

INTRODUÇÃO

No final do século XIX, mais precisamente em 1895, na França, os irmãos Auguste e Louis Lumière apresentavam ao mundo o *cinematógrafo*: uma máquina de complexa engrenagem, capaz não apenas de captar e registrar imagens sucessivas de um objeto qualquer a partir de um determinado ponto de vista, mas, igualmente, de projetá-las¹ em uma tela branca, fazendo-as desfilarem uma após a outra e provocando uma forte *impressão de realidade*² naqueles que as contemplavam. Esse dispositivo ganha o nome de cinema e acaba se convertendo, ao longo de sua história, em um objeto híbrido; um tanto arte, um tanto indústria, que opera em favor da realidade (vai *ao encontro* do real, como queriam os irmãos Lumière) do mesmo modo que se coloca a serviço da ilusão (*escapa* ao real, lançando-se na ficção, como no cinema de Georges Méliès). Dito de outra maneira, a *mise en scène* cinematográfica produz seus duplos do mundo tanto pela via do real quanto pela da fantasia.

A complexidade dessa máquina reside, sobretudo, nos efeitos de sentido que a projeção dos signos imagéticos e sonoros provoca no espectador. Em maior ou menor medida, a experiência do cinema exige um trabalho psíquico, um investimento afetivo e emocional que promove uma transformação de ordem subjetiva; ou seja: algo acontece no interior do sujeito, nele suscitando um reordenamento, um rearranjo em seu universo particular. Se, para a psicanálise, a noção de projeção diz respeito à operação de destinar a outrem nossas próprias qualidades ou sentimentos, muitas vezes desconhecidos ou denegados, no cinema, o gesto de projetar é o que torna possível o encontro da imagem com o olhar do espectador. Em ambos os casos, faz-se necessário um gesto em direção ao *outro*, algum tipo de impulso ou de movimento – uma *pulsão* – sempre dirigido ao outro/Outro (à tela, ao mundo ficcional, ao personagem), o que revela o papel crucial da alteridade nessa dinâmica.

¹ Originalmente, o cinematógrafo filmava e projetava as imagens captadas. Posteriormente, essas duas ações são separadas e efetuadas por máquinas diferentes: a câmera e o projetor.

² Sobre a noção de *impressão de realidade*, ela será assunto de outros momentos da tese. Por ora, nos remetemos à bela passagem de Jean-Claude Bernardet (2009, p.12): “Uns filmes curtos, filmados com a câmera parada, em preto e branco e sem som. Um em especial emocionou o público, a vista de um trem chegando na estação, filmada de tal forma que a locomotiva vinha vindo de longe e enchia a tela, como se fosse se projetar sobre a plateia. O público levou um susto de tão real que a locomotiva parecia. (...) A imagem na tela era em preto e branco e não fazia ruídos, portanto não podia haver dúvida, não se tratava de um trem de verdade. Só podia ser uma ilusão. É aí que residia a novidade: na ilusão. (...) Essa ilusão da verdade, que se chama *Impressão de realidade*, foi provavelmente a base do grande sucesso do cinema”.

O que realmente poderia ser projetado no cinema, senão alguma coisa pertencente à ordem dos afetos e das afecções? O que poderia ser colocado em movimento, acionado e encenado, senão o próprio *desejo* dos sujeitos envolvidos nesse encontro? Um filme é, afinal, uma composição de elementos sensíveis (sonoros e visuais) que, organizados de forma coerente, são projetados, vindo a convocar o olhar e o desejo do espectador. Fabricar uma imagem no cinema, tal como defende a filósofa Marie-José Mondzain³, significa construir um espaço de indeterminação, emoldurado por um tempo não menos furtivo, no qual todos os procedimentos expressivos e processos – enquadramento, montagem, projeção – “trazem a marca de um engajamento em relação ao outro” (MONDZAIN, 2007, p.92). Com a participação do espectador, o filme transforma-se em um gesto de criação compartilhada, uma coprodução que mobiliza as forças que nos habitam; uma verdadeira potência transformadora do desejo, que envolve diretor, ator e espectador.

A imagem cinematográfica abriga um espaço impalpável, habitado e atravessado por corpos desejanter, *personas*, às quais damos o nome de personagens justamente por agenciarem, nesse espaço determinado, uma série de acontecimentos. Esses corpos – ou suas imagens projetadas – circulam pela superfície plana da tela e seus gestos convocam o olhar do espectador. Pode-se desejar intensamente esses corpos projetados, deixar-se seduzir por eles; mas, do mesmo modo, pode-se também temê-los incontrolavelmente, mesmo que saibamos que eles não são reais.

A energia produzida por esse encontro do olhar com o filme recusa o impossível, uma vez que ela é condicionada pela utopia de uma liberdade total⁴, e remete a um regime erótico do olhar⁵, o que significa dizer que é inteiramente voltada, dirigida e dedicada ao outro, uma vez que o erotismo é “uma experiência interior enquanto extremo do possível, é o atingimento da fusão entre sujeito e objeto (...) que se realiza num plano totalmente extra-racional” (MARCONDES FILHO, 2008, p. 210).

Buscamos entender como a figura do duplo se manifesta no cinema contemporâneo por meio de três filmes produzidos no início dos anos 2000: *Mal dos*

³ Reflexões da autora durante sua palestra sobre o filme “Teorema”: (1968), de Pier Paolo Pasolini, organizado pelo grupo “Poéticas da Experiência” (Belo Horizonte, UFMG, 29/10/2012).

⁴ Essa utopia designa a capacidade que o filme possui de fazer figurar nossos desejos e fantasmas, sem que a censura da realidade venha intervir em sua “realização”.

⁵ Nesta tese, o termo *olhar* designa a “paixão de ver (e de ouvir também) que fundamenta todo o edifício cinematográfico” (METZ, 1980, p. 65); vai além do gesto de ver, sem excluí-lo. Esse *regime erótico do olhar* refere-se ao investimento do desejo do espectador no filme e, ao mesmo tempo, às maneiras de convocar esse desejo operadas na *mise-en-scène* do filme.

Trópicos (Sud Prasad, Tailândia 2004); *Elefante* (Elephant, EUA, 2003) e *Cidade dos Sonhos* (Mulholland Drive, EUA, 2001). Esses filmes mostram o irromper de uma crise que atinge seus personagens e que se estende para a estrutura da narrativa, duplicando-a. Ao explorarem os limites de um conflito de ordem subjetiva ou intersubjetiva, essas obras se fracionam surpreendentemente e colocam o olhar do espectador em crise. Com a precipitação desse conflito, esses três filmes quebram seus laços com a narrativa clássica⁶ e reordenam seus componentes em função de uma nova experiência oferecida ao espectador, uma vez que parece inevitável que outro mundo faça sua *aparição* para que a intensidade dessa crise seja representada.

O duplo emerge como elemento fundante das operações psíquicas. Estreitamente relacionado ao universo especular, figura do limite e do paradoxo, ele serve como o agenciador fundamental para a relação entre sujeito e alteridade; um “estado de afeto que se abre à atividade da representação” (BARANES, 2002). A noção de aparelho psíquico⁸ forjada por Freud estrutura-se sobre a duplicidade de seus elementos e retira sua potência da ambivalente dialética que se instala entre eles. Basta pensarmos nas instâncias ou forças que compõem a psique, geralmente desdobradas e em constante interação, como os binômios consciente/inconsciente; pulsão de vida/pulsão de morte; ego/superego; deslocamento/condensação; entre outros pares que amparam, tanto por oposição quanto por complementaridade, o funcionamento de um único e mesmo sistema⁹.

O duplo também é fundamental para o universo cinematográfico. No cinema, como afirma Christian Metz (1977, p.58), “o desdobramento (possível) que instaura a visão ficcional se vê precedido por um primeiro desdobramento, já realizado, que vem instaurar o significante”. O gesto ficcional de por um mundo em cena pressupõe, de

⁶ Acerca da oposição entre um cinema clássico e outro moderno, nos remetemos ao texto esclarecedor de Roberto Machado, “Deleuze e a crise do Cinema Clássico”. Disponível online em: http://www.seminariosmv.org.br/2010/textos/roberto_machado.pdf.

⁷ O termo representação, em sua acepção freudiana, pretende “dar conta daquilo que orienta o curso dos pensamentos tanto conscientes quanto inconscientes” (LAPLANCHE e PONTALIS, 2009, p. 416). Pode-se dizer que ele se refere “àquilo que forma o conteúdo concreto de um ato do pensamento” (LAPLANCHE e PONTALIS, 2009, p. 414). Complementar ao afeto – e em oposição a ele –, a representação é um dos domínios da pulsão.

⁸ Propomos entender aparelho psíquico como “o termo que sublinha certos elementos que a teoria freudiana atribui ao psiquismo: sua capacidade de transmitir e de transformar uma energia determinada e sua diferenciação em sistemas ou instâncias” (LAPLANCHE e PONTALIS, 2009, p. 32).

⁹ Claro, há de se considerar que outros elementos fazem “trio” na psicanálise, como o “id”, o “ego” e o “superego” freudianos ou os campos do “Real”, do “Imaginário” e do “Simbólico” apontados por Lacan, por exemplo. No entanto, o que parece interessante nesses casos, especificamente, é que o terceiro aspecto sempre revela alguma coisa que se interpõe entre os outros dois, operando, de algum modo, ora como barreira, ora como passagem de um para o outro.

saída, uma duplicação da realidade, uma construção de ordem mimética própria das artes da representação. A ficção é, nesse sentido ampliado, um duplo do mundo (mas não sua reprodução nem sua cópia, pois que animado pela verossimilhança). Contudo, as produções que escolhemos analisar promovem uma nova duplicação da história contada. Expliquemos melhor: se um filme é, como supomos, um mundo encenado (governado pela coerência interna dos seus componentes expressivos), uma ficção, o que assistimos nessas obras é a duplicação desse mundo ficcionalizado, o que vem tornar as coisas mais complexas.

Ao se duplicarem internamente, essas narrativas fazem com que o mundo representado desmorone, promovendo, com esse colapso, o surgimento de um novo regime espaciotemporal que obedece a uma outra lógica. Dito de outro modo, a história se duplica e instaura uma crise que vem perturbar o destino de seus personagens, impondo-lhes uma nova forma de experiência. Eis o paradoxo: o filme divide-se, desdobra-se, sem, no entanto, deixar de ser o mesmo filme. As identidades dos personagens, bem como os elementos narrativos (o tempo, o espaço, a cena), também se multiplicam sem que, igualmente, deixem de ser os mesmos de antes.

Podemos afirmar que a forma desses filmes reflete a temática que os constitui, pois, elaboradas a partir do signo da ruptura, essas narrativas levam o espectador a adentrar em um mundo desdobrado, completamente desconhecido, ainda que estranhamente familiar; um mundo no qual suas crenças e certezas são desafiadas diante do enigma sem solução que a figura do duplo traz consigo. É como se, ao serem expostos diretamente às suas mais caras fantasias ou confrontados aos seus mais temidos fantasmas, algo viesse a deslocar os personagens dessas histórias para outra forma de experiência sensível, que incide no gesto mesmo do contar.

Logo, essa crise talvez deva ser pensada como um artifício dramático, designando aquilo que de fato é produzido em cena: o *drama*. “Drama quer dizer ação” recorda-nos Jacques Rancière (2008, p.09), palavra de ordem utilizada pelo cineasta no momento da filmagem, grito/demanda que serve para iniciar o processo de produção da imagem no cinema. O que vemos na tela nada mais é do que um drama encenado, filmado e projetado, que se baseia essencialmente na ação dos corpos. O trabalho do espectador é dar a tal ação algum sentido. É essa operação sensível que os filmes que analisamos parecem dificultar.

Na passagem entre um cinema clássico a outro moderno, Serge Daney (2007) vê um embate que culmina em um rearranjo obrigatório, no qual o segundo, “uma provocação sem objeto, um luto sem fim”, transformaria o primeiro “em um modelo vazio, em vaga nostalgia”. Para o autor, o litígio entre o clássico e o moderno é o fechamento de um ciclo que faz com que o cinema volte às origens, aproximando arcaico e pós-moderno (DANEY, 2007, p.236). “O que vemos hoje?” e “o que acontece à forma do cinema?” são as duas perguntas que nos lança Daney no posfácio de sua obra *A Rampa*, escrito e publicado em meados da década de 1980. Elas servem, do mesmo modo, como questões que norteiam nossos passos nessa pesquisa.

Nossa tese divide-se em quatro capítulos, que apresentam variadas subdivisões. No primeiro capítulo, propomos pensar o cinema e o homem contemporâneo em diálogo com as reflexões elaboradas por Michelangelo Antonioni acerca de uma crise que, em nossos dias, assola o universo do sensível. Para Antonioni, Eros está enfermo, o que revela a imagem de um homem fragmentado, desamparado, em total desequilíbrio com seus sentimentos, cindido entre o futuro e o passado, a razão e os afetos. Na sequência, apresentamos os filmes pesquisados, buscando apontar as diferentes modulações que o duplo e a duplicidade operam no interior de suas respectivas narrativas. Para isso, relacionamos o filme a um elemento simbólico forte, um *emblema*¹⁰ distinto para tentar explicar seu gesto duplicado. Na última parte desse mesmo capítulo, na seção intitulada *Apontamentos sobre o método* introduzimos nossos apontamentos metodológicos e apresentamos as categorias que nos serviram de guia no trabalho de análise dos filmes, reunindo-as em três eixos distintos: (1) categorias elementares, (2) categorias operacionais e (3) categorias aproximativas, separadas, por sua vez, em duas subcategorias: auxiliares e teóricas.

Essas categorias têm valores diferenciados e nos permitiram abordar os filmes a partir dos vínculos que eles estabelecem com o espectador. De natureza abrangente, tais categorias nos permitiram adentrar efetivamente na escritura dos três filmes, nos orientaram a tratar as principais questões que os atravessam, além de forneceram subsídios para o desenvolvimento de uma discussão de fundo teórico, apoiada sobretudo nos conceitos da psicanálise e da antropologia. A costura dessa teia de relações foi sendo aprimorada, ganhando corpo e forma à medida que esbarrávamos em

¹⁰ Utilizamos o termo *emblema* na concepção de Gilbert Durand, como aquilo que designa “partes, elementos ou qualidades do significado” (DURAND, 2008, p. 18).

temas e problemas referentes ao trajeto que escolhemos percorrer. Esse caminho não se quer único e nem aspira ser exaustivo ou definitivo. Se assim fosse, estaríamos contrariando nossa própria maneira de pensar esses filmes, donos de uma ambiguidade e de uma pluralidade que tentamos sempre respeitar.

Os três capítulos seguintes foram dedicados, cada um deles, a um filme diferente. O segundo capítulo da tese traz uma apreciação de *Mal dos Trópicos*, obra do diretor tailandês Apichatpong Weerasethakul, a partir do viés da sedução. Extremamente afetivo, convidativo e sinestésico, com sequências bastante longas e uma câmera marcadamente contemplativa, o cinema de Weerasethakul prima pela presença dos corpos e da materialidade do mundo a fim de mostrar a imaterialidade que o habita. Trata-se da *mise-en-scène* de uma intensa paixão e da hesitação do sujeito frente ao objeto de seu desejo. Ao promover uma bifurcação na narrativa, o cineasta desloca-nos para um universo mitológico, no qual reencena a mesma hesitação de antes sob a perspectiva da caça e da perseguição.

O terceiro capítulo é uma visita a *Elefante*, de Gus Van Sant, através do signo da errância. Seus personagens movem-se pelo espaço fílmico como se flutuassem. A câmera acompanha-os bem de perto, filmando-os de frente ou de costas em meio à sua incessante marcha. Porém, essa deriva dos personagens é interrompida pela violência devastadora de um massacre, que coloca a temporalidade do filme em jogo. A suspensão do tempo, que permitia o fluxo contínuo dos corpos filmados, cede então lugar a um tempo cronológico e linear, que reorganiza a narrativa em virtude do advento da tragédia.

O quarto capítulo traz a análise de *Cidade dos Sonhos*, filme de David Lynch. Para ele, adotamos como chave de leitura a noção de fantasia, pois defendemos que sua narrativa opera a partir da confusão entre sonho e realidade. Da primeira história brota um outro relato, que traz em cena os mesmos personagens e elementos, mas sob uma outra economia de forças. Esse duplo, que parece embutir-se no mundo encenado, exige um rearranjo da narrativa, ao passo que lhe fornece novos sentidos. Algo da ordem do desejo se manifesta, operando em nome dessa transformação de registros e faz com que a fantasia e o real aproximem-se perigosamente, o que vem causar no espectador um profundo estranhamento.

Sedução, errância e fantasia são as três figuras heurísticas que funcionam como centros irradiadores na exploração das obras, revelando as implicações que o duplo e a

duplicidade exercem em suas escrituras singulares (e tão distintas entre si). Tais figuras permitem-nos interpelar a complexa relação entre personagem, narrativa fílmica e espectador, de modo a explorar como essa crise vivida pelos protagonistas incide sobre a estrutura do filme e, por conseguinte, como ela toca também a experiência do espectador.

Finalmente, na conclusão do trabalho, propomos entender essa crise instaurada nos (e pelos) filmes como um importante signo para pensarmos o sujeito contemporâneo em relação ao cinema. O cinema é um espaço privilegiado no compartilhamento do sensível, que permite um reordenamento da subjetividade por meio da experiência da imagem e do som. O duplo surge, no caso, como uma “transmutação da forma” (BARANES, 2002), enfatizando aquilo que, desde o interior ou do exterior, funda o sujeito, seja ele personagem ou espectador. Desse modo, o ciclo iniciado em nosso primeiro capítulo se fecha, por assim dizer, ao tentarmos apanhar essa crise em sua dimensão produtiva, capaz de convocar uma força e uma energia que reordenam a realidade vivida, fazendo emergir uma sensibilidade diferente, um outro mundo, um novo olhar¹¹.

¹¹Antes de avançarmos, cabe-nos ressaltar que todas as versões traduzidas das referências estrangeiras consultadas e citadas ao longo do trabalho são de nossa autoria. No caso das citações deslocadas do corpo do texto, quando retiradas de fontes cujo idioma é diferente do português, apresentamos sua versão original em nota de rodapé. Para as demais citações, que geralmente surgem como extensões de nossas reflexões, optamos por não mencionar suas versões originais em nota, mas elas são sempre mostradas entre aspas e suas referências completas encontram-se disponibilizadas no final de nosso trabalho.

1 MODULAÇÕES DO DUPLO

Cada criatura humana traz duas
almas consigo: uma que olha de
dentro para fora, outra que olha
de fora para dentro.
(Machado de Assis. O Espelho)

1.1 A Doença dos Sentimentos

Em 1961, durante o XIV Festival de Cannes, por ocasião do lançamento de seu filme *A Aventura* (*L'Avventura*, 1960), Michelangelo Antonioni, em um texto intitulado *La Maladie des sentiments* (*A Doença dos Sentimentos*), aponta uma fratura que separaria a ciência – sempre projetada em direção ao futuro, disposta a reinventar-se sem cessar para conquistar e dominar o porvir –, de uma velha e rígida moral que, por mais obsoleta que pareça, continuaria, ainda em nossos dias, a condicionar os sentimentos do homem. A humanidade segue sofrendo, amando e odiando movida pelas mesmas forças e pelos mesmos mitos que, em um passado longínquo, também serviram para guiar Ulisses em sua *Odisseia*, tal qual imaginada por Homero. A esse desequilíbrio de ordem sensível, o cineasta italiano dá o nome de “doença de Eros¹²”, justificando, com isso, as razões que o motivaram a fazer o filme em questão.

