

Psicanálise e Vida: Mitologia e Cinema¹

Henrique Testa Vicente

Instituto Superior Miguel Torga - henrique.t.vicente@gmail.com

Resumo

O presente ensaio equaciona a relação entre mito e busca de conhecimento na vida do ser humano, nomeadamente com a actividade criadora, na sua dupla vertente artística e científica. Tomando como ponto de partida diversos apontamentos biográficos de Freud, o lugar que conferiu à psicanálise aplicada na sua obra e as referências aos mitos da antiguidade, são analisadas duas produções cinematográficas contemporâneas de ficção científica: as trilogias de “*Star Wars*” e “*Back to the Future*”. Estas análises permitem ilustrar de que forma o campo mitológico (em particular, o mito edipiano) é reatualizado nas narrati-

vas cinematográficas. O cinema pode assim ser perspectivado como um palco de eleição para a “redescoberta” dos mitos pelo espectador, tal como o teatro e a tragédia de Sófocles permitiram a Freud visitar o mito edipiano e pensar o desenvolvimento do ser humano. A análise psicanalítica das obras cinematográficas entabulada, bem como a reflexão sobre a actividade criadora de Freud, facultam suporte empírico adicional à conexão entre mitos e vínculo do conhecimento, proposta por Wilfred Bion, os quais se constituem, ontem como hoje, “geradores” de arte e ciência.

Palavras-chave: Psicanálise, Mitologia, Cinema, *Star Wars*, *Back to the Future*

Psychoanalysis and Life: Mythology and Cinema²

Abstract

This paper addresses the relation between myth and search for knowledge through artistic and scientific creative endeavours. Starting from Freud's biographical sketches,

the importance he conferred to applied psychoanalysis and the references he made to Classical Antiquity myths in his body of work, two contemporary cinematic productions of

1 Oração de sapiência proferida em 21 de Novembro de 2018 na Cerimónia Solene de Abertura do Ano Lectivo no Instituto Superior Miguel Torga. O autor gostaria de expressar a sua gratidão ao Prof. Dr. Carlos Farate pelo apoio na delimitação do escopo deste ensaio, pelo diálogo reflexivo e criativo sobre o tema, pelas valiosas sugestões e críticas, e finalmente pela revisão do manuscrito final.

2 Public lecture at the Solemn Opening Ceremony of the Academic Year at the Miguel Torga Institute of Higher Education (November 21, 2018). The author would like to express his gratitude to Professor Carlos Farate for his support in delimiting the scope of this essay, for the reflective and creative dialogue on the subject, for his invaluable suggestions and remarks, and lastly for the revision of the final manuscript.

science fiction are analysed: “Star Wars” and “Back to the Future” trilogies. These analyses allow to illustrate how the mythological field (in particular, the Oedipus myth) is reupdated in cinematographic narratives. Cinema can thus be seen as a prime stage for the “re-discovery” of myths by the spectator, just as Sophocles’ theatre and tragedy allowed Freud to revisit the Oedipus myth and propose an innovative theory of human developmental

processes. The psychoanalytic analysis of cinematographic works, as well as the inquiry into Freud’s creative activity when confronted with the inescapable transience of life, provide additional empirical support for the intimate connection between myths and links of knowledge proposed by Wilfred Bion. Myths seem to constitute, then as today, “generators” of art and science.

Keywords: Psychoanalysis, Mythology, Cinema, Star Wars, Back to the Future

*Vita brevis breviter in brevi finietur,
Mors venit velociter quae neminem veretur,
Omnia mors perimit et nulli miseretur.
Ad mortem festinamus peccare desistamus.*

*Ni conversus fueris et sicut puer factus
Et vitam mutaveris in meliores actus,
Intrare non poteris regnum Dei beatus.
Ad mortem festinamus peccare desistamus.³*

Excerto do virelai “*Ad mortem festinamus*”
Llibre Vermell de Montserrat (séc. XIV)

³ A vida é breve e muito em breve terminará,
Depressa vem a morte que perante ninguém se detém,
Tudo a morte aniquila e de ninguém tem piedade.
[Porque] para a morte nos precipitamos, do pecado desistamos.

Se não te virares para trás e ao estado de criança regressares,
Se não mudares de vida e nela melhores actos fizeres,
Nunca poderás, abençoado, no reino de Deus entrar.
[Porque] para a morte nos precipitamos, do pecado desistamos.

I

Em 1898, quando se encontrava a analisar o sonho das “Três Parcas”, as associações livres de Freud conduzem-no a uma recordação de infância muito particular, associada a uma cruel e amarga verdade existencial (Anzieu, 1959/1990; Razinsky, 2013): “quando eu tinha seis anos e recebia as primeiras lições da minha mãe, esperava-se que eu acreditasse que era feito de pó e teria pois de voltar ao pó. Mas isso não me satisfazia e pus a doutrina em causa” (Freud, 1900/2009, p. 152). Este *memento mori* materno teria sido o primeiro contacto de Freud com a noção da transitoriedade e fugacidade da vida humana (“deves à natureza uma morte”), e na auto-análise empreendida muitos anos mais tarde desemboca no seguinte pensamento onírico: “não devemos deixar escapar nada; devemos apanhar tudo o que pudermos, mesmo à custa de um pequeno delito; nunca devemos deixar escapar uma oportunidade; a vida é muito curta e a morte inevitável” (Freud, 1900/2009, p. 153).

O espectro da morte pairou diversas vezes sobre o criador da psicanálise. Na obra “*Le corps de l’œuvre*”, Anzieu (1981) aproxima o trabalho criador do trabalho do luto, assinalando que foi nos momentos em que a sombra da morte se abateu sobre Freud que se operaram importantes “descolagens” criadoras. Anzieu (1981) refere que por quatro vezes esta sombra se avolumou no seu horizonte, e por quatro vezes desencadeou expressivas transmutações na sua obra.

A primeira ocorreu na primavera de 1894. A entrada na segunda metade da existência (crise de meia idade) acoplada a um problema cardíaco passageiro (miocardite pós-infecciosa ou trombose coronária benigna) trazem consigo o pensamento da sua morte pessoal (Anzieu, 1959/1990). Quando se encontra completamente restabelecido, na primavera do ano seguinte, apodera-se dele um sentimento de urgência em terminar a obra que havia começado, que conduz a uma série de decisões cruciais. A tomada de consciência da sua finitude traz como corolário um afastamento de tudo e todos que sente desviarem-no de prosseguir o seu caminho. Distancia-se de Josef Breuer, com quem havia recentemente publicado os “Estudos sobre a histeria” (1895), que sente não o acompanhar (e até o retardar) na exploração da sexualidade infantil, começa finalmente a estudar os sonhos, fenómeno psíquico que o fascinava, e inicia o processo de auto-análise.

A segunda experiência está associada, não a uma morte imaginada no futuro, mas a uma perda real no presente. O falecimento do pai Jacob em 1896 vai exigir um doloroso trabalho de luto e uma descida aos infernos, ao jeito de Eneias, com quem

faz uma identificação heróica. Tal como o herói grego, filho dos vencidos de Tróia, cabe-lhe agora mergulhar no submundo para reencontrar a imagem do pai perdido (da figura de autoridade serena que marcou a sua infância) (Fine, 1981), e reemergir das profundezas para fundar uma nova cidade: a psicanálise. O fruto deste trabalho de luto é “A interpretação dos sonhos”, obra publicada em 1900 que marcará indelevelmente a centúria seguinte.

