerta em cheio a subjetividade com seus argumentos. A projeção, ou alienação, estendida a todos os elementos da obra do cinema gera uma glamourização da realidade, o que faz com que a impressão de realidade – sua imagem – adquira uma nitidez e profundidade maior que a realidade em si, novamente conduzindo o espectador a notar coisas que não vê porque vive.

O duplo, projeção alienada na imagem de um outro, quando objetivado (como é no caso do cinema) manifesta-se autônomo, dono de uma realidade plena. Concordando com sua origem absolutamente imaginária, essa "super-realidade" total do duplo endereça e encarrega-se de sua ânsia mais subjetiva: a imortalidade (Morin, 2014, p. 43). Na imagem especular, o ser humano colocou todas as suas

---

<sup>8</sup> Sentimento oceânico, termo cunhado por Romain Rolland em carta para Sigmund Freud, traz a ideia de pertença, diz respeito à sensação de ser um com o todo. Já o sentimento desértico é o seu oposto, se refere ao nada, desolação.

ambições imaginárias, com a força dos sonhos o duplo segura a realidade que supera o sujeito, o seu mito (Morin, 2014, p. 44). O princípio do cinema é reconhecer-se em seu duplo e viver um pouco da própria ficção, alienando-se em projeções.

Em sua raiz psicanalítica, a imagem duplicada do eu é uma asserção da identidade e individualidade do ser humano. Em razão disso, muitas vezes o sujeito “se encontra” na experiência cinematográfica, pois ela o põe em contato com seu duplo, que fala sobre quem ele é – ou, a imagem que o sujeito tem de si mesmo, sua identidade. É através desse entendimento do duplo que podemos concluir sobre a essência antropológica e universal desse conceito, constituindo-se como um exercício imaginário de criação da história do humano por ele mesmo, fazendo-se presente desde as primeiras epopeias gregas, cuja grande tragédia era, justamente, o seu destino fatal. Em busca da imortalidade, é na contação de histórias que o duplo a alcança.

Sendo a arte do cinema o imaginário em ação, a experiência fílmica para o espectador tem o potencial de uma sessão de terapia. A projeção de nossos duplos somada à identificação com o que se passa na tela, fatores compulsórios para a participação cinematográfica, compõem a equação que permite ao espectador que leve no bolso outras subjetividades, experientes no manejo da imposição do real em seus universos de ficção. A partir das reflexões presentes aqui, apoiadas pelos conteúdos de Morin, é que tornou-se possível me debruçar sobre um evento real de vida podendo compreender, para além do acontecimento em si, a natureza dos processos de associação que me ajudaram a interpretá-lo quando o momento assim exigiu.

Já sabemos que a fiel representação objetiva da realidade está relacionada a um aumento subjetivo, pois o que se vê de fato não é a realidade do dia-a-dia, mas a imagem mental que temos desta, que reconhecemos na tela. Exteriorizando a imagem mental em espectro imaginário objetivo, o cinema coloca-se, por definição, como experiência alucinatória. Tendo em vista a alucinação como a objetivação de um conteúdo subjetivo, ou seja, quando um elemento de procedência psíquica é captado pelos mecanismos de percepção física. Ainda, Morin (2014, p. 154) esclarece que a alucinação e o duplo (ou a objetivação dele) são fenômenos naturais, que devem ser considerados problemas quando ocorrem em exagero.

Portanto, o autor aponta que em circunstâncias regulares, para qualquer sujeito esses fenômenos acontecem e são fundamentais pois estão sempre direcionando o que é captado pela percepção. O cinema, ao fazer um duplo da realidade, com todos os seus atributos para os complexos de projeção-identificação, reproduz a "visão psicológica" (Morin, 2014, p. 149-155). É dessa forma que, com frequência, o filme causa uma perturbação no seu público. A visão de nós mesmos, de nosso próprio duplo, pode ser desestruturante. A participação afetiva na lógica cinematográfica é ver-se através do reconhecimento no outro por via da objetivação de nossos duplos. Esse é exatamente o método alucinatório do cinema.

A diferença é que ao invés dessas formas materiais – essas imagens duplicadas – serem projetadas pela mente sozinha, elas são criadas manualmente, "projetadas não mais alucinatoriamente" (Morin, 2014, p. 45). À luz disso, pode-se reconhecer que o cinema captura justamente por ser feito pelas mãos, olhos, subjetividade, imagens mentais e imaginário de um sujeito, que transborda pelas beiradas da tela. Por isso o cinema corresponde tanto ao imaginário, pois é o próprio imaginário posto em cena: a alucinação humana trabalhada à mão.

Em se tratando de construções imaginárias, vimos que a ambição máxima do duplo é a imortalidade, que ele encontra na arte do cinema. Essa "imortalidade imaginária" nos revela o que motoriza o imaginário cinematográfico em seu núcleo, assim como dá sentido mais profundo à ambição de qualquer criativo em um filme: que ele seja um "clássico", que viva muito além do corpo de quem o criou, que a imortalidade da subjetividade se concretize, objetivada, que a alma guardada ali nunca morra (Morin, 2014, p. 63).

O cinema é a magia (em sua definição como subjetividade objetivada) ou alucinação, aceitáveis. Não somente isso, mas por ser uma experiência alucinatória, de sonho, de duplo, a arte cinematográfica contribui para um escoamento saudável da magia represada diante do nosso mundo "racional". A participação afetiva no cinema é um caminho pelo qual os estados emocionais reais podem ser elaborados, tendo vida útil dentro dos espectadores para muito além de quando as luzes se acendem, talvez para sempre. A emoção sentida dentro da sala escura é, no entanto, condicionada à uma participação imóvel, sem a possibilidade de ação, até porque não há nada a ser feito sobre os eventos que se passam.

Quem assiste ao espetáculo só pode participar, então, internamente. Sendo impossível qualquer intervenção prática eficiente, a participação transfere-se toda para o interior, intensificando o engajamento afetivo, promovendo transferências entre espectador-personagem, e permitindo que seus efeitos deixem marcas, segundo elucida Morin (2014, p. 120).

Portanto, essas impressões permanentes são ferramentas que o cinema dedica à sua plateia, na esperança de que a torne mais capaz de assimilar as próprias experiências práticas, fora da sua caixa de projeção. Inversamente, assim como o que está na tela sai para fora e entra para dentro do sujeito, o que está fora da tela, ou dentro de nós, vai parar dentro dela também, é desse jeito que a emoção se transforma em magia, a criação do cinema é isso. É inclusive seu propósito, assim como na literatura, na obra do cinema a emoção (subjetividade) sendo objetivada (magia) é o que faz mover, por isso existe encantamento.

Vemos que o cinema é o imaginário objetivado quando a sua lógica está na duplicação de todas as coisas, quando a sua participação – ato puramente antropológico – se dá através da projeção e identificação. Sendo o imaginário por si só, ele é a melhor ferramenta técnica que temos de mediação do Real. Existindo como mestre na arte da significação, o cinema é a arena simuladora do trabalho dos registros mediadores e de significação, o Imaginário e o Simbólico.

## **CAPÍTULO 2 - A ordem do Simbólico desde a linguagem cinematográfica do filme *A Chegada* de Denis Villeneuve e a interpretação semiótico psicanalítica**

No primeiro trabalho elaborado para este curso de pós-graduação em Semiótica Psicanalítica, que consistiu em uma análise cinematográfica do filme *A Chegada* de Denis Villeneuve, já vinham sendo explorados e elaborados os três registros de Lacan em relação à obra do cinema, no entanto, destacando mais os seus signos do que efeitos. Na abordagem feita aqui, procura-se dar foco não exclusivamente às reflexões acerca dos signos no filme ou ao seu todo como significante, mas aos efeitos por estes provocados. A luz, portanto, cai mais sobre a mente espectral do que sobre os signos da imagem em movimento. O emprego dos registros em *A Chegada* tratou, em especial, do lugar que cada um deles toma na trama e, sobretudo, do triunfo do Simbólico em evitar o colapso do espaço público diante da Chegada dos extraterrestres, acontecimento que dá o pontapé inicial na narrativa do filme.

Constando o registro do simbólico como o campo da experiência humana que é condicionado pela linguagem, vinculado à palavra, fala e mediação, tem-se no filme *A Chegada* de Denis Villeneuve uma formulação primorosa desse registro e seu trabalho, de atuação conjunta com o Imaginário, cuja função serve para dar sentido e, se bem trabalhado, suportar a realidade. Isso se deve ao fato de que, na obra de Villeneuve, a saída para o enigma da narrativa – porque os extraterrestres estão aqui? – é a própria linguagem alienígena, que confere à quem a entende uma percepção não linear do tempo, e que, de maneira muito simbólica (na concepção coloquial do termo, como metáfora), é o presente dos visitantes aos humanos.

Assim, quando a protagonista, cientista e linguista encarregada de responder o mistério do filme, consegue decifrar essa linguagem e estabelecer diálogo, ela está empossada da função simbólica. Corroborando com a adoção dessa função pela personagem, as suas ações dentro da trama, além de serem sempre caracterizadas pela ponderação, análise e raciocínio, foram exclusivamente responsáveis não só pela comunicação com os alienígenas, mas também o apaziguamento da situação de tensão extrema, violência desenfreada, caos generalizado e guerra iminente que caracterizam a narrativa até tal ponto.

Em *A Chegada*, portanto, o Simbólico é a via para resolução de todos os conflitos do enredo, representando a ponte que permite conectar com o outro, com a alteridade, sejam eles os aliens ou os próprios humanos que não conseguem sustentar a cooperação e chegam à beira do colapso. Villeneuve encena na sua obra o trabalho da ordem simbólica trazendo com ela a possibilidade de redenção da humanidade. Essa articulação do simbólico apresentada no filme, fundamental para a conexão com o diferente ou o fora de si mesmo, também exemplifica a lógica simbólica do cinema, que conecta os espectadores aos personagens, os significados aos significantes nas imagens, o todo do filme às vivências individuais, à cultura e à sociedade e seus movimentos, tendo sociedade como entidade que engloba todos os seres e que tem suas características próprias, particularidades, mazelas, dores e prazeres, aos quais o cinema faz referência sempre. Essa correspondência, em *A Chegada*, concerne uma lição acerca da ignorância e violência, individualismo, da necessidade de eliminação do outro e intolerância à diferença, que, em última análise, apresenta a mensagem: se o desejo é transcender e caminhar em direção a um lugar de paz e desenvolvimento saudável, o simbólico deve triunfar através da mediação, do diálogo e da cooperação.

A competência simbólica do cinema procede uma vez que a linguagem cinematográfica é a reprodução do aparelho mental, funcionando como uma fábrica de sonhos. Os produtos dessa indústria cultural representam as pessoas, é fonte de entretenimento e de conhecimento, constitui-se como mediador dos comportamentos individuais e coletivos. Isso se dá pois a lógica simbólica que permite a conexão personagem-espectador-sociedade é a própria linguagem do cinema. De acordo com Cesarotto, a ordem simbólica lacaniana “tem na linguagem sua expressão mais concreta: é o âmbito da palavra e suas consequências na constituição do ser falante”, por isso, o cinema é poderoso mediador, e na sua capacidade simbólica e de produção de efeitos consegue conduzir o espectador à simbolizar a experiência do Real (1992, p. 59-62). O filme de Villeneuve, em trazendo a linguagem e centrando-a na narrativa, só explicita ainda mais essa atuação do Simbólico, servindo o público com um perfeito exercício de simbolização.

Para a psicanálise, portanto, o valor do cinema está na importância da sua mediação para os efeitos do real e a sua utilidade como aparelho que reproduz a capacidade mental de projetar-se e se identificar-se, resultando num mediador da

vida pública e vida privada. O que a sétima arte representa para uma sociedade muito puramente visual é a capacidade de ser um meio que fala na língua que o espectador, cada vez mais, tem sido treinado a perceber. A ponte entre o individual e coletivo proporcionado pelo filme conversa com os lugares aos quais reportam a identidade – origem – e a identificação – destino –, sendo esse espaço de transferência trabalhado pelo simbólico. É o que possibilita o vínculo emocional, a experiência mágica, que respalda os efeitos desse tipo de produção e, conseqüentemente, constitui o seu poder de significação. Sem esse esquema a experiência cinematográfica não produziria sentido. Os efeitos da semiose nessa vivência ajudam a entender a obra e a compreensão da cadeia significante sustenta a assimilação do seu todo. Tem-se o simbólico como o “sistema onde os elementos não valem por si, mas pela sua relação uns com os outros”, e é desse modo que o cinema pode ser também interpretado na sua totalidade, através de significantes que atuam em cadeia, podendo ser apreendido como significante total (Fantini, 2021).