A Aventura conta a história de Sandro (Gabriele Ferzetti) e Anna (Léa Massari), dois jovens noivos que partem em um cruzeiro pela Sicília na companhia de um grupo de amigos. Durante a viagem, contudo, Anna desaparece misteriosamente, e é esse seu súbito e inexplicável sumiço que acaba por aproximar Sandro de Claudia (Monica Vitti), a melhor amiga da moça. Os dois, então, apaixonam-se e deixam-se arrebatar pela força do sentimento que nasce entre eles. É como se, no filme, o drama vivido exteriormente se estendesse para o interior dos personagens, lançando-os em uma situação de absoluta deriva e levando-os a “navegar de uma ilusão a outra, agarrados ao desejo, sua única certeza fugaz” (PETIT, 2009)¹³.

Filme sobre a ausência, *A Aventura* esconde um mal estar invisível e impalpável que desliza pela narrativa desde seu início, mas que se agrava, com notável intensidade, a partir do desaparecimento de Anna. Tal desaparecimento – que, segundo Bonitzer

¹² O texto aparece como parte de uma entrevista dada pelo cineasta ao *Centro Sperimentale de Cinematografia* em 1961, publicada integralmente na revista italiana *Bianco e Neri* e republicada, em 1992, na *Cahiers du Cinéma*.

¹³ Em <http://www.arte.tv/fr/l-avventura-d-antonioni/506188.html>. Consultado em 20 de fevereiro de 2011.

(*apud* CHATMAN e FINK, 1989), é tanto de ordem física (do campo filmado) quanto metafísica (no espírito das personagens e do espectador) – provoca uma quebra na narrativa, fazendo com que o filme mergulhe em um imenso vazio, marcado pela errância dos corpos filmados e abrindo-se para uma reflexão sobre a desordem do homem face ao tempo que passa (BONITZER *apud* CHATMAN e FINK, 1989). A ilha de Lisca Bianca – local do misterioso sumiço de Anna –, com seu aspecto rochoso, desértico e inabitado, é uma metáfora do sentimento de desolação e desarrimo que atinge os personagens. “As ilhas são incompreensíveis. Com todo esse mar que as cerca, pobrezinhas”, diz uma das amigas de Anna, com os olhos fixos no mar. Para Antonioni, sua obra esboça uma imagem paradigmática do homem moderno, que, sem saber onde depositar suas crenças e situado em um universo em constante transformação, se veria desprotegido e abandonado, destinado a vagar, solitário, no deserto de seu desejo.

A fim de explicar essa condição ambivalente de crise, Antonioni contrapõe a “plenitude ptolomaica” do homem da Renascença, consciente da importância e da dignidade de ser homem, à “projeção copérnica” do sujeito moderno, que toma o mundo como um domínio cujos limites e fronteiras devem ser superados em nome de seus anseios. Estas oposições permitem entrever um hiato no qual, em total estado de contradição, o sujeito encontra-se esmagado, dividido entre um geocentrismo que ainda o faz o umbigo de todas as coisas, e um heliocentrismo que o reduz a uma angustiante e miserável insignificância.

Hoje, um homem novo está nascendo, com todos os medos, os terrores, os balbucios de uma gestação. E, o que é ainda mais grave, esse homem se encontra imediatamente esmagado baixo uma pesada bagagem de sentimentos que nem ele mesmo consegue qualificar exatamente como envelhecidos ou ultrapassados¹⁴ (ANTONIONI, 1992, p.56).

Face a um desconforto sem solução, entre um futuro incerto e um passado que se quer esquecer, a humanidade reage mal, conclui Antonioni. Servindo-se facilmente do conhecimento tecnológico, o homem, que parece não ter medo da ciência e da razão, continua ainda a temer seus próprios sentimentos. Sem dúvida, é do amor e da morte que tratamos aqui. Ainda que sob diferentes representações, vivenciados por outras personagens e em novos espaços, parece que os mitos reproduzidos pelas artes ainda

¹⁴ No original : *Aujourd'hui, un homme nouveau est en train de naître, avec toutes les peurs, les terreurs les balbutiements d'une gestation. Et ce qui est encore plus grave, cet homme se trouve immédiatement écrasé sous un lourd bagage de sentiment qu'il n'est même pas exact de qualifier de vieilles ou dépassées.*

seriam os mesmos, uma vez que a moral que eles suscitam ainda é essa “velha, rígida e obsoleta moral” apontada pelo cineasta “(...) mesmo que saibamos que as escrituras que marcam as antigas tábuas da lei já foram exaustivamente decifradas e interpretadas, nós nos obstinamos, com tenacidade (...) a nos mantermos fiéis a elas” (ANTONIONI, 1992, p.56). Ao identificar um espaço para a manifestação deste pretense de desequilíbrio, um domínio onde fosse possível tocá-lo, “agarrá-lo de forma desprotegida” (ANTONIONI, 1992), o diretor menciona o terreno do sensível, o universo da arte. A arte, voluntariamente ou não, coloca-nos sempre diante de um impasse, impõe-nos uma escolha. Essa escolha seria, pois, “uma forma de *revolta* contra o real” (ANTONIONI, 1992, p.54), possibilitando, por conseguinte, uma emancipação subjetiva.

Conforme explica Sandro Bernardi (2012), uma das características mais marcantes da passagem do cinema clássico para o cinema moderno diz respeito à topologia do olhar do espectador, que migra do centro da representação para sua periferia. Esse deslocamento provoca uma importante transformação na compreensão daquilo que se passa em cena. Mas se isso acontece, diz Bernardi, não é porque tal centro se encontraria em outro lugar, alhures ao filme; mas, sim, em virtude de uma multiplicidade de centros, de olhares e de pontos de vista possíveis que esse novo cinema faz surgir. Para Bernardi (2012), o problema estético torna-se, também, um problema ético, que “concerne a própria posição do homem no mundo¹⁵” (BERNARDI, 2012). Para Antonioni, esse novo cinema não leva tanto em conta o exterior, os acontecimentos, “mas aquilo que nos conduz a *agir* de uma certa maneira mais do que de outra: pois nossos atos, gestos e palavras não são nada além das consequências de nossa atitude pessoal diante das coisas desse mundo” (ANTONIONI, 1992, p.53).

Dito isso, podemos supor que algumas produções do cinema contemporâneo potencializam e tensionam certas características do cinema moderno: não apenas o descentramento do olhar apontado por Bernardi (2012), mas, igualmente, a não-linearidade da narrativa, a adoção de novas dinâmicas espaciotemporais e a complexidade dos dramas vividos por seus personagens. Esse parece ser o caso das três obras que nos interessam nessa tese: *Cidade dos Sonhos*; *Elefante* e *Mal dos Trópicos*¹⁶. Nessa perspectiva, ao observarmos a crise que se instala nesses filmes em sua dimensão

¹⁵ Em: <http://demeter.revue.univ-lille3.fr/lodel9/index.php?id=115>. Consultado em 11 de maio de 2013.

¹⁶ Tais produções encabeçam uma lista que se dispõe a elencar os dez melhores filmes da primeira década de 2000-2009, elaborada por dezesseis críticos especializados e pelos membros da redação revista francesa *Cahiers du Cinéma*¹⁶ em sua edição de janeiro de 2010.

produtiva, propomos entender de que maneira a singularidade da escritura de cada um dos filmes convoca o desejo do espectador através da figura do duplo e do artifício da duplicidade, assim como compreender de que forma essas escrituras dialogam entre si, operando como modulações do desejo no cinema contemporâneo.

Se escolhemos a figura do duplo como elemento balizador no desenvolvimento de nossas análises é porque ela nos permite pensar essa crise do sujeito e da imagem cinematográfica a partir da noção de alteridade. Não se trata aqui, do aparecimento, na história narrada, de um gêmeo ou de um sócia, de uma sombra, de um reflexo ou de um fantasma que vem coabitar a realidade do sujeito filmado, característica bastante comum na literatura fantástica, por exemplo. O que está em jogo nessas obras é o fato de que o duplo torna-se um componente da escritura fílmica, um artifício narrativo. Em razão disso, sublinhamos dois aspectos dessa duplicidade que nos interessam de modo especial nessa tese. Nosso desafio consiste em: (1) pensar o duplo como uma noção relacional, a partir e através do binômio sujeito/objeto (eu/outro; imagem/olhar; filme/espectador), e (2) entender o duplo como um artifício narrativo e estético (por meio das repetições, quebras, multiplicações, fragmentações, fraturas e espelhamentos presentes nos filmes).

O discurso psicanalítico vê na arte “um reino intermediário entre a realidade que faz barreira ao desejo e o mundo imaginário que o realiza” (RIVERA, 2002, p.13). Esses dois domínios – o da realidade e do imaginário – encontram sua diferença na maneira com que cada um deles lida com o desejo – barrado em um dos campos, mas realizado no outro –, e é exatamente esse *modus operandi* que sustenta sua oposição. Esse conflito tem um valor essencial para o pensamento artístico (a arte como um lugar de uma revolta subjetiva, uma revolta “contra o real”, como sublinha Antonioni) e, do mesmo modo, para a psicanálise, que dele se vale para determinar e caracterizar uma noção de sujeito (justamente, do desejo), que se constitui e se reconstitui sem cessar por meio do que Mondzain (2007) chama de “operações imaginantes¹⁷”. Tais operações colocam em ação uma força e uma potência que permitem uma radical transformação do sujeito através da experiência da imagem, entendida, nesse sentido, como um lugar de crise: “a imagem (...) é sempre um objeto em crise. Ela é a crise do objeto” (MONDZAIN, 1996, p.02).

¹⁷ No original *opérations imageantes*. (MONDZAIN, 2007, p. 52).

A palavra *crise* vem de *krinein*, verbo que no grego antigo designa o gesto de separar, discernir, distinguir; logo, podemos dizer que toda crise carrega algum tipo de impasse, uma situação que exige reavaliação e julgamento. Nesse sentido, podemos inferir que o sujeito em crise é um sujeito que se encontra fragmentado, cindido, dividido diante da exigência de uma escolha. Mas, do que se trata, de fato, essa dita escolha? O sujeito do desejo, tal como propõe a psicanálise, é um sujeito marcado *estruturalmente* por uma cisão, bastante diferente da noção cartesiana de sujeito, por exemplo: se para Descartes, o homem encontra no campo dúvida um lugar apenas provisório, que viria antecipar a necessidade de chegar-se à verdade das coisas com clareza e distinção, para Freud, é o campo da dúvida que funda e fundamenta a ética (*ethos*) sobre a qual porta a conduta desse sujeito do desejo em sua inter-relação com o mundo que o abriga. O estado de crise seria, portanto, um elemento estruturador da própria condição humana, o que implica afirmar que não se pode pensar esse dito sujeito para além da crise que o estrutura.

O sujeito do desejo é absolutamente tributário da relação que ele estabelece com o outro (o seu semelhante) e com o Outro (o lugar que a alteridade ocupa no inconsciente de cada um). Entendamos esse “grande outro” como uma estrutura central daquilo que Lacan nomeia *dimensão simbólica*; ele é constituído pelas palavras marcantes do (pequeno) outro, que determinam as escolhas, os sintomas e os desejos do sujeito (KEHL, 2009). Na esteira de Antonio Quinet, podemos dizer que o “eu” está para o “outro” assim como o sujeito está para o Outro” (QUINET, 2004, p.22). Como explica Kehl (2009, p. 29), o lugar do Outro é, de um lado, ocupado por figuras de autoridade, instituídas sob a forma simbólica da Lei e da linguagem; e, de outro, aparece sob as formas imaginárias, que indicam ao sujeito as condições de sua inclusão nos laços afetivos que regem as relações. Assim, lançamos a hipótese de que essa suposta crise só poderia ser pensada em relação à figura do outro, da *outridade*.

Como já apontamos na introdução, o que nos motiva é apanhar esse sujeito do desejo em interação com o espaço do filme, pensado, por sua vez, como o lugar no qual a subjetividade é construída, uma “zona de indeterminação” (MONDZAIN, 2011). Nela circulam corpos desejanter – desses sujeitos filmados, personagens de um mundo projetado – que vêm colocar em crise o olhar e o desejo de um outro sujeito, o espectador. Nosso movimento é, portanto, duplo: ele vai do filme para o espectador – quando analisamos o que acontece com os personagens na trama, tomando-os como

sujeitos desejantes, em inter-relação – e do espectador para o filme – à medida que discorremos sobre o investimento do olhar na composição da *mise-en-scène*, levando em consideração a quebra da estrutura da narrativa e seus efeitos de sentidos.

Esse primeiro gesto baseia-se no estudo das *identificações secundárias*, que propõe certa homologia entre espectador e personagem (METZ, 1980), tomando como suporte privilegiado alguns elementos da narrativa fílmica (AUMONT e MARIE, 1988, p.172), tais como as situações e os eventos vividos por eles, aqueles que pautam sua “realidade exterior”, ou, ao contrário, através de uma suposta realidade interior ou psicológica (suas emoções, sensações, sonhos e fantasias). “O personagem é sempre o centro do universo ficcional, *duplamente*: ele se serve daquilo que o rodeia, que só existe por seu intermédio.” (VERNET et ali., 1975, p. 178). Para Marc Vernet (*apud* AUMONT e MARIE, 1988), duas figuras estilísticas particulares são cruciais nesse processo: o olhar (da câmera e do personagem) e a voz (*off*). Se a câmera inscreve o personagem no campo filmado, é o personagem que a guia dentro desse campo. “O personagem *propõe* uma leitura da imagem e do espetáculo fílmico” (VERNET et ali., 1975, p. 179).

Quanto ao espectador, como explica Metz: “Olhando o filme, ajudo-o a nascer, ajudo-o a viver, posto que é em mim que ele viverá e, para isso é que foi feito: para ser olhado, isto é, somente ser pelo olhar” (METZ [1977] *apud* XAVIER, 1983, p.406). Nessa perspectiva, podemos definir o espectador como aquele que oferece seu desejo em troca de viver o desejo do outro, que no cinema ganha a forma de uma ficção encenada e projetada, uma vez que “todo filme é um filme de ficção” (METZ, 1980, p.57). Mas a experiência do olhar é também profundamente sinestésica, como defende Mondzain (2007); ela implica a totalidade do corpo, que tem suas zonas de prazer acionadas pelas imagens e pelos sons que, em constante interação, compõem a ficção que o espectador ajuda a colocar no mundo. Há, em vista disso, um inegável investimento desejante por parte do espectador na *mise-en-scène* do filme. É exatamente a dinâmica do desejo investido no filme que permite que aquilo que vemos projetado na tela adquira sentidos.

O espectador não é mais o homem que se serve de seus olhos enquanto todos os outros sentidos repousam, mas o *théâtès*, aquele que observa ou contempla aquilo que o mundo ou um outro homem lhe dá a sentir para fazê-lo compreender. É um cidadão tomado pelo espetáculo de uma ação que age sobre ele e que ele, por sua vez, transformará em seguida em alguma outra coisa¹⁸. (MONDZAIN, 2007, p.15).

¹⁸ No original: *Le spectateur n'est plus alors l'homme qui se sert de ses yeux quand tous ses autres sens sont au repos amis le théâtès, celui qui regarde ou contemple ce que le monde ou un autre homme lui donne à*

Toda reunião em torno de uma obra de arte remete-nos à ordem passional (portanto, ao *pathos*, aos afetos), o que ressalta a pulsão dirigida à percepção no gesto da projeção cinematográfica. Por meio do projetar, uma energia desejante se manifesta, cabendo ao espectador a iniciativa de “domá-la”, por assim dizer. O filme é projetado para o espectador que se projeta no filme; nesse gesto, ele investe seu desejo em troca da experiência de vivenciar o desejo do outro. Eis uma das ambiguidades fundamentais do cinema. Como explica Jean-Louis Comolli, “tudo se passa entre o filme e mim, nesse *entre-deux* que é transporte de um no outro: projeção” (COMOLLI, 2008, p.96).

Identificamos uma estreita relação entre o investimento desejante do espectador e a singularidade da escritura do filme, que coloca o olhar em crise por meio de um jogo entre visibilidade e invisibilidade, entre o que aparece e aquilo que permanece oculto e indeterminado, entre personagem e câmera. Se essa crise nos interessa precisamente, é porque podemos observá-la em sua dimensão produtiva; ou seja, através da organização dos elementos sensíveis do filme, naquilo que sua *mise-en-scène* mostra ou esconde, nas forças que operam em seu interior. O cineasta Benoit Jacquot (*apud* MONDZAIN, 2002, p.115) afirma, nesse sentido, que a função de um espectador de cinema consiste em, do horizonte de sua poltrona, *apaziguar* o drama que ele assiste encenado na tela.

Cada sujeito tem uma experiência única diante do filme projetado. Se reconhecemos que o sujeito do desejo é estruturalmente marcado por uma divisão, aquilo que dela deriva – ou melhor, o que fazemos com esse vazio com o qual o desejo nos marca – é algo que tange à história de vida de cada um de nós, sempre tão diferente daquela vivida por nosso semelhante. Isso implica dizer que cada um vai viver essa ficção de maneira singular. Como sugere Patrice Loraux (*apud* MONDZAIN, 2002), a experiência do visível sempre faz emergir uma *assimetria*, característica que indica algo do “realmente outro”, pois “aquilo que esse outro vê é distinto daquilo que eu veria se estivesse no seu lugar” (LORAUX *apud* MONDZAIN, 2002, p.144). Logo, quando nos referimos ao espectador, não pensamos em um indivíduo de forma particular, mas em uma subjetividade possível, um leitor ideal, um pouco aos moldes do *lector in fabula* sobre o qual nos fala Umberto Eco (1985), uma instância da cooperação interpretativa presente na própria dinâmica do texto. Gerar um texto significa sempre lançar mão de uma estratégia que presume prever os movimentos do outro (ECO, 1985, p.08).

sentir pour lui faire comprendre. C'est un citoyen pris dans le spectacle d'une action qui agit sur lui et dont il fait à son tour une autre chose.

Estamos, portanto, diante de uma problemática bastante complexa que nos cabe, de algum modo, elucidar. O que nos interessa é pensar a relação entre o homem e o cinema contemporâneo, que operaria como um *espelho*, por assim dizer, trazendo refletido e, simultaneamente, fazendo refletir algo da inter-relação entre o “eu” e o “outro”, entre o sujeito e a alteridade, categorias marcadas por um corte fundamental, uma separação intransponível, mas, do mesmo modo, dependentes e condicionantes uma da outra. Se nossa atenção recai sobre a relação entre o espectador e o filme, é porque entendemos ambos como instâncias de um mesmo dispositivo: o cinema. Assim, tentamos localizar na escritura desses três filmes, não apenas a maneira como esse corte é visível na diegese, no âmbito de sua ficção (por meio da “realidade” vivida pelos protagonistas dessas histórias), mas, igualmente, como ela acaba por tornar-se um fator (des)estruturante da narrativa.

Buscamos, assim, em um primeiro momento, encontrar uma figura que consiga dar conta da complexidade do binômio eu/outro tanto no interior quanto no exterior do filme. Se, como supomos, o que nos interessa deriva de uma dificuldade em lidarmos com a figura do outro – e, por conseguinte, com nossa própria imagem –, devemos considerar que o espectador de cinema também vive essa crise frente à imagem do homem que ele vê projetada sobre a tela, esse *outro espelho*, “verdadeiro simulacro psíquico, prótese de nossos membros originalmente disjuntos¹⁹” (METZ, 1980, p.18).

Os três filmes contemplados nessa tese trazem em cena algum tipo de rompimento com a realidade que decorre de um conflito que faz com que um mundo desejado, imaginado, venha a substituir a realidade dos personagens, seja pelas vias do sonho e da fantasia (como em *Cidades dos Sonhos*), através de uma reencenação mitológica (no caso de *Mal dos Trópicos*) ou da simultaneidade de tempos como artifício narrativo²⁰ (tal qual percebida em *Elefante*). Os protagonistas dessas histórias são tomados pela força e pela violência de um desejo que, para ser figurado, configurado em uma *mise-en-scène*, demanda, imperativamente, uma brusca mudança de registro. Criar uma nova ficção que dê conta de tal metamorfose é, portanto, o grande desafio estético dessas três produções cinematográficas. Elas possibilitam, nesse exercício, uma

¹⁹ Metz (1980) faz referência, aqui, ao estágio do espelho laciano, momento da formação do “ego”, uma identificação chamada por ele de primária. A identificação secundária, na experiência do cinema, permitiria recuperar algo desse primeiro processo, por isso, talvez, seu caráter de prótese.