O terceiro confronto com a morte ocorre em 1912, precisamente no auge do conflito com Carl Gustav Jung, que estimava como um filho mais velho e considerava seu sucessor e príncipe herdeiro (McGuire, 1974), um antagonismo que conduzirá a uma derradeira, amarga e dolorosa separação. Em Munique, no final de uma reunião de trabalho que visava apaziguar as animosidades entre ambos, Freud desmaia e ao acordar desabafa que “deve ser doce morrer”. Desta crise surgirão as obras “Totem e tabu” em 1913 e “Sobre o narcisismo” em 1914.

O quarto e último episódio ocorre com a entrada na velhice, tendo como pano de fundo, não apenas a morte de familiares próximos e os massacres da Primeira Guerra Mundial, mas também o crescente reconhecimento da psicanálise pela comunidade científica. A obra edificada, porque finalizada, perde o seu valor, e Freud enfrenta a necessidade de voltar a criar ou então resignar-se a morrer silenciosa e lentamente. Esta última descolagem criadora opera-se entre 1916 e 1923, e ao contrário das anteriores não deriva de um corte com mestres ou colegas, nem tampouco do trabalho de luto por familiares queridos, mas antes de uma ruptura consigo mesmo e com o seu trabalho, que o encaminha para uma remodelação significativa da teoria psicanalítica.

É neste contexto que surge “Além do princípio do prazer” (1920), obra em que Freud reformula a sua teoria dualista dos instintos, alojando no cerne do ser humano uma polaridade dinâmica e conflitual entre pulsões de vida, cujo objectivo seria a preservação, união e ligação do organismo em unidades de complexidade crescente, e as pulsões de morte, uma força antagonista que visaria a dissolução, destruição e desintegração de tudo o que existe. Como é seu apanágio, Freud (1920, p. 61) confere às pulsões de vida substrato mítico, fazendo uma correspondência entre as mesmas e uma divindade antiga, “o Eros dos poetas e filósofos, o qual mantém unidas todas as coisas vivas”.

Segundo a Teogonia de Hesíodo (1990), Eros era o mais belo entre os deuses imortais, fazendo parte do círculo restrito de elementos primordiais do universo, juntamente com Caos (vazio primitivo), Gaia (Terra, mãe universal de todos os se-

res) e Tártaro (o abismo, a escuridão primeva, o mais profundo dos infernos). Eros, enquanto divindade primordial, “provoca ou inspira a inexplicável atracção entre os seres, para os unir sexualmente e procriar outros. O seu poder não só aproxima, une, mistura, varia as espécies animais e vegetais, como os minerais, os líquidos e fluídos” (Lamas, 1961/2000, p. 288). Eros detém um papel indispensável na criação do Cosmos, pois sem a sua intervenção o Caos, enquanto estado primitivo do mundo que contém os princípios de todos os seres, não teria conseguido gerar as restantes divindades (Lamas, 1961/2000).

No Banquete de Platão, todos os convivas se desfazem em louvores ao deus Eros, o mais honrado, poderoso, benemérito e nobre entre os deuses. Mas entretanto intervéem Sócrates, que revela o erro fundamental em que a verborreica assembleia estava a cair: confundir aquilo que se ama, o objecto do amor (que por ser amado é coberto de elogios) com o porquê de se amar, a essência do amor (deseja-se porque se sente falta e carência de algo). Recuperando a sabedoria da sacerdotisa Diotima de Mantinea, Sócrates esclarece a plateia sobre a genealogia de Eros, que seria o filho da Pobreza (Pénia) e do Expediente (Poros), filho da Sabedoria. O Amor nasceu assim pobre da parte mãe, mas pleno de recursos por parte do pai, um filósofo e feiticeiro maltrapilho, ávido de sabedoria e corajoso, que deambula pela terra, descalço e sem-abrigo. Na perspectiva de Sócrates (ou melhor, de Diotima)....

Eros seria desde o início essa carência que (...) alimenta uma energia poderosa e inventiva e arranca o homem da sua miséria ontológica. O amor (...) é na essência esta força sublime, esta energia que ajuda os homens a atingir a única forma de imortalidade que está ao seu alcance. A imitação de imortalidade que se obtém ao sobreviver por intermédio de uma criança ou de uma obra. (Lancelin e Lemonnier, 2010, p. 34)

A eternidade para aqueles que concebem um novo ser humano com o corpo e para aqueles que com a alma engendram algo valoroso. Será então sob a égide de Eros, em oposição a Thanatos, que se pode compreender a actividade criadora de Freud como uma forma de lutar contra a morte e afirmar uma convicção de imortalidade (Anzieu, 1981), um desmentido cabal da teoria que a mãe lhe transmitira na infância, com a qual não se contentou.

Praticamente toda a obra científica de Freud é pontuada pela referência aos mitos da antiguidade, que considerava “vestígios distorcidos de fantasias plenas de desejos

de nações inteiras, os sonhos seculares da humanidade jovem” (Freud, 1908, p. 142), uma espécie de “precipitado” da actividade imaginativa do homem primitivo (Freud, 1926) que condensava realidades psicológicas e culturais profundas (Fleming, 2003).

Embora mito e conhecimento tenham sido precocemente desvinculados e colocados em campos opostos na história do pensamento (Belmont, 2005), mito e ciência estão intimamente conectados. Para Maria Lamas (1961/2000, p. 13), o mito é um campo experimental dos valores humanos e “uma das primeiras manifestações da inteligência e inquietação humanas”. Ainda seguindo a mesma linha de pensamento, Guirand (2006, p. 16) considera que os mitos “traduzem, de modo figurado, a experiência dos sábios, as meditações dos filósofos”, constituindo a primeira encarnação do Logos junto do ser humano.

Entre os vários mitos que Freud convoca ao longo da sua extensa bibliografia, importa naturalmente abordar a lenda de Édipo, referenciada pela primeira vez por Freud em 1897 numa carta endereçada a Fliess e explorada em detalhe na obra “A interpretação dos sonhos” (Freud, 1900/2009). É impossível subestimar o papel do mito edípiano na história da psicanálise. Ele constitui a pedra angular sobre a qual se erguerá o edifício psicanalítico. Como refere Bion (1963), o mito edípiano foi o instrumento utilizado por Freud para descobrir a psicanálise, e a psicanálise, por seu turno, o instrumento que lhe possibilitou a descoberta do Complexo de Édipo, ponto nodal do desenvolvimento do ser humano.

Édipo foi o filho dos reis de Tebas, Laio e Jocasta, abandonado à morte no monte Citéron por sobre ele pairar a terrível profecia que iria assassinar o pai. Resgatado da morte certa por um pastor, Édipo é adoptado pelos reis de Corinto, que nunca lhe contaram as vicissitudes das suas origens, criando-o como filho biológico. Quando anos mais tarde a sua filiação é questionada, Édipo confronta os pais adoptivos que nada revelam. Resolve então consultar o oráculo de Delfos, que não o elucida acerca da sua filiação, mas revela o seu fado: mataria o pai e casaria com a mãe. Horrorizado com o destino de parricida incestuoso que lhe era vaticinado, Édipo resolve fugir de Corinto, para longe daquela que acreditava ser a sua casa, e precipita-se sobre Tebas. Nesse caminho encontra e mata um desconhecido numa disputa sobre o direito de passagem. A vítima deste confronto era na verdade Laio, o próprio pai de Édipo que desta forma cumpria metade da profecia. Ao aproximar-se de Tebas resolve o enigma da Esfinge, libertando a cidade deste monstro fabuloso, e como prémio pelo feito é-lhe concedida a mão da recém-enviuada rainha Jocasta em casamento, cumprindo assim na totalidade a predição do oráculo (Freud, 1900/2009; Guirand, 2006).