O filme, então, é tão bom quanto a força entre os elos de sua cadeia sígnica, quanto o seu potencial de criar uma realidade complexa que responde à realidade fora da tela de forma simbólica, contendo nela mais do que significados, lição. Sob essa ótica que a ficção cinematográfica “é uma janela aberta à realidade”, não desempenhando uma “evasão ou alienação da realidade, mas uma forma universalmente adaptada de aproximação a ela”. É na mente do espectador, trabalhado pela sua subjetividade, através da lente obscura do seu inconsciente, que a realidade se constrói. Isso define o fascinante dessa experiência, que encaixa no molde do sujeito como uma chave mestre para alguns, senão muitos, de seus próprios mistérios. Logo, o que faz de um filme uma obra digna da categoria de “patrimônio cultural, é sua capacidade em remeter a outra coisa – sua qualidade de signo – sem contar com os argumentos, suportes narrativos da ficção, signos fílmicos, mas à raiz dos mesmos, que penetram profundamente abonando a realidade” (Droguett, 2017, p. 47-48). Daí o valor da ficção como universo ilimitado e sem regras que se habilita com a credencial de poder criar livremente os signos que melhor representam um real.

Para além de funcionar em sistema, outra característica fundamental do simbólico é que, assim como a linguagem, ele precede o sujeito na existência. Na cultura – na qual somos inseridos e pela qual somos atravessados –, as referências

que a cinematografia toma para se erguer já estão todas, compondo o Grande Outro, o que faz do cinema parte dessa dimensão predecessora também. Razão pela qual escrever, roteirizar, dirigir, faz do sujeito imortal, para sempre impresso no grande Outro, mesmo que suscetível à mudanças e reinterpretações. O cinema, portanto, além de fornecer imagens ao imaginário para que ele opere (projeção-identificação), também abastece o simbólico com a sua linguagem.

A interpretação da obra cinematográfica está em compreender o seu sistema de signos para que se possa gerar um duplo, e, pelo viés estruturalista, que dá prioridade à estrutura da obra em relação ao eu do autor, o significado do filme tem interpretação infinita, podendo ser rearranjado e adquirir novos sentidos que vão sendo anexados a este, mais ainda uma vez que faz parte da cultura e metamorfa-se com ela (Droguett, 2017, p. 45).

Reconhecendo a psicanálise como instrumento excepcionalmente oportuno para a crítica do cinema, uma de suas mais valiosas aplicações é o estudo das imagens simbólicas produzidas pelo inconsciente, que na obra cinematográfica são escancaradas dentro da sua caixa de projeção (Droguett, 2017, p. 41). Sob um prisma psicanalítico, de certa forma, a crítica mitológica e arquetípica também procura revelar de uma obra o seu conteúdo latente, que não pode ser visto nem ouvido, "oculto em imagens simbólicas que possuem um sentido universal" (idem). Essa universalidade é consequência de um imaginário cinematográfico compartilhado, aquele que confecciona um conjunto de signos coerente para uma grande audiência, que é capaz de reconhecer nele os seus paralelos com a sociedade, como agrupamento humano e coletividade. Mas, diferentemente da visão antropológica, o enfoque psicanalítico parte de uma interpretação não amplamente humana, mas terapêutica, particularmente ao sujeito. Dessa maneira que o simbólico compõe, junto com o imaginário, os registros de significação. Em sendo o simbólico correlato ao inconsciente, é pela via da análise simbólica que os efeitos do real, distintos a cada um, podem ver seus impactos ganharem sentido. De forma única, a abordagem simbólica do cinema responde à como o seu conteúdo se traduz no âmbito da singularidade de cada sujeito.

O entendimento da arte como caminho para excomunicação das dores e alcance da plenitude através da experiência estética é uma ideia muito antiga. Sobre a tragédia, Aristóteles (2011) a avalia como tendo a competência de "mover à

compaixão e ao temor, com o qual se produz as catarses – purificação – dessas emoções" (Carchia e D'Angelo, 2003, p. 62). Aqui, entende-se a exímia habilidade do cinema em fornecer o portal para essa existência dupla paralela, e a função tão importante dessa modalidade de produção artística para experiência estética humana. Sendo imprescindível ao sujeito levar o duplo para passear, admite-se que brincar de moldar a subjetividade não é só passatempo para efeito de entretenimento, mas atividade indispensável para abastecer o ser humano de conteúdo de alma. Dentro desse domínio artístico e seus efeitos, temos a mimese, como poética da imitação da vida que, em conjunção oportuna com a teoria das ideias de Platão, estabeleceria a arte como a mais verdadeira das imitações, contendo mais verdade do que a própria realidade em si mesma, pois se supre desse mundo interior invisível, sendo sempre o resultado direto da coisa verdadeira, o mundo das ideias. Então, temos o cinema como canal aberto de acesso à essa esfera, como potência de significação, já que aborda a realidade e faz uma representação desta através da sua dimensão verdadeira.

Por isso, o cinema mais do que capta imagens do mundo real, ele representa a realidade e a apresenta melhor do que a percepção humana da vivência consegue. Considerando a arte como "configuração e representação", a percepção fisionômica<sup>9</sup> do cineasta melhor decifra e mais consegue revelar da realidade ao espectador do que os perceptos que têm-se dela através da cognição (Droguett, 2017, p. 48). Para que a representação aconteça, ou o impacto da arte se concretize, eis o papel insubstituível do simbólico, provedor do "mais" que a percepção sozinha não dá conta, a camada da interpretação. Como afirmado por Droguett em *Experiência Estética na Filmografia Contemporânea*, "a perfeição fisionômica encontra seu sentido final na dimensão simbólica" (2017, p. 49). A sétima arte como aparelho reprodutor da realidade inconsciente é muito mais competente na significação do que a leitura da realidade concreta em primeira pessoa.

A obra cinematográfica, portanto, é sempre uma leitura e um inconsciente a céu aberto, a subjetividade do cineasta à serviço da transfiguração do mundo real. Tudo na experiência estética cinematográfica é sempre uma perspectiva, por isso também os duplos, é ver pelos olhos de outro, muitos pares de olhos, encarnando a

---

<sup>9</sup> Na crítica, a dimensão fisionômica diz respeito ao fato de que cada categoria artística têm sua fisionomia própria, ou seja, forma de expressão, que funciona em conjunto com o seu singular sistema de signos, resultando na concepção das realidades originais de suas elaborações.

subjetividade do diretor, dos personagens, do significante do filme, do universo inteiro daquele sistema sógnico, infinito em sentidos.

No cerne da discussão está o posicionamento do ser humano frente a essa nova linguagem da reprodução fotográfica que difere radicalmente das características de apreensão da informação pelo aparelho visual biológico. Tratando de como esses dois campos são ocupados diferentemente, sendo um tomado por elaborações do consciente e outro do inconsciente, Benjamin (2012, p. 204) elucida que:

Mesmo que seja comum observar, ainda que grosseiramente, o andar das pessoas, nada se sabe da sua atitude na fração de segundos em que avançavam um passo. Em geral, o ato de pegar num isqueiro ou numa colher é nos familiar, mas mal sabemos o que se passa entre a mão e o metal ao efetuar esses gestos [...].

A percepção fisionômica do cinema traz à tona, ou à tela, o que a cognição pode até ser capaz de registrar, mas não transforma em conhecimento (Droguett, 2017, p. 52). São esses os pequenos detalhes simbólicos que dão profundidade e significância à obra cinematográfica. O que o cinema faz é colher essas minúcias da existência e expandir elas em importância, usando-as como pontuação para escrever uma história vivida usando o que dela escapa. Esses símbolos estéticos são os significantes que agem em cadeia e que levam ao entendimento do filme como significante inteiro, portando em si a mensagem, que cada um apreende à sua maneira, à luz da própria subjetividade e experiência.

A dimensão simbólica, logo, nasce com a dimensão fisionômica (Droguett, 2017, p. 53). As relações entre os componentes da imagem na tela, dos componentes com o resto do filme, e desse todo com o universo não ficcional fora da sala são as linhas invisíveis que tecem a dimensão simbólica, lugar das relações entre elementos, em que o valor está nos caminhos possíveis entre os pontos. Ainda assim, a vivência estética não se apoia na lógica, e sim "intui, nas imagens, a verdade do sentimento" (idem). Algo de muito mais mágico acontece entre as imagens em movimento e os olhos ávidos do espectador, que fazem reluzir com um brilho distinto os efeitos da obra cinematográfica e o seu alcance, isso porque "as forças espirituais agem na arte de maneira distinta ao raciocínio especulativo e à contemplação abstrato-intelectiva" (idem). Como discutido no capítulo anterior, é dessa maneira que se efetua a magia do cinema, por intermédio da afetividade. Mais uma vez provando a capacidade do cinema em percorrer com seus efeitos toda a

escala entre o universal e individual, tirando do imaginário coletivo (ao mesmo tempo que adiciona) para contar a história de um (protagonista), ou muitos, emitida pelas lentes da subjetividade de um outro (diretor), para efeito particular em um terceiro (espectador), e muitas vezes ter impacto propagado em um coletivo (sociedade).

Ou seja, o imaginário coletivo à disposição do diretor é elevado, transformado em sentimento que atinge o espectador, que afetado por essa experiência lhe descortina algo sobre si mesmo, antes escondido nas sombras do não simbolizado – revela porque sente, o porquê de sentir. Esse processo por trás da significação do filme acontece na "re-intuição das relações de sentido criadas pelo artista", que o espectador alcança para entender o que está latente na realidade do mundo real (Droguett, 2017, p. 54). À vista disso pode-se constatar no cinema o potencial terapêutico, sendo a terapia em sua essência a apreensão simbólica do real.

A via de aprendizagem que se tem com o cinema dá-se porque são as "leis da psique que regem a obra cinematográfica dos efeitos que esta produz" (Droguett, 2017, p. 41). O que gera o sentido no filme, a cadeia de significantes, é o mesmo processo de funcionamento do fluxo psíquico, é o compasso do inconsciente. Destarte, a linguagem do cinema é a linguagem do inconsciente. Por isso, o objetivo final de uma verdadeira obra fílmica é sempre atingir em cheio a subjetividade e provocar emoções, efeito, por meio da projeção-identificação com a realidade duplicada. Étienne Souriau (apud Morin, 2014, p. 160) postula que "o ritmo desse universo é um ritmo psíquico, calculado em relação à nossa afetividade". Em função disso, que o cinema é a mais eficaz das mídias, pois a intuição estética e a identificação com o conteúdo da ficção é que levam o espectador à catarse (Droguett, 2017, p. 42). O público dessa categoria artística não só sabe do valor terapêutico da obra cinematográfica, como busca a experiência da sala escura precisamente pela sua competência "arreatativa". O cinema trabalha as carências e demandas psíquicas do seu sujeito espectador como uma fisioterapia passiva, eficiente ao ponto de instaurar na sua audiência a capacidade de, mesmo longe da sua arena de sonhos, fazer o trabalho psíquico que a sua experiência já o concedeu na prática. Droguett põe da seguinte forma:

O filme traz consigo um equivalente a um desencadeador de participação que a imita, antecipando seus efeitos. Ele faz pelo espectador toda uma parte de sua necessidade psíquica, e o satisfaz com um mínimo de dispêndio/prejuízo/esforço (2004, p. 21-28).

Nos trabalhos anteriores realizados para este curso foram abordadas as obras fictícias *A Chegada* e *Duna*, e a compreensão adquirida ao longo da construção desses textos recompensou a sua autora com lentes semióticas e psicanalíticas que fizeram ser possível um entendimento para além da ficção, em que as elaborações teóricas acerca da cinematografia ajudaram no trabalho simbólico de significação do real, fora sala escura e da sala de aula. Droguett (2004, p. 81), caracteriza o cinema “como uma máquina de efeitos, que supõe uma consciência transcendente, em que o sujeito descobre o mundo e se vê pelo olho da fantasia”, o que dá ao espectador a oportunidade de levar esse mesmo olhar imaginário e simbólico para a realidade dos acontecimentos de vida pessoal.

Vê-se na ficção cinematográfica que o cruzamento do trabalho de análise com a criação estética se dá na tentativa da passagem do Real para o Simbólico – sendo o Real o impossível de ser simbolizado e que, por essa razão, implica a exigência de simbolização (Droguett, 2020). Tendo a ficção como janela de acesso ao poder de significação dos registros, sucedeu na vivência de quem vos escreve a ocorrência momentosa de um intenso processo cirúrgico onde o Real se impôs e, imperativo, foi deixando um rastro de sintomas até que pudesse ser simbolizado, não sem o respaldo indispensável do exercício teórico da análise cinematográfica. Assim, de forma muito pessoal, entende-se a criação estética como possibilidade de auto-análise e aplicação dos poderes de significação às circunstâncias pessoais, como na concepção deste trabalho, em que análise e criação se encontram para fazer a simbolização do Real de uma experiência cirúrgica.

Isto posto, e como proposto nesta elaboração, verifica-se que as cadeias sógnicas desencadeadas por obras de ficção podem levar à eventual compreensão de eventos reais e que, como numa obra fílmica, se faz possível ter acesso ao poder de significação para dar sentido à experiência.