²⁰ A duplicidade dos tempos da narrativa de *Elefante* não corresponde exatamente à subjetividade dos personagens, como nos outros dois filmes, mas é um traço estrutural constitutivo do filme. Se podemos aproximá-los é por meio de analogias e metáforas, como veremos.

transformação radical, efetiva e afetiva, da relação que o espectador estabelece com o filme.

Ao retornarmos mais uma vez ao texto de Antonioni, notamos que, apesar do tempo que nos distancia de suas reflexões acerca do desamparo vivido pelo homem moderno, as palavras do cineasta parecem mais atuais do que nunca, ecoando implacavelmente no presente. Ainda que se possa defender que elas respondem a um contexto histórico determinado, uma vez que falam de um período no qual a arte, o cinema e o homem se reinventavam; momento em que se tentava, aos poucos, recriar o mundo depois da tragédia das duas grandes guerras, elas parecem encontrar uma forte ressonância ainda hoje. Para Antonioni, a manifestação dessa crise demarca o nascimento de uma nova forma de ver e de fazer ver o mundo; um novo cinema que, preocupado com o peso ou com a leveza dos gestos, com os afetos e a subjetividade, acabaria nos revelando um Eros doente. Os filmes de Lynch, Van Sant e Weerasethakul são, sem dúvida, bons exemplos desse tipo de cinema.

Estamos lidando, portanto com um sintoma que já despontava com o advento desse cinema ao qual refere-se Antonioni, e que, agora potencializado, atinge o cinema contemporâneo. Cremos que este sentimento de inadequação vivido pelo homem moderno teria apenas agravando-se com o tempo, mostrando uma fratura (do “eu”) que se ancora sobre a figura da alteridade (do “outro”). Nesses três filmes, esse Eros doente opera como um elemento detonador da estrutura inconsciente de seus protagonistas, que entra em colapso, promovendo um rearranjo na estrutura do filme. Nota-se, portanto, uma homologia entre o drama vivido pelos personagens e a crise sofrida pela narrativa. Relacionada à ordem dos afetos, essa dificuldade trata, por assim dizer, da impossibilidade de acessar, na alteridade, aquilo que a constitui como uma condicionante na construção do “eu”.

Quem é você, que está diante de mim, que é meu semelhante, ser humano como eu – seja você homem ou mulher –, feito à minha imagem e semelhança, feito de uma corporalidade que me faz crer até que somos irmãos? E eu? Quem sou eu em relação ao outro? Que segurança tenho de que eu sou eu e não um outro? (...) *Je est un autre*, dizia Rimbaud. E aquele que vejo na minha frente, como outro – foi a partir dele que eu fui feito. Eu é que sou feito à imagem e semelhança do outro. (QUINET, 2012, p.08)

No caso de *Cidade dos Sonhos*, com o binômio Betty/Diane e Rita/Camilla, e de *Mal dos Trópicos*, com Keng e Tong, essa dificuldade reside no desejo de uma fusão total

com o objeto do desejo, enquanto em *Elefante*, ao contrário – ao menos no caso dos dois assassinos –, trata-se de um apartamento absoluto, da negação do outro levada ao seu extremo, o que termina por nos conduzir à tragédia do massacre. De todo modo, ainda que sob formas inegavelmente distintas, o resultado parece ser o mesmo para as três obras: uma completa desestabilização da relação sujeito-objeto, uma vez que, como sabemos, tais categorias não podem ser pensadas uma sem a outra ao preço de se anularem mutuamente. Logo, seria possível afirmar que esses filmes, ao embaralharem, apagarem ou aniquilarem os limites entre o “eu” e o “outro”, provocam um esfacelamento total da identidade do personagem, o que exige, estruturalmente, um reordenamento profundo da narrativa fílmica e, como consequência, também da experiência sensorial do espectador.

1.2 O Duplo em três movimentos

O duplo é um tema bastante vasto e de extrema complexidade, sendo, por isso, impossível apreendê-lo em todos os seus aspectos e variantes. De fato, sua história confunde-se com aquela do homem, uma vez que a aparição do duplo vem sempre designar “uma fusão de épocas, lugares, momentos, identidades e personagens”, trazendo consigo algo de mítico, relacionado “a um tempo e a um lugar fora do real, um momento-síntese de uma experiência que anuncia um saber, uma transformação” (LAMAS, 2004, p.45). Assim, tentaremos manter-nos fiéis à problemática que norteia nosso trabalho de tese, buscando apontar as marcas do duplo e suas possíveis modulações nos três filmes que escolhemos analisar. O que a princípio nos interpela é que suas narrativas parecem construídas a partir de uma lógica binária, no qual “um” faz “dois”. Esse desdobramento, que origina uma outra história – ou que dá um novo tempo à mesma história –, ocorre, todavia, de maneira peculiar em cada uma das obras, como tentaremos demonstrar a seguir.

1.2.1 O mito do andrógino e o reflexo de Narciso

Mal dos Trópicos encontra-se dividido em sua metade quase exata, mostrando-nos duas porções equivalentes de uma mesma unidade, uma funcionando como o reflexo da outra. Essa nova história aparece com um outro título – *A Via do Espírito* –, exibindo uma nova abertura, na qual os atores também são reapresentados. Para efetuar essa “passagem” de uma parte do filme para a outra, o cineasta mostra-nos certa hesitação no

movimento da película cinematográfica que, subitamente, é invadida por um clarão, sugerindo algum tipo de problema na projeção do filme (“a ponto de haver assovios para o projetorista”, conta o crítico Luiz Carlos Oliveira Junior²¹). Aos poucos, a superfície do plano vai perdendo seus contornos, a imagem desaparece, e somos lançados na mais completa escuridão.

Na segunda parte da história, que se passa no coração da floresta tropical, Keng reaparece como soldado, mas Tong, agora, ganha a forma de um xamã que, por meio de um novo desdobramento de identidades, metamorfoseia-se em tigre durante a noite. A figura do camponês torna-se híbrida: metade homem, metade besta, o que emaranha ainda mais essa relação, de partida, já complexa. Estendamos alegoricamente esse desdobramento de identidades sofrida pelo camponês para a forma do filme: é como se a primeira parte, que abrange elementos da ordem da cultura (a cidade; a delimitação distintiva dos papéis de cada um dos protagonistas na trama; o homoerotismo dissimulado por meio de uma série de jogos infantis; a relutância da entrega de Tong aos investimentos de Keng), fosse *devorada* pela segunda, tal qual faz o tigre/xamã com a alma do soldado, trazendo em cena, dessa vez, um mundo regulado pela natureza (o soldado, aos poucos, vai perdendo sua humanidade, confundindo-se com a floresta e avançando gradativamente para seu encontro final com o tigre). Em razão da intensidade do desejo amoroso vivido pelos protagonistas, uma força pulsional incontrolável irrompe e rompe o filme, dividindo-o em duas partes correspondentes.

Estamos, pois, diante de um espelhamento de mundos e de identidades, que mais do que meras unidades contrárias, compõem duas polaridades de um mesmo objeto. Se a segunda parte do filme ganha o nome de *A Via do Espírito* – pois é inegável que o cinema de Weerasethakul oferece uma sensorialidade espiritual – arriscamo-nos dizer que a primeira metade se refere à via do corpo, da matéria, das aparências. Conforme Felipe Bragança²² (2007), no cinema do diretor tailandês, o corpo deixa de ser simplesmente um lugar habitado pelo personagem, e coloca em jogo algo de sua materialidade. No mesmo sentido, Julio Bezerra²³ (2008) sublinha que “a pulsão maior” do cinema de Weerasethakul atrela-se ao “encantamento físico do corpo, que assume uma função híbrida, torna-se um campo de passagens, uma estrutura fluida por onde todos os elementos ativam intercâmbios”.

²¹ Em: www.contracampo.com.br/64/tropicalmalady.htm. Consultado em 13 de maio de 2013.

²² Em: <http://www.revistacinetica.com.br/filmarumcorpo.htm>. Consultado em 13 de maio de 2013.

²³ Em: <http://www.revistacinetica.com.br/resnaisjulio.htm>. Consultado em 13 de maio de 2013.

Corpo e espírito. Sabemos que o duplo tem uma importância fundamental para as religiões ditas tradicionais, manifesta na concepção que elas apresentam do ser humano, separado em corpo e alma, matéria e espírito. De modo geral, os discursos religiosos propõem que, paralelamente a esse mundo físico, concreto, existe um mundo metafísico ou espiritual – justamente, uma via dos espíritos – para onde migraria nossa parte imaterial, uma vez que nosso corpo, por determinada razão, deixa de funcionar, degenera-se. Nesse sentido, a figura do duplo desponta como símbolo da imortalidade, de uma possível existência após a morte, que talvez tenha como função apaziguar os sentimentos traumáticos de ruptura, de dor e de horror que experimenta o homem face à consciência da finitude da vida. A crença na existência de um *além* vem de algum modo permitir que neguemos ou subvertamos a ideia da morte, construindo para ela uma ficção capaz de perpetuar nossa existência e individualidade, deslocando-as para um “outro” lugar, um campo imaginário, fantasmático.

Em sua obra “O Banquete”, Platão (2009) fala-nos de um mundo anterior à diferença dos sexos, no qual os homens eram seres completos, perfeitos. O colapso desse mundo é o que faz nascer o desejo amoroso, explicado pelo filósofo a partir do *mito do andrógino*²⁴. Nos primórdios, havia três gêneros de seres humanos: os que reuniam em si o mesmo sexo (macho/macho; fêmea/fêmea) e aqueles que traziam os dois sexos em uma mesma unidade, aderindo o masculino e o feminino, chamados andróginos. Símbolos da unidade original do mundo, robustos e vigorosos, esses seres, ao quererem ser imortais e desafiarem os deuses, provocam a cólera de Zeus, que, para castigá-los, divide-os ao meio, cada metade com um sexo diferente. Diante dessa cisão, cabe-lhes, então, reencontrar sua outra metade, unindo-se a ela na intenção de restituírem sua antiga forma e fazendo do amor a impossível reunião de duas partes separadas de um mesmo ser, para sempre incompleto.

Segundo June Singer (1990), o mito platônico do andrógino tenta explicar, de um ponto de vista tanto filosófico como psicológico, por que os seres humanos precisam do outro para além das exigências da reprodução. Com o desejo amoroso, diz ela, “todas as fronteiras rompem-se, um e outro esquecem-se de si enquanto indivíduos, e nada mais existe senão a sublime harmonia das esferas.” (SINGER, 1990, p.99). Em virtude dessa ilusória harmonia que reside na fusão dos dois sexos, a autora defende que a figura do

²⁴ O termo andrógino, nesse caso, deve ser entendido para além do senso comum, que designa aqueles que têm características físicas e/ou comportamentais de ambos os sexos. No caso da tese, ele funciona como uma figura mitológica, símbolo da perfeição e da harmonia entre os dois sexos.

andrógino habita o cerne de boa parte da angústia referente ao amor. Para Jung, por exemplo, os conceitos de *anima* e *animus* servem para designar uma coabitação do masculino e do feminino na psique de todos os sujeitos, encarando-os, em interação, como verdadeiras potencialidades transformativas da subjetividade (SINGER, 1990).

“Para o raciocínio mítico, um modo particular de ser é necessariamente precedido de um modo *total* de ser. O andrógino é considerado superior aos dois sexos justamente porque encarna a totalidade e, portanto, a perfeição” (ELIADE *apud* SINGER, 1990, p.44). Mitologicamente, a androginia é admitida como a instância original do homem, um ser inicialmente *total*, representado pela união de dois princípios opostos. Originária das “águas primordiais e do caos”, a androginia “simboliza o princípio da vida por excelência, antes da separação que vem fundar a *matéria*, segmentando a realidade física, a vida e o *espírito*²⁵” (MARSAN, 2005). Eis que a divisão do filme de Weerasethakul começa a adquirir algum sentido. Françoise Héritier (*apud* MARSAN, 2005) explica, nessa mesma perspectiva, que nossa apreensão de mundo é exatamente baseada sobre a diferença entre os sexos e sobre o movimento cíclico dos contrários, que opera por meio da oposição de díades (dia e noite, frio e calor, luz e sombra), levando-nos a classificar nosso entorno – os elementos naturais, animais e humanos –, em duas grandes categorias, em uma lógica binária, que separa o idêntico e o diferente.

Segundo Frédéric Monneyron (1996), o mito do andrógino representa a “síntese das lições mitêmicas²⁶”, permitindo identificar e articular uma estrutura ternária forte, a partir da fórmula *um/dois/um*. Para o autor, a perda da androginia constitui a degradação de um estado privilegiado, que nos cabe reconquistar pela redução ou anulação da dualidade masculino/feminino. “Somente o processo de reintegração da unidade original engendra perspectivas diferentes que vão do travestismo ritual e iniciático à ascese, passando por Eros, que reconstitui a unidade” (MONNEYRON, 1996, p.07). A androginia provoca a emergência de uma figura que aparece como lugar de um investimento fantasmático, que, ao menos no Ocidente, com o Romantismo, porta sobre o amor romântico e sobre a impossibilidade real de uma efetiva reunião dos seres apaixonados.

²⁵ Em: <http://lodel.irevues.inist.fr/cahierspsychologiepolitique/index.php?id=1139>. Consultado em 13 de maio de 2013.

²⁶ O termo é associado ao pensamento de Gilbert Durand em sua *Teoria Geral do imaginário*, sustentáculo de sua proposta “mitodológica”.

A psicanalista Christine Marsan (2005) defende a necessidade de pensarmos em uma inclusão de contrários e não mais em uma oposição binária de díades; a sinergia, a integração e a convergência em lugar do confronto de opostos. Esse parece ser o caso do filme de Weerasethakul, que opera uma “síntese de oposições” nada apaziguadora; mas, ao contrário, potencializadora da ambivalência e da ambiguidade desses dois mundos representados, entre os quais, hesitante, encontra-se o espectador. Para a autora, as sociedades primeiras, que valorizam o animismo e o xamanismo, estabelecem diferentes e interessantes modelos de compartilhar as diferenças, baseadas na comunhão e na integração das partes, sem deixar, contudo, de exaltar suas distinções. Assim, seria necessário, como diz Marsan (2005, p.11), substituímos a parte faltante à dualidade razão/imaginação, materialidade/imaterialidade, por meio de um terceiro elemento que viesse reconciliar a via do espírito e a via do corpo. É esse *entre-dois* que nos interessa precisamente na visita que faremos ao filme, lugar ocupado, no cinema, pelo olhar do espectador.

Na riquíssima mitologia budista, que influencia boa parte da cultura tailandesa, diversos mitos e lendas falam de personagens híbridos, seja reunindo, em um mesmo “ser”, aspectos humanos e animais – como *Garuda*, o homem pássaro símbolo da família Real da Tailândia, ou *Makara*, deus do amor e do desejo, que recebe diversas representações antropomórficas (misturando a figura de um homem às partes do corpo de um crocodilo, de um peixe e de um pavão), ambas criaturas habitantes de Himavanta, a floresta iniciática localizada aos pés do Monte Meru²⁷ – seja por meio de deidades que ora aparecem em sua versão masculina, ora feminina – tal como *Chao Mae Kuan Im*, deus(a) da misericórdia, ou *Avalokitesvara*, entidade que incorpora a compaixão de todos os Budas. No budismo tailandês²⁸, *Kathoey* é o nome que recebem os indivíduos transgêneros, os homens efeminados e as mulheres masculinizadas, reconhecidos, geralmente, como integrantes de um terceiro gênero²⁹. Se seus corpos biológicos não correspondem exatamente ao desejo de suas almas, é porque esses seres viveram suas

²⁷ O monte Meru é um extratovulcão localizado na Tanzânia, 70 km a oeste do Kilimanjaro, no centro do Parque Nacional de Arusha. Segundo a mitologia budista, a floresta de Himavanta, que abriga diversas criaturas míticas, pode ser considerada o centro do universo,

²⁸ A Tailândia, depois da reforma efetuada pelo rei Rama V (1902), passou a adotar duas correntes principais do budismo, o Bahanikaya e o Dhammayut, ambas dissidentes da Theravada, a mais antiga linhagem budista da qual se tem notícia.

²⁹ O documentário *Ladyboys* (Jeremy Marre, 1992) conta a história de dois jovens *Kathoey* que saem da zona rural para trabalharem em uma boate, no centro de Pattaya, uma das maiores metrópoles tailandesas.

últimas encarnações em um corpo de sexualidade inversa àquela que trazem nessa vida, condição que deve ser respeitada, uma vez que ela concerne ao *karma* de cada um desses indivíduos.

O tímido Tong e o alegre Keng não são, entretanto, *Kathoey*, mas dois jovens homens que nutrem, um pelo outro, um intenso desejo amoroso. Para a psicanálise, o homoerotismo caracteriza-se pelo interesse sexual de um sujeito direcionado para um objeto (um outro sujeito) do mesmo sexo biológico que o seu, revelando, assim, um retorno da libido ao autoerotismo por meio de uma conjunção de idênticos, do “mesmo face ao mesmo”. Nesse sentido, é que Freud introduz como paradigmático o mito de Narciso e a questão do narcisismo. Para André Guyaux (1989), é justamente a natureza andrógina de Narciso que lhe fornece seu verdadeiro estatuto crepuscular. A união do jovem com seu reflexo seria, segundo Guyaux, uma tentativa de alcançar esse estado primeiro, no qual o “eu” e o “outro” compõem uma mesma unidade. Narciso morre, de fato, por tentar transgredir seus limites, apaixonado por sua própria imagem, um simulacro de si mesmo, no qual ele encontra, seduzido e enganado, a face do outro.

A relação entre o homoerotismo e o narcisismo³⁰ é justificada por esse retorno libidinal ao sujeito, que se dá sob a forma de espelhamento. Ela será explorada mais adiante, na análise do filme. Mas, para além de seu caráter psicopatológico, o narcisismo é um fenômeno de extrema importância na formação de nossa autoimagem, além de cumprir um papel importante na relação entre o filme e o espectador, sem dúvida, um *sujeito todo perceptor*³¹, mas sem reflexo.

O filme é como um espelho. Mas num ponto essencial ele difere do espelho primordial: se bem que, como nesse último, tudo nele se possa projetar, há uma coisa, uma única coisa que nele jamais se reflete: o próprio corpo do espectador. De uma certa posição, o espelho torna-se bruscamente vidro sem o aço que dele faz um espelho. (METZ, 1980, p. 59)

1.2.2 A Linha e o Círculo

Já o gesto de duplicidade empreendido pela narrativa de *Elefante* acontece por meio de um desdobramento temporal. Toda a primeira parte do filme avança sob o signo da errância, por meio da câmera que acompanha os personagens num ir e vir constante,

³⁰ O termo está relacionado ao personagem mitológico de Narciso. Conta o mito grego que o jovem e belo Narciso, filho do rei Céfiso e da ninfa Liríope, se enamora de seu próprio reflexo projetado nas águas de um lago – tal como previra o oráculo Tirésias –, no qual se joga, a fim de encontrar o duplo de si mesmo.