O drama da peça de Sófocles tem início, *in media res*, precisamente neste ponto da história. Passaram anos e Édipo é um rei amado pelos seus súbditos, tendo já quatro filhos do seu casamento com Jocasta, quando uma nova pestilência se abate sobre Tebas. Ao consultar o oráculo este declara que a praga é um castigo divino por ainda não ter sido encontrado e expulso do país o assassino de Laio. Édipo assume prontamente o desafio de descobrir o culpado, que na verdade é ele próprio, e a acção da peça consiste num desvendar gradual desta realidade atroz. A tragédia de Édipo é afinal a tragédia da condição humana, de um Homem que se move nas trevas, condicionado pela cegueira da ignorância, iludido pela limitação e imperfeição do seu conhecimento (Fialho, 1999). A “aquisição dolorosa da lucidez” (Fialho, 1999, p. 31), o deciframento do crime de Édipo, é por isso equacionada por Freud (1900/2009) como análoga ao trabalho desenvolvido num processo de psicanálise.

Para além de constituir um modelo do processo psicanalítico, Freud (1900/2009) considerava que o encantamento que a peça de Sófocles exercia sobre incontáveis gerações de espectadores residiria no facto de colocar no espaço cénico a realização dos desejos amorosos e hostis em relação aos pais que, enquanto criança, todo o ser humano experienciou, mas que depois esqueceu por acção do recalçamento: “Como Édipo, vivemos na ignorância dos desejos que ofendem a moral, dos desejos que a natureza nos impôs, e cuja revelação nos levará talvez a preferir desviar o olhar das cenas da nossa infância” (Freud, 1900/2009, p. 192). Para o fundador da psicanálise existiria uma homologia estrutural e histórica entre sonhos e mitos (Fleming, 2003), pelo que a lenda edípiana teria emergido de um material onírico primitivo provocado pelos primeiros impulsos sexuais. Para sustentar esta hipótese, Freud (1900/2009) recorre a uma passagem do próprio texto de Sófocles, em que Jocasta procura consolar Édipo, referindo que os homens frequentemente sonham em deitar-se com a mãe, mas que estes devaneios oníricos nada representam de significativo, não devendo por isso motivar preocupações desnecessárias.

Que pode um homem temer, se está sujeito à lei do acaso e em nada lhe é possível uma presciência clara? Melhor é viver à deriva, como cada um puder. E não vivas no temor das núpcias de tua mãe: é que muitos foram já os mortais que em sonhos a sua mãe se uniram. Mas quem destas coisas não cuida, a esse mais fácil lhe é suportar a vida. (Sófocles, 1999, p. 117)

Estas palavras de Jocasta ecoam a asserção frequentemente difundida de que viver embalado pelas ondas suaves da ignorância é uma bênção. Não foi esse o caminho navegado pelo Édipo da tragédia de Sófocles, nem por Freud, que sob a injunção socrática de que uma vida não refletida e examinada não é digna ser vivida, continuaram determinados em busca do conhecimento proibido. “Não, pelos deuses, se é que tens a tua vida em alguma conta, não indagues mais” (Sófocles, 1999, p. 126), implora Jocasta. Mas Édipo mostra-se inabalável perante as súplicas, imbuído por um amor à verdade que o leva a responder “as minhas raízes, por mais humildes que sejam, é meu intento conhecê-las” (Sófocles, 1999, p. 127).

A importância do mito edípiano foi igualmente sublinhada pelo psicanalista britânico Wilfred Bion, que identifica similitudes estruturais significativas com dois outros grandes mitos da humanidade: o mito do Éden e o mito da Torre de Babel. Em todas estas narrativas míticas é possível encontrar um deus onisciente e onipotente, uma atitude de curiosidade e desafio que comporta um castigo (expulsão do paraíso no mito edénico; confusão de línguas e destruição da capacidade de comunicar no mito de Babel; cegueira e desterro inglório no mito de Édipo) e um modelo para o crescimento mental (respectivamente, a árvore do conhecimento, a torre que atingia o Céu e o enigma da Esfinge). No desenvolvimento e crescimento do ser humano é a curiosidade que estimula a busca de conhecimento, o acesso ao saber, e que pode levar o indivíduo à descoberta da sua verdade, mas o temor do desconhecido e a intolerância à dor estão sempre à espreita, e podem conduzir ao adiamento ou mesmo à anulação desta procura (Fleming, 2003; Grinberg, Sor e Bianchedi, 1972). Nesta perspectiva, Édipo pode ser considerado um herói psicanalítico, não tanto porque matou o pai e dormiu com a mãe, mas porque teve a tolerância à dor necessária para levar a cabo um penoso e dramático processo de autoconhecimento, porque não desistiu de procurar a verdade sobre si, mesmo quando confrontado com os veementes desencorajamentos de Tirésias e Jocasta.

O mito encontra-se assim no alfa e ômega da teoria psicanalítica freudiana. No princípio Édipo enquanto símbolo do conhecimento, no final Eros como símbolo do amor. A conjunção destes elementos permite assim equacionar que no âmago da psicanálise, na sua matriz originária e desenvolvimentos subsequentes, está simplesmente inscrito o amor pelo conhecimento (proibido).

II

Quando Freud utiliza pela primeira vez o termo “psicanálise” em 1896, este refere-se apenas ao método psicoterapêutico que inicialmente desenvolveu juntamente com Breuer para o tratamento de pacientes neuróticos e permitia explorar “os obscuros caminhos da ideação inconsciente” (Freud, 1896, p. 150). Mas o trabalho criativo de Freud cedo transformou a psicanálise em algo mais do que um simples procedimento psicoterapêutico, passando a incluir igualmente um método de investigação de processos mentais inacessíveis baseado na interpretação do significado inconsciente de comportamentos, palavras e produções imaginárias conducente a uma teoria original da mente, “uma coleção de informações psicológicas (...) que gradualmente se acumula numa nova disciplina científica” (Freud, 1923, p. 253; Laplanche e Pontalis, 1985). Para que esta evolução se concretizasse e a psicanálise adquirisse o estatuto de ciência muito contribuíram os estudos do que se convencionou denominar “psicanálise aplicada”, que consistem na utilização do método psicanalítico em áreas distintas (e distantes) da clínica psicológica, como a literatura, as artes plásticas, o teatro, o cinema, os estudos religiosos, a mitologia, a antropologia ou a sociologia (Mijolla-Mellor, 2005; Roudinesco e Plon, 1998).