### **CAPÍTULO 3 - A mediação simbólica da ficção e a articulação dos registros RIS aplicados aos efeitos refratários do Real num caso clínico de acompanhamento terapêutico**

Entre as categorias lacanianas do mapeamento psíquico – Simbólico, Imaginário e Real –, a sua indissociabilidade e as relações que essas formam entre si, o objetivo a partir daqui é compartilhar, como relato clínico, uma experiência de vida que, mais à frente tornar-se-á claro o porquê, fez compreender o confronto que efervesce quando o imaginário esbarra com o simbólico produzindo efeitos do real, que somente com o auxílio transformador dos dispositivos do cinema puderam ser simbolizados.

Então, deste ponto em diante, começa a apresentação do evento cirúrgico que centrou as reflexões que sucederam à realização e continuidade deste trabalho e que proporcionaram, mais do que um subsídio para o entendimento teórico psicanalítico – por vezes em tempo Real –, a vivência dessa teoria através de sua aplicação.

O desencadeador inicial desta análise vem junto da revelação da necessidade de uma grande intervenção cirúrgica para a correção de uma anomalia cardíaca congênita. Tal doença é determinada pela malformação de uma válvula do coração, cuja identificação, neste caso, foi atipicamente tardia, já em idade adulta e apenas três anos antes da descoberta da sua exigência cirúrgica. Sob o âmbito clínico, de saúde – bem-estar físico e psíquico –, o relato desse mapeamento é válido ser tomado a partir da semana anterior ao procedimento, quando as primeiras somatizações dignas de nota começam a ocorrer. Foram dois os principais sintomas que emergiram durante esse período anterior, um deles a dormência nos braços e o outro a perda da visão.

Inaugurando a via das psicossomatizações durante o processo cirúrgico todo, o adormecimento dos dedos, mãos e antebraços, surgiram recorrentemente a partir de seis dias antes da intervenção operatória. Além de se apresentarem sem qualquer causalidade aparente, repetiam-se e insistiam sem explicação, encarnando os primeiros contatos com os efeitos do real impensável e não simbolizado. Conforme sucedia o avanço irrefreável do tempo – outro real – e chegava-se mais próximo do ponto zero dessa experiência, os desdobramentos dos sintomas adquiriam mais peso, atingindo o ápice de sua manifestação num episódio três dias

antes da cirurgia. Num primeiro momento sendo caracterizado por um embaralhamento da visão e incapacidade de ler ou enxergar números e ponteiros no relógio, foi seguido do aparecimento gradual de dores na cabeça. O progresso das complicações na visão se estendeu até o desaparecimento total da porção mais à direita do campo de visão, resultando na perda de 1/4 ou 45 graus do total da percepção visual. Os sintomas prolongaram-se por uma tarde e noite inteira, em certos momentos associados à dormência dos membros e progressão da dor, sendo o episódio encerrado no dia seguinte apresentando resquícios de fotofobia.

Mediante esses efeitos psicossomáticos, é importante pontuar que no decorrer de suas manifestações, assim como durante todo o período anterior desde o anúncio da inevitabilidade da operação cirúrgica, foi fixado e reproduzido um discurso de gerenciamento racional dos afetos. O semblante restrito à emanar uma impressão de controle – interna e externamente – dominava a narrativa em toda e qualquer interação que tocasse à cirurgia, caracterizada por um enunciado que pregava autodomínio, contenção e manejo das emoções. Até certo ponto, um discurso roteirizado utilizado escrupulosamente como uma espécie de amuleto. Tal adendo permite dar seguimento ao relato, fazendo-se útil para uma melhor compreensão do processo como um todo, no que alude ao Real e seus fractais.

Um terceiro momento se faz necessário analisar, porém de forma distinta dos outros dois que antecederam o evento cirúrgico. Pois, este, não teve manifestações somáticas – no corpo –, mas foi decisivamente o mais catártico de todos. Precisando realizar a internação no dia anterior ao procedimento, a noite de véspera foi vivenciada no hospital já imersa nesse corte, cercada por seus signos. Nessa altura, ainda apoiada na base instável e frágil do delírio de controle, que já apresentava suas fissuras, o sono foi perturbado e teve duração de apenas alguns minutos.

O despertar foi acordar da angústia para mais angústia, onde meses de um discurso controlado e limitador não conseguiam mais dar conta, a unidade imaginariamente criada e as bases simbolicamente construídas toparam-se e vieram a baixo. Pela primeira vez sentindo sem a capacidade de frear ou fugir da sombra demolidora de tudo, finalmente vieram as lágrimas, implacáveis e desesperadas, trazendo consigo o horror. Sem antes tê-lo feito, admitiu-se o medo, do terrível, da morte vir, de perder-se, do sono profundo ser para sempre, de reconhecer-se nunca mais. Sem conseguir formular frases com coerência, saindo entrecortadas e sem

começo nem fim, o que se passava resumia-se a sentimento e sensação, sem imagem e nem palavra. Depois do medo reivindicar todos os cantos existia somente o escuro, um grande nada desolador, o sentimento do não sentir, um não saber, a negação de tudo. O real que se estatuiu, definitiva e ferozmente.

O seu curso imparável estabelece sem escapatória o enfrentamento do vazio incompreensível, faz encarar o furo, e coloca o sujeito para circundar à volta da borda de um poço, perdendo o equilíbrio muitas vezes, ameaçando cair no fundo infinito, para sempre. Dessa vez, sem conseguir agarrar-se em nada, num escorregão deu-se a queda, para dentro do escuro do abismo sem fim, onde não havia contorno ou direção. Num estado amorfo, sem sentido e devastador, o corpo era difícil de ser sentido e a mente existia desconexa e sem pensamentos, o que havia restado de um alguém era arrebatado pela sensação de dissolução total.

Frente a estas circunstâncias, incide o quarto momento deste relato e também o significativo fundamental no cerne do argumento deste trabalho. Numa situação em que tanto já havia sido liberado, sem restar muito o que fazer e faltando horas pela frente, vagando pelo quarto como presença nulificada, acontece de deparar-se com um espelho. Uma vez encontrado o reflexo da própria imagem, no tempo de um instante, a angústia dissipou-se totalmente.

Para além da palavra, ou melhor, anterior à ela, a visão da figura estampada naquela superfície magicamente neutralizou o abismo, e lavou o espírito da sensação de desmanche levando embora o profundo desamparo. A mera imagem do duplo devolveu ao sujeito o seu contorno, dando a chance à psique de reunir seus cacos e ao corpo seus pedaços para atá-los novamente, sob a bandeira de um eu. Olhar-se no espelho e perceber que ainda existia reflexo, ser lembrada da unidade pela imagem, ser atingida pelo alívio de reconhecer a própria representação e poder sentir sentido. De forma absolutamente mansa, num intervalo de segundos, a desolação se desfez por completo e uma sensação de serenidade suavemente deslizou cobrindo o rombo. O eu reencontrou o corpo. A luz que resgatou do vazio foi aquela encontrada no reflexo do espelho.

Esse acontecimento crucial, tendo sido fugaz, inesperado e radical, logo que identificado provocou perplexidade e sem demora levou ao momento seguinte, onde aquilo reerguido pelo imaginário seguiu caminho para o simbólico. Nessa altura, o bocado do arcabouço da teoria psicanalítica que havia sido absorvido durante os

dezessete meses anteriores do curso de Semiótica Psicanalítica entrou indispensavelmente em cena. Diferentemente do sentido proporcionado pelo espelho, a familiaridade existente com a linguagem psicanalítica abriu as portas para uma compreensão muito mais profunda do que tinha se passado, e a lucidez para entender o momento permitiu anexá-lo significado a ponto de transformá-lo em significante. A elaboração das análises cinematográficas para os trabalhos acadêmicos oportunizou à mente um ensaio que, dada a ocasião, lhe acudiu com relações de significação que viabilizaram ao sujeito uma saída pelo discurso e pelo diálogo. Ante a assimilação da imagem especular e a constatação dos seus efeitos, teve início uma corrente eufórica de pensamentos que partiam da sensação muito presente de reconhecimento de si, em direção a inúmeras noções apontadas pela teoria. A faísca de um simbólico provocou a reinstauração de uma cadeia sígnica na mente, antes sentida em suspensão.

Com a função simbólica reacesa, a elaboração do momento se dava conforme ele acontecia e, tomada de espanto e fascínio, a compreensão foi atingida pela ideia de estádio de espelho de Lacan. A identificação da correspondência da experiência recém vivida com a aplicação da teoria levou a uma sequência de verbalização intensa dessas conexões simbólicas, tendo como ouvinte a acompanhante habilidosa que presenciava a escuta e retribuía as formulações, mãe. Dessa forma, em vigília e loquela obstinada, seguiu o restante da noite até que fosse hora dos preparativos pré-cirúrgicos. Valer-se da palavra foi um retorno ao Simbólico que concedeu, efetiva e novamente, um lugar ao sujeito. Em conjunto com a linguagem oferecida pela psicanálise, foi possível nomear o encontro com a imagem como reencontro com a identidade e, em seguida, admitir a intelectualização do momento como recurso simbólico para a superação da angústia.

Tendo em vista que as palavras são as principais intermediárias entre o mundo interior e exterior, é válido atentar-se a algumas frases que vieram à tona durante o período mais crítico desse processo operatório. Em uma situação em que o primeiro sedativo já havia sido aplicado, ainda no quarto e com a consciência se distanciando muito lentamente no decurso de uma hora inteira, a fala foi ficando cada vez mais debilitada e os pensamentos difíceis de serem comunicados. À essa presença atordoada foi-lhe perguntado como se sentia, no que a resposta foi positiva e seguida de um murmúrio que, interrogado pela locutora, foi retribuído com

uma evidente insatisfação pelo insucesso da comunicação e esclarecido: "menos níveis de ansiedade". No embalo da mesma frase, foi adicionado, com ainda mais frustração e um sutil tom de humor: "a dicção entendeu?! - Eu não consigo entregar!". Um dos aspectos interessantes dessa interação é que foi possível notar, corporalmente visível, o intenso incômodo com o embaçamento do raciocínio e a forte preocupação com a perda do controle da fala, que compõe uma circunstância epítome dos efeitos do real, em que a ação da droga efetiva-se sobre corpo e a mente – consciente e inconsciente –, varrendo o sujeito da competência da linguagem. Ademais, as palavras exprimidas nessa condição são coerentes com o discurso de gerenciamento das emoções e com a narrativa de controle sustentada durante todo o período anterior ao procedimento, mencionado anteriormente, e que desvela uma característica desse psiquismo.

Realizada a cirurgia, a expectativa é de que o operado deixe o bloco cirúrgico sedado e permaneça assim por um tempo considerável, apesar da breve recuperação da consciência ser o melhor dos cenários. E foi exatamente esse o caso. Abrindo os olhos pela primeira vez, antes mesmo de sair do bloco cirúrgico, com dificuldades para enxergar enquanto retomava a visão, a percepção dá-se conta de que a mente e o corpo tinham acordado afinal. Imediatamente apercebendo-se de que o grande nada havia ficado para trás, que a consciência era a prova do êxito e que, portanto, permanecia viva – ou retornada. Com essa inundação de sentimentos, veio a vontade de chorar. Essa pulsão, num primeiríssimo momento, foi rebatida internamente pelo argumento de que tal liberação seria imprudente, pois uma "tolice" dessas era capaz de atrair a atenção dos médicos que soavam ocupados ao redor, podendo tirar-lhes o foco de alguma tarefa importante para o restabelecimento das funções vitais. Felizmente, no instante seguinte, a psique identificou a própria armadilha e equilibrou-se com uma postura mais permissiva consigo mesma, permitindo transbordar pelos olhos.

Ainda sob a influência de sedativos e anestésicos pesados, incide outra situação em que a palavra diz mais do que se propõe. No transporte para fora do bloco cirúrgico, no reencontro com os pais, a consciência há pouco reconquistada e ainda alterada põe-se a falar de tudo o que vem à mente, decidindo partilhar, inclusive, uma concisa descrição dos momentos consecutivamente anteriores, informando aos presentes que teria dado uma "choradinha na saída", mas que

julgava ter sido necessária. O curioso nessa constatação está, mais uma vez, na consistência do discurso que, para Lacan, é colocar a céu aberto a articulação da cadeia significante que o produz, particular ao sujeito. Presencia-se a mesma racionalidade gerenciadora, de administração das necessidades emocionais através de uma lógica tática – "era necessário" –, assim como a clareza sobre o fato de que a constrição dos sentimentos e a autoproibição não somente não contribuiriam para qualquer redução da angústia, como prejudicariam a chance de uma maior estabilidade psíquica e, conseqüentemente, uma melhor recuperação. Em uma outra definição psicanalítica, entende-se o discurso como:

O que destaca a impossibilidade, fazendo com que a falta inerente à estrutura discursiva permita uma circulação entre diferentes modos de se lidar com o real (Bispo e Souza, 2013).