³¹ Trata-se da concepção do sujeito espectador clássico desenvolvida por Metz (1980) sob o termo de “Todo-Perceptor”.

sem proveniência definida ou destino exato. Mais do que simplesmente deambular pelo espaço da cena, os adolescentes vantsianos parecem atravessar o tempo estendido das sequências, filmados às vezes de frente, outras vezes de costas, mas sempre em movimento. Esse movimento é determinado por um tempo suspenso, um “presente perpétuo”, que vem ser interceptado por um outro tempo, responsável por instalar as fronteiras entre um antes e um depois, um anterior e um posterior; passamos de um contínuo indivisível para uma sequencialidade infinitamente divisível; de um “tempo noético, um tempo do espírito”, para um tempo “psíquico (intelectual)”³² (LACROSSE *apud* COLOUBARITSIS e WUNENBURGER (Org.), 1997). De seu atrito, como veremos, desponta um terceiro tempo, fugaz, passageiro, momentâneo, o tempo da oportunidade.

Essa passagem de um tempo para o outro do filme acontece por meio da intervenção de um plano que mostra um céu tempestuoso, relampejante, por onde ecoam trovões e um forte vento. “Na tragédia, o relâmpago é sempre um mensageiro”, nos recorda George Steiner (2006, p. 111). Juntos, esses elementos anunciam o tempo da morte, operando um pouco aos moldes do “coro”, que na tragédia clássica, vinha dar voz e ritmo àquilo que é vivido em cena. Através desse plano fixo do céu, de duração estendida, assistimos às nuvens encobrirem o firmamento, ao passo que a tela vai ficando escura. A partir de então, o filme ganha um novo compasso, com elipses e cortes mais frequentes, ao passo que as cenas e as sequências, por sua vez, perdem seu caráter contemplativo para fixarem-se sobre a ação, sobre o drama encenado. Pouco depois desse “interlúdio celeste”, vemos os dois assassinos revisarem seu plano de ataque. Enquanto ouvimos a voz de Alex narrar detalhadamente cada etapa da invasão, algumas cenas do massacre vêm se interpor à imagem dos jovens. Aqui, os tempos do filme embaralham-se: interseções de um futuro programado pontuam a enunciação do jovem assassino, cuja voz atravessa os quadros que se repetirão posteriormente, amarrando-os ao presente. Irrompe, assim, um tempo cronológico, linear, mensurável e sequencial.

A narrativa, todavia, é regida por uma forma de analepse um tanto incomum: não é o passado que ressurge para, didaticamente, organizar o discurso do filme, mas é o futuro que se precipita, revelando um tempo preditivo, próprio das profecias, dos oráculos, dos textos apocalípticos, das visões religiosas: o tempo da tragédia.

³² Joachim Lacrosse explica, a partir do pensamento de Plotino, a divisão dos tempos gregos. Para o autor, *Kronos* refere-se a um tempo psíquico, percebido como tal e estruturante da psique dos sujeitos. *Aiôn* é um tempo noético, por sua vez, relacionado ao espírito (*nous*), um tempo individual e indivisível. Já *Kairós*, Lacrosse o relaciona a uma possível henologia, sob o princípio da espontaneidade, do acaso. Veremos, em seguida, como essas três instâncias são combinadas no sentido de revelarem as três dimensões do tempo.

Relacionado à morte, esse tempo anuncia-se no filme previamente, logo no início da obra, quando vemos os dois assassinos chegarem à escola e encontrarem John, do lado de fora do prédio. Interrompida e um tanto deslocada do restante da narrativa, essa cena já revela a catástrofe que se abaterá sobre a vida desses sujeitos errantes. Trata-se de um prenúncio da tragédia espreita os personagens, colocá-los sob ameaça. Tal cena volta a repetir-se uma vez mais na história, dessa vez sem interrupções ou barreiras que a detenham, indicando, dessa forma, o momento exato em que o massacre tem início.

Sabemos que o mito, a mimese e a catarse formam as bases de toda a arte poética. A tragédia, como tal, se apresenta sempre como um efeito do tempo, imbricando o futuro no presente: eis a lógica oracular. Embora não se trate aqui, especificamente, de nenhum tipo de previsão, os acontecimentos futuros intervêm no presente da narrativa, provocando a antecipação do massacre ao olhar do espectador. O sentimento do trágico guarda um caráter essencialmente temporal, uma vez que ele revela a vida em sua ambivalência, os contrastes entre um antes e um depois, entre o destino e a liberdade, “entre o indivíduo e o implacável jogo da história” (SANTOS, 2004, p.11). O tempo da tragédia é curto, limitado, condensado, e geralmente concentra-se sobre uma ação única; “ela não deve durar mais que um dia”, nos diz Aristóteles (2006) em sua *Poética*. Ao nos remeter sempre à morte, toda tragédia implica em uma filosofia do tempo.

O desdobramento temporal é o que estrutura o curso da narrativa labiríntica do filme de Gus Van Sant. Se para os antigos, como afirma o filósofo Volnei Santos, o labirinto era a configuração perfeita para expressar o trajeto existencial do homem trágico, nesse mesma perspectiva, “também se desdobrariam, enquanto labirintos, tanto o tempo quanto a natureza do mundo” (SANTOS, 2004, p.39). Decerto, os personagens do filme *circulam* pelo prédio da escola, mas sempre avançam na perspectiva de uma linha reta³³ em relação ao olhar da câmera. Como afirma o escritor argentino Jorge Luis Borges (1970, p.669), talvez seja necessário lembrar que “toda linha reta é o arco de um círculo infinito³⁴”, o que significa dizer que o círculo inclui a linha e que tudo depende, de fato, do ponto de vista do sujeito que por ele caminha. Como veremos em nossa análise, o ponto de vista (e de escuta) adquire um papel fundamental para entendermos a composição espaciotemporal de *Elefante*.

³³ Esse efeito é fruto do uso de *steadicam*, que é amarrada ao corpo do operador de câmera a fim de produzir um efeito de estabilidade na imagem produzida, geralmente utilizada para tomadas de longa duração.

³⁴ Trata-se do conto *Abenjacán, o Bokarí, morto en seu labirinto* presente em um dos seus mais conhecidos trabalhos, “O Aleph”, publicado pela primeira vez em 1949.

Ainda sobre a metáfora da linha e do círculo, o filósofo Antonio Campillo afirma que essa parece ser a verdadeira dualidade que sustenta os polos extremos entre os quais oscila o pensamento filosófico grego acerca do tempo e da temporalidade. Campillo explica que o tempo – tanto o da natureza quanto o da história – não é apenas uma linha que avança incessantemente, mas, também, um círculo, que regressa sempre ao mesmo ponto, sem falhar; ele não é somente simultaneidade, mas, do mesmo modo, repetição, como já nos mostrara Nietzsche³⁵. “É assim porque [o tempo] deriva e depende de um princípio (*arché*) divino (*théon*) ou sagrado (*hierós*), considerado imóvel e eterno. Este princípio é o centro do qual procede e ao que retorna, inevitavelmente, o tempo” (CAMPILLO, 1991, p.03).

Sabe-se que os gregos adotavam três figuras distintas para a representação do tempo: *Aiôn*, *Kronos* e *Kairós*. Hesíodo conta que Kronos era filho de Gaia (a Terra) e Urano (o Céu), de quem arrancou os genitais para converter-se no novo soberano do mundo, casando, em seguida, com sua irmã Reia, com quem teve seis filhos. Temendo perder seu trono para um deles, conforme profetizara Gaia, sua mãe, Cronos passa a comer seus rebentos ao nascerem; porém, o último deles, Zeus, escapa da morte e vingase do pai, redistribuindo o universo entre os irmãos: para Poseidon, os oceanos; para Hades, o mundo dos mortos; ao passo que, para si, guarda o céu e a Terra. Desse modo, conforme Campillo, *Kronos* seria um deus soberano, que conhece todo o passado e todo o futuro, julgando, repartindo e equilibrando a sorte e a fortuna dos homens. Justamente, com o passar do tempo, o termo *Kronos* adquire novos sentidos, passando a ser utilizado não apenas para indicar a divindade, mas, igualmente, para representar a “soma de todos os tempos” (CAMPILLO, 1991), confundindo-se, por vezes, com *Aiôn*, outra categoria relacionada ao tempo, mas que traz consigo outras implicações.

Aiôn trata da intensidade do tempo da vida humana; é imensurável e não-sucessivo, representando a ideia da eternidade, de um tempo infinito, a duração propriamente dita. Sua representação mitológica é a da serpente que morde sua cauda, formando um círculo perfeito, sem fim nem começo. Campillo nota que o nome tem a mesma raiz indo-europeia que o *aeternum* do latim, que se refere, precisamente, àquilo que é eterno. “O significado mais arcaico de *Aiôn* é o de vida, alento ou força vital, e, por extensão, de duração (...); mas, posteriormente, passou também a designar as grandes

³⁵ Remetemos aqui ao conceito filosófico de *Eterno Retorno*, do qual se ocupou o filósofo alemão em sua obra “A Gaia Ciência”, originalmente publicada em 1882.

eras e idades da vida do mundo, os grandes ciclos” (CAMPILLO, 1991, p.04). Na Grécia, o tempo é pensado tanto como a soma real de todos os “agoras” ou instantes reunidos (*Aiôn*), quanto como um valor virtual, infinito e sucessivo, que receberá, então, o nome de *Kronos*, signo que se relaciona àquele tempo mensurável ou numerável; (dos calendários, dos relógios), um tempo que chamamos cronológico. “Seja como for, o que está claro, de partida, é que a anterioridade e a precedência de *Aiôn* com respeito a *Kronos*, e a procedência deste com o primeiro não podem ser entendidas cronologicamente, mas, sim, ontologicamente” (CAMPILLO, 1991, p.05).

Kronos e *Aiôn* não podem existir um sem o outro, pois “não há eternidade sem tempo, assim como não há tempo sem eternidade” (CAMPILLO, 1991, p.11). Eles parecem manter entre si, como defende o autor, na esteira de Platão, uma relação de mimese, ainda que seus respectivos movimentos os levem para direções distintas: *Kronos*, move-se de acordo com o número (com aquilo que se pode contar, enumerar, dividir e multiplicar), ao passo que *Aiôn* desloca-se em uma dimensão da existência não-numerável, uma espécie de não-tempo que, paradoxalmente, faz-se temporalidade. Desse modo, há *Aiôn em Kronos* – pois tudo é cíclico e, de alguma maneira, eterno, permanente – assim como há *Kronos em Aiôn* – à medida que essa eternidade só pode ser representada e reproduzida como tempo. “Por isso, precisamente, o tempo é um híbrido” (CAMPILLO, 1991, p.15).

Do atrito dessas duas dimensões do tempo, surge um terceiro tipo de temporalidade: *Kairós*. Contrariamente a *Kronos*, cuja representação é sempre a de um velho, o Senhor do tempo, *Kairós* é descrito como um adolescente de belas feições (um personagem vansantiano?), com asas nas costas e nos pés – o que o torna bastante ágil e veloz –, e calvo, mantendo apenas um chumaço de cabelos bem no alto da cabeça, por onde pode ser apanhado, agarrado pelos homens. Trata-se, pois, de um tempo irreduzível à presença, esquivo e sem contornos precisos, que corresponde à ocasião única e passageira, ao momento oportuno, ao instante preciso. *Kairós* designa um intervalo de tempo relativamente breve, “nem é o presente objetivo e físico, tampouco o presente subjetivo ou psíquico”, mas a fronteira entre esses dois tempos, “o dentro e o fora, um estado das coisas e uma disposição da alma” (CAMPILLO, 1991, p.17). Paradoxalmente, ainda que ele seja bastante diferente das outras duas dimensões, *Kairós* apreende tanto a essência de *Kronos* – dado que ele corresponde a uma fração

determinada do tempo –, quanto a de *Aiôn* – pois ele está na origem mesmo da eternidade.

Em sua relação com o híbrido *Kronos-Aiôn*, *Kairós* implica uma metafísica, nos diz Lacrosse (in COULOUBARITSIS e WUNENBURGER (Org.), 1997, p.82). O o tempo da vida, como explica Lacrosse, no sentido mais eminente do termo, não é outro, se não o “ato primeiro” de emanção, produzido pelo caráter de “Um” que *Kairós* carrega. O “Um” é algo além do tempo e da eternidade, porque encontra-se no início da vida, em seu princípio mesmo. Ele está presente tanto em *Kronos* quanto em *Aiôn*, uma vez que ele é o princípio de todas as coisas: ele está em todos os lugares e em parte alguma. Assim, ao fazer de si mesmo seu próprio produto, *Kairós* age em conformidade com o princípio do qual ele procede e que ele mesmo reproduz, multiplicando de forma voluntária seus atos segundo uma simultaneidade [*Kronos*] e uma intensidade [*Aiôn*] que, para Lacrosse, determinam a unidade do Ser e do Pensar :

O tempo e a eternidade, como lugares de uma multiplicidade de atos para os quais cada um constitui a unidade vital, manifestam a onipresença do “Um” no múltiplo, fonte de toda singularidade e de toda autonomia; e, simultaneamente, em razão da conversão que eles incitam e requerem, se dirigem a uma unidade maior, a total ausência do “Um”, princípio de todo desejo e de toda vida³⁶. (LACROSSE in COULOUBARITSIS e WUNENBURGER (Org.), 1997, p.82)

Dois tempos estruturam o filme de Gus Van Sant. O primeiro deles – esse tempo que chamamos há pouco de “presente perpétuo” – é, de fato, um tempo em suspenso, no qual nada se concretiza efetivamente para o andamento da história. A falta de um evento ao qual possamos atrelar o eixo narrativo do filme faz com que ele flutue, *erre*, por assim dizer, permitindo que os corpos dos personagens se encontrem e desencontrem pelos limites desenhados pela escola, em uma dimensão temporal um tanto indeterminada e descontínua. O paradoxo, no caso, é da ordem do tempo (ilimitado e lacunar) e do espaço (limitante e estruturador). Sugerimos que essa primeira parte – que, na verdade, compõe três-terços da obra – como que espera pelo advento da tragédia do massacre, que dá à narrativa um outro curso e um novo ritmo.

³⁶ No original: (...) *multiplier volontairement ses actes selon une totale simultanémenté, une intensivité qui accomplit l'unité de l'Être et du Penser. (...) le temps et l'éternité, en tant que foyers de la multiplicité d'actes dont ils constituent chaque fois l'unité vitale, manifestent – chacun à sa manière – l'omniprésence de l'Un dans le multiple, source de toute singularité et de toute autonomie, et en même temps, par la conversion qu'ils incitent et requièrent vers une unité plus grande.*

O filme é tributário do vaivém constante desses adolescentes. A figura da adolescência, aliás, coloca em questão o passar do tempo e a mudança de estado: não mais criança e ainda não adulto; alguns, precocemente maduros, outros, inibidos, imaturos e dependentes. A adolescência sublinha uma relação bastante particular entre o passado e o futuro, vivida por um corpo que parece estar completamente enclausurado no presente. Ao discutir a adolescência, André Green (2000) fala-nos, justamente, de um “tempo morto” que corresponde à tentativa de imobilizar o tempo que passa na perspectiva do devir adulto e, simultaneamente, de fazê-lo avançar, o mais depressa possível, a fim de abandonar o estado infantil. Desse modo, a adolescência torna-se um limiar, que poderíamos relacionar àqueles que os protagonistas de Gus Van Sant cruzam sem cessar – as portas, as janelas, os corredores do Colégio *Watt*.

O filme coloca em estreita relação *Aiôn* e *Kronos*. Em sua primeira parte, a narrativa do filme funciona a partir e através da errância, avançando ininterruptamente para, de repente, reencontrar um momento já vivido que vai ser revivido pelos personagens e pelo espectador, ainda que sob um novo ponto de vista. Perde-se a referência cronológica e um tempo coagulado surge para revelar o desamparo desses personagens, enclausurados na incerta topologia da escola. Estamos, portanto, diante de uma situação de total suspensão; por mais que avancemos, inevitavelmente, voltamos sempre ao mesmo lugar a fim de reviver um mesmo instante já vivido.

Subitamente, o massacre vem impor um caráter linear ao tempo, fazendo com que o tempo suspenso da errância dos corpos desmorone. Esse tempo regido pelo *logos* (daí o termo *cronologia*) é um tempo, justamente, cronometrado, que impõe uma ordem determinada, dividindo os acontecimentos sucessivamente em um início, um meio e um fim. Ele é a negação radical do tempo subjetivo, um tempo devorador, cuja instabilidade causada está relacionada à presença iminente da finitude, à experiência da morte. Assim, em *Elefante*, *Kronos* e *Aiôn* incidem um sobre o outro, o descontínuo da morte interrompendo a continuidade da vida. Dessa incidência, desponta *Kairós*, tempo da oportunidade, da imprevisibilidade, do acaso. Talvez seja esse jovem alado que os adolescentes de Gus Van Sant tanto procuram ao erguerem insistentemente seus olhos para o céu. Mas esse “momento oportuno”, que de alguma forma poderia surgir para livrá-los do destino trágico da morte, não chega para os jovens de *Elefante*.

1.2.3 O *Unheimlich*

A duplicidade é também o principal movimento de *Cidade dos Sonhos*. A obra se divide em duas porções assimétricas em duração (a primeira parte corresponde a mais da metade do filme), mas que mantém uma forte simetria no que tange aos elementos, personagens e eventos, que atravessam da primeira para a segunda parte do filme, compondo um novo arranjo. É como se a segunda história viesse perturbar a primeira, colocá-la profundamente em questão. Podemos dizer que o filme, a exemplo de *Mal dos Trópicos*, também põe em cena as polaridades opostas de um mesmo objeto; porém, se no filme de Weerasethakul o gesto do espelhamento nos permite efetuar uma transposição da primeira metade do filme para a segunda – que desponta através de um registro mitológico –, o mesmo não acontece em *Cidade dos Sonhos*. Movidas por uma poderosa força as duas partes do filme de Lynch atraem-se e chocam-se uma com a outra para repelirem-se em seguida. Nesse atrito, tudo parece desmoronar, vindo ganhar, em seguida, uma nova organização. Os papéis invertem-se, as histórias embaralham-se e uma outra perspectiva faz sua aparição. Quando comparadas, ao menos inicialmente, as duas partes operam como reflexos invertidos uma da outra: tudo aquilo que parecia funcionar na história de Betty e Rita entra em profundo colapso no mundo de Diane e de Camilla.

Assim, cabe ao espectador a difícil tarefa de buscar, na segunda parte da obra, elementos que figuravam na primeira de modo a fornecer-lhes um novo sentido. Torna-se indispensável, de alguma maneira, reestabelecer a unidade da narrativa através do comércio que as duas histórias estabelecem entre si. O que complica um tanto as coisas, todavia, é que essas histórias não são antíteses perfeitas, posto que não se trata aqui de uma simples reversibilidade de registros. Se elas agem por oposição, essa passagem tampouco se dá de forma direta ou sem constrangimentos. Em virtude disso, o filme provoca uma forte sensação de estranheza, pois aquilo que inicialmente mantinha certa coerência, deve, agora, ser reavaliado, reordenado sensivelmente a partir da nova economia de forças que a obra põe em ação.

Essa estranheza provocado pelo filme – uma estranheza deveras familiar –, nos interessa de forma precisa. Gostaríamos de aproximá-lo da noção de *unheimlich*, tal qual apresentada por Freud em seu ensaio *O Estranho (Das Unheimliche)*, publicado originalmente em 1919. Em alemão, o termo *unheimlich* apresenta uma ambivalência fundamental, já que, simultaneamente, serve para designar algo da ordem do familiar,

do doméstico e do íntimo (*heimlich*), e, de modo contrário, significa também alguma coisa que estaria oculta, velada, escondida ou recalcada. Haveria uma “notável imanência” do estranho no familiar (KRISTEVA, 1989), uma vez que “*heimlich* é uma palavra cujo significado desenvolve-se na direção da ambivalência, até que finalmente coincide com o seu oposto, *unheimlich*. *Unheimlich* é, de um modo ou de outro, uma subespécie de *heimlich*” (FREUD, 1987, p. 274)

Os dois sentidos da palavra acabam se confundindo, assim como se confundem, da mesma forma, as duas partes de *Cidade dos Sonhos*. É justamente essa ambiguidade do termo que permitirá que Freud explore o universo do duplo, elemento que consegue pertencer a duas ordens inicialmente excludentes ou distintas entre si, sem, no entanto, perder sua real singularidade. O texto é de suma importância para a psicanálise na elaboração/explicação de algumas de suas noções-chave, tais como a castração, o narcisismo, a pulsão de morte e a angústia, além de compor uma belíssima reflexão estético-literária da obra do escritor alemão Ernst Hoffmann.