Na visão de Freud, as aplicações da psicanálise “extramuros” (Laplanche, 1988) do consultório eram essenciais e serviam vários objectivos. Primeiramente constituíam um modo adicional de confirmar as descobertas emanantes da investigação clínica, aumentar o valor da teoria psicanalítica e reforçar a intemporalidade dos elementos inconscientes (Balaban, 2012; Freud, 1926; Mijolla-Mellor, 2005). Em segundo lugar, permitiam atingir um público mais vasto, tornando mais conhecidos os “estranhos achados” da psicanálise (Freud, 1915-1916). Por último, e talvez o mais importante, facultavam à psicanálise a possibilidade de se desvincular definitivamente da tutela da medicina⁴. Estes estudos mostravam que a psicanálise não era apenas um méto-

4 Esta questão era particularmente sensível para Freud que em “A questão da análise leiga” (1926, p. 238) comentava: “Pois não consideramos absolutamente conveniente para uma psicanálise ser devorada pela medicina e encontrar seu último lugar de repouso num livro de texto de psiquiatria sob a epígrafe ‘Métodos de Tratamento’, juntamente com procedimentos tais como sugestão hipnótica, auto-sugestão e persuasão, que, nascidas da nossa ignorância, têm de agradecer a indolência e a covardia da humanidade por seus efeitos efêmeros. Merece melhor destino e, pode-se esperar, o terá. (...) O emprego da análise para o tratamento das neuroses é somente uma das suas aplicações; o futuro talvez demonstre que não é o mais importante”.

do psicoterapêutico subjacente à psiquiatria, mas uma ciência por direito próprio: a ciência do inconsciente, “indispensável a todas as ciências que se interessam pela evolução da civilização humana e suas principais instituições como a arte, a religião e a ordem social” (Freud, 1926, p. 238). Retomando a metáfora mitológica, a psicanálise aplicada seria a ambrósia que ajudaria a psicanálise a atingir a imortalidade e a conquistar o seu legítimo lugar no Olimpo das ciências.

Neste contexto a análise de obras literárias e das artes plásticas tornou-se um campo particularmente fértil, frequentemente laborado por Freud e seus seguidores (Mijolla-Mellor, 2005). O fundador da psicanálise afirmava a sua admiração incensurável pelos artistas. Para ele o artista era muito similar ao neurótico, mas com uma diferença significativa. Também ele se afastava da realidade para o mundo da fantasia, mas conseguia encontrar o caminho de volta através da criação de uma obra que satisfazia imaginariamente os seus desejos inconscientes. Assim, enquanto o sonho nocturno é narcísico e associal, a obra de arte é uma espécie de sonho público e partilhado, capaz de evocar no espectador os mesmos desejos inconscientes que presidiram à sua criação e que frequentemente fazem parte da condição humana (Freud, 1925). Por esse motivo, Freud debruçou-se sobre diversas formas de expressão artística, romances, pinturas e esculturas, mas sempre mostrou alguma desconfiança relativamente à nascente sétima arte (Falzeder, 2002; Guattari, 1975/1984; Sklarew, 1999) que dava os primeiros (titubeantes) passos em finais do século XIX e início do século XX.

Esta reticência freudiana não era partilhada pela restante comunidade psicanalítica, e um dos seus mais próximos colaboradores, Otto Rank, num estudo publicado em 1914, refere que o cinema possui uma capacidade extraordinária para retratar complexos eventos psíquicos (Rank, 1914/1971). Os surrealistas, profundamente influenciados pela teoria psicanalítica, consideravam que as técnicas cinematográficas permitiam mimetizar o sonhar, e muitos dos autores que inicialmente se propuseram analisar produções fílmicas de um prisma psicanalítico encararam as mesmas como um sonho, contendo um conteúdo manifesto (correspondente ao que se podia efectivamente visualizar e ouvir) e um conteúdo latente (os conteúdos reprimidos e os desejos subjacentes) que se poderia decifrar através da interpretação (Creed, 1998; Lapsley e Westlake, 1998).

A teoria psicanalítica do cinema evoluiu significativamente desde esses momentos inaugurais (notavelmente para incluir os contributos teóricos de Jacques Lacan), descrevendo um trajecto impossível de resumir em breves palavras. No presente ensaio

procura-se simplesmente questionar se os mitos de antanho, que tanto marcaram a psicanálise, permanecem uma força geradora relevante, continuando a imiscuir-se nas narrativas fílmicas e a marcar o seu imaginário. Será que Sófocles ainda desempenha algum papel no contexto da sociedade tecnológica e capitalista contemporânea⁵? Para atingir este objectivo propõe-se uma breve análise de duas trilogias de ficção científica que figuram entre as mais famosas da história do cinema: “*Back to the Future*” (1985-1990) e “*Star Wars*” (1977-1983).

Tratando-se de um género onde as convenções ditam que o átomo e a ciência ocupam um lugar mais proeminente do que o amor e o romance (Goligorsky e Langer, 1969), importa tecer algumas breves considerações sobre a escolha de filmes de ficção científica para analisar a reactualização do campo mitológico no espaço cinematográfico.

Num trabalho particularmente influente, publicado na década de 1970, Tarratt (1970-1971/2003) argumenta que, embora aparentemente focada em preocupações

5 Em 1975, num artigo intitulado “O divã do pobre”, Félix Guattari (1984, pp. 13-15) afirmava que o cinema se havia transformado numa “gigantesca máquina de modelar a libido social”, um instrumento ao serviço do capitalismo que captava “a energia do desejo para a voltar contra si própria, para a anestesiar e separar do mundo exterior de modo que deixe de ameaçar a organização e os valores do sistema social dominante”. No cenário cinematográfico contemporâneo, de colonização profunda do inconsciente e investimento de “cargas libidinais fantásticas”, Sófocles já não desempenhava nenhum papel. Contudo, com esta afirmação Guattari (1975/1984, p. 23) não descartava a possibilidade do cinema continuar a estruturar-se narrativamente em torno do modelo edipiano, mas afirmava que mesmo nesses casos procurava adaptar o indivíduo, “não aos modelos ultrapassados, arcaicos do freudismo, mas aos que estão implicados na produção capitalista”. Anos mais tarde, ao abordar criticamente o moderno cinema de ficção científica, Sobchack (1987/2004, p. 233) comenta: “it is the *“political unconscious” of the new American SF film that most powerfully symbolizes and brings to visibility this apparent paradox of the simultaneous spatial dispersion and yet “nuclear” concentration of economic and political power (although, as the unconscious is wont to do, it elaborates and projects its negative self-imagery onto an evil “Other”). The “Empire” of the Star Wars trilogy literalizes both the “cosmic” technological expansion and dispersion of economic and technological power and the most intense and implosive technological concentration of that power – in the “black star” that is figured as the Death Star*”. Neste sentido, a saga “Guerra das Estrelas”, abordada no presente ensaio, seria o epitome absoluto da máquina libidinal referida por Guattari (1975/1984), permitindo ao espectador a realização alucinatória do desejo de revolta social pela identificação natural aos opositores deste maléfico Império, aos bandidos, contrabandistas e soldados de um exército rebelde cuja ligação a uma religião obscurantista e *modus operandi* – possuem bases secretas em grutas e cavernas de planetas remotos e os seus membros predis põem-se a ataques suicidas aos símbolos imperiais – os aproximam mais dos grupos terroristas fundamentalistas do que do “ocidente civilizado”. Este desejo ficaria assim seguramente contido no conforto da sala de cinema. Como refere Guattari (1975/1984, p. 14), no cinema “pretende-se que nenhuma produção semiótica do desejo tenha uma incidência real. Tanto o pequeno cinema da psicanálise como a psicanálise de massas do cinema, proscrevem as passagens à acção, os *acting-out*”.

sociais contemporâneas derivadas do avanço tecnológico e respectivo potencial destrutivo, a maioria dos filmes de ficção científica parece particularmente envolvida numa reflexão sobre a natureza interior do ser humano. Para esta autora, as batalhas com alienígenas e monstros sinistros constituiriam uma externalização e dramatização do conflito entre a moral civilizada e os desejos sexuais incompatíveis. Neste sentido, o cinema de ficção científica seria um local privilegiado para o retorno do reprimido sob uma máscara de inocência, para a elaboração de repressões culturais através de processos textuais inconscientes que, como os sonhos e actos falhados, justificariam uma interpretação psicanalítica (Kuhn, 1990).