À vista disso, os padrões do discurso em foco aqui ganham mais uma camada de sentido, e dão um suporte adicional à compreensão dos efeitos do real, dado que as características desse discurso denunciam uma maneira própria de lidar com o impossível. Dentre tantas abordagens praticáveis, a via de suportaçãõ apresentada neste estudo é uma regida pelo conceito que mais fundamentalmente se opõe aos princípios do real, o do controle.

A verborreia durante o deslocamento até a unidade de tratamento intensivo persistiu, marcada por inúmeras perguntas acerca dos detalhes do procedimento, das particularidades anatômicas do coração, das funções dos aparelhos à volta, do estado físico geral, e outras mais. Esse falatório constante e principalmente inquisitivo faz pensar na hipótese de uma combinação psíquica que junta exigência de controle com curiosidade infantil, facilitada pelo afrouxamento dos filtros da censura desencadeados pela medicação. Poderia-se perspectivar, também, o nível anormal de consciência e lucidez como passível de representar mais uma evidência da tentativa de controle, sendo primordial acordar com a maior urgência viável para que se pudesse ter outra vez as mãos no volante.

Alcançando o último momento a receber menção nesse estudo, enfrenta-se o trecho de mais tensão nessa experiência cirúrgica. Dentro do intervalo de quarenta e oito horas do pós-operatório, na UTI, uma série de procedimentos são executados para a manutenção dos cuidados com o paciente, que, porém, costuma estar sedado durante a realização de tais intervenções. É preciso dizer que, no modelo de

cirurgia cardíaca tratado aqui, é vital que se tenha no pós-operatório pelo menos um dreno, que entra no corpo na altura da boca do estômago e, fazendo uma volta, envolve o coração. Esse dreno, de calibre semelhante a um dedo anelar, com o tempo torna-se obstruído de sangue e outros fluidos coagulados, sendo necessário efetuar uma manobra à qual se chama "ordenha". O nome dá-se assim porque trata-se de uma intervenção mecânica, realizada por um enfermeiro que aperta e puxa o conduto na intenção de criar um vácuo que force as obstruções para fora. A equipe, não notando que um nível pleno de vigília e consciência requer uma conduta de realização diferente, aplicou a manobra como se faria a alguém desacordado, ocasionando uma dor inarrável. Ao ponto do insuportável e acarretando um descontrole dos sinais vitais, reação do corpo à dor, para que fosse interrompido o sofrimento e estabilizados os marcadores, como recurso emergencial foi administrada cetamina, ou quetamina, uma droga de efeito dissociativo que provoca um estado de transe, causando alucinações e sensação de estar fora do corpo.

Consentindo de pronto aos efeitos colaterais da substância, é sentida uma gravidade que puxa o corpo para trás fazendo-o cair de cabeça num vórtex, cessando a dor agonizante totalmente. Uma série de cenas passava-se muito rápido, do ponto de vista como se o "corpo" estivesse atado à uma cadeira e essa fosse transportada bruscamente de uma cena à outra, incessantemente. Os cenários, apesar de em constante mudança, traziam elementos reconhecíveis do ambiente hospitalar – máquinas, médicos, macas. A realidade dessas alucinações eram como uma folha, que de repente dobrava em si mesma dando lugar a uma próxima, e assim sucessivamente. A velocidade frenética desse movimento foi instaurando uma sensação de desespero, e as mãos tentavam inútilmente agarrar a realidade que se dissolvia sem qualquer possibilidade de interferência, sentindo não aguentar mais, apenas suplicantemente desejando que parasse. Em simultâneo, surgia um enjoo que aumentava gradativamente, causado por essa movimentação. Nalguma altura difícil de identificar, o desespero perdeu sua característica ansiosa e tornou-se inerte, assolando com sentimento desértico. Ali havia aceitação, das circunstâncias e da nova realidade à qual a mente estava sujeita e, sobretudo, a admissão tranquila do fato de que se havia enlouquecido, e nada se podia fazer.

Na certeza de ter atingido a insanidade, pressupondo que jamais haveria jeito de escapar dali, mas ciente de que o corpo ainda existia num outro plano

desconectado daquele, sem saber se haviam passado-se anos, a preocupação passou a ser outra. Sentindo o enjoo dentro da loucura, o questionamento premente era se o corpo, onde quer que estivesse, também sentiria a náusea, podendo causar êmese, e se alguém o observava e cuidava para evitar qualquer intercorrência perigosa assim. Caso não, então aquilo tudo acabaria logo, em certa altura tudo só se apagaria. Sem saber quanto tempo depois, repentinamente e com alívio, a consciência retornou ao corpo e, unidos uma vez mais, de muito bom grado, foi expelido violentamente de dentro o mal-estar que afligia as duas dimensões e as interligava. De volta à realidade compartilhada, mesmo entendendo que a posição da cama não havia movido um centímetro, a dificuldade de integrar essa informação era enorme, muitas vezes indagando se aquele lugar realmente era o mesmo de antes e, ainda que assegurada disso, a sensação é de que nunca voltou a ser.

De forma objetiva, se encerra aqui o relato pragmático da vivência dessa experiência cirúrgica, tendo como foco os seus acontecimentos centrais, em termos de impacto psíquico. Esses impactos são exatamente a expressão dos efeitos do Real, do que consiste a matriz deste trabalho. Tornando essencial a disposição dos seus fractais, reconhecendo neles o espaço em que os registros se cruzam, fazendo desdobrar efeitos que proporcionam uma leitura mais verdadeira do ser para o humano, mais do que existir.

Essa visão fractal que permite uma concepção misturada da ação dos registros, é uma alternativa pedagógica para facilitar a absorção de seus confrontos e conciliações, e do entendimento da inseparabilidade de suas atuações, nunca isoladas. Aqui, o enfoque no registro do real se apresentou incontornável – impositivo como ele próprio – tendo em vista o evento repentino de tal magnitude que se inseriu irremediavelmente, tão representativo dele mesmo, trazendo a oportunidade singular de análise do conceito na sua aplicação, articulada com as elaborações anteriores referentes ao poder mediador do cinema em relação à esses confrontos do real com os outros registros. Dessa forma, temos as seguintes designações fractais: Real-real, Real-imaginário e Real-simbólico; onde, num primeiro fractal, são contidos os efeitos de negação e desintegradores do Real.

## **O Real-real e a nonada do vazio, dissolução e morte**

Para que se entenda a visceralidade dos seus efeitos, é pertinente esclarecer o registro do real quanto à maneira que ele se manifesta: "único, singular, imprevisível, justamente por não representar nada em si; é a dimensão da existência ininterpretável, apenas é" (Droguett, 2020, p. 9). Já nessa formulação fica evidente o paralelo entre a incidência da cirurgia cardíaca e uma manifestação inequívoca do real. Não meramente isso, também está posta a sua insistência, como evento no horizonte incontornável que se aproxima na cadência do tempo que marcha implacável na sua direção. Como instância do sem sentido, o real nega os registros do imaginário e do simbólico e se estabelece como uma desestruturação da realidade. Os registros mediadores, nas suas tentativas de significação, faltam:

O real, se bem excede o imaginário e o simbólico, não carece de modos de se fazer presente ao sujeito: na forclusão – quando algo rejeitado pelo simbólico retorna ao imaginário em forma de alucinação –, na experiência do sinistro (Droguett, 2020, p. 7-8).

Os registros, nas suas funções individuais e na sua relação uns com os outros, têm limite. Como forma de representação da articulação dos três registros, Lacan os associou à imagem e lógica do nó borromeano, cujos princípios são a interdependência e indivisibilidade, e que, nas características do seu enlace também demonstram a ordem de sobreposição dos registros. A relação dessa dinâmica se dá de modo em que o Imaginário é sobreposto pelo Simbólico, cujo limite é imposto pelo Real, que, por sua vez, desliza sob o Imaginário.

O que essa topologia diz é que o lugar da estrutura do eu – imaginário – engendrado na identificação e intrínseco à imagem, é cerceado pela linguagem – simbólica e intersubjetiva –, campo da interação com o outro, inserida na cultura e na lei, que, porém, devido à insuficiência representativa do signo, está sempre em falta com a existência – real – e tudo que dela não pode ser representado por imagens ou palavras, o irreferenciável, que resiste e insiste sem sentido. É nesse espaço de intersecção dos registros que o embate entre eles resulta na invasão, em sentido contrário, de uns pelos outros. Da intrusão do imaginário no simbólico surge a *inibição* – limitação imposta pelo Eu –, seguido pela entrada do simbólico no real, geradora do *sintoma*, sendo ambas estratégias defensivas de evitação da *angústia*, oriunda da passagem de um real para dentro do imaginário (Coppus, 2013). Ainda sendo elaborações dos registros de significação frente à angústia, a inibição e o

sintoma são fenômenos que dão algum posicionamento ao mal-estar, por isso, mesmo às avessas, confere ao sujeito um suposto efeito estabilizador.

Retornando à experiência do sinistro, proveniente da rejeição de um conteúdo pelo simbólico e cujo destino é ser forçado de volta ao Imaginário provocando a alucinação, identifica-se a gênese do comportamento que desencadeou os vários momentos descritos no relato, traçando um caminho da inibição ao sintoma à angústia, até a dissolução.

Desde o ponto de partida do processo cirúrgico, sob o manto de um discurso de controle, foi negado pelo simbólico o reconhecimento da necessidade do enfrentamento da morte. Cujas negação também trouxe o impedimento do sentir, a inadmissão do medo. A expressão dessa inibição, que tentou anular a angústia pondo-se alheia ao confronto profundamente ameaçador trazido pela cirurgia, se fez presente na utilização escrupulosa de uma linguagem que excluía o significante morte, conseguindo sustentar até um limite, quando transportou esse significante inominável para o corpo, causando os sintomas. Isso porque se vê, numa intervenção médica assim, rastejarem dos confins do breu repulso para a luz da consciência os medos mais basilares constituintes do ser falante, da mortalidade do corpo, da finitude da vida.

Para que se consiga ter a compreensão da intensidade desse enfrentamento, vale iluminar algumas particularidades práticas relativas a esse procedimento cirúrgico. O que ocorre numa operação de correção anatômica e que seja relevante para o paciente saber, tratando-se desse órgão vital em específico, é, por alto, o seguinte: a administração de anestesia geral, que sempre requer entubamento, seguido da abertura do peito, que passa pelo serramento do osso esterno e o uso de afastadores para manter a caixa torácica aberta, que concede acesso ao coração. As artérias coronárias são conectadas a um aparelho externo que conduz o sangue para fora do organismo, oxigenando-o artificialmente e bombeando-o de volta ao corpo, criando uma circulação extracorpórea. Isso possibilita que o coração pare de bater. Para que, só assim, seja possível cortar a sua parede, chegar no seu interior e enfim manipular a válvula que necessita a intervenção.

O hiato de suspensão dos batimentos, nesse caso, teve duração aproximada de duas horas, e o total da cirurgia, incluindo os cortes e depois sutura dos ossos e tecidos moles, durou em torno de quatro horas e meia. Durante esse processo,

principalmente devido à circulação sanguínea fora do corpo, o organismo reage diminuindo consideravelmente a temperatura corporal. Portanto, objetivamente, o estado em que a pessoa se encontra nesse intervalo é: em sono profundo, com o corpo frio, e o coração parado. Realizado o procedimento principal, o coração é reanimado por choque elétrico. Mediante seu bom funcionamento, o corpo é fechado novamente.

A pertinência dessas informações torna-se irrefutável quando se pensa no quanto elas pesam (quase) insuportavelmente. Tamanho é o pavor de pôr-se à frente disso, que a recepção dessas explicações práticas transcorreu completamente desconectada, longe e impessoal, irreal, não assimilada. Dando as caras em forma de angústia desesperante na noite anterior ao procedimento, de modo que a assimilação, se houve, foi crua e exclusivamente feita de sensação. Numa altura do processo em que quase não havia mais tempo, os mecanismos de até então cederam ao peso do real iminente demais. E com essa fratura, foi-se para o além a capacidade de fazer pensamento que permitisse transmitir o que se sentia, sem passado nem futuro, movimento de espiral infinita até o fundo, o nada total. No que lá, inércia. Demonstração do colapso dos registros de significação, quando o real é tão impositivamente forte que supera o que o simbólico consegue sustentar de uma vez só, enfraquecido e sem conseguir dar conta, tropeça no imaginário que se sobrepõe fazendo surgir o fantasma, criando experiência alucinatória. Desse tombamento os dois vão abaixo, renunciando seus lugares à ocupação pelo sem sentido.