O ponto de partida de Freud é o ensaio “Don Juan e o Duplo³⁷”, publicado pelo psicanalista alemão e então seu discípulo, Otto Rank, em 1914. Rank defende que a estranheza provocado pelo duplo deriva, de fato, do mistério intransponível da morte, que assombra o homem desde a antiguidade, servindo como tema inesgotável para as mais diversas manifestações artísticas e culturais. A literatura e o folclore popular, representado pelas crenças, lendas e antigos ritos, são as principais fontes para as reflexões de Rank, pois elas apresentam ricos e variados exemplos dessa dualidade entre o mesmo e o outro. De maneira análoga, Freud busca examinar a expressão *unheimlich* em seus aspectos tanto estético quanto etimológico, recorrendo, para isso, à literatura, mais propriamente à obra fantástica de Hoffmann intitulada “O Homem de Areia” (1816).

O conto, cuja análise ocupa um longa parte do ensaio, aborda como tema central o medo da perda dos olhos: o Homem de Areia é uma criatura assustadora, que rouba os olhos das crianças e que exerce uma obsessão sobre Natanael, o protagonista da história, desde sua infância. Ao longo do relato, o jovem reencontra essa misteriosa figura em

³⁷ Rank adota a personagem de Don Juan como paradigmática a fim de ilustrar algumas tendências ditas “primitivas” do homem, tais como a busca do gozo sem fim e o desejo da imortalidade da alma. Mito maior do romantismo, arquétipo do conquistador por excelência, Don Juan faz do gesto de seduzir uma sucessão ininterrupta de logros e de manipulações para, com isso, iludir e conquistar suas presas. O desejo amoroso acabaria se transformando, desse modo, na metáfora de todos os outros desejos: intensa sede de eternidade, de poder e de prazer.

diferentes personagens: no advogado Coppélius, amigo de seu pai, e no vendedor Coppola, de quem Natanael compra um binóculo que lhe permite ver Olímpia, por quem se apaixona perdidamente. No entanto, Olímpia é uma boneca, um autômato sobre o qual o rapaz projeta seu desejo. A desilusão provocada pela consciência da verdade, então, leva-o ao suicídio. Tudo no conto remete aos olhos e à perda da visão, o que permite que Freud conclua: o medo de perder os olhos – por essência, um medo infantil –, viria substituir, fantasiosamente, a angústia da castração³⁸, motivada pelo real da morte.

O duplo funciona também de maneira dupla: (1) como uma negação da morte; portanto, uma defesa narcísica do ego (um narcisismo primário); e, ao mesmo tempo, paradoxalmente, (2) como um enunciador da própria morte, o que ressaltaria seu aspecto castrador, justificando o efeito dessa *inquietante estranheza* que a psicanálise lhe destina. Trata-se aqui, portanto, de um desdobramento do ego (uma instância psíquica que observa o ego como se de outro se tratasse, posteriormente relacionada ao *Superego*), um movimento condicionado por um instinto de preservação do eu. Conforme explica Tânia Rivera (2002, p. 53), a ameaça de perder o pênis vem suscitar no sujeito um sentimento “forte e obscuro”, que ressoa na perda de outras partes do corpo, sendo os olhos, nesse caso, substitutos privilegiados do falo.

A centralidade do tema do inquietante estranheza, reaparece com Lacan em uma série de escritos que tratam da angústia. Entendida como um afeto, a angústia designa o medo da perda do olhar como função organizadora do mundo; a ameaça de o sujeito se descobrir não mais no centro do mundo representado, uma vez que é o olhar que permite que ele elabore uma determinada ordenação para o mundo³⁹. A angústia, no entanto, não deve ser confundida com o *unheimlich*, como aponta Kristeva. A primeira refere-se a um objeto⁴⁰ – ou à perda de sua percepção –, enquanto a estranheza gerada pela experiência do duplo revela uma desestruturação do “eu”. Se a figura ameaçadora do duplo desorganiza esse mundo do olhar, é porque ela desestrutura a capacidade da visão de construir um mundo segundo uma determinada perspectiva, causando, por conseguinte, a anulação das defesas conscientes a partir do conflito que se instala frente

³⁸ Ora fenômeno, ora conceito, a castração não deve ser entendida como a real perda do órgão genital, mas ela refere-se, segundo Freud, à diferença dos sexos, definida pela presença ou pela ausência do pênis, intimamente ligada ao Complexo de Édipo em razão da função de interdição (função fálica).

³⁹ Referimo-nos, aqui, aos escritos de Lacan acerca da angústia (*A Angústia*, 1962), pensando sua manifestação em relação a esse sentimento de estranheza.

⁴⁰ Trata-se da figura da mãe e da separação efetuada pelo sujeito no *estágio do espelho*, como teremos a oportunidade de ver no andamento de nosso trabalho.

a esse “estranho”. O duplo sempre traz à tona a questão da morte, para a qual não há imagem ou representação possível. A inquietante estranheza seria, assim, a própria via do real, conclui Kristeva (1989), responsável pelo desamparo vivido pelo sujeito em relação à figura do outro.

Como explica Maria Inês França (1997), o *Unheimlich* fascina exatamente pela ausência de objetividade, pois é certo que ele promove um apagamento do mundo objetivo. A autora explica que não é o objeto inquietante que desencadeia a sensação de familiar estranhamento no sujeito, mas, sim, “sua queda diante dos próprios olhos, que remete a uma experiência de indeterminação, que representa, no campo do Outro, o traumático da constituição do sujeito” (FRANÇA, 1997, p.77). A inquietante estranheza e a angústia que essa queda do objeto provocam, abrem as portas de um mundo absolutamente desconhecido, mas, de alguma maneira, reconhecível e familiar. Para França:

Há um saber que se impõe sobre a exterioridade íntima da experiência *Unheimlich*. Isso remete o sujeito para a construção de uma ficção fantástica, onde o excesso pulsional que o invade o deixa à deriva, sem palavra. (...) entendemos que a angústia testemunha a manifestação de uma experiência marcante, traumática, que remete à origem da constituição do sujeito. Este tempo de origem é um momento mítico marcado por uma diferença de nível no sujeito, diferença com o estatuto da lógica da exclusão. É tempo-testemunho da violência do erotismo do Outro, que invade e assujeita. O que invade é a experiência de um golpe cortado de significação, corte que dissolve a verdade do Eu no Outro e que traz a proximidade de um vazio no sentido. É tempo da falta fundante do campo da representação, tempo de intensa angústia fundante do amálgama brutal das forças pulsionais referidas ao nada. Há Eros em Thanatos e Thanatos em Eros. (FRANÇA, 1997, p.77/78)

Ao retornarmos ao filme de Lynch, estamos mais próximos da estranheza que ele provoca. Ao construir sua narrativa sobre o *modus operandi* do sonho, o cineasta permite que os dois mundos – o da realidade e o da fantasia – se confundam, mostrando a incidência direta que um exerce sobre o outro. Sabemos que no sonho, os elementos da “vida real” reaparecem em um contexto distinto daquele em que figuram no cotidiano, assumindo as mais improváveis formas em nome da realização inconsciente de um desejo daquele que sonha. Ao sermos lançados para dentro da misteriosa caixa azul aberta por Rita⁴¹, abandonamos a primeira história para penetrarmos na segunda, que é ainda a mesma história, mas, paradoxalmente, o oposto da anterior; nela reencontramos os mesmos personagens, os mesmos corpos, mas com outras identidades: eis a

⁴¹ Para a passagem de uma parte para a outra do filme, a câmera de Lynch opera em *zoom* para lançar-nos dentro de uma caixa azul misteriosa. Falaremos mais dela no decorrer do trabalho.

inquietante estranheza vivida pelo espectador. Nesse ir e vir, cruzamos ainda com a imagem de um cadáver⁴², uma visão sinistra, assustadora, que vem tornar essa passagem ainda mais complexa e sinistra, como veremos em nossa visita ao filme.

A situação de desamparo vivida por Diane Selwyn favorece um deslocamento de sua realidade traumática para uma experiência de ordem fantasmática, construindo um mundo de fantasia no qual Camilla torna-se Rita, um duplo de seu objeto perdido. Tal mudança, porém, demanda uma outra transformação: aquela da identidade da própria Diane, que assume o papel de Betty, uma jovem alegre e inocente, por meio de quem a protagonista consegue, enfim, reaver o objeto de seu desejo (ainda que isso se dê apenas na ordem da fantasia). Portanto, se por um lado temos um apagamento da memória em nome do surgimento de uma nova identidade, por outro, temos um câmbio absoluto de personalidades em nome da realização de um desejo. Apenas o corpo parece seguir intocado nesse comércio.

O corpo no cinema de Lynch parece ser um corpo modular, atravessado por distintas individualidades; um corpo sem alma. Na passagem de uma história para a outra, o corpo filmado por sua câmera mantém intacta sua materialidade, sua forma; mas, não aquilo que ele traz de imaterial, por assim dizer: a subjetividade que ele abriga. A essência vem assumir, ao contrário da substância, um caráter mutante. É como se ela se desprendesse da massa que a reveste e pudesse vagar de um corpo para o outro, como um fantasma. Assim, na trama, Betty e Diane são as duas personagens que habitam o corpo de Naomi Watts, enquanto Camilla e Rita revezam-se, por assim dizer, no corpo de Laura Harring. Nessa perspectiva, o corpo torna-se um lugar vazio, oco, manipulável, preenchido por uma variedade de essências que se servem alternadamente de sua materialidade como se ela fosse uma roupa, uma *fantasia*.

Ser outro, sem deixar de ser o mesmo: esse é o princípio básico de toda encenação, o ponto central de qualquer espetáculo. Oferecer o corpo para que uma outra *persona*, um personagem, venha habitá-lo é o que define o gesto da atuação, o jogo da representação. Etimologicamente, a palavra *persona*, oriunda do latim, referia-se à máscara utilizada pelos atores no teatro clássico romano, objeto que encobria seus verdadeiros rostos. “Nesse vocábulo antigo, ouve-se algo de fundamental”, afirma

⁴² Trata-se do cadáver de Diane Selwyn, que aparece na primeira parte da história para perturbar Rita e Betty.

Hannah Arendt⁴³. “Sobre essa máscara, concebida para a peça e determinada por ela, encontrava-se uma abertura destinada à boca, pela qual a voz individual e nua do ator podia passar”. *Personare*, verbo que dá origem ao termo, significa precisamente “soar através”, remetendo-nos, logo, à questão primordial da voz, essa dimensão viva que emana do corpo, aquilo que existe de mais individual, de mais particular, de mais insubstituível em cada ser.

Mas, até a voz parece algo permutável no cinema de Lynch. Se o diretor separa o corpo da voz, é para denunciar a ilusão que rege o espetáculo. “É tudo uma gravação”, nos diz ele. Há, sem dúvida, um gesto político por trás dessa acusação⁴⁴. Durante a pantomima grotesca que acontece de madrugada, no clube *Silencio* (o nome do clube também não foi escolhido casualmente), o corpo da cantora *Rebekah del Rio* desfalece no palco, mas sua voz continua ecoando. Do mesmo modo, as sequências em que vemos as atrizes cantarem, durante o teste de elenco do filme de Adam, revelam que elas cantam em *playback*, dublam a voz original da real cantora. *Cidade dos Sonhos* mostra-nos, pois, que o corpo no cinema funciona mesmo como um lugar no qual se misturam essência e aparência, realidade e fantasia; uma potência que traz em si o signo da multiplicidade e da possibilidade infinita de transformação. Um duplo.

1.3 Apontamentos sobre o método

A fim de examinar mais de perto como esses três filmes são modulados pela figura do duplo, apresentamos, nos capítulos seguintes, suas respectivas análises. Pensadas e desenvolvidas de forma bastante livre e autônoma, um tanto independente umas das outras, essas análises estruturam-se como (quase) ensaios que reúnem uma apreciação crítica desses filmes, tomando como ponto de partida a manifestação de uma *crise* que toca o interior de suas respectivas narrativas, fazendo com que elas se rearranjam, se reordenem, voltando a encenar a mesma história, em um outro regime sensível. Adotamos, para cada obra, um *fio condutor* diferente para orientar nossas argumentações para entendermos como a escritura dos filmes cifra a figura do duplo.

Num movimento de caráter eminentemente heurístico, recusando a adoção de premissas estabelecidas *a priori*, consideramos o filme como um espaço privilegiado na

⁴³ Em: <http://www.hannaharendtcenter.org/?tag=persona>. Consultado em 29 de maio de 2013.

⁴⁴ Defendemos, na esteira de outros autores, que o filme visa denunciar o sistema industrial hollywoodiano como uma fábrica de sonhos e de ilusões. Isso será mais bem explorado em nosso capítulo destinado à análise do filme de Lynch.

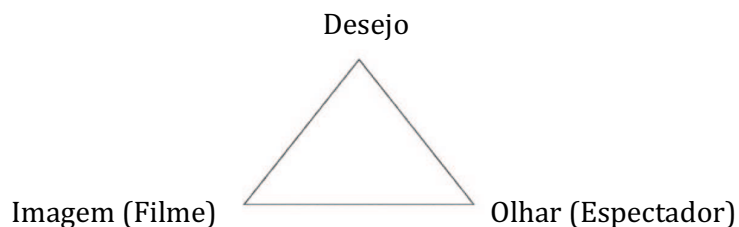
elaboração de subjetividades, um agenciador de relações construídas entre sujeitos tanto na diegese (personagem-personagem) quanto em relação ao olhar do espectador, cotejando, desse modo, a singularidade de suas respectivas escrituras ao investimento psíquico que elas convocam. Tentamos compreender de que forma essa suposta crise reorganiza sensivelmente a narrativa, considerando os efeitos de sentidos que a escritura fílmica, com seus cortes, vestígios, marcas e artifícios, revela ou esconde. Assim, ao observarmos suas particularidades, cabe-nos dar conta de uma correlação possível entre os sujeitos filmados (os personagens, os protagonistas dessas histórias) e o sujeito espectador, problematizando seus vínculos e suas implicações, ao assumirmos a imagem como um elemento mediador entre eles.

Dito de outro modo, buscamos apreender, na economia singular que esses filmes engendram, uma possível subjetividade forjada no espaço do filme. Nessas narrativas, o sujeito move-se fora de uma aventura simples; elas mostram alguma coisa que sempre resta não elucidada, não decifrada. É como se os protagonistas dessas histórias, ao tocarem os limites de um conflito estreitamente relacionado à figura da alteridade – seja pelo desejo de uma fusão total ou, ao contrário, de um completo aniquilamento da diferença – tivessem suas realidades reconfiguradas. Com isso, as forças que regem a narrativa também sofrem uma mudança, apresentando uma outra dinâmica de funcionamento. Dito de outro modo, ao sofrer uma desestabilização, o filme solicita ao espectador uma reinterpretação da ficção encenada, permitindo um novo agenciamento de sentidos.

Ao pensarmos em um desdobrado investimento, que vai do filme em direção ao espectador – por meio de um jogo de presenças e de ausências, de luzes e de sombras, de visibilidades e de invisibilidades, que desperta afetos, provoca afetações e produz sentidos – mas, igualmente, do espectador para o filme – na maneira como ele se insere no espaço da imagem, trilhando os caminhos que essas obras lhe destinam – o que procuramos é destacar as distintas formas de *endereçamento* do olhar presentes na especificidade de cada filme, tentando entender de que forma o desejo convoca o espectador em suas respectivas narrativas por meio da figura do duplo.

Destacamos, portanto, a *triangulação* que sustenta nossa tese, envolvendo a *imagem*, o *desejo* e o *olhar* em uma dinâmica relacional. Consideramos que o sujeito se constitui através da relação que ele estabelece com a imagem, tanto com a sua própria imagem projetada (aquela do espelho lacaniano), quanto com a imagem do mundo que

ele habita, ambas atravessadas por uma força, uma pulsão, uma afetividade; algo, sem dúvida, da ordem do desejo. O encontro do olhar com a imagem, a experiência do visível, provoca o aparecimento da alteridade em toda sua potência, revelando uma oposição radical e intransponível, mas, em igual medida, a total dependência em que se encontram sujeito e objeto (do desejo), paradoxo que fundamenta a relação entre o “eu” e o “outro”, o semelhante e o diferente.



Logo, apresentamos a caracterização dos conceitos que nos auxiliaram na apreciação dos filmes; um *quadro* de leitura que introduz e explicita as categorias utilizadas na visitação dessas três obras. Essas categorias encontram-se divididas em três eixos distintos, com valores diferenciados, que variam de acordo com a função que elas assumem no texto. Contudo, elas não deixam de apresentar entre si uma coerência de conjunto a partir de sua articulação com o problema de pesquisa que a tese visa responder. Tal quadro mostra, de forma sistematizada, a repartição lógica dos movimentos e das concepções que nos guiaram em nosso trabalho de análise.

Nesse diagrama de relações, o primeiro eixo apresenta as *categorias elementares* de análise. Essas figuras heurísticas atuam como “chaves (mestras) de leitura” que nos permitem introduzir o problema de pesquisa no dinamismo da escritura fílmica, procurando apontar seus traços e aspectos mais determinantes. Elas funcionam como elementos estruturadores – pois fornecem uma determinada forma para o filme – mas, do mesmo modo, como marcas estruturantes – pois elas caracterizam a disposição e a organização dos elementos no interior da obra; suas distintas configurações. Tais categorias são, com efeito, possíveis *modulações do duplo*, forças produtivas que nos possibilitam uma aproximação singular para cada um das obras em questão.

Assim, se a ruptura da narrativa de *Mal dos Trópicos*, que se divide em duas metades diametralmente opostas e refletidas uma na outra, traz um mesmo mundo reencenado em sua versão mitológica, arriscaríamos dizer que a categoria da *sedução* é

seu movimento fundamental. O filme instaura um complexo jogo especular no qual os papéis se misturam, os limites se embaralham e, de repente, não conseguimos mais distinguir o sedutor e o seduzido, a presa e o caçador, o *logos* e o *muthos*, o mundo e seu duplo. Sabemos que a sedução está intimamente associada ao espelhamento das aparências; ela promove uma dialética entre o ser e o parecer. Seduzir é um gesto ambíguo, que busca captar o olhar e o desejo do outro, oferecendo-lhe, em troca, seu próprio desejo como representação: eis o desdobramento que sustenta a *mise-en-scène* do filme de Weerasethakul.

Do mesmo modo, ao considerarmos a fragmentação da narrativa de *Elefante*, que anuncia o surgimento de um outro tempo para o filme, escolhemos visitá-la sob o signo da *errância*, uma vez que os personagens adolescentes vagam, deambulam de um tempo ao outro do filme, sem destino ou esperança possíveis face à iminência da morte. De algum modo, errar é renunciar à presença do outro e, por consequência, de si mesmo como sujeito desejante. Sem origem ou destinação, o errante é, antes de mais nada, um sujeito sem referências, privado do espaço e do tempo; aquele que vaga, perdido, sem saber exatamente onde depositar seu desejo. A errância é uma figura forte do desamparo e do abandono, da instabilidade e da desorientação, sentimentos que atravessam tanto os personagens adolescentes, quanto o espectador do filme de Gus Van Sant.