Efectivamente, psicanálise e ficção científica apresentam mais pontos de contacto do que um primeiro olhar, incauto ou superficial, poderia identificar: i) ambas nascem sensivelmente no mesmo momento histórico e concretizam rupturas em relação à ciência e literatura vigentes (Thaon, 1986); ii) ambas incluem reflexões sobre o passado e imaginam futuros alternativos (Goligorsky e Langer, 1969); iii) por último, e possivelmente a conjugação mais relevante, em ambas existe um apelo evidente ao domínio da fantasia e do sonho (Thaon, 1986).

Por outro lado, o filósofo esloveno Zizek (2007) assinala que uma das formas de questionar as críticas de reducionismo à interpretação psicanalítica no campo do cinema (ou seja, que a psicanálise tende a remeter toda e qualquer narrativa fílmica para complexos familiares e questões desenvolvimentais) consiste em analisar precisamente aqueles filmes que mais se parecem distanciar dos dramas existenciais e familiares prosaicos, notavelmente aqueles em que eventos fantásticos como uma invasão alienígena, um conflito intergaláctico ou uma rebelião das máquinas aparentemente ocupam toda a atenção do espectador⁶.

Finalmente, se o cinema de ficção científica da década de 1950 era um fenómeno essencialmente localizado e restringindo a um grupo limitado de seguidores indefectíveis, actualmente dispõe de uma imensa popularidade e atrai grandes e ecléticas audiências (Kuhn, 1990), constituindo um dos mais relevantes fenómenos da cultura popular⁷ con-

6 Um dos exemplos apresentados por Zizek (2007) é “*War of the Worlds*” de 2005, um filme realizado pelo norte-americano Steven Spielberg cuja filmografia considera ser permeada por um motivo recorrente: a recuperação da figura do pai e da autoridade paterna. Nesta revisão radical da história original de H. G. Wells de 1898, a tónica é colocada na relação conturbada e negligente entre um pai divorciado e os filhos. A invasão alienígena parece simplesmente ocorrer para despertar os instintos paternos adormecidos e restabelecer os laços familiares quebrados. A trama edipiana ocupa assim uma posição central na narrativa, ao passo que o conflito alienígena constitui apenas a sua extensão metafórica (Zizek, 2007).

7 Apesar da sua admiração pelos grandes dramaturgos e mestres do renascimento, Freud não desprezava as manifestações da cultura popular. Entre os seus escritos encontra-se a análise de um romance popular

temporânea, apelativo e transversal a diversos grupos sociodemográficos (Villela-Min-nerly e Markin, 1987).

III

O primeiro filme da trilogia “*Back to the Future*” de 1985 aborda um tema caro à ficção científica: a possibilidade de viajar no tempo e os paradoxos e dilemas que estas viagens encerram. Mas é também uma comédia para toda a família, um êxito de bilheteira que atraiu espectadores de todas as idades e um sucesso junto da crítica especializada, tendo sido nomeado para o Óscar de melhor argumento original. A questão que naturalmente desperta o interesse da crítica psicanalítica é o paradoxo de se tratar de uma comédia familiar em que uma temática tão sensível como o incesto tem um lugar proeminente na narrativa (Gordon, 2010).

A personagem principal é Marty McFly, um adolescente desenvolvido, mas profundamente inseguro e frustrado na escola e no amor. As sequências iniciais do filme, que reflectem um dia da sua vida quotidiana na pequena, degradada e decadente cidade de Hill Valley, podem ser lidas como um extenso catálogo dos seus falhanços (Gordon, 2010). Quando chega a casa, o cenário familiar que encontra é igualmente desolador: o pai George é um homem patético, infantil, submisso e vergado aos abusos do patrão e vilão Biff Tannen; a mãe Lorraine é uma mulher infeliz e castradora, alcoólica e fumadora. O futuro não parece ser promissor para Marty e o director da escola reforça esse mesmo presságio, acusando o jovem de ser igual ao pai, um preguiçoso e falhado. Acrescenta que nunca nenhum McFly havia conseguido singrar na história de Hill Valley, ao que Marty responde, em tom de desafio, que a história iria mudar.

A esta sequência realista, que nos apresenta o problema de base, segue-se a sequência fantástica, a viagem no tempo possibilitada por uma máquina inventada pela

(“Delírios e sonhos na Gradiva de Jensen” de 1907) e um artigo intitulado “Os sonhos no folclore”, redigido em co-autoria com Ernst Oppenheim possivelmente em 1911 mas apenas publicado em 1957. Neste último texto a dupla de autores refere: “desejávamos sugerir que não se deve deixar desencorajar pela natureza amiúde repulsivamente suja e indecente deste material popular de nele buscar confirmação valiosa das opiniões psicanalíticas. (...) Por outro lado, gostaríamos de expressar a opinião de que é cometer uma injustiça com o povo comum supor que emprega esta forma de entretenimento simplesmente para satisfazer os desejos mais grosseiros. Parece antes que por trás destas feias fachadas se acham ocultas reações mentais a impressões da vida que devem ser tomadas a sério” (Freud e Oppenheim, 1911, p. 220).

figura paterna de substituição, o excêntrico cientista Emmett “Doc” Brown. Marty viaja acidentalmente no tempo para 1955, que para além de remeter para um momento idealizado na história norte-americana, foi também o ano em que os pais se conheceram e o amigo teve a ideia que lhe permitiria, anos mais tarde, construir uma máquina do tempo. Trata-se assim de uma revisitação das origens, uma viagem de recriação auto-reflexiva (Bick, 1990), um sonhar acordado despoletado pelas frustrações e desapontamentos da realidade (Gordon, 2010). Na sequência onírica do filme, Marty inadvertidamente invalida o encontro originário dos pais e passa a ser o alvo libidinal da mãe que, contrariamente à representação inicial, revela-se agora uma adolescente atraente, lasciva e desinibida. O pai George é liminarmente erradicado da equação amorosa, e apesar dos esforços, incipientes e patéticos, é completamente ignorado pela mãe Lorraine, que apenas tem olhos para Marty. Como refere Gordon (2010), Marty repete os passos de Édipo, ocupando o lugar do pai como objecto do desejo da mãe, mas é um Édipo relutante que procura desesperadamente reparar a ligação entre os pais e resgatar a figura paterna.

A ansiedade psicosexual do espectador, o desejo e medo associados ao tabu do incesto continuam presentes, mas são atenuados pela segurança veiculada por cenários familiares e personagens estereotipadas e pela dimensão cómica associada aos episódios que marcam os encontros de mãe e filho (Gordon, 2010). Marty acaba por conseguir reunir o casal parental e simultaneamente reabilitar o pai, que finalmente ganha coragem e enfrenta o vilão, conquistando a admiração da futura esposa. “*Back to the Future*” apresenta assim uma variante da fantasia da “cena primitiva” (com a personagem principal a engendrar a relação sexual que lhe dará origem) e também do “romance familiar” descrito por Freud (1909), característico do desenvolvimento da identidade na adolescência (Miller e Sprich, 1981), com a substituição imaginária/fantasiada dos pais decepcionantes e insatisfatórios por outros idealizados (Bick, 1990; Gordon, 2010). Quando regressa a 1985, no final do filme, Marty encontra um cenário familiar idílico, um pai bem-sucedido e uma mãe resplandecente de vida, mas mesmo antes dos créditos finais Emmett “Doc” Brown surge inesperadamente para levar Marty numa nova viagem no tempo.