Esse é um retrato nítido do efeito do real, no seu fractal Real-real mais absoluto, desintegrador da realidade. Aqui promovido por uma operação cirúrgica que tem como parte de si, propriamente, a perda da noção de realidade, imersão num estado de inconsciência, – bem como Real-real – num espaço que não existe, de negação do inconsciente, do corpo. E mesmo tendo sido vivenciada a sensação indefinível desse real no pré-cirúrgico, a apreensão dos seus conteúdos de forma coerente pelos outros registros, verdadeiramente, aconteceu apenas depois de um ano. Podendo ser, só então, essa audiência com a morte, imaginada, nomeada, e sentida com (algum) sentido.

No que se refere ao relato deste caso, dispensadas as estruturas estabilizadoras de significação, do outro lado da experiência de desintegração da

realidade pelo real, estava o medo. Em relação a esse afeto, Droguett (2023) detalha-o como “efeito de um conflito entre o pulsional e os mecanismos que reprimem sua apresentação. O medo chega quando algo não se pode compreender e se está disposto a enfrentar” (2023, p. 16). A trajetória psíquica percorrida na noite do pré-operatório fica nítida na formulação acima. Traçada a repressão falhada do pulsional, que desde o primeiro momento mostra-se empenhada em barrar a apresentação dessa pulsão (de morte, por excelência), atinge seu limite até que irrompe incontrolável apresentando esse pulsional todo de uma vez, em cujo movimento é libertado o medo, que finalmente ganha lugar pela voz.

Como posto anteriormente, natural é a insurreição do medo quando o incompreensível e o inevitável se encontram. Dessa junção, se cria um ambiente propício à "paranoia: terror dos efeitos causados pelas aparições de ideias fixas, obsessivas, absurdas, fatos infundados e irreais" que fazem penetrar o medo (Droguett, 2023, p. 5). Sendo essa postulação válida para o engendramento desse afeto como fenômeno psíquico, a distinção aqui é que tais pensamentos obsessivos não são de todo infundados. Apesar de asseguarações serem feitas sobre os cuidados tomados em cirurgia, elas são apenas garantias *possíveis*. É sabida a existência de riscos, redutíveis até um limite, como a ocorrência de complicações ou imprevistos, somados à incógnita da reação de cada organismo à intervenção, não sendo radical a ideia de que as circunstâncias em um processo cirúrgico podem mudar de rumo de forma rápida e violenta.

Logo, a fixação em certas ideias é mais difícil de ser contornada quando os seus argumentos conseguem achar fundamento fora da mente, complexificando o trabalho simbólico de conciliar a realidade interna e externa em situações como essa. Mesmo que sob as sombras do recalco, esses conteúdos paranoicos trabalham e proliferam de lá, e, represados ou não, quando libertos varrem o consciente aleijando a mente com um horror paralisante.

Os medos surgidos durante a noite no hospital, se não verbalizados coerentemente pelo comprometimento da habilidade simbólica, foram representados por sentimento e fragmentos de pensamento que, quando recordados, permitiram adquirir mais clareza analítica. Do que se pode recolher da memória desse momento de dissolução, está o medo de ver-se desfigurada, de acordar da travessia e confrontar-se com uma imagem assustadora que virou si.

Cortada, quebrada e costurada de volta, ou perfurada e fixada à tubos que acoplam-se à máquinas que acessam até o coração, esses medos factuais trouxeram à mente a aflição de uma imagem sci-fi de Neo recém despertado da matrix, embutido de coisas que lhe invadem o corpo, que o haviam dado subsistência mas das quais quer se ver livre. A angústia de nunca mais ser o mesmo corpo, não reconhecer a própria casa, tornar-se estrangeiro, vem associada ao medo da despersonalização, de se perder e se encontrar jamais.

Não menos importante, e talvez fundamentalmente, está posicionado na inserção entre simbólico e real o medo de entregar tudo nas mãos de um outro (ou outros), ceder o comando e responsabilidade absolutos sobre a própria existência. A aversão ao descontrole é em essência a manifestação da rejeição do real, sendo ele próprio a impossibilidade de controle, o caos desordenado sem explicação. Da mesma forma, a refutação de um real corresponde ao medo da perda de controle, que também justifica o apego às ilusões de domínio por parte do simbólico que insiste na recusa do significante até este se sobrepor, desestabilizador, causando perda total de sentido – de si mesmo. Além disso, essa relação também explica o exercício da palavra e da intelectualização como recurso para lidar com o caos, em sendo métodos que se distinguem por funcionarem dentro de estruturas, através das quais se consegue agarrar o inapreensível, ou quase.

Por fim, como que para arrematar todas as angústias, à deriva em meio ao nada-tudo desintegrador, do além o sussurro: e se a mente falhar e não despertar? E se a consciência não *quiser* voltar? E se, de algum lugar lá dentro – ou fora? –, de onde quer que seja o continente da alma enquanto o corpo está descontinuado, lhe abata uma epifania e a tal resolva constatar que ali é bom, decidindo ficar mais um pouco, se perdendo no tempo e retornando nunca mais? E se o vazio for aconchegante?

Compondo o mais sombrio dos pensamentos, restava acreditar cegamente que as elaborações deste lado da consciência tinham alguma influência no outro plano existencial e reunir todos os esforços em trabalhar o espírito para que se guiasse de volta. Apesar de vir à tona somente na noite anterior, a presença desse sinistro esteve desde o início, razão pela qual um foco pragmático como alternativa de suporte apontou sempre para o trabalho mental e físico no antes, para que, de todas as maneiras cabíveis, a alma estivesse preparada para esse despertar.

Deixando o durante a quem lhe diz respeito, estar com corpo e mente engatilhados para essa reanimação, dormentes mas não muito longe, com fé em um foco metafísico para que a mente não se perdesse nesse intervalo.

É dessa forma que uma cirurgia – não só biologicamente, mas simbolicamente – é uma negação da morte. Configurando uma relação curiosa, sendo o real a própria negação e a morte o seu representante capital, e sendo a cirurgia um real que nega a morte, somos deixados com um real que nega a si mesmo, a negação da negação – manifestação precisa da fractal do RR. Dessa dinâmica só se pode concluir que a intensidade de um processo cirúrgico, particularmente dos que envolvem órgãos vitais, é inquestionável no seu impacto psíquico, potencial desorganizador das funções e gerador de efeitos – inibições, sintomas e angústias. Essa ação dupla do real, que proporciona o confronto com o seu significante fatal ao mesmo tempo que apenas o bordeja sem cair - ou cai, mas não morre –, é o núcleo de onde vem o medo à ameaça de desintegração e negatividade.

Desse cerne, mantido afastado e no escuro, esticam-se as suas sombras para dentro do consciente, enquanto crescem e movem-se no breu até que a insuficiência do simbólico e do imaginário fique evidente e o real não possa mais ser impedido de entrar. Disso, avalanche do sem sentido durante a madrugada no hospital, fragmentação. Não sendo essa a única vez em que a ameaça se fez presente, apresentando-se novamente na alucinação provocada pela cetamina, marcada pela não-sensação do corpo, pela vagueação sem rumo nas ondas de uma subjetividade enlouquecida incapaz de encontrar caminho de volta, onde o corpo não existe, lugar sem estímulos, onipresença do medo de ficar para sempre presa dentro de um gozo mortífero. No entanto, é válido pontuar que, diferentemente da madrugada pré-cirúrgica, a segunda situação foi incitada por um outro desencadeador, sendo muito diretamente efeito, propriamente, de um real intravenoso.

Entre tantos medos e ameaças, a grande provação e oferta de uma intervenção como essa, fruto de um choque com o real do corpo, é enxergar no horizonte a condição mortal de ser. Além de pôr-se cara a cara com a fragilidade e fatalidade da vida, é receber uma agressão tão violenta ao corpo e tornar-se capaz de emoldurá-la como cuidado e sinônimo de vida. Em paralelo, apercebendo-se das

circunstâncias às quais se está sujeito, atravessar um tempo inexistente de sono profundo, corpo gelado e coração parado, mas não morto, impelido a questionamentos sobre o que caracteriza ser e estar vivo.

Onde, por definição, está a vida se o corpo não pulsa? Errado dizer morto, mas certo dizer vivo? Talvez em um espaço liminar, entre um e outro? Para onde se vai nesse entretempo? Se existir como ser falante, mortal e sexuado só é possível devido a um corpo pulsional, na anulação deste, o que resta? Aquilo que compõe o que chamamos de pessoa, onde está ou por onde passa, quando, categoricamente, não há vida – pulso, nem pulsão? Uma vez de volta, é impreterível a pergunta sobre o quê, em última instância, forma uma existência, não sendo ela somente um corpo, nem só a mente, mas um agregado indissociável de funções que em sua conjuntura mística damos o nome de alma. Que reinício incrível, poder retornar do nulo, ter a oportunidade de tocar o fundo e voltar de lá com bagagem.

Do peso opressivo de um nada desolador, da experiência de sentimento desértico – desconexão de tudo e de si mesmo – nasce o seu oposto, mediante o retorno desse estado de dissolução: sensação de sentimento oceânico, universalmente pertencente e integrado, consigo e com o todo. No que o sentimento desértico corresponde ao real, o sentimento oceânico condiz com o imaginário, e da passagem de um ao outro aflora uma criação das mais belas e encantadoras: a transformação de um real terrível em construção de sentido.

O real entende-se como registro que nega o simbólico e o imaginário, dimensão eterna da falta, que impõe a negação, campo do que não pode ser nomeado e que por isso resiste, aparecendo a partir de repetições. Àquilo que se repete sem explicação, é feita a designação de sintoma. No âmbito psicossomático dessa vivência cirúrgica, não foram poucas as manifestações do significante no corpo, acenando seu primeiro sinal sob forma de uma recorrente dormência nos braços. Marco a partir do qual as colisões entre os registros vão combinando efeitos e despontando episódios como a perda da visão, que não deixa de ser uma espécie de alucinação, decorrente da tentativa do imaginário de dominar o simbólico. Instável na sua base e determinado em rechaçar um significante, o simbólico insiste na fantasia de controle enquanto o vazio pesa cada vez mais, ficando suscetível às investidas do imaginário, embate a partir do qual surge o fantasma. Em uma realidade na qual o real irrompe imprevisivelmente, os sintomas aparecem como

representação desse desconforto de onde o I se topa com S, criando ondas advindas do imaginário que trazem à superfície o monstro.

De acordo com Lacan, o simbólico, considerando que há o real para negar o amparo das funções de significação, não é um registro que dá muita segurança. Esse entendimento, porém, custou a ser absorvido, não só, mas também em virtude dos trabalhos feitos anteriormente no curso e das características narrativas das obras cinematográficas abordadas, cujos enredos têm a atuação simbólica como via de solução da trama ou como recurso nobre dentro da narrativa. No que em *A Chegada* o imaginário é o vilão, sendo o seu exercício sem regulação simbólica desencadeador de uma crise social, neste trabalho, foi possível (e necessário) rever o imaginário à luz da sua posição de importância para o equilíbrio psíquico e da indispensabilidade de sua atuação na integração do sujeito. O que permite reconhecer uma evolução na compreensão dos registros RIS, no que tange à sua efetiva articulação conjunta, para além de sua relevância individual, simplesmente.

Os desafios desse processo cirúrgico forçaram a valorização da função das construções imaginárias em segurar o laço que ata os pedaços, visto que sem a unificação destes não haveria suporte para o real. Desse mesmo modo, foi reconhecida a pertinência da produção audiovisual, que dá corpo aos mecanismos imaginários e se aproveita do fenômeno de projeção-identificação para atingir o sujeito com efeitos do real, oferecendo-lhe ferramentas de significação com as quais sai da sala escura, acompanhado do duplo.

As fantasias fundamentais, como formas de defesa contra a sedução, a cena primária e a castração, apontam para a ideia de que as construções imaginárias, em sua formação, têm como incumbência serem recursos de proteção do sujeito contra o real. Como afirma Drouguett, deve-se compreender, sobre as criações imaginárias, que elas são sempre "um desejo que preenche uma ausência" (2020, p. 2). O fantasma, portanto, existe como articulador do desejo e encobridor da castração, assim como organizador da realidade e das relações com o outro. Dado isso, em consequência do trauma com o real e a verdade nele contida, neste relato clínico, as manifestações de angústia aguda, desorientação, sensação de dissolução e despersonalização constituem-se como reações que sinalizam a quebra do fantasma.

Esse confronto traumático com o real abala a fantasia, que busca maneiras de se esticar para cobrir aquilo que a supera, enquanto o sujeito sintomático encontra-se muito próximo do buraco, porém ainda incapaz de receber a verdade que dele se apresenta e com ela criar novas estruturas. A fantasia, em sendo ficção com estrutura de verdade, é produzida na tentativa de conciliação entre realidade interna e externa, e sua linguagem só é eficaz dentro do limite em que é capaz de articular o real com o simbólico. É em função disso que a construção quebra, estando fadada a esse destino quando, somado a esse limite, ainda existe um significante rejeitado pelo simbólico que, sem lugar, perambula pelos outros registros, indo parar no corpo ou na alucinação. No que a neurose consegue recorrer à fantasia para criar sintomas, na psicose existe uma brecha, onde a interação com a realidade é colisão, em que se vê compelida a produzir naquele lugar um delírio como resposta. Posto isso, mesmo que a sensação em primeira pessoa possa ter sugerido diferente, com alívio, é cabível constatar a característica neurótica da forma de lidar com o Real descrita no relato, consoante o aparecimento de sintomas e posterior falência da fantasia.