Finalmente, a chave (azul)⁴⁵ de *Cidade dos Sonhos* abre os domínios da *fantasia*, dimensão que vem substituir aquela da realidade, sempre um tanto traumática, marcada pela impossibilidade da realização de nossos desejos. A fantasia é um mecanismo de autodefesa do ego, uma espécie de “roteiro imaginário” no qual a relação entre sujeito e objeto sofre um decisivo reordenamento em nome da realização fantasiosa de um desejo. Nessa *phantasia*⁴⁶, a expressão da relação entre o “eu” e o “outro” transforma-se em uma fábula regulada e conduzida pelo deslocamento, pelo desdobramento, por uma troca de lugares, identidades e papéis. A fantasia envolve sempre alguma forma de *inversão*. Ora, o cinema, por excelência, é o “reino da fantasia”, governado pela ilusão, pelo logro, mas, sobretudo, pela imaginação, elementos dos quais Lynch se serve eximamente para (des)estruturar a narrativa de seu filme.

⁴⁵ Trata-se da misteriosa chave azul encontrada por Rita em sua bolsa e que abre a caixa mágica na qual mergulhamos para adentrar na segunda história.

⁴⁶ O termo, oriundo do grego, significa *aparição*.

O segundo eixo de nosso diagrama veicula o que chamamos de *categorias operatórias*, que nos permitem alcançar a estrutura do filme e os seus componentes. São figuras que, de algum modo, sintetizam o conjunto de manobras operadas pela narrativa em sua vinculação com o duplo. Elas apontam algo da dinâmica do desejo executada pela obra, abordam seu funcionamento, revelam um “como”.

Em *Mal dos Trópicos*, algo da ordem do *mito* irrompe no filme, dividindo-o em duas metades que se espelham uma na outra. Como constata Lévi-Strauss (1985), a estrutura do mito é sempre duplicada e coloca em absoluta tensão o presente e o futuro, a língua e a palavra, o indivíduo e o grupo. Essa duplicação que atinge a narrativa do filme propicia ao espectador uma experiência sensorial e afetiva bastante intensa, em um mundo cheio de ambiguidades. Nele, quiçá acometidas pela febre dos trópicos, todas as identidades tornam-se fluidas e moventes. O espaço misterioso da floresta promove uma (con) fusão entre homem e animal, sujeito e objeto, natureza e cultura.

O filme de Gus Va Sant, por sua vez, tem sua *temporalidade* desdobrada em dois tempos que coabitam a narrativa, incidindo um sobre o outro: um deles marcado pela deambulação dos corpos e um outro que irrompe com o massacre planejado e executado por Alex e Erik. O advento da tragédia modifica drasticamente a realidade dos personagens, a estrutura da narrativa e o olhar do espectador. Em substituição a esse “presente perpétuo”, tempo suspenso que regula toda a primeira parte do filme, surge um tempo ritmado, cronológico, linear e contínuo, relacionado ao gesto de narrar; um tempo propriamente ficcional. Se a errância pressupõe uma ruptura do tempo provocada pela intervenção do movimento, dando ao sujeito que flana uma nova dimensão do mundo, em *Elefante*, os personagens avançam no total enclausuramento da escola. O filme estabelece uma relação entre uma errância externa – através do vagar interminável dos adolescentes pelos corredores do colégio – e uma interna – que acontece no mundo intersubjetivo desses seres em transformação, fechados no espaço sufocante dessa escola.

Já *Cidade dos Sonhos* opera sobre o modelo da *mise-en-abyme*. O filme de Lynch lança o espectador nos abismos do desejo de sua protagonista, em queda vertiginosa e sem fim. Há sempre uma história dentro de outra história, um sonho dentro de outro sonho, um filme dentro de outro filme. O enigma a ser respondido aqui, parece ser: quem sonha e quem é sonhado? O filme corresponde às fantasias de quem? Assim, por meio de um espelhamento, a narrativa, de repente, sofre uma reviravolta para trazer em

cena os mesmos personagens – ou, melhor dizendo, os mesmos corpos, que agora aparecem sob novas identidades – a fim de reencenar sua história com outras cores (dessa vez mais pálidas e sombrias).

O terceiro e último eixo interpretativo é composto por um grupo de categorias que chamaremos de *auxiliares*, divididas em dois subgrupos distintos. O primeiro deles indica as *categorias aproximativas auxiliares*, que não são exatamente operatórias em relação ao filme, mas, agem por redundância, por reafirmação ou por imantação, a fim de localizar o leitor na própria urdidura da trama. O segundo subgrupo mostra os *desdobramentos teóricos* exigidos por certas noções, oriundas do campo da psicanálise ou da antropologia, que auxiliam o desenvolvimento de nossas discussões, permitindo-nos traçar paralelos entre a estrutura do filme e a estrutura psíquica do sujeito. Elas funcionam como possíveis entradas no universo do filme, mostrando uma coextensão entre o que ele traz em cena e aquilo que sua narrativa convoca no espectador.

Desse modo, ao filme de Weerasethakul se associam os signos do *homoerotismo* e do *xamanismo*, que muito revelam sobre a maneira híbrida e heterogênea, com que o duplo estabelece-se no interior da narrativa de *Mal dos Trópicos*. A incorporação de um mundo no outro é o que parece estar em jogo aqui. A paixão amorosa e o gesto do devorar falam dessa assimilação que funde os seres, transformando-os em uma única e mesma substância, que contém, agora, “o dois no um”. Estamos, pois, diante de um paradoxo que versa sobre a multiplicidade. Como diz Georges Bataille, no erotismo, “a multiplicação incomoda um estado de simplicidade do ser, um excesso derruba os limites, acaba de toda maneira em transbordamento” (BATAILLE, 2004, p. 225); eis a questão fundamental do filme. A noção de narcisismo, da imagem do eu em relação ao outro, é o principal desdobramento teórico explorado pelo texto.

Nossa incursão pelo universo de *Elefante* acontece pelo viés da *tragédia*. Ela é fundamental para a forma do filme, impondo-lhe uma expressa separação através de três planos do céu que se repetem nos moldes da tragédia grega, dividindo a obra em três atos: o prólogo, o episódio e o êxodo. A *adolescência* é esse entre-lugar do corpo, que, um tanto inadaptado, abandona gradativamente seu estado infantil para atingir a idade adulta. Um corpo que se encontra em plena mutação, física e psíquica, pois é também na adolescência que descobrimos o corpo do outro como fonte de prazer, gerador de novas experiências e relações intersubjetivas. Os corpos desses adolescentes, que a câmera de Van Sant converte em objeto de apaixonada contemplação,

representam, alegoricamente, o próprio “corpo” da narrativa, cuja estrutura é maleável, modulável, mutável. Os desdobramentos teóricos de nossa leitura permitem-nos abordar duas questões importantes para o trabalho: o Outro/outro, figura maior do inconsciente, que ganha, como veremos, uma ressignificação no período da adolescência, e aquela do trauma, ferida imposta pelo massacre, que atinge também a estrutura da narrativa, causando uma série de avanços e de retrocessos no tempo do filme.

Já a obra de David Lynch é atravessada por um notável onirismo, dedicando-se a mostrar o intercâmbio entre um mundo desejado, comandado pela fantasia, e o mundo real. Inicialmente, o filme trata da aproximação amorosa vivida por Betty e Rita, mas, em um segundo momento, traz em cena o sofrimento de Diane face à perda de Camilla. Assolada por uma crescente e insustentável angústia, Diane termina por se suicidar. Quanto aos desdobramentos teóricos de nossa análise do filme de Lynch, eles se concentram sobre a *pulsão de morte*, marcada pela compulsão à repetição, que não conduz necessariamente nem diretamente à autodestruição ou à morte propriamente dita, mas revela uma suspensão do tempo em nome do sentimento da melancolia.

É importante sublinhar que esses desdobramentos teóricos não são nem exclusivos nem excludentes, podendo ser convocados para a análise de apenas um dos filmes ou, como acontece algumas vezes, aparecem em mais de um ensaio. Eles surgem, por assim dizer, no meio do caminho, e recorreremos a eles em razão de sua pertinência para a questão principal de cada obra, em função de uma demanda. Como já dissemos, essas associações se dão de maneira bastante livre, pois a intenção, aqui, foi a de fazer com que cada uma dessas obras “falasse” por si mesma a partir da problemática do duplo que ela traz em cena. É importante ressaltar que nosso investimento tem por finalidade apanhar um movimento simultâneo, que vai do filme em direção ao espectador e, deste, em direção ao filme, entendendo a projeção como um gesto de verdadeira coprodução.

Apresentamos a seguir o diagrama que permite visualizar com mais clareza essa tríade de categorias – elementares, operatórias e aproximativas (auxiliares e teóricas) – que compõem e estruturam a trama conceitual e metodológica do trabalho.

Filme	Figuras Elementares	Categorias Operatórias	Categorias Aproximativas Auxiliares	Categorias Aproximativas Desdobramentos Teóricos
<i>Mal dos Trópicos</i>	Sedução	Mito Metamorfose	Xamanismo Homoerotismo	Narcisismo
<i>Elefante</i>	Errância	Temporalidade	Adolescência Tragédia	Trauma
<i>Cidade dos Sonhos</i>	Fantasia	<i>Mise-en-abyme</i>	Reflexividade Onirismo	Pulsão de Morte

CONCLUSÃO

Eis que chegamos ao final de nosso trabalho. Nele, dedicamo-nos a pensar o duplo e suas modulações em três filmes produzidos no início dos anos 2000. Nesse percurso, observamos que, em maior ou menor medida, suas narrativas são desestruturadas por uma crise e têm seu regime espaciotemporal desdobrado. Essa crise, conforme defendemos, corresponde a um conflito subjetivo que toca suas respectivas ficções, duplicando a realidade vivida por seus protagonistas e, em alguns casos, até mesmo suas identidades.

O aparecimento do duplo projeta-se como uma sombra sobre essas três narrativas, e desestabiliza o olhar e o desejo do espectador. Seja por meio de um céu tempestuoso, de um fotograma que queima ou de uma viagem para dentro de uma caixa misteriosa, essa sombra refere-se ao desconhecido, ao segredo, à dissimulação, ao inexplicável e ao invisível; ela traspassa o visível e abre uma fenda, uma brecha, uma cisão na qual, entre medo e desejo, o espectador entra em crise. “Por tudo que a escrita cinematográfica mobiliza de mais exigente (...) a vida ou a sobrevida das sombras nos aparece como uma das maiores apostas de hoje”, diz Comolli, (2008, p. 214). Essa crise e suas implicações são, no entanto, de ordem bastante distinta para cada narrativa, como tentamos mostrar ao longo de nossas análises.

Em *Mal dos Trópicos* ela designa o estado de enamoramento, o sentimento da paixão que promove no sujeito uma intensa identificação com o objeto, um desejo de fusão. Em nome desse desejo, a narrativa fragmenta-se para ganhar um outro rumo e encontrar seu duplo mitológico. A intensidade da paixão provoca um retorno às trevas fusionais que habitam o sujeito; algo de fantasmático revela-se e é encenado sob a forma de uma narrativa iniciática. Assim, no filme de Weerasethakul, “a animalidade xamânica é convocada e a presença da morte e dos fantasmas associa-se ao apetite bestial do desejo” (MONDZAIN, 2010, p. 182).

De modo semelhante, o filme de Lynch também põe em cena uma paixão, mas a crise vivida por sua protagonista é diferente daquela de Tong e Keng, embora possam ser aproximadas²⁰⁶. Em *Cidade dos Sonhos*, a brusca irrupção do Real causada pela perda do objeto do desejo leva Diane ao extremo gesto de encomendar a morte de Camilla e, dilacerada pela culpa, suicidar-se em seguida. Betty e Rita são protagonistas de um

²⁰⁶ Ao menos quanto ao desejo de fusão entre sujeito e objeto do desejo.

mundo desejado, sonhado por Diane durante a primeira parte do filme. Ou, talvez, seja exatamente o contrário: quiçá Diane seja apenas um pesadelo que atormenta Betty, como um demônio carbonizado. Ou, quem sabe, tudo isso não seja mesmo um sonho da desmemoriada Rita? Embora o enigma reste sem solução, notamos que a crise que atinge o filme designa uma confusão entre a realidade e a fantasia, e denuncia, com isso, a lógica de funcionamento do *star system* hollywoodiano.

A crise da narrativa de *Elefante* é ainda mais peculiar. Ela não aponta diretamente para um conflito subjetivo vivido por um dos personagens, mas revela uma transformação no curso do tempo da ficção encenada pelo filme. Se, nas outras histórias, estamos próximos da subjetividade dos personagens, o filme de Gus Van Sant impede-nos de efetuar essa aproximação. Estamos em um constante limiar. A dimensão errática de *Elefante* faz com que avancemos no espaço, mas tropeçemos no tempo. O massacre impõe-se, então, como um fator organizador da narrativa, mas que desorganiza completamente a vida e o cotidiano dos personagens por meio do advento da tragédia. As metamorfoses do corpo adolescente e a crise da figura do outro/Outro serviram de norte para pensarmos a forma de sua narrativa.

O que de fato permite que relacionemos crises tão peculiares é a relação que tais narrativas cinematográficas mantêm com o olhar do espectador. Todas elas têm como ponto central, como “foco”, o seu olhar. É para colocá-lo em crise que elas atuam. Suas respectivas crises o atingem do mesmo modo que atingiram os personagens da história, provocando um rearranjo sensível de sua experiência. O prazer do espectador de cinema está relacionado, especialmente, à estabilidade e à organização, “como nos contos infantis, nos quais o herói é herói do início ao fim pelas virtudes da câmera, onde as ordens são executadas e as ações imediatamente seguidas de efeitos” (VERNET et ali.,1975, p.214). Como *voyeur*, ele sempre deseja ver mais, adentrar perversamente na cena interdita, incluindo-se de modo a não ser visto, como ressalta Comolli (2008, p.141). Mas, nesses três filmes, esse prazer é desafiado pela intervenção do duplo, que desafia o olhar do espectador, suspende o julgamento e demanda um outro investimento do desejo na experiência espectral.

Notamos, inicialmente, que esses filmes surgem em um momento histórico marcado pela presença de um discurso sobre a crise, que atravessa diversos campos e saberes, e reverbera, com relativa intensidade, também no universo artístico. Pode-se

afirmar, segundo certa tradição do pensamento crítico²⁰⁷, que o contemporâneo é marcado por uma descrença nos relatos ordenadores do mundo, o que promove o apagamento das antigas referências, tornando-as instáveis, incertas. Essa desarticulação possibilita a emergência de novas formas de investimento do sujeito em relação aos seu próprio desejo, à alteridade e ao mundo que o cerca.

Precisa-se, com isso, uma transformação sensível vivida pelo homem contemporâneo em relação à imagem que ele constrói de si mesmo e de seu semelhante. Algo do desejo, pois, está em jogo. Tal transformação ocorre através de um deslocamento das metáforas identificatórias do universo do “eu” em relação ao mundo do “outro”, ou seja: algum tipo de constrangimento irrompe para incomodar essa relação, jamais tranquila ou harmônica. Vivemos em uma sociedade de consumo, responsável pela vinculação do desejo a um prazer sem fim, o que revela a hegemonia de um gozo festivo e obsceno imposto pela economia do espetáculo. Sua lógica permite multiplicar indefinidamente as imagens em nome da promessa de um gozo sem fim, confundindo fantasia e realidade sob a lógica da indústria do entretenimento. A ilusão desse infindável prazer torna as relações interpessoais instáveis e precárias, pois “a abundância de imagens não implica em diferença significativa entre elas, nem institui um intervalo vazio para que o espectador se perceba diverso da imagem que o faz gozar” (KEHL, 2009, p. 290). A perda (do objeto) que provoca o aparecimento do sujeito e convoca as identificações fica, assim, visivelmente comprometida.

Dito de outro modo, a ética moderna, fundamentada na busca incessante pela pulsão e pelo gozo promovidos pela crença na imagem, entra em contradição com a ética tradicional, que propõe “conduzir a vida no quadro de uma justa medida e de subordinar todas as dimensões que dela se originam a uma concepção universalizante do Bem” (ZIZEK, 2009, p.56). O problema, afirma o autor, é que parece impossível encontrarmos um equilíbrio entre estas duas concepções. Desse conflito “nasce o fantasma primordial que Lacan chama “destituição subjetiva”” (ZIZEK, 2004, p.53), que corrobora, assim, a ideia de um homem fragmentado, cindido, tal como apontamos no início de nossa tese, ao comentarmos o texto de Antonioni, *A doença de Eros*. Tal fantasma revela a

²⁰⁷ Para alguns teóricos, essa crise representa o advento de uma nova era (a “pós-modernidade” de Lyotard, 1988), enquanto que, para outros pensadores, tais mudanças diriam respeito muito mais a uma crise enfrentada pela modernidade (a exemplo de Zigmunt Bauman e de sua “modernidade líquida”; de Gilles Lipovetsky e a “hipermodernidade”; ou, ainda, Anthony Giddens, David Harvey, Jürgen Habermas, além de Frederick Jameson).

problemática do sujeito moderno, que enfrenta a dissolução de sua condição subjetiva face à (sua própria) imagem.

Eis que reencontramos as reflexões de Antonioni acerca da doença dos sentimentos que aflige o homem moderno, e que se torna cada vez mais preeminente com o passar do tempo, como defendemos. Eros está enfermo e a humanidade reage mal a esse estado de crise provocado por sua enfermidade, é o que constata o cineasta. O universo da arte é, segundo ele, um terreno privilegiado para que esse conflito ganhe algum tipo de representação. O cinema, como mostramos, pressupõe incontornavelmente a presença da alteridade; ele é um espaço que demarca e que é demarcado por ela. Assim, podemos dizer que nossa tarefa consistiu em identificar essa enfermidade nos filmes de Lynch, Gus Van Sant e Weerasethakul. Isso nos fez encontrar, inevitavelmente, a figura do duplo.

Arriscamo-nos a considerar esses filmes como possíveis reflexos (mas permeados pela distorção e pela sombra, nada transparentes, portanto) do homem contemporâneo, uma vez que toda produção artística sempre produz espelhamentos, dá forma e sentidos às forças e questões que atravessam seu tempo. A perda de uma identidade fixa, o sentimento de inadequação e uma extrema situação de angústia, de carência e desamparo são, de fato, algumas características que identificamos nos protagonistas desses três filmes, mas, elas designam, igualmente, um modelo de subjetividade contemporânea marcado pela dificuldade em lidar com a figura do outro. Se essa crise nos interessa no âmbito do filme, é porque ela oferece novas possibilidades de investimento do espectador na imagem, tira-o do conforto para convocá-lo a um intenso trabalho sensível. Ela é, portanto, potência de transformação. Seja ela individual ou social, real ou imaginada, a crise sempre revela um momento fundamental da natureza humana, pois sugere a necessidade de uma mudança, de uma transformação. No caso do cinema, ela possibilita uma revolta subjetiva, pois é somente “face à invasão do espetáculo que o imaginário pode ressuscitar nossas intimidades como potencialidades revoltadas” (KRISTEVA, 1997, p. 22).

Certos elementos formais que atravessam as três narrativas devem ser mencionados. Nos filmes de Weerasethakul e de Gus Van Sant, por exemplo, a longa duração dos planos e a angulação alternada da câmera em relação ao corpo filmado, ora muito próxima (em primeiro plano), ora muito distante (em planos gerais), são artifícios importantes da apreensão sensorial requerida pelas duas narrativas. Há, do mesmo

modo, certo esvaziamento da narrativa em nome da deambulação dos corpos, como notamos em nossas análises. Já no filme de Lynch, a exímia relação construída entre imagem e som – esses agudos monotônicos que pontuam os momentos de maior tensão do filme, por exemplo – torna-se notável quanto à estranheza e ao suspense que o filme provoca.