As duas sequelas de “*Back to the Future*” assentam na premissa que a resolução da crise edipiana não é tão fácil quanto parece (Gordon, 2010). Marty havia efectivamente conseguido substituir um imago paterno abjecto e desprezível por um outro mais poderoso, condicente com a sua fantasia edipiana. Mas fê-lo a expensas da construção imaginária de um romance familiar, contornando a necessidade de amadure-

cimento e crescimento intrapsíquico (Bick, 1998). No final de contas, ele continuava o mesmo adolescente inseguro. Assim, os dois filmes subsequentes apresentam novas revisões da problemática edipiana e as viagens no tempo funcionam como facilitadores do processo de maturação.

No segundo filme de 1989, o mais negro e violento da série (Bick, 1998), as personagens principais viajam para o futuro onde encontram uma família McFly tão desapontante como aquela que marcou o início do primeiro episódio. De regresso a 1985, Marty confronta-se com uma alteração radical do cenário, com o sonho idílico a transformar-se num terrível pesadelo. Neste 1985 alternativo o vilão Biff Tannen tornou-se o homem mais rico dos Estados Unidos, matou o seu pai e casou com a mãe. Mais uma vez é possível identificar com clareza a matriz edipiana da narrativa, mas na versão de Shakespeare, com Marty a assumir o papel de Hamlet, filho do rei da Dinamarca assassinado pelo usurpador Cláudio, aqui encarnado por Biff Tannen, que casou com a ingénua e submissa viúva Lorraine em representação da rainha Gertrudes da tragédia poética do dramaturgo inglês (Gordon, 2010).

O terceiro filme, lançado em 1990, opera a mais longínqua reavistagem das origens da trilogia. Marty viaja agora para 1885, para uma Hill Valley que dava os primeiros passos como cidade no Velho Oeste idealizado. Aqui encontra os antepassados mais remotos em solo americano, um casal de emigrantes irlandeses simpáticos e pacíficos que, para além de o informarem sobre a história da família e os padrões transgeracionais que a caracterizavam, facultam igualmente um Ideal do Ego familiar. A questão edipiana marca novamente presença, sendo deslocada para a figura de Emmett Brown, que neste episódio se enamora por uma professora e pretende ficar em 1885. Finalmente, abdicando das suas demandas edípicas e consciente do poder destrutivo das suas inseguranças, Marty regressa sozinho ao ponto de partida em 1985, mas agora o seu futuro é uma incerteza, e não a tragédia do destino vaticinada inicialmente.

“*Star Wars*” de 1977 apresenta como ponto de partida uma configuração relacional similar a “*Back to the Future*”. Tal como Marty McFly, também o herói de “*Star Wars*” é um adolescente virginal, entediado e insatisfeito com o seu destino. Luke Skywalker sente estar preso a uma vida de camponês simplório com os tios em Tatooine, um planeta desinteressante, remoto e desolado, mas sonha em viajar pelo espaço. No início deste conto de fadas moderno (Miller e Sprich, 1981), Luke encontra uma figura paterna de substituição num velho cavaleiro Jedi, Obi-Wan Kenobi, que o encoraja à aventura de se tornar ele próprio um cavaleiro e salvar uma princesa, de nome Leia Organa, líder da resistência contra as forças do Império. Obi-Wan Kenobi

revela ainda alguma informação, parcial e incompleta, sobre a filiação desconhecida de Luke e lega-lhe o sabre de luz, inequívoco símbolo fálico (Balaban, 2012), que pertencia ao pai. Este é identificado pelo velho mestre como Anakin Skywalker, um cavaleiro Jedi que tinha morrido às mãos de Darth Vader, o vilão da trilogia original, um maléfico ciborgue, meio homem, meio máquina, cuja face se encontra sempre oculta por uma máscara negra, e que no decorrer da película acabará por matar Obi-Wan Kenobi. Tal como em “*Back to the Future*” a ameaça de incesto marca presença (Balaban, 2012), pois Luke desenvolve sentimentos amorosos pela princesa que se propõe resgatar, desconhecedor, como Édipo, dos laços familiares que os uniam. Afinal, Leia era irmã gémea de Luke.

No segundo filme da série, “*The Empire Strikes Back*” (1980), a ameaça de incesto fraternal ainda paira ominosamente no ar durante as cenas iniciais, antes de Luke partir sozinho em peregrinação para um planeta distante, para cumprir o resto do seu treino cavaleiresco junto de Mestre Yoda, segunda figura paterna de substituição na trilogia. Neste filme existe um momento crucial, em que Luke pergunta o que está oculto num recanto sinistro da floresta, no qual sente perigo e morte. Yoda previne-o de que esse é um local dominado pelas forças do mal, mas onde encontrará o que carrega consigo mesmo, tal como o profeta cego Tirésias adverte Édipo⁸. A dimensão heróica traduz-se nesta postura ética de enfrentar o desafio do autoconhecimento, mesmo correndo riscos e perigos. Neste caso, ao entrar na escuridão da caverna, Luke depara-se com Darth Vader, travando com ele uma luta alucinatória. Luke brande o seu sabre de luz e decapita o lorde das trevas. O corpo do inimigo parece evaporar-se, mas o seu capacete cai no chão e a máscara quebra-se. Perplexo, Luke descobre por detrás da máscara uma imagem da sua própria cabeça, indiciando a profunda ligação entre as duas personagens. O tema do desvendamento das origens do herói acaba por culminar no clímax do filme, o momento em que Luke confronta na realidade Darth Vader, que revela ser o seu verdadeiro pai e lhe corta a mão, numa alusão à castração simbólica já prefigurada pela decapitação no episódio da caverna (Balaban, 2012). No final Luke consegue evadir-se e realiza o implante de uma mão cibernética, o que constitui um primeiro esboço de identificação ao pai ciborgue. Luke e Leia voltam a reunir-se, mas a tensão incestuosa parece ter desaparecido.

O terceiro e último filme da série original, “*Return of the Jedi*” (1983), tem iní-

8 Como assinala Amaral Dias (1994), Tirésias cegou porque teve o atrevimento de querer saber o que os homens não podem saber, de se apropriar do conhecimento apenas reservado aos Deuses. A advertência que faz a Édipo sobre as suas demandas é feita com conhecimento de causa.

cio com Luke a resgatar o namorado viável para a irmã, afastando definitivamente a ameaça de incesto. Neste filme assiste-se a uma reedição do confronto entre Luke e Darth Vader, mas desta feita o herói consegue sobrepujar a obscena figura paterna onnipotente e cortar a sua mão, a castração do pai tirânico diabolizado que traz como corolário a sua humanização. Apesar da raiva e hostilidade que sente em relação ao pai, Luke resiste aos incitamentos perversos de um imperador malévolos em matá-lo, e toda a batalha edípica culmina na reconciliação pai-filho (Balaban, 2012) e no desvendamento do rosto profundamente humano que se ocultava por detrás da máscara negra. No final, o espectador pode finalmente encontrar um Luke Skywalker em paz consigo mesmo, a observar tranquilamente os fantasmas das três figuras paternas que marcaram os três filmes da série, um indicador da identificação ao pai e instauração do superego, que marca o final da crise edípica.

Para além das óbvias conexões com o mito de Édipo pela via do desejo incestuoso e do parricídio, Marty e Luke aproximam-se também da personagem da tragédia de Sófocles pela viagem de autoconhecimento que empreendem. Como Édipo vivem na ignorância, e como Édipo mostram curiosidade e uma determinação e tenacidade inabaláveis ao percorrerem um trajecto doloroso de descoberta de si próprios. Os adolescentes Marty e Luke aceitam o desafio necessário ao crescimento mental e abordam as tarefas desenvolvimentais de subtracção da autoridade paterna (ao mesmo tempo que integram um imago paterno poderoso mas afectuoso), superação das fixações do amor edípico e solidificação da identidade. “Édipo como viajante no tempo” (Gordon, 2010), Édipo como viajante no espaço, directamente da antiguidade clássica para uma sala de cinema próxima de si.