Na sua função organizadora, a fantasia não se coloca em oposição à realidade, mas como ponto de vista através do qual um sujeito vai enxergar o mundo e, apoiado nisso, poder ter acesso a alguma verdade sobre a realidade reconhecida. Amplamente, muitos sintomas podem referir-se a uma fantasia e vice-versa, no que o objetivo da análise clínica é estudar esses entrelaces a fim de isolar a fantasia fundamental, que deve ser atravessada. Trazendo outro paralelo literário e cinematográfico, a obra *Alice Através do Espelho* retrata em sua narrativa as peripécias dessa articulação imaginária, onde a protagonista deve atravessar a sua imagem e iniciar uma jornada de autoconhecimento, aprendendo com o que enxerga sobre si do *outro* lado do espelho (Dunker, 2017).

### **O Real-imaginário entre o fantasma e a fantasia nos contornos do corpo**

No eixo central do imaginário, à volta do qual orbita a atuação do registro, está a identidade - eu - e, por extensão, a imagem. Isso porque o assentamento do campo imaginário é concebido na fase do estádio de espelho, cuja dinâmica se caracteriza pela aquisição de uma noção prematura de unidade corporal através da identificação

com a imagem de um semelhante. Com esse conceito definido e a lógica do estádio de espelho em mente, podemos avançar para o próximo fractal desta análise, o do Real-imaginário. Principal representante dessa fractal RI neste trabalho, encarnando a ideia de regresso – mas não retrocesso – do corpo ao imaginário, é o momento de re-conhecimento de si perante o espelho, que, além de devolver o eu ao corpo, impulsionou o sujeito a querer voltar a essa realidade total do ego, de unidade e de pertença, a realidade da fantasia. Sendo o fantasma uma defesa contra o real, e a identidade a construção imaginária que pressupõe esse fantasma, enfim conseguimos compreender como a identidade é um contorno capaz de resgatar o sujeito da despersonalização resultante de um tombamento com o real e seus efeitos.

Tal dinâmica coincide precisamente com a ordem de sobreposições do nó borromeano, demonstrando a lógica de funcionamento do seu enlace em aplicação prática. Como mostra o desenho do seu elo, o anel do imaginário é o único que trespassa o do real por cima, tornando-se capaz de cobri-lo com suas alegorias. E, aqui, é momento de lembrar o trecho deste relato referente ao encontro com o reflexo no espelho, que trouxe o apagamento total da angústia e uma sensação de algo que, como uma manta sobre a água, cobriu aquilo que tenta engolfar o ser, formando barreira e dando onde pisar, protegendo o sujeito do afogamento. O apoio do simbólico foi a tradução e refinamento da integração das imposições do real no campo da linguagem, e que não pôde vir a ser sem a sua passagem pelas construções imaginárias. O que reitera a elevação do imaginário também como nobre recurso, sendo o registro responsável por salvar o sujeito da fragmentação, apto a estender-se sobre o real, criador da fantasia preventora da dissolução e que provê sustentação com base construída imaginariamente – a ilusão de um contorno seguro.

A fractal RI representada pelo retorno do corpo ao imaginário faz refletir acerca do delírio, que se coloca como resultado da ruptura da identidade, do contato com a pulsão, ou da dificuldade na compreensão da realidade (Droguett, 2023, p. 17). O delírio, portanto, também é parte integral da experiência que abrange o sentimento de dissolução e de corpo despedaçado, sendo característico dos efeitos do real e de onde nele se situa no imaginário. Essa relação é reforçada pelo reencontro com a imagem, que, frente a iminência da cirurgia, foi o que centrou

novamente o eu, dando casa ao sujeito. Esse relato é exemplo prático de aplicação perfeita do imaginário cobrindo o real, que alça a ilusão de unidade como recurso. Em função do registro do imaginário ser entendido a partir da imagem, vale entender mais sobre as propriedades das imagens que populam esse registro:

A imagem mental é a estrutura essencial da consciência, função psíquica que não cabe dissociá-la da presença do ser humano no mundo. Ao mesmo tempo que a imagem não é outra coisa a não ser um duplo, um complexo: a ausência. [...] quanto mais poderosa seja a necessidade objetiva, a imagem na qual se fixa mais tende a se projetar, alucinar e fetichizar, adquirindo um caráter surrealista, onírico: o lugar propício à alucinação. Convertendo-se em espectro do ser, sua realidade absoluta (Droguett, 2023, p. 14).

Ou seja, entende-se a identificação à imagem como ferramenta para segurar uma falta, a partir da qual esse não-eu sem lugar faz o duplo, fantasma do eu, que como outro vive, associado ao sujeito. Ter uma imagem de si é o que sustenta a consciência e a posiciona no mundo, por essa razão que perde-se tudo quando perde-se isso. É também em articulação à imagem mental que a experiência do processo cirúrgico como um todo teve a sensação de sonho, conferida à ela através da fixação dessa imagem. A cirurgia, cuja vivência foi marcada por uma nuance surrealista, teve seu real adornado por um filtro que dava à realidade uma espécie de atmosfera distante, sendo vivida primeiro como sonho e, somente depois de tornar-se memória, como realidade.

Contudo, apesar de ser memória de sonho, como recordação ela tem sua bolha onírica estourada pelo adquirimento das capacidades de receber a verdade mutada contida no real ameaçador da experiência. Valendo-se da citação acima e tendo a ilusão como mecanismo de proteção que dispõe do duplo como principal tática, é importante entender que tal aparato "opera não pela negação total do real, mas pela negação da parte desagradável, que é substituída pelo duplo" (Droguett, 2020, p. 9). Dessa forma, se nota que a imagem mental fixada e aura de sonho provocada por ela condizem com o discurso pré-cirúrgico dominado pela ilusão de controle, sustentado até o limite da fantasia, que do início ao fim existiu a serviço da negação da parte desagradável do real.

O imaginário, na concepção de Jean-Paul Sartre (2019), é tido como o transcendental ou ontológico da consciência, de maneira que rege a configuração da percepção, memória, associação de ideias, atenção e das emoções, entre outros fatores que configuram a noção de realidade. Com isso em mente, relembramos o imaginário universal cinematográfico, junto dos conceitos de duplo e

projeção-identificação por si empregados, e localizamos a sua correspondência com os conceitos trabalhados até aqui em relato clínico, referentes ao real e seus efeitos em associação com a atuação dos registros mediadores. A igual aplicação desses conceitos para a compreensão da lógica do cinema reitera o seu potencial como ferramenta de geração de efeitos do real, que com o suporte das técnicas audiovisuais não só faz uso, mas vive dos mecanismos imaginários.

Como instância da alienação, das identificações, do desconhecimento, da projeção, de onde fala o ego, o imaginário tem na mediação o papel de formar o contorno a partir do qual se pode começar a construir o diálogo, pois sob uma base imaginária a elaboração simbólica consegue se estender. Na insuficiência do discurso e na dissolução em angústia, a solução é ir em busca da luz do espelho para achar a imagem de um algo que justifique a existência de um nome.

### **O Real-simbólico e as possibilidades de reconstruir a cadeia pulsional**

É, então, para dentro do domínio da palavra que somos levados a partir daqui, em conformidade tanto com a ordem sequencial dos acontecimentos descritos, quanto à organização do esquema RIS. Na série de eventos discutidos até esse ponto, foram percorridos os efeitos do real pensados através dos fractais Real-real, na manifestação mais plena do registro, seguido pelo Real-imaginário, na relação do eu com o corpo, aqui desembocando, finalmente, no fractal do Real-simbólico. Acompanhando a sua queda e posterior reascensão, a relação do real com o simbólico, neste relato, está situada na intelectualização de tudo e no seu poder em reerguer o sujeito pela palavra.

Em princípio, o simbólico é um registro que não dá segurança por ser um recurso psíquico que "lança no caos a suposta estabilidade do eu e sua visão de mundo", engendrando um fractal RS "baseado numa estrutura instável que sustenta as inflexões estranhas e insondáveis da alma humana", configurando o epicentro do medo natural ao colapso (Droguett, 2023, p. 23-24). Esse é o dissimulado pressuposto de controle pelo qual foi caracterizado essa experiência cirúrgica, em conjunto com a presunção de domínio radical das emoções e crença inabalável – ao lado da ideia fixada da fantasia – na estabilidade emocional, mesmo quando essa

dava sinais claros de pane, como o aparecimento do sintoma – significante alojado no corpo –, são algumas das mais interessantes expressões do Real-simbólico.

Durante a vivência descrita, fica evidente a preocupação com a mente, sempre em primeiro lugar, ao invés do corpo. Mesmo com a obviedade do corpo nessa intervenção, os esforços foram destinados, quase na sua totalidade, ao trabalho da mente. Advindo de um receio de que o tropeço pudesse vir da mente – do invisível – e não da matéria, vê-se atrelada à mente uma noção de instância que antecede o corpo, e que, por esse motivo, deveria ser nela depositada a confiança de defender o sujeito, o eu e o corpo de todos os perigos, entendendo, inclusive, o próprio campo de batalha como unicamente mental. A elevação da importância da conceituação e a ideia invertida de o corpo ser sobredeterminado pela mente é parte do delírio, que a partir do aparecimento dos sintomas mostrava as rachaduras que anunciavam o seu desabamento.

O real relatado nessa experiência, portanto, concorda com a lógica borromeana, que tem como regra a sobreposição do simbólico pelo real, afirmando a inevitabilidade do corpo. Apesar disso, o simbólico não deixa de fazer inferências à matéria, sendo o sintoma um efeito físico de um lapso na elaboração simbólica, de forma que a mente pode determinar o corpo quando há o desarranjo na ordenação do enlace, culminando na invasão de um registro pelo outro em sentido contrário. Tal convicção na dominância da mente deixa evidente a supervalorização do simbólico, e faz entender os mecanismos que entraram em cena no processo como um todo e que definiram essa particular forma de lidar com a experiência.

O que o real de uma operação cirúrgica carrega consigo é a impossibilidade de contornar o corpo, da insistência da sua materialidade, do sangue, da carne, da pulsão que dele nasce, e que sentencia a máxima de que o sujeito não tem controle, nem do seu corpo e muito menos das circunstâncias que o atingem. As tentativas, porém, foram inúmeras, e a frustração com esse limite marcou as falas mais pertinentes dessa vivência, já referidas anteriormente no texto. Ocorridas em contexto pré e pós-cirúrgico, respectivamente, elas tratavam do descontentamento com a dicção, ou não-entrega do pensamento, e da percebida necessidade de que se concedesse a permissão para chorar.

Na compreensão das palavras como grandes mediadoras entre mundo interno e externo, têm-se de dar à essas construções o mérito de emissárias do

sujeito da enunciação, em especial quando vêm à tona induzidas por medicamentos desorientadores das funções e que abrandam os filtros da censura, deixando os conteúdos da psique mais propensos ao escape. Enfraquecendo o discurso do sujeito do enunciado e alargando a passagem para o sujeito da enunciação, nos exemplos acima é reiterado o horror ao caos e, já na segunda fala, é percebida a iniciativa de admitir algum descontrole.

A diferença no discurso desses dois sujeitos é exatamente a lacuna entre a narrativa de suposto gerenciamento das emoções e a verdadeira angústia que se acumulava fruto da negação do significante principal da cirurgia – a morte. Enquanto o sujeito do enunciado recitava um roteiro sobre a presença de uma ansiedade bem administrada, os sintomas no corpo falavam o contrário. Mais ainda, se considerarmos a proposta lacaniana de que o sujeito busca no Outro os significantes que o representam, então as palavras do relato ganham mais uma camada. O discurso comedido e insistentemente reproduzido em resposta à família e amigos que regularmente questionavam sobre estado emocional nada mais era do que um compilado criado com base naquilo que se esperava que fosse dito. Assim, pegando emprestado a palavra do outro para colocar-se como sujeito diante da realidade posta. Reportar-se à um outro, além de implicar dizer a si mesmo, é também sempre dirigir-se ao grande Outro, razão pela qual a repetição do discurso do sujeito do enunciado ganhou teor de amuleto, pois cumpria a função de proteger-se do seu verdadeiro – inquietante – discurso, convenientemente substituído por um outro do Outro.