Nesse sentido, assinalamos a importância do trabalho do som para as três obras. Em *Mal dos Trópicos*, os ruídos da floresta são captados com distinta intensidade, o que possibilita a imersão do espectador na floresta. Em *Elefante*, a mistura de sons – trechos de músicas clássicas, concretas e sons diegéticos – adquire uma relevância ímpar para a *mise-en-scène*. Juntos, eles compõem verdadeiras paisagens sonoras, permitem que algo da subjetividade dos personagens se revele. Em *Cidade dos Sonhos*, como vimos, a voz e as antigas trilhas musicais são utilizadas como estratégia para desmascarar a ilusão e o logro do espetáculo posto em cena.

Quanto ao aspecto temático, gostaríamos de atentar sobretudo para a presença da homoafetividade nos três filmes. Seja ela mais ou menos central para a trama, a homoafetividade como construção subjetiva propõe um questionamento dos papéis e lugares fixos da cultura. Ela aparece como uma figura forte da ambiguidade e do duplo, pois embaralha as identidades, coloca em questão a normatividade e constitui-se como um signo da transgressão, dos afetos e da liberdade do corpo. Ao distanciar-se da relação do sexo com a procriação, o desejo homoerótico dá destaque à sexualidade como potência que exalta a ambivalência, a sugestão, a simulação e a transposição.

O estado de crise instala-se nesses filmes a partir de um jogo especular efetuado no interior do filme, que dificulta consideravelmente o trabalho de identificação do espectador. À medida que a unidade da narrativa é desafiada, um tipo de oscilação na história exige um reordenamento subjetivo do personagem e, por conseguinte, também do espectador, pois a figura do duplo constrange os sentidos, complica a visão, embaralha a compreensão. Como afirma Metz (1980, p. 65) "a constituição do significante no cinema repousa sobre uma série de efeitos-espelho organizados em cadeia, e não sobre uma única reprodução"; portanto, o cinema é um objeto ontologicamente duplo. Mas se ele é duplo, é em virtude da ficção que ele encena, da história, da fábula que ele conta. Ela geralmente apresenta uma unidade mais ou menos lógica de elementos visuais e sonoros que, em interação, constroem uma *mise-en-scène*. Ma, o que acontece quando esse mundo já duplicado se reduplica outra vez?

A crise opera nessa frágil unidade que é o filme. Um tanto condicionados a um tipo determinado de experiência fílmica²⁰⁸, esperamos dele um movimento determinado. Desejamos que ele retire-nos da realidade (mas não completamente) por um par de horas, levando-nos a viver intensamente em um mundo repleto de aventuras, de dramas e de paixões, mas deveras seguro, visto que nosso papel no filme compreende um investimento do olhar, um envolvimento sensorial, dos afetos e da imaginação. Mas esses filmes impedem a realização direta desse desejo por meio de algo que “faz barreira”, modula o filme e remodela o olhar; provoca um reordenamento de nosso mundo interior.

Em um momento em que a história do cinema parece já ter cartografado exaustivamente todas as distinções entre uma narrativa clássica e outra moderna, alguns filmes contemporâneos estabelecem um tipo de desafio original, elaborando outras formas de relação entre a imagem cinematográfica e o olhar do espectador. Isso não significa dizer que estamos diante de um novo paradigma ou movimento estético; não se trata disso. O que notamos é que tais filmes são exemplos singulares de um tipo de cinema no qual a experiência espectral parece ganhar novo fôlego, um renovado vigor.

Os filmes analisados quebram o tácito contrato que promete conforto e estabilidade ao espectador. A manifestação do duplo em suas narrativas exige um deslocamento do olhar do espectador em relação à ficção que o filme opera, um investimento novo que, em nenhum momento, abandona aquele primeiro; ao contrário, eles atuam juntos a fim de que possamos encontrar a unidade perdida da obra, que torna-se um espaço bastante incerto e enigmático. Coube-nos, nessa perspectiva, contextualizar as implicações desse desdobramento em cada um dos filmes, encontrar o gesto primordial em cada uma das modulações que o duplo assume nos filmes; um *emblema* que, de alguma maneira, pudesse representar sua modulação.

Relacionamos a manifestação do duplo em *Mal dos Trópicos* à diferença dos sexos e ao mito do andrógino de Platão, que fala desse estado de perfeição que o sujeito busca reconquistar por meio do sentimento amoroso. Em *Elefante*, nos ativemos à divisão ternária do tempo – Aiôn, Kronos e Kairós – tal como concebida pela filosofia grega. Na

²⁰⁸ Remetemo-nos a Comolli (2008), que compara o espectador clássico ao *voyeur*, aquele que “perversamente desejaria ver, mas desde que não visse tudo, (...) colocando-se em posição de não ser visto, mas cujo desejo, seria, na realidade, ser pego em flagrante delito e, ao ser visto, entrar na cena interdita” (COMOLLI, 2008, p.141).

verdade, esses três modelos de tempo designam algo da experiência do sujeito frente às transformações do mundo e das coisas; falam do modo como organizamos a vida em relação àquilo que nos é interior ou exterior. Finalmente, na análise de *Cidade dos Sonhos*, recorremos ao sentimento do *unheimlich*, entendido pela psicanálise como a inquietante estranheza que invade o sujeito diante da experiência do duplo, trazendo consigo a iminência da morte.

Reiteramos, mais uma vez, o aspecto singular de cada filme em relação à figura do duplo que ele convoca. Isso implicou a adoção de figuras heurísticas também distintas no exercício de suas respectivas análises. Tais figuras exibem um gesto primordial feito pela narrativa; explicam o dinamismo das forças que trabalham em seu interior, tanto em sua dimensão ficcional (entre personagens), como operatória, naquilo que concerne a participação do espectador na experiência do filme, o engajamento de seu olhar na *mise-en-scène*. Assim, a sedução abrange o movimento central de *Mal dos Trópicos*, enquanto o signo da errância surge como essencial em *Elefante*. Para *Cidade dos Sonhos*, por sua vez, a figura escolhida para analisá-lo foi a da fantasia.

Sedução, errância e a fantasia são noções fortes para falarmos do cinema. Todas elas trazem a marca de uma instabilidade que revela algo do *modus operandi* dos filmes, permitem apanhar alguma coisa da economia de forças que suas narrativas colocam em ação. De forma mais abrangente, essas três figuras correspondem ao trabalho essencial de toda imagem cinematográfica, à medida que ela promove, sempre, uma convocação do olhar (sedução), ao colocar em movimento (errância) algo da ordem do imaginário (fantasia). Por extensão, elas também correspondem à tríade de noções que sustenta nossa investigação, ou seja: o olhar, a imagem e o desejo. Lembremos que o caminho que trilhamos tomou como ponto de partida a vinculação entre essas três instâncias, cuja influência recíproca define, sistematiza e estrutura a experiência espectral.

Essas figuras guiaram nossa exploração pelo mundo encenado e projetado das três obras. Isso nos possibilitou encontrar outras noções que transformamos em categorias de análise, distribuindo-as em três eixos distintos – operatórias, aproximativas auxiliares e desdobramentos teóricos –, a partir da função específica que cada uma delas desempenhava na estrutura do filme. As categorias ditas operatórias, por exemplo, revelam algo central no movimento que o duplo promove na obra. Em *Mal dos Trópicos* a estrutura do filme sofre uma transmutação gerada pelo aparecimento de um universo mitológico; portanto, mito e metamorfose se transformaram em duas

figuras elementares para entendermos o funcionamento de sua narrativa. Em *Elefante*, se o que se duplica é o tempo da ficção, adotamos como balizadora a figura da temporalidade. *Cidade dos Sonhos*, como defendemos, embaralha realidade e ilusão, sonho e fantasia. O filme de Lynch é, de fato, tributário de um jogo de espelhamentos que multiplica os sentidos da história contada, provocando uma reflexividade tanto homofílmica (interna à obra) quanto heterofílmica (externa à obra). Assim sendo, a *mise-en-abyme* tornou-se o artifício central para investigarmos sua duplicidade.

Já as categorias aproximativas foram consideradas na interação entre o filme e as figuras elementares que ele suscita. Xamanismo e homoerotismo são as referências que nos permitiram chegar ao cerne do hibridismo proposto pelo filme de Weerasethakul, enquanto a adolescência e a tragédia possibilitaram que estabelecêssemos uma conexão entre a morte e o tempo no filme de Gus Van Sant. Na obra de Lynch, o onirismo e a reflexividade foram as concepções decisivas para pensarmos o mundo desdobrado de *Cidade dos Sonhos* e seus múltiplos espelhamentos, trânsitos e flutuações.

Finalmente, esse exercício nos fez esbarrar em algumas noções teóricas oriundas essencialmente da psicanálise, que tornaram-se cruciais para analisarmos o investimento psíquico do espectador nesses filmes. Por trás do sintagma cinema/psicanálise estende-se toda uma reflexão de cunho epistemológico que permite integrar às teorias do psiquismo uma dimensão tanto ótica (no que concerne à formação de imagens e ao funcionamento do inconsciente) quanto dinâmica (naquilo que se refere aos fluxos pulsionais), eixos condicionantes de qualquer experiência cinematográfica. Notamos, por meio dessas noções, um forte grau de cumplicidade entre os mecanismos que regem o filme e aqueles do inconsciente. Assim, o narcisismo em *Mal dos Trópicos*, o trauma em *Elefante* e a pulsão de morte em *Cidade dos Sonhos* tornaram-se os conceitos que nos permitiram tratar da relação entre olhar e imagem, espectador e filme, sujeito e desejo.

*

Nosso trabalho pode ser entendido, em síntese, como a tentativa de buscar, na escritura fílmica de três obras do cinema contemporâneo, os cortes, marcas e vestígios deixados pela aparição da figura do duplo, relacionando-a ao investimento psíquico do espectador na experiência do filme. Antes de mais nada, essa tese é um exercício estético sobre três filmes tão peculiares, no qual investimos intensamente nosso desejo a fim de, sem muita escolha, perpetuarmos ainda mais o enigma que a figura do duplo nos impõe.

De todo modo, é certo que cada um desses filmes é atravessado por uma energia desejante bastante singular, que lhes fornecem o desenho único, modulam sua forma peculiar. Apanhá-la foi o objetivo de nossa tese.

O irromper do duplo é algo perturbador, pois sua presença coloca nossa unidade e autonomia em perigo. Seja pelas vias do amor ou da morte, o duplo sempre esconde (e revela, ao mesmo tempo) a solidão e o desamparo que compartilhamos na condição de sujeitos desejantes, incompletos e dependentes de nosso semelhante, esse *outro* que é, ao mesmo tempo, tão diferente de nós. Talvez essa seja a resposta para o enigma do duplo. Ou, talvez, devamos dizer: eis a nossa resposta.

BIBLIOGRAFIA

- ABRAHAM, K. *Psychoanalyse et culture*. Paris: Payot, 1969.
- AGAMBEN, G. "Le visage". In AGAMBEN, Giorgio. *Moyens sans fin. Notes sur la politique*. Paris: Payot Rivages, 1995.
- _____. *O que é o contemporâneo e outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009.
- ALLOA, Emmanuel (ed.) *Penser l'image*. Paris: Les presses du réel, 2010.
- AMARAL, M. *Os Três Ensaio sobre a Teoria da Sexualidade: Um texto perdido em suas sucessivas edições*. Psicologia USP, São Paulo, v.6, n. 2, 1995, p.63-84.
- AMIEL, V. *A Estética da Montagem*. Lisboa: Texto e Grafia, 2007.
- ANDREWS, J. D. *As Principais Teorias do Cinema*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- ANTONIONI, M. *Les Maladies des sentiments*. Cahiers du cinéma n.459, Sep. 1992, p.51-60.
- ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: EDIPRO, 2006.
- ARNOLDY, E. *Gus Van Sant: Le cinéma entre les nuages*. Yellow Now. Côté Cinéma. Liège, 2009.
- AUBRON, H. *Mulholland Drive de David Lynch*. Yellow Now. Côté films, n.6. Liège, 2006.
- AUMONT, J. *L'image*. Paris : Ed. Nathan, 1983.
- AUMONT, J; MARIE, M. *L'Analyse des films*. Paris: Nathan, 1988.
- AUMONT, J. (et all.). *L'Esthétique du film*. Paris: Nathan, 1994.
- _____. *Le visage au cinema*. Paris: Cahiers du Cinéma, 1992.
- AZÉMA, Marc. *La préhistoire du cinema*. Paris/Arles: Actes Sud, 2011.
- AZAMBUJA, D.; COLUCCI, A. *O lugar da psicanálise*. Revista USP, São Paulo, n.43, setembro/novembro 1999, p. 70-83.
- BAL, M. *Mise en abyme et Iconicité. Littérature*. V. 29, n. 29, Paris: Larousse, 1978, p. 116-128.
- BACHELARD, G. *A Água e os Sonhos*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- _____. *A Poética do Espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- BAECQUE, A. *Histoire et cinéma*. Paris: Cahiers du Cinéma, 1991.
- BARANES, J-J. *Penser le double*. In Revue française de psychanalyse, v. 55, n. 5. PUF, Paris, 2002.
- BARTHES, R. *Mitologias*. Rio de Janeiro: Difel, 2003.
- _____. *A Câmara Clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BATAILLE, G. *L'Érotisme*. Paris: Les éditions de minuit, 1957.

_____. *O Erotismo*. São Paulo: ARX, 2004.

BAKHTIN, M. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento no contexto de François Rabelais*. Brasília: Hucitec, 2002.

BAQUÉ, Zachary. *De la ville-décor à la ville-personnage. La représentation de Los Angeles dans deux films de David Lynch, Lost Highway et Mulholland Drive*. Université Toulouse – Le Mirail, 2005. Disponível em: <http://oic.uqam.ca/sites/oic.uqam.ca/files/oic1/CF-14-9-Baque-De_la_ville-decor.pdf>. Acesso em 16 de abr. de 2013.

BAUDRILLARD, J. *Da Sedução*. São Paulo : Papyrus, 2006.

BAUDRY, J-L. *L'Effet-Cinéma*. Paris : Albatroz, 1978.

BAZIN, A. *Qu'est-ce que le cinéma*. Paris : Du Cerf, 1985.

BENJAMIN, W. *Origem do Drama Barroco Alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. *Obras Escolhidas I - Magia e Técnica ; Arte e Política*. São Paulo : Brasiliense, 1996.

_____. *L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*. In *Œuvres I*. Paris : Gallimard, 2000.

_____. Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo. São Paulo: Brasiliense, 2000(b).

BERNARDET, J-C. *O que é cinema*. Col. Primeiros passos. São Paulo: Brasiliense, 2009.

BERNARDI, S. *Espace et Lieu dans le cinéma d'Antonioni*. Revue Électronique du Centre d'études d'Arts Contemporains, Université Lille 3. 07/06/2012. Disponível em: <<http://demeter.revue.univ-lille3.fr/lodel9/index.php?id=115> >. Acesso em : 11 mai. De 2013.

BERTON, M. *Freud et l'« intuition cinégraphique » : psychanalyse, cinéma et épistémologie. Érudit, revue d'études cinématographiques*. In *Cinemas : revue d'études cinématographiques / Cinemas: Journal of Film Studies*, vol. 14, n° 2-3, Paris, 2004, p. 53-73.

BÉTOURNÉ, F. *Lacan – l'index. Encore. Séminaire XX (1972-1973)*. Paris: l'Harmattan, 2001.

BEZERRA, J. *O moderno e o contemporâneo. O homem, o objeto e a paisagem entre Resnais e Weerasethakul*. Revista Cinética, Sessão Olhares, setembro de 2008. Disponível em: <<http://www.revistacinetica.com.br/resnaisjulio.htm>>. Acesso em: 13 de maio de 2013.

BRUNEL, P. *Duplo* In: *Dicionário de Mitos Literários*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

BONITZER, P. "The Disappearance (on Antonioni)" in *L'avventura: Michelangelo Antonioni, Director*, ed. Seymour CHATMAN, Seymour. FINK, Guido. Rutgers University Press, New Jersey, 1989.

BORDWELL, D. *Narration in the fiction film*. University of Wisconsin Press, Madison, 1985.

BORGES, J. *Abenjacán, o Bokarí, morto en seu labirinto* In "O Aleph". Rio de Janeiro: Globo, 1970.

- BOUQUET, S. “*Elephant*, de Gus Van Sant”. Análise do filme por Stéphane Bouquet. 14 de jan. de 2011. Disponível em: <<http://www.forumdesimages.fr/fdi/Videos/Les-Cours-de-cinema/Lectures-de-films/Elephant-de-Gus-Van-Sant>>. Acesso em 19 de maio de 2013.
- BRAGANÇA, F. *Filmar, hoje, um corpo (em alguns atos)*. Revista Cinética, junho de 2007. Sessão Olhares, especial um ano. <<http://www.revistacinetica.com.br/filmarumcorpo.htm>>. Acesso em 13 de maio de 2013.
- BRETON, A. *Manifestos do Surrealismo*. Rio de Janeiro: Nau, 2001.
- BRIDIER, S. *Le Cauchemar: étude d'une figure mythique*. Paris: PUF Sorbonne, 2002.
- CAMPILLO, A. Aión, chrónos y kairós : La concepción del tiempo en la Grecia antigua. Revista UNED, La(s) otra(s) historia(s), n.3, País Basco : UNED, 1991, pp. 33-70.
- CAILLOIS, R. *L'incertitude qui vient des rêves*. Paris: Gallimard, 2001.
- CASETTI, F. *Les Théories du cinéma depuis 1945*. Paris : Nathan, 2008.
- CHAPPLE, L. *In Threads and Tatters: Costume, Identification and Female Subjectivity in Mulholland Dr*. Cultural Studies Review, 2011. V. 17, n. 1, mar. 2011. P. 320-328. Disponível em: <<http://epress.lib.uts.edu.au/journals/index.php/csrj/article/view/1730/2151> >. Acesso em: 02 de mai. de 2013.
- CHEMOUNI, J. *Mythe sans Histoire*. Disponível em: <<http://www.unicaen.fr/puc/ecriture/revues/kentron/kentron12-2/k12201chemouni.pdf> >. Acesso em: 12 de set. de 2013.
- COMOLLI, J-L. *Ver e Poder*. Belo Horizonte: UFMG, 2008.
- COMPAGNON, A. *O trabalho da citação*. Belo Horizonte: UFMG, 2007.
- COOK, R. *Hollywood Narrative and the Play of Fantasy: David Lynch's Mulholland Drive*. *Quarterly Review of Film and Video*, 28:5, 369-381. London: Routledge, 2011.
- COPJEC, J. *Le sujet ortopsychique: Théorie du fim et réception de Lacan*. Revue Hors Cadre, n. 7, Paris, 1989, p. 27-49.
- CHNAIDERMAN, M. “Falas tornadas imagens ou imagens faladas: psicanálise, Godard, Tarkovsky”. In BARTUCCI, Giovanna (org.). *Psicanálise, Cinema e Estéticas de Subjetivação*. São Paulo: Imago, 2000.
- CHION, M. *David Lynch*. Collection “Auteurs”. Paris: Cahiers du Cinéma, 1997
- _____. *L'audio-vision*, Paris : Nathan, 2003.
- DÄLLENBACH, L. *Mise en abyme*, Dictionnaire des genres et des notions littéraires, Paris: Encyclopedia Universalis et Albin Michel, 1997, p. 11.
- DANEY, S. *A Rampa. Cahiers du cinéma, 1970-1982*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- DANTAS, N. *Adolescência e Psicanálise: uma possibilidade teórica*. 55 p. Universidade Federal de Pernambuco. Dissertação de Mestrado. Recife, 19 de julho de 2002.