IV

Nas “Conferências introdutórias sobre psicanálise”, Freud (1917, p. 292) assinala que a ciência infligiu três golpes revolucionários no amor-próprio da humanidade. O primeiro surge no campo da cosmologia, pela pena de Copérnico, quando este afirmou que a Terra (e por extensão o ser humano) não estava no centro do universo, constituindo apenas o “diminuto fragmento de um sistema cósmico de uma vastidão que mal se pode imaginar”. O segundo golpe narcísico havia sido perpetrado pela investigação biológica, com a teoria evolucionista de Darwin a deitar por

terra “o lugar supostamente privilegiado do homem na criação” divina e a provar a “sua descendência do reino animal e sua inextirpável natureza animal”. Para Freud, o terceiro e mais violento golpe na “megalomania humana”, tinha sido desferido pela investigação psicanalítica, quando esta afirmou que o ego “não é senhor nem mesmo em sua própria casa”, ou seja, quando reconheceu que apenas uma diminuta parte da mente é consciente e que o resto é território desconhecido, o inconsciente dinâmico, constituído por matéria inadmissível e involuntária que motiva e influencia significativamente o comportamento.

Contudo, o reconhecimento da irracionalidade basilar do ser humano não implica uma atitude niilista, de desespero ou rendição à inevitabilidade. Este reconhecimento convoca o ser humano para lutar arduamente pela racionalidade, através de uma indagação dos aspectos inconscientes da mente, mesmo sabendo de antemão que o conhecimento atingido neste processo está destinado a ser incompleto e provisório (Rubens, 1992). Como assinala Freud (1917, p. 292), “os psicanalistas não foram os primeiros e nem os únicos que fizeram essa invocação à introspecção; todavia, parece ser nosso destino conferir-lhe expressão mais vigorosa e apoiá-la com material empírico que é encontrado em todas as pessoas.”

Em 1947, apenas dois anos após o término da Segunda Guerra Mundial, Bion (1961/2009) sugere que a pesquisa psicanalítica se deveria estender aos grupos e sociedades, as quais ainda não haviam reconhecido que os seus descontentamentos, por exemplo aqueles decorrentes do impacto dos avanços tecnológicos, radicariam na acção de impulsos emocionais inconscientes, o factor psicológico “incógnito” associado à ascensão e queda das civilizações (Cortiñas, 2009). O carácter efémero das soluções avançadas por filósofos, políticos e legisladores derivaria de uma abordagem superficial e estéril das relações humanas associada a uma incapacidade em considerar angústias primitivas e factores emocionais que, independentemente da vontade humana, continuam operantes ao nível individual, grupal e social (Cortiñas, 2009). A presença de traços ou vestígios de mitos ancestrais nas mais recentes produções cinematográficas constitui mais uma evidência da permanência desses elementos inconscientes.

Em conclusão, mito, arte e ciência (em particular, psicanálise) parecem formar um triângulo harmónico, uma espécie de trindade em que três são um, para recuperar a fórmula bíblica do Evangelho de João. O mito, enquanto gerador de arte e ciência, “inventou” a psicanálise. A psicanálise “reinventou” o mito e identificou as angústias primitivas e as fantasias inconscientes que lhe subjazem. A arte cinemato-

gráfica, enquanto linguagem artística contemporânea, “reinventa” o mito em ficção arquetípica. A ciência psicanalítica faculta os instrumentos que permitem analisar a reatualização do campo mitológico no cinema e o mito é “redescoberto”.

E o ciclo de nascimento, morte e renascimento completa-se...

REFERÊNCIAS

- Amaral Dias, C. (1994). O meu problema é não ter título. Em C. Amaral Dias, L. S. Ribeiro e Núcleo de Investigação Universitária da AEISPA (Eds.), *Caos & Meta-Psicologia* (pp. 307-314). Lisboa: Fenda.
- Anzieu, D. (1981). *Le corps de l'œuvre. Essais psychanalytiques sur le travail créateur*. Paris: Éditions Gallimard.
- Anzieu, D. (1990). *A auto-análise de Freud e a descoberta da psicanálise* (Volumes I e II). Lisboa: Edições 70. (Obra original publicada em 1959).
- Balaban, G. (2012). Um olhar psicanalítico sobre a série “Guerra nas Estrelas” (“Star Wars”). *Revista Portuguesa de Psicanálise*, 33 (1), 127-137.
- Belmont, N. (2005). Myths. Em A. Mijolla (Ed.), *International Dictionary of Psychoanalysis* (p. 1099). New York: Thomson Gale.
- Bick, I. J. (1990). Outatime: Recreationism and the Adolescent Experience In Back to the Future. *Psychoanalytic Review*, 77 (4), 587-608.
- Bick, I. J. (1998). Back to the Future I and II: Re-Creationism, Repetition, and Perversity in the Time Travel Romance. *Psychoanalytic Review*, 85 (6), 909-930.
- Bion, W. R. (1963). *Elements of Psycho-Analysis*. London: William Heinemann Medical Books.
- Bion, W. R. (2009). *Experiences in groups and other papers*. London: Routledge. (Obra original publicada em 1961).
- Breuer, J. e Freud, S. (1895). Estudos sobre a histeria. Em S. Freud, *Edição standard brasileira das obras completas de Sigmund Freud* (J. Salomão, trad., Vol. II). Rio de Janeiro: Imago.

- Cortiñas, L. P. (2009). *The aesthetic dimension of the mind: Variations on a theme of Bion*. London: Karnac.
- Creed, B. (1998). Film and psychoanalysis. Em J. Hill e P. C. Gibson (Eds.), *The Oxford guide to film studies*. Oxford: Oxford University Press.
- Falzeder, E. (Ed.) (2002). *The Complete Correspondence of Sigmund Freud and Karl Abraham 1907-1925*. London: Karnac.
- Fialho, M. C. (1999). Introdução. Em Sófocles, *Rei Édipo* (pp. 9-49). Lisboa: Edições 70.
- Fine, R. (1981). *A história da psicanálise* (B. Jablonski & R. Fucs, Trad.). Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos Editora S.A.
- Fleming, M. (2003). *Dor sem nome: Pensar o sofrimento* (2ª ed.). Porto: Afrontamento.
- Freud, S. (1896). A hereditariedade e a etiologia das neuroses. Em S. Freud, *Edição standard brasileira das obras completas de Sigmund Freud* (J. Salomão, trad., Vol. III). Rio de Janeiro: Imago.
- Freud, S. (1907). Delírio e sonhos na Gradiva de Jensen. Em S. Freud, *Edição standard brasileira das obras completas de Sigmund Freud* (J. Salomão, trad., Vol. IX, pp. 19-88). Rio de Janeiro: Imago.
- Freud, S. (1908). Escritores criativos e devaneio. Em S. Freud, *Edição standard brasileira das obras completas de Sigmund Freud* (J. Salomão, trad., Vol. IX). Rio de Janeiro: Imago.
- Freud, S. (1909). Romances familiares. Em S. Freud, *Edição standard brasileira das obras completas de Sigmund Freud* (J. Salomão, trad., Vol. IX). Rio de Janeiro: Imago.
- Freud, S. (1913). Totem e tabu. Em S. Freud, *Edição standard brasileira das obras completas de Sigmund Freud* (J. Salomão, trad., Vol. XIII). Rio de Janeiro: Imago.
- Freud, S. (1914). Sobre o narcisismo: Uma introdução. Em S. Freud, *Edição standard brasileira das obras completas de Sigmund Freud* (J. Salomão, trad., Vol. XIV). Rio de Janeiro: Imago.