O simbólico, apesar de instável e suscetível ao real, parte do ponto onde o eu imaginário perde força para fazer surgir o sujeito, que com acesso à linguagem conquista ferramentas através das quais pode esperar ser capaz de assimilar a realidade e suportar o furo. Em *Sonhar de Olhos Abertos*, Droguett (2004, p. 82) afirma que "o imaginário tem necessidade de ser simbolizado, pois sem elaboração secundária – sem códigos – não há sonhos, já que ela é condição indispensável para o acesso à percepção e à consciência". Logo, o momento que sucedeu a dissolução e consecutiva identificação com a imagem especular havia mesmo de ser tomado pela palavra. Neste caso, pela intelectualização e uso da teoria psicanalítica para entender os efeitos do real, assim como para a simbolização dos momentos conforme aconteciam.

Por desenrolar-se coexistente aos eventos – tornando-se ela mesma parte dele – essa elaboração simbólica intensificou ainda mais os impactos sentidos pela mediação, e proporcionou um genuíno deslumbramento com a ação dos registros mediadores, cujo fascínio consagrou o momento seguinte. Dado significado às experiências, analisados e simbolizados os acontecimentos, o ameaçador – não deixando de o ser – é integrado na realidade interna, ganhando lugar e nome. A teorização dos eventos vividos, seja no início da jornada, na noite pré-cirúrgica, ou no depois, foi um instrumento decisivo contra a paralisação, e viabilizou ao sujeito avançar sem sucumbir, enlouquecer ou somatizar além do admissível – de forma que pudesse interromper o processo cirúrgico ou impedi-lo de ser levado a cabo. O processamento das emoções através da fala e com o apoio da teoria, tendo efeito de mantra, manteve claro o horizonte e fez seguir em frente. Essa amenização da angústia através da palavra e o uso da conceituação como bengala demonstra a competência da elaboração simbólica para o aceite de um real, que só se dá dependente do funcionamento sempre relacional da cadeia sógnica.

A lógica simbólica, em sendo a mesma do inconsciente, ambas regidas pela – ou como – linguagem, atua através do movimento de significantes em cadeia, que tem no seu âmago e como propulsor o desejo. Dessa forma, a cadeia de significantes têm uma relação com o gozo e o corpo. Sobre isso, Nogueira (1999, p. 93-100) escreve:

O desejo movimenta a cadeia de significantes, distanciando corpo e gozo. O gozo faz com que o corpo fique numa relação de exclusão com a cadeia da linguagem. Nesse sentido, o desejo, ao movimentar a demanda em relação ao Outro, possibilita uma barreira e um limite ao gozo.

Lembrando que o desejo é análogo à falta e o gozo ao excesso, vê-se a dinâmica posta por Nogueira, onde a atuação simbólica operada pela cadeia sógnica propelida pelo desejo põe freio à mobilização em direção ao gozo mortífero. Tal noção explica exatamente de que forma ocorreu o reacendimento da cadeia de significantes, antes suspensa pela dissolução, mediante o reconhecimento no espelho. Atrelado ao recobrimento da fantasia do duplo, o desejo de retornar ao conforto da ilusão de controle e à crença na salvação pela elaboração simbólica resulta num efeito duplamente potencializado, como se o desejo que impulsionasse a cadeia sógnica fosse o desejo por ela mesma, que se retroalimenta em um processo que também

faz entender a excitação verborrágica característica do momento, por horas incessante.

Portanto, sabendo que o gozo é onde o discurso não está – fazendo do desejo o antídoto ao gozo – constata-se como essa movimentação dos significantes em cadeia consegue defletir o gozo mortífero para longe do corpo, cujo deslocamento apresentou-se fundamental ao entrar em um momento crítico onde a preocupação era diretamente essa, de corpo e gozo juntos.

Em uma interpretação freudiana, pulsão de vida e pulsão de morte estariam numa mesma nessa experiência, constituindo uma massa amorfa e sem definição ou espaço negativo entre si, um denso vazio sem forma nem contorno, e que age em concordância com os signos dessa cirurgia, que confundem morte com vida, e que embaçam as suas fronteiras. Com a retomada da cadeia da linguagem foi afastado o impulso destrutivo do gozo e colocado novamente barreira entre o *Isso* e o corpo, cuja aproximação era sentida na angústia de um perigo iminente de perder a si mesmo, de situar-se num estado sem estímulos, de suspensão total – ou seja, anulamento da pulsão: destino final do gozo, morte – e a psique querendo lá permanecer.

De maneira incrível, a angústia sentida nessa altura é precisamente descrita e representada pela sensação de proximidade ao gozo, de amedrontamento por algo que circunda à volta com olhar fixo, somado à impressão da falta de ferramentas que pudessem resgatar a alma desse lugar de suspensão da vida, e fazer cessar o medo desesperador de que o espírito traísse a existência e não quisesse voltar. Apesar disso, existe a perspectiva de que, mesmo com o corpo descontinuado, em algum lugar a alma espera para voltar à casa, não indo embora, ela aguarda algures. De acordo com a compreensão de simbólico como instância daquilo que precede e sucede a todos, como morada da subjetividade, e debruçando-se sobre a noção de alma – psique – imortal, eterna e transcendente, teria-se que: o corpo pode morrer, mas a subjetividade, não, também transcende porque é simbólica.

Procurando no relato os momentos em que o gozo mais aproximou-se do corpo, contabilizam-se dois episódios: a noite do pré-cirúrgico no hospital, e a alucinação efeito da cetamina. O que une ambas as ocasiões é a dissolução de si, o extravio do corpo, e a incapacidade de simbolização ou produção de sentido qualquer. Isso porque, entendido a partir da citação anterior, no gozo não há

discurso. No excesso absoluto do gozo atinge-se uma anulação de tudo, a ponto de fazer cessar a articulação dos significantes e os motores do desejo, o nada.

Dessa forma que, o Real quando se apresenta impositivo e determinante pode, em seu mais radical efeito, levar ao gozo mortífero. No que a primeira ocasião mencionada foi provocada unicamente por componentes intrapsíquicos, a segunda teve como catalisador externo uma substância indutora de experiências caracterizantes dos efeitos do real.

Sob a ação da cetamina, houve o rompimento quase total da ligação do corpo com a subjetividade (sendo, curiosamente, o enjoo o único ponto de conexão entre os dois), deixando o corpo, portanto, completamente excluído da cadeia da linguagem – gozo por definição. Esse estado alucinatório revelou-se confuso, pois manteve-se a consciência, a memória, o raciocínio, porém existindo sem um corpo. Era a consciência viva, avulsa do corpo pulsional. Contudo, mesmo dentro do gozo, mergulhada no caos completo, podendo alucinar qualquer coisa, aquilo que veio à tona em insânia foram componentes da realidade à qual, antes, o sujeito estava submetido. O que levanta a hipótese do apelo aos objetos reconhecíveis como tentativa de controle, por meio da construção de visões povoadas por elementos conhecidos da realidade compartilhada. Mesmo que dissociada do corpo e crente na própria insanidade, a subjetividade alça os recursos que pode para prover ao sujeito o equilíbrio possível.

O trabalho do simbólico, assim tido na psicanálise e na análise clínica, é fazer com que o analisado encontre na realidade, propriamente, os significados para si. Nessa experiência cirúrgica, para além de todas as elaborações minuciosas de momento a momento, também houve a tomada do processo como significante total. Tal qual um filme, que é apreendido na sua integralidade, uma cirurgia cardíaca como essa traz a ideia geral de um confronto amplo entre vida e morte: o que as define, quais são os seus limites e onde a fronteira entre as duas se conturba. Como algo pode ser tão representante da morte e, ao mesmo tempo, de mais vida? A função dos registros de significação nessas experiências tenta compreender o balanço dessas pulsões, mantendo o eu e o sujeito num trajeto a não olhar muito para dentro do abismo e nem ficar muito estagnado na inércia, já que movimento é condição de tudo que é vivo, não somente em termos biológicos, mas também psicanalíticos, como vimos sobre a cadeia signíca.

Imbuída na ideia de que pulsão de morte não deixa de ser um excesso de vida, acha-se um caminho para entender a dinâmica dessa experiência. Como força destruidora mas também criativa e criadora, a pulsão de morte foi o que fez acatar de pronto a cirurgia e avançar na direção dessa solução, foi o que manteve as tropas marchando, mesmo frente a morte simbólica e semi-biológica. Provando-se, inclusive, geradora de mais vida, uma vez reconhecendo que a inação numa situação assim seria distanciar-se de uma vida mais longa e melhor. Na intenção de mais vida, o empuxo da pulsão de morte foi imprescindível para o enfrentamento da própria morte.

A cirurgia, como um evento onde o real se impõe, impele o recrutamento dos registros de simbolização para que se possa atravessá-la saudavelmente e sem sequelas. Em alguns casos, referidos pela médica cardiologista, esse tipo de intervenção cardíaca gera consequências psíquicas importantes nos pacientes, como episódios depressivos e crises de pânico, no antes e no pós-cirúrgico. Tendo em vista as análises postuladas neste trabalho, pode-se apontar a minguagem do simbólico e a não simbolização dos eventos como fatores que impediram esses sujeitos de uma integração desse real, resultando em angústia e repetição – sintoma. A exposição a casualidades extremas e incontornáveis exige o rearranjo das relações simbólicas, pois oprime o ego e suas construções imaginárias enquanto põe o sujeito em frente às suas limitações. Não existe recurso psíquico que consiga superar a insistência do corte no osso, da carne, da pele, do órgão, é simplesmente explícito demais para não gerar angústia.

Dispondo de algumas ferramentas na sua jornada para a simbolização, o melhor que o sujeito pode fazer, então, é sublimar. Talvez a mais bela e eficiente das saídas, Drogueff define a sublimação como uma "tarefa de passagem do real para sua inscrição, e que, por vias diferentes, cruza os caminhos do trabalho de análise e a criação estética" (2020, p. 8). Diante disso, valemo-nos da experiência cinematográfica e do mergulho no universo de seus efeitos como forma de auto análise e de elaboração das suas relações com as conjunções pessoais, assim como na criação deste trabalho, onde análise e criação se encontram para fazer a simbolização de um real vivido. Em última instância, escrever para sublimar é celebrar para amortecer a angústia.

O cinema, portanto, como máquina de sonhos e arena simuladora do real, oferece a mediação simbólica da ficção em relação ao confronto entre o registro do imaginário e do real, a ser apreendida pelo espectador como própria através do mecanismo de projeção e identificação. Belinsky (apud Drogue, 2020, p. 12) esclarece que "o específico do imaginário é seu caráter intermediário e seu potencial para conduzir a novos espaços a partir dos interstícios nos quais se desloca". Assim, o cinema como meio imaginário é capaz de levar os sujeitos embalados no escuro da sua caixa de projeção a novas esferas simbólicas.

Isto posto, justifica-se a tomada dos fractais Real-real, Real-imaginário e Real-simbólico como ponto de partida para a elaboração dessa experiência pessoal, que levou a reconhecer o real e seus híbridos efeitos dentro de uma realidade particular. O conceito desses fractais se fez central por ser uma captura perfeita da forma como a teoria pode ser aplicada à experiência apresentada neste texto, e que fornece um leque de relações com o mecanismo alucinatório do cinema, que através da visão do duplo e da defrontação com a efígie especular, ou seja, através da projeção de nós mesmos e identificação com esse contorno, coloca o espectador pela via da afetividade num exercício de simbolização.

O episódio de reencontro com o eu, trazido no relato, foi impactante porque deu acesso à experiência mágica da caixa de projeção, porém fora de sua arena, sendo o reflexo do espelho a tela, e o vazio do sem sentido o escuro da sala, a partir do qual a faísca da fantasia resgata o ser da desintegração. Por esse motivo, tal acontecimento foi o pontapé inicial para todas as reflexões.

Em concordância com o proposto aqui, a apreensão do filme através da assimilação de sua cadeia sónica e da absorção de seu conteúdo como significante total atuou como suporte na compreensão de um evento de vida pessoal da ordem do real, que, por mediação da cinematografia, proporcionou o aprendizado do trabalho de significação imaginário e simbólico no enfrentamento dos seus efeitos. Além de possuir mecanismos de funcionamento que o creditam encarnação dos recursos imaginários, o cinema, por privar o espectador dos seus meios de ação, já tem como parte fundamental de sua experiência que ela seja imposta, sem possibilidade de alteração de curso, restando à quem assiste significar.

É simulador do real porque apresenta ao sujeito observador – passivo – um universo que ele não controla, tal qual a realidade não-fictícia, porém subtraída de

sua ilusão de controle, o que já insere o sujeito numa posição mais apta a lidar com a neurose real do mundo fora da sala escura, pelo artifício da neurose criada artificialmente dentro dela. Somado a isso, quando se é fadado à inação, a solução para escape acha-se no mito, no sonho e na magia – objetivação da subjetividade –, daí o cinema alucinatório, por isso a experiência cirúrgica geradora de alucinação. Sob essa ótica, verifica-se que as insurgências do real não possuem aspecto inerentemente negativo, identificando nelas "o papel implícito na fruição passageira do fantasma imaginário na construção simbólica das formas mais rotineiras da realidade social" (Droguett, 2023, p. 15).