- Freud, S. (1915-1916). Conferências introdutórias sobre psicanálise (partes I e II). Em S. Freud, *Edição standard brasileira das obras completas de Sigmund Freud* (J. Salomão, trad., Vol. XV). Rio de Janeiro: Imago.
- Freud, S. (1917). Conferências introdutórias sobre psicanálise (parte III). Em S. Freud, *Edição standard brasileira das obras completas de Sigmund Freud* (J. Salomão, trad., Vol. XVI). Rio de Janeiro: Imago.
- Freud, S. (1920). Além do princípio do prazer. Em S. Freud, *Edição standard brasileira das obras completas de Sigmund Freud* (J. Salomão, trad., Vol. XVIII). Rio de Janeiro: Imago.
- Freud, S. (1923). Dois verbetes de enciclopédia. Em S. Freud, *Edição standard brasileira das obras completas de Sigmund Freud* (J. Salomão, trad., Vol. XVIII). Rio de Janeiro: Imago.
- Freud, S. (1925). Um estudo autobiográfico. Em S. Freud, *Edição standard brasileira das obras completas de Sigmund Freud* (J. Salomão, trad., Vol. XX). Rio de Janeiro: Imago.
- Freud, S. (1926). A questão da análise leiga. Em S. Freud, *Edição standard brasileira das obras completas de Sigmund Freud* (J. Salomão, trad., Vol. XX). Rio de Janeiro: Imago.
- Freud, S. (2009). *A interpretação dos sonhos*. Lisboa: Relógio D'Água Editores. (Obra original publicada em 1900).
- Freud, S. e Oppenheim, E. (1911). Os sonhos no folclore. Em S. Freud, *Edição standard brasileira das obras completas de Sigmund Freud* (J. Salomão, trad., Vol. XII). Rio de Janeiro: Imago.
- Goligorsky, E. e Langer, M. (1969). *Ciencia ficcion: Realidad y psicoanalisis*. Buenos Aires: Paidós.
- Gordon, A. (2010). Back to the future: Oedipus as time traveller. Em S. N. Fhlainn (Ed.), *The Worlds of Back to the Future: Critical Essays on the Films* (pp. 29-48). Jefferson, NC: Mcfarland & Company, Inc.
- Grinberg, L., Sor, D. e Bianchedi, E. T. (1972). *Introducción a las ideas de Bion*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.

- Guattari, F. (1984). O divã do pobre. Em *Psicanálise e cinema: Colectânea do n.º 23 da Revista Communications* (pp. 11-23). Lisboa: Relógio d'Água. (Obra original publicada em 1975).
- Guirand, F. (Dir.). (2006). *História das Mitologias I* (L. S. Bárbara, trad.). Lisboa: Edições 70.
- Hesíodo (1990). *Obras y fragmentos* (A. P. Jiménez e A. M. Díez, trad.). Madrid: Editorial Gredos.
- Kuhn, A. (1990). Introduction: Cultural theory and science fiction cinema. Em A. Kuhn (Ed.), *Alien Zone: Cultural theory and contemporary science fiction film* (pp. 1-12). London: Verso.
- Lamas, M. (2000). *Mitologia Geral* (Volume 1) (4.^a Ed.). Lisboa: Editorial Estampa. (Obra original publicada em 1961).
- Lancelin, A. e Lemonnier, M. (2010). *Os filósofos e o amor: Amar de Sócrates e Simone de Beauvoir*. Lisboa: Tinta-da-China.
- Laplanche, J. (1988). *Novos fundamentos para a psicanálise*. Lisboa: Edições 70.
- Laplanche, J. e Pontalis, J. B. (1985). *Vocabulário de psicanálise* (6.^a ed.). Lisboa: Moraes Editores.
- Lapsley, R. e Westlake, M. (1988). *Film theory: An introduction*. Manchester: Manchester University Press.
- McGuire, W. (1974). *The Freud/Jung Letters: The correspondence between Sigmund Freud and C. G. Jung* (R. Manheim e R. F. Hull, Trad.). New Jersey: Princeton University Press.
- Mijolla-Mellor, S. (2005). Applied psychoanalysis and the interactions of psychoanalysis. Em A. Mijolla (Ed.), *International Dictionary of Psychoanalysis* (pp. 107-110). New York: Thomson Gale.
- Miller, M. e Sprich, R. (1981). The Appeal of Star Wars: An Archetypal-Psychoanalytic View. *American Imago*, 38 (2), 203-220.
- Rank, O. (1971). *The Double: A psychoanalytic study*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press. (Obra original publicada em 1914).

- Razinsky, L. (2013). *Freud, Psychoanalysis and Death*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Rubens, R. L. (1992). Psychoanalysis and the tragic sense of life. *New Ideas in Psychology*, 10 (3), 347-362.
- Sklarew, B. (1999). Freud and Film: Encounters in the Weltgeist. *Journal of the American Psychoanalytic Association*, 47 (4), 1238-1247.
- Sobchack, V. (2004). *Screening space: The American science fiction film*. London: Rutgers University Press. (Obra original publicada em 1987).
- Sófocles (1999). *Rei Édipo* (M. C. Fialho, trad.). Lisboa: Edições 70.
- Tarratt, M. (2003). Monsters from the Id. Em B. K. Grant (Ed.), *Film Genre Reader III* (pp. 346-365). Austin: University of Texas Press. (Trabalho original publicado em 1970-1971)
- Thaon, M. (1986). La science-fiction, du nom à l'écrit. Em M. Thaon, G. Klein, J. Goimard, T. Nathan e E. Bernabeu, *Science-fiction et psychanalyse: L'imaginaire social de la S.F.* (pp. 1-9). Paris: Dunod.
- Villela-Minnerly, L. e Markin, R. (1987). Star Wars as Myth: A Fourth Hope? *Psychoanalytic Review*, 74 (3), 387-399.
- Zizek, S. (2007). *A pervert's guide to family*. Acedido em <https://www.lacan.com>

Filmografia

- Canton, N., Gale, B. (Producers), & Zemeckis, R. (Director). (1989). *Back to the Future Part II* [Motion picture]. United States: Universal Pictures.
- Canton, N., Gale, B. (Producers), & Zemeckis, R. (Director). (1990). *Back to the Future Part III* [Motion picture]. United States: Universal Pictures.
- Gale, B., Canton, N. (Producers), & Zemeckis, R. (Director). (1985). *Back to the Future* [Motion picture]. United States: Universal Pictures.
- Kazanjian, H. (Producer), & Marquand, R. (Director). (1983). *Return of the Jedi* [Motion picture]. United States: 20th Century Fox.

Kennedy, K., Wilson, C. (Producers), & Spielberg, S. (Director). (2005). *War of the Worlds* [Motion picture]. United States: Paramount Pictures.

Kurtz, G. (Producer), & Kershner, I. (Director). (1980). *The Empire Strikes Back* [Motion picture]. United States: 20th Century Fox.

Kurtz, G. (Producer), & Lucas, G. (Director). (1977). *Star Wars* [Motion picture]. United States: 20th Century Fox.