Ou seja, sem um real a atravessar, não se adquire construção simbólica – sem montanha no caminho nada se aprende – o que reforça, mais uma vez, a capacidade imaginária e simbolicamente educadora do cinema, quando esse tem sempre como eixo uma narrativa de enfrentamento de um real – seja na escalada até o cume, no retraçamento da rota, ou na colisão com a avalanche que da montanha desce. Adotando outra função imaginária importante, o cinema também abastece o sujeito de referências, com as quais pode, antes de mais nada, aliviar a angústia com o recurso de uma imagem que ajuda na representação de um sentimento, permitindo-o dar um primeiro passo na direção da simbolização.

Neste trabalho, são encontrados dois exemplos de utilização de conteúdos fílmicos que auxiliam na expressão de uma sensação ou circunstância, sendo eles: a saga Matrix, cuja cena concedeu um paralelo à agonia que se sentia em relação a manipulação do corpo e às aparelhagens a ele acopladas para manutenção da vida, ideia de corpo-máquina: invadido por ela e dela dependente; e a obra Alice Através do Espelho, cujo propósito gira em torno de construções imaginárias: de noção de eu e de uma imagem que acreditamos ser o reflexo de nós mesmos.

Na gradual apreensão deste processo cirúrgico como significante total, muitas associações revelaram-se conforme o tempo permitia o contato com emoções antes não sentidas, ou pouco endereçadas, permitindo um processamento mais a fundo desses eventos, que levaram à intuição de novas convicções e, conseqüentemente, à adoção de novos valores. Entre os muitos aprendizados dessa experiência está, em primeiro lugar, a percepção do corpo como indissociável da mente. Até ser atingida pelos impactos dessa vivência, havia uma supervalorização da consciência, da racionalização, e o convencimento de que a mente tudo podia enquanto o corpo

era um acessório. Um tipo de ferramenta necessária, mas com a qual não havia propriamente uma identificação, muito menos construída sob uma base de afeto, de valorização da sua competência, importância, de aceitação do que vem do corpo como parte integral do que vem de si. O contato tão intimamente explícito com a própria carne e entranhas fez florescer uma relação profundamente mais positiva com o corpo, na intenção perpétua de abraçá-lo para sempre, tê-lo como indissociável do *ser*. Só se é porque se é um corpo, e não qualquer, mas *esse*. E o que desse corpo vem, pulsante e pulsional, deve-se tratar com a honra que lhe pertence, pois é nele e *dele* que um ser será até que não lhe haja mais dias.

Em seguida, porém de maneira nenhuma menos relevante, está a desafiante integração do significante morte, à volta do qual gira a experiência cirúrgica. Defronte ao derradeiro insondável, percebe-se que o melhor jeito de encarar é envolver o vazio, ou deixar-se envolver, e receber os monstros que lá residem. Em passar pela desconexão total do eu com suas partes, e do ser com o resto do universo – vasto nada desértico –, foi possível tocar e sentir o todo oceânico. Afinal, se verdadeiramente não existem contornos, então tudo é um só. E embora seja preciso desenhar linhas para conter os corpos, convém lembrar que a subjetividade supera a carne, podendo manter-se viva mesmo quando o corpo encontra-se suspenso ou não se encontra. E isso, é algo que faz querer viver um coração que bate: apesar – ou devido a – cognoscência de que um dia ele pára irreversivelmente. Sem possibilidade de desvio do fim, a única saída é a felicidade, bem-estar e saúde. Para suportar a finitude, vale abrir os braços ao vazio, abrigar a mortalidade do corpo e a fatalidade da vida – e, quem sabe, não da existência.

A exposição ao real desse processo cirúrgico e seus efeitos, desde o antes até muito depois, mudaram a visão do viver, a relação do ser consigo e de si com a existência. Continuamente em metamorfose, seguirá reverberando dentro do corpo pulsional a intervenção por ele sofrida, tornando-se constituinte do ser em todas as suas partes, para sempre mudadas. Tudo vivido dali em diante será assimilado em relação ao que se passou, adquirindo novos prismas, serão vinculados à experiência outros significados à medida em que se vive o futuro. Nessas vicissitudes, seguirá crescendo o repertório intrapsíquico a partir da contínua articulação dos registros de significação a cada acontecimento que apresentará o evento sob uma nova luz.

Que essa experiência, analisada como relato clínico, possa servir para outras pessoas, tanto para compreender os registros lacanianos em seus cruzamentos aplicados a episódios de vida real, como para entender melhor sobre os possíveis impactos psíquicos de um processo cirúrgico de grande porte.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este projeto teve como ponto central, e também de origem, o desenvolvimento de elaborações acerca da mediação simbólica, apoiando-se, num primeiro momento, exclusivamente na análise de materiais fílmicos e, num segundo momento, na incidência de um Real numa experiência de vida pessoal. Ocorrência cujo impacto fez o percurso deste estudo ser adaptado para integrar um relato clínico que muito contribuiu para a apreensão dos conceitos trabalhados até então em conteúdos ficcionais.

Sem deixar de dar continuidade às formulações de trabalhos anteriores, que já tratavam da interação entre os registros, a oportunidade que se apresentou junto ao evento cirúrgico de unir essa experiência com a monografia, tomando-a como material a ser analisado tal como os filmes *A Chegada* e *Duna*, foi fator que elevou a relevância do trabalho pela sua elaboração a partir de aplicações práticas. Como sugere seu título, o trabalho mostra, pela via da mediação simbólica ficcional, um caminho para a compreensão dos efeitos refratários do Real, de dentro para fora das margens da tela.

Mantendo em mente o objetivo geral do projeto – debruçar-se sobre o poder dos registros mediadores através da ficção, e por meio dela poder entender os impactos do Real – a problematização aqui fica a critério dos limites da simbolização frente à imposição dos efeitos do insignificável, da mesma forma que propõe traçar as hipóteses de como o imaginário e o simbólico vão perdendo a força, e o que sucede o seu colapso. É em função disso que se vê grande valor na apresentação de um evento do Real: na medida em que concede um relato clínico para a articulação dessa questão que traz a pesquisa. À qual é respondida utilizando, principalmente, mesmo que junto de muitos outros conceitos da Semiótica-psicanalítica, os três fractais do Real.

Em sua razão de ser, esse trabalho almejou refletir a respeito das consequências psíquicas de uma experiência cirúrgica relativamente incomum e não muito abordada, sob a lente da teoria semiótica e psicanalítica, a fim de servir como suporte para os profissionais que venham a ajudar aqueles que ainda irão ou já passaram por isso, assim como para os próprios pacientes. Além disso, a especificidade do caso médico abre o campo da pesquisa semiótico-psicanalítica

para abranger a aplicação de seus conceitos à mais uma tópica, inédita até então. Somado a isso, entende-se como justificativa deste projeto a união dos trabalhos que vinham sendo feitos no curso com o fim de não interromper o processo acadêmico, visto a necessidade médica que determinou-se, e a solução de apropriação da mesma para a construção do conhecimento.

Iniciada na interpretação de obras cinematográficas – não exclusivamente caracterizada pela análise de cenas, personagens, narrativa e construção imagética –, a trilha metodológica deste trabalho transferiu as associações criadas nas investigações fílmicas para serem empregadas na abordagem de um processo pessoal, que, por sua vez, foi transformado em relato, e ao qual foi finalmente relacionado a ideia dos fractais. Desde a exploração dos registros em *A Chegada* até a sua expansão para outras aplicações, novas conexões entre os conceitos e seus objetos foram sendo formadas nesse processo, que fortaleceram as bases das elaborações de antes e posteriores.

Para que se conseguisse chegar em relações frutíferas entre os conteúdos, as reflexões nesta monografia foram sustentadas pelas teorizações de Freud e Lacan, aliadas a leituras de alguns dos seus críticos. A obra *O cinema ou o homem imaginário* de Edgar Morin (2014) foi o referencial teórico mais marcante na concepção dos pensamentos contidos aqui, erguendo a estrutura que deu sustentação para as hipóteses trazidas no texto. Ao mesmo tempo em que foi chave na compreensão da teoria por si só, esse apoio bibliográfico permitiu que as interpretações, tanto cinematográficas quanto da insurgência do Real e seus efeitos, pudessem ganhar profundidade.

Dessa forma, a estrutura do trabalho se configurou em três capítulos, que abordam desde o imaginário antropológico de Morin, passando pela linguagem simbólica do cinema, até chegar no relato clínico de uma experiência pessoal que correlata os seus momentos e efeitos aos fractais do Real. Cada uma dessas partes ocupa-se de um dos registros, sendo os dois primeiros pensados a partir das suas relações com as técnicas audiovisuais.

O primeiro capítulo é um mergulho no mecanismo de projeção-identificação, em sendo o que torna possível a afetividade, consequentemente responsável pela lógica mágica do cinema que proporciona o contato com o duplo, que concede acesso à essa realidade subjetiva que revela

mais do que a sua observação, ou vivência, objetiva.

Já o segundo capítulo, trata da dimensão simbólica do cinema, e discute sobre a linguagem cinematográfica no seu funcionamento em cadeia de significantes, assim como da apreensão do filme como significante total, e a importância desses recursos simbólicos para o cumprimento da sua capacidade mediadora.

Enfim, o terceiro capítulo apresenta o relato de alguns dos momentos mais pertinentes da experiência cirúrgica, que é seguido pelas conexões teóricas provenientes deles e a eles associadas, subdivididas em três seções que levam o nome de cada um dos fractais, nas quais os efeitos do Real são desenvolvidos conforme seus cruzamentos com os outros registros. Progredindo da causa à consequência, primeiro colocou-se o fractal do Real-real, lugar do sem sentido e efeito puro, continuado pelo Real-imaginário, onde o eu encontra ao corpo, completado pelo Real-simbólico, que abre a possibilidade de retomada da cadeia pulsional.

## REFERÊNCIAS

A CHEGADA. Direção: Denis Villeneuve. Produção: FilmNation Entertainment, Lava Bear Films, 21 Laps Entertainment, Sony Pictures, Paramount Pictures. Estados Unidos: Sony Pictures, 2016.

ARISTÓTELES. **A Poética**. São Paulo: Edipro, 2011.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Magia e técnica, arte e política, Obras Escolhidas Vol.1. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BISPO, Fábio Santos; SOUZA, Marcelo Fonseca Gomes de. **O discurso psicanalítico entre outros: considerações sobre Radiofonia**. Estudos e Pesquisas em Psicologia. Rio de Janeiro, v. 13, n. 2, p. 625-645, ago. 2013.

CARCHIA, Gianni; D'ANGELO, Paolo. **Dicionário da Estética**. Lisboa: Edições 70, 2003.

CESAROTTO, Oscar. **O que é Psicanálise**. São Paulo: Brasiliense, 1992.

COPPUS, Aline Nogueira Silva. **O lugar do corpo no nó borromeano: inibição, sintoma e angústia**. Tempo Psicanalítico. Rio de Janeiro, v. 45, n. 1, p. 15-27, jun. 2013.

DROGUETT, Juan. **Dossiê de Semiótica psicanalítica**. PUCSP. COGEAE, Outubro, 2020.

DROGUETT, Juan. **Estética fractal do gênero de terror em 'O Farol' de Robert Eggers**, 2023 (no prelo)

DROGUETT, Juan. **Experiência estética na filmografia contemporânea**. São Paulo: Universidade Nove de Julho, 2017.

DROGUETT, Juan. **Sonhar de olhos abertos**. Cinema e psicanálise. São Paulo: Arte & Ciência, 2004.

DUNA. Direção: Denis Villeneuve. Produção: Legendary Entertainment. Estados Unidos: Warner Bros., 2021.

DUNKER, Christian. **Fantasma, fantema e fantasia na psicanálise**. YouTube, 2017.

FANTINI, João Angelo. **O registro do Simbólico**. PUCSP. COGEAE. Maio, 2021.

LACAN, Jacques. **Nomes-do-Pai**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

MORIN, Edgar. **O Cinema ou o Homem Imaginário**. Ensaio de Antropologia Sociológica. São Paulo: É Realizações, 2014.

NOGUEIRA, Luiz Carlos. **O campo lacaniano: desejo e gozo**. Psicologia USP, 10 (2), 93-100, 1999.

ORTIZ-OSÉS, Andrés. **Las claves simbólicas de nuestra cultura**. Matriarcalismo, patriarcalismo, fratriarcalismo. Barcelona: Anthropos, 1993.

PARRA, Nicanor. **Só para maiores de cem anos**. São Paulo: Editora 34, 2019.

POULET, Georges et all. **Los caminos actuales de la crítica**. Barcelona: Editorial Planeta, 1969.

SARTRE, Jean-Paul. **O Imaginário. Psicologia fenomenológica da imaginação**. Petrópolis/RJ: Vozes, 2019.