- DE RADKOWSKI, G-H. *Les jeux du désir: de la technique à l'économie*. Paris: PUF, 2002.
- DEBORD, G. *A Sociedade do Espetáculo*. Rio de Janeiro : Contraponto, 1997.
- DELORME, S. *Mulholland Drive et après: Une décennie lyrique*. Cahiers du cinéma, n.652, Jan. 2010, p.10-11.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *L'Antioedipe*. Paris: Ed. Minuit, 1995.
- _____. *L'image-mouvement*. Paris : Ed. Minuit, 1999.
- _____. *L'image-temps*. Paris : Ed. Minuit, 2002.
- DOANE, M. A. *The Close-Up: Scale and Detail in the Cinema*. Differences. Vol. 14, n. 3, USA: Duke University Press, 2003.
- DOLTO, F. *La cause des adolescentes*. Paris: Robert Laffont, 1990.
- DOTTORINI, D. *David Lynch: Il cinema del Sentire*. Genova: Le Mani, 2004.
- DIDI-HUBERMAN, G. *Sobrevivência dos Vagalumes*. Belo Horizonte: UFMG, 2011.
- DUMOULIÉ, C. *O Desejo*. São Paulo: Vozes, 2005.
- DURAND, G. *L'imagination symbolique*. Paris: Quadrige/PUF, 2008.
- ECO, U. *Lector in fabula*. São Paulo: Perspectiva, 1985.
- ELIADE, M. *Xamanismo e as Técnicas Arcaicas do Êxtase*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- FIERENS, C. *Lecture des quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse: le Séminaire XI de Lacan*. Bruxelles: Éditions Modulaires Européennes /E.M.E., 2010.
- FINK, B. *O Sujeito Lacaniano*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- FOUCAULT, M. *A Ordem do Discurso*. São Paulo: Loyola, 2001.
- _____. *Ética, sexualidade e política*. Porto Alegre: Forense, 2004.
- FREUD, Sigmund. *Luto e Melancolia*. Ed. Standard Brasileira, v. XIV. Rio de Janeiro: Imago, , 1980.
- _____. *Da horda primitiva à família*. In: CANEVACCI, Massimo. *Dialética da família*. São Paulo: Brasiliense, 1981.
- _____. *Além do princípio de prazer*. In *Obras completas de Sigmund Freud*, ed. standard brasileira, v. XVIII. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- _____. "O Estranho". In *História de uma neurose infantil e outros trabalhos*. In *Obras completas de Sigmund Freud*, ed. standard brasileira, v. XVII. Rio de Janeiro: Imago, 1987.
- _____. *Moisés e o monoteísmo*. In *Obras Psicológicas completas*: ed. standard brasileira, v. XXIII. Rio de Janeiro: Imago, 2001.

____. *Totem e tabu e outros trabalhos*. In *Obras Psicológicas completas*: ed. standard brasileira, v. XIII. Rio de Janeiro: Imago, 2006.

____. *Escritos sobre a guerra e a morte*. Covilhã: Luso Sofia Press, 2009.

____. *O mal estar na cultura*. Rio de Janeiro: L&PM, 2010.

FROIS, E.; MOREIRA, J.; STENGEL, M. *Mídias e imagem corporal na adolescência: o corpo em discussão*. *Psicol. estud.* vol.16 no.1 Maringá, mar. 2011. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1413-73722011000100009&script=sci_arttext>. Acesso em : 19 de jan. de 2013.

GALVÃO, W. *Mitológica Roseana*. São Paulo: Ática, 1978.

GAGNEBIN, J-M. "Entre a vida e a morte". In OTTE, Georg et all. (org.). *Limiares e passagens em Walter Benjamin*. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

GREEN, A, *Le temps mort* (1975), in *La diachronie en psychanalyse*, Paris : Les Éditions de Minuit, 2000.

GERSTENKORN, J. "À travers le miroir (notes introductives)". *Vertigo*, n.1, *Le cinéma au miroir*, Paris, 1987.

GIRARD, R. *A Violência e o Sagrado*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1998.

____. *Mensonge romantique et vérité romanesque*. Paris : Hachette Littératures, 2006.

GOFFMAN, E. *Manicômios, Prisões e Conventos*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974.

GUIMARÃES, César. *Imagens da memória, entre o legível e o visível*. Belo Horizonte: UFMG, 1997.

____. "O Novo regime do visível e as imagens digitais. In VAZ, Paulo Bernardo; CASA NOVA, Vera. "A Experiência do Cinema". Belo Horizonte: UFMG, 2002.

____. *A cena e a Inscrição do real*. *Revista Galáxia*, São Paulo, n. 21. p. 68-79, jun. 2011.

GUYAUX, A. *Narcisse au crépuscule, Fins de siècle : terme, évolution, révolution ?*, textes réunis par Gwenhaël Ponnau, Toulouse, p. 345-354. Presses Universitaires du Mirail, 1989.

HARBORD, J. *The Evolution of film. Rethinking film studies*. Cambridge UK and Malden: Polity Press, 2007.

HAAR, M. *Nietzsche et la métaphysique*. Paris: Gallimard, 1996.

HÉRITIER, F. *Anthropologie et Psychanalyse*. Dossier du *Journal des anthropologues*. Association Française des anthropologues. N. 71, maio de 1997. Disponível em: <<http://jda.revues.org/2519>>. Acesso em: 23 de mar. de 2013.

HOFFMAN, E. T. A. "O Homem de Areia". In *Contos Fantásticos*. Rio de Janeiro: Imago, 1993.

HUGO, V. *Do Grotesco e do Sublime*. São Paulo: Perspectiva, 1997.

- JORDAN, R. *Starting from scratch : turntables, auditory representation, and the structure of the known universe in the films of David Lynch*. Masters thesis, Concordia University Libraries, 2003.
- JOYARD, O.; LALANNE, J/M. *Gus Van Sant: "Je suis comme Columbo, je fais semblant de ne pas savoir"*. In *Cahiers du Cinéma*, n. 579, mai 2003, pp. 18-30.
- JUNG, C. G. *A Natureza da Psique*, Obras Completas Vol VIII/2, p. 1. Petrópolis: Vozes, 1984.
- KAUFMANN, P. (Org.). *L'apport freudien, éléments pour une encyclopédie de la psychanalyse*. Paris: Bordas, 1993.
- KEHL, M. R. "O desejo da realidade". in NOVAES, Adauto (org.). *O Desejo*. São Paulo: Cia. das Letras, 1990.
- _____. "Desejo e Liberdade: a Estética do Ressentimento". In BARTUCCI, Giovanna (org.). *Psicanálise, Cinema e Estéticas de Subjetivação*. São Paulo: Imago, 2000.
- _____. "A psicanálise e o domínio das paixões". In NOVAES, Adauto. *Os Sentidos da Paixão*. São Paulo: Cia. das Letras, 2002.
- _____. "Masculino/Feminino: o olhar da sedução". In NOVAES, Adauto. *O Olhar*. São Paulo: Cia. Das Letras, 2003.
- _____. *O tempo e o cão*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2009.
- _____. *Recordando a Walter Benjamin: Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria*. Buenos Aires, agosto de 2010. Disponível em: <http://www.derhuman.jus.gov.ar/conti/2010/10/mesa-42/khel_mesa_42.pdf>. Acesso em: 28 de abr. de 2013.
- KRISTEVA, J. *Histoires d'amour*. Paris: Folio, 1983.
- _____. *Étrangers à nous mêmes*. Paris: Fayard, 1989.
- _____. *Les maladies de l'âme*. Galimard: Paris, 1997.
- _____. *Adolescence, un syndrome d'idéalité*. Conferência à Sociedade Psicanalítica de Paris, em 08 de fevereiro de 2010. Disponível em: <http://www.societe-psychanalytique-de-paris.net/wp/?p=200>. Acesso em: 28 de mar. de 2013.
- KESTEMBERG, E. *L'adolescence à vif*. Paris: PUF, 1999.
- LACAN, Jacques. *Os quatro conceitos fundamentais da Psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- _____. *Écrits*. Paris : Seuil, 1988.
- _____. *Le séminaire, livre XVII, L'envers de la psychanalyse*. Paris: Seuil, 1991.
- _____. *Le Séminaire, livre XI: Les quatre concepts fondamentaux de la Psychanalyse*. Paris: Seuil, 1992.
- _____. "O estádio do espelho como formador da função do eu". In: *Escritos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

- ____. Le Séminaire, livre X : L'angoisse. Paris : Éditions du Seuil, 2004
- ____. Le Séminaire, livre XVI. *D'un Autre à l'autre*. Paris: Seuil, 2006.
- ____. Le Séminaire, livre XIX. *...ou pire*. Paris: Seuil, 2011.
- LACOSTE, Patrick. *Psicanálise na Tela*. Rio de Janeiro : Jorge Zahar, 1991.
- LACROSSE, Joachim. "Chronos psychique, aiôn noétique et kairos hénologique chez Plotin". In COULOUBARITSIS, L.; WUNENBURGER, J.J. (org). *Les figures du Temps*. PUF Strassbourg, p.75-87, Strassbourg: 1997.
- LAGROU, E. *A fluidez da forma: arte, alteridade e agência em uma sociedade amazônica (Kaxinawa, Acre)*, Rio de Janeiro, Top Books, 2007
- LAMAS, B. *O Duplo Em Lygia Fagundes Telles: Estudo Em Literatura e Psicologia*. Porto Alegre : EDIPUCRS, 2004.
- LAPLANCHE, J. PONTALIS, J-B. *Vocabulaire de la psychanalyse*. Paris: Cadrige/PUF, 2009.
- LAROUSSE DICIONÁRIO ONLINE. *Mythe*. Disponível em: <http://www.larousse.fr/encyclopedie/nom-commun-nom/mythe/72474>. Acesso em: 12 de set. de 2012.
- LAVANDIER, Y. *Construire un récit*. Paris: Ed. Le Clown et l'enfant, 2011.
- LE BIHAN, L. *Elephant dans l'œuvre de Gus Van Sant*. Clermont-Ferrand, 2007. <http://www.clermont-filmfest.com/03_pole_regional/lyceens08/elephant/img/elephant.pdf>. Acesso em 26 de mar. de 2013.
- LÉVI-STRAUSS, C. *A estrutura dos mitos*. In Antropologia estrutural. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1985.
- ____. *O Cru e o Cozido*. Cosac & Nayf, 2010.
- ____. *La définition du mythe*. Arquivos do Institut national de l'audiovisuel (INA). <<http://www.ina.fr/video/I06290910>>. Acesso em: 07 de mar. de 2013.
- LIMOGES, J-M. *Mise en abyme et réflexivité dans le cinéma contemporain : Pour une distinction de termes trop souvent confondus*. Université de Laval. Laval, 2005. Disponível em: <<http://french.chass.utoronto.ca/SESDEF/miroir/limoges.pdf> > . Acesso em 23 de abril de 2013.
- LIPPI, S. *Os Percursos da Transgressão (Lacan e Bataille)*. Ágora: Estudos em Teoria Psicanalítica. Vol. 12, n. 2, Rio de Janeiro, jul./dez. 2009. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1516-14982009000200001#b14>. Acesso em: 03 de fev. de 2013.
- LOPES, D. *No coração do mundo – Paisagens transculturais*. Rio de Janeiro: Rocco, 2012.
- ____. *O Homem que amava rapazes e Outros Ensaios*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.
- ____. *Aquém e além do Cinema Moderno: Visconti, Melancolia e Neobarroco*. Revista Novos Estudos, v. 1, n. 53, março de 1999. São Paulo: CEBRAP, 1999. P. 205-211.

- LUSSIER, A. *Imaginaire et Transcendance*. Montréal:UQUAM, 2003.
- LUZ, R. *Filme e Subjetividade*. Coleção N-Imagem. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2002.
- LYOTARD, J-F. *A Condição Pós-Moderna*. Rio de Janeiro : José Olympio, 2000.
- _____. *Des dispositifs pulsionnels*. Paris: Galillé, 1972.
- MACHADO, A. *Pré-Cinemas e Pós-Cinemas*. Campinas: Papyrus, 2011.
- MALUF, S. (et alii). *Políticas do olhar: feminismo e cinema em Laura Mulvey*. Estudos Feministas, Florianópolis, 13(2): 256, maio-agosto/2005.
- MARCONDES FILHO, C. "Paixão, Erotismo e Comunicação. Contribuições de um filósofo maldito, Georges Bataille". In *Hypnos: São Paulo*, n. 21, 2º Semestre de 2008, p. 208-230.
- MARSAN, C. "L'Androgyne : une figure archétypale de notre civilisation renaissante", *Les cahiers psychologie politique*, n. 7, Juillet, 2005. Disponível em: <<http://lodel.irevues.inist.fr/cahierspsychologiepolitique/index.php?id=1139>>. Acesso em: 13 de mai. de 2013.
- MAYNE, J. *Cinema and Spectatorship*. New York: Routledge, 1993.
- MCGOWAN, T. *The impossible David Lynch*. New York: Columbia University Press, 2007.
- METZ, C. *Le signifiant Imaginaire. Psychanalyse et Cinéma*. Ed.1018. Paris : UGE, 1977.
- _____. *Psicanálise e Cinema*. Cinetexto. São Paulo: Global Editora, 1980.
- _____. *Essais sur la signification au cinéma*. Tome I. Paris : Ed. Klincksieck, 1994.
- MITCHELL, W.J.T. "Que veulent réellement les images?". In ALLOA, Emmanuel (ed.) *Penser l'image*. Paris: Les presses du réel, 2010.
- MONDZAIN, M-J. *Image, icône, économie: Les sources byzantines de l'imaginaire contemporain*. Paris: Éditions du Seuil, 1996.
- _____. *Le Commerce des regards*. Paris: Éditions du Seuil, 2003.
- _____. *Voir ensemble. Autour de Jean-Toussaint Desanti*. Paris: Galimard, 2003(b).
- _____. *Homo Spectator*. Paris: Bayard, 2007.
- _____. *Images (à suivre). De la poursuite au cinéma et ailleurs*. Paris: Bayard, 2011.
- _____. *A perseguição no cinema: um ensaio sobre Mal dos Trópicos, de Apichatpong Weerasethakul*. In *Devires, Cinema e Humanidades*, Belo Horizonte, V.7, n. 2, Jul/Dez 2010, pp. 180/197.
- _____. "L'image entre provenance et destination". In ALLOA, E. (Ed.) *Penser l'image*. Paris: Les presses du réel, 2010.
- MONNEYRON, F. *L'Androgyne Décadent*. Paris: PUF, 1996.

- MORELL, G. "This is the Girl": Notes sur Mulholland Drive de David Lynch. In *Savoirs et Cliniques*. V. 1, n. 2. Paris: ERES, 2003.
- MORIN, E. *O Cinema ou o Homem Imaginário. Ensaios de Antropologia*. Lisboa, Relógio D'água, 1997.
- MOSCOVICI, S. "Le hasard du sens commun" in NOËL, E. *Le hasard aujourd'hui*. Paris : Seuil, 1991.
- MULVEY, L. "Prazer Visual e Cinema Narrativo". In XAVIER, Ismail. (org.) *A Experiência do Cinema*. Col. Arte e Cultura, no 5. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.
- NASIO, J-D., *A fantasia: O prazer de ler Lacan*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- _____. *Cinq lessons sur la théorie de Jacques Lacan*. Paris: Payot, 2001.
- NÉRI, Regina. *Anti-Édipo/ Psicanálise: um debate atual*. Revista *Ágora*, Rio de Janeiro, v. VI, n. 1, jan/jul 2003,
- NOVAES, A. (org.). *O Desejo*. São Paulo: Cia. das Letras, 1990.
- NUNES, B. *O animal e o primitivo: os Outros de nossa cultura*. Rio de Janeiro, v. 14, suplemento, p. 279-290, dez.2007. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/hcsm/v14s0/12.pdf>>. Acesso em: 17 de mai. de 2013.
- OLIVEIRA JUNIOR, Luiz Carlos. *Mal dos Trópicos*. Revista *Contracampo de Cinema*, n. 64, março de 2004. Disponível em: < www.contracampo.com.br/64/tropicalmalady.htm>. Acesso em 13 de maio de 2013.
- OULDART, J-P. "La Suture". In *Cahiers du Cinéma*, n. 211 e 212, avril et mai, 1969.
- PAÏNI, D. "Cinq Cinéastes pour les années 2000". In *Cahiers du Cinéma*, n. 6752, Janvier 2010. p.18-23.
- PANOFSKY, E. *A Perspectiva como Forma Simbólica*. Arte e Comunicação. Lisboa: Ed. 70, 1999.
- PERRONE, M. *A Imaginação Criadora: Jung e Bachlard*. Universidade de São Paulo (USP): <<http://www.ip.usp.br/laboratorios/lapa/versaoportugues/2c30a.pdf>>. Acesso em: 11 de fev. de 2013.
- PLATÃO. *Filebo*. Rio de Janeiro: Ed. Loyola, 2012.
- _____. *O Banquete*. São Paulo: Edipro, 2009.
- PEYREL, Jérôme: *Le croisement dans le couloir*. Les lycéens au cinéma. Auvergne, 2008/2009:<http://www.clermontfilmfest.com/03_pole_regional/lyceens08/elephant/accueil.html>. Acesso em 29 de mar. de 2013>. Acesso em 27 de março de 2013.
- PRYSTHON, A.; CARRERO, R. *Atalhos na pós-metrópole: acaso, incomunicabilidade e melancolia em três filmes americanos dos anos 90*. Revista *Contemporanea*, UFBA ; vol.2,n. 2, p 169-188 Dez. 2004.
- QUINET. A. *Um olhar a mais. Ver e ser visto na psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- _____. *Os outros em Lacan*. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

- RAMOS, F. P. "Teoria do Cinema e Psicanálise: interseções". In BARTUCCI, G. (Org.). *Psicanálise, Cinema e Estéticas de Subjetivação*. São Paulo: Imago, 2000.
- RANCIERE, J. *Le spectateur émancipé*. Paris: La Fabrique éditions, 2008.
- _____. *O inconsciente estético*. São Paulo: ed. 34, 2009.
- RIVERA, T. *Arte e Psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- _____. *Cinema, Imagem e Psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.
- _____. *Ensaio sobre o espaço e o sujeito. Lygia Clark e a psicanálise*. Revista *Ágora*, Rio de Janeiro, vol.11 n.2 Jul./Dec. 2008 (b). Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1516-14982008000200004&script=sci_arttext> . Acesso em: 22 de abril de 2013.
- RICOUER, P. *O conflito das Interpretações*. Rio de Janeiro: Imago, 2006.
- REY, A. *Dictionnaire historique de la langue française*. Paris: Le Robert, 2007.
- ROCHA, G. *O estético e o ético na psicanálise: Freud, o sublime e a sublimação*. Tese. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2010.
- ROCHE, D. The Death of the Subject in David Lynch's *Lost Highway* and *Mulholland Drive*. 2004. Disponível em :<<http://erea.revues.org/432>>. Acesso em 24 de abril de 2013.
- ROMILLY, J. *Le temps dans la tragédie grècque*. Paris: Vrin, 1971.
- ROSENBAUM, J. *Blindsided*. Chicago Reader. 7 de novembro de 2003. Disponível em: <http://www.jonathanrosenbaum.com/?p=6101>. Acesso em: 26 de mar. de 2013.
- ROSENMÜLLER, S. *The Person from Arendt's perspective*. Hannah Arendt Center, 16 de abril de 2012. Disponível em: < <http://www.hannaharendtcenter.org/?tag=persona>>. Acesso em 29 de maio de 2013.
- ROSSET, C. *O Real e seu Duplo. Ensaio sobre a ilusão*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.
- ROUDINESCO, E. *Psychanalyse et homosexualité: réflexions sur le désir pervers, l'injure et la fonction paternelle*. Cliniques méditerranéennes. 65-2002. Disponível em: <[http://www.academia.edu/218107/Psychanalyse et homosexualite Reflexions sur le desir pervers linjure et la fonction paternelle Cliniques mediterraneennes Eres 65-2002](http://www.academia.edu/218107/Psychanalyse_et_homosexualite_Reflexions_sur_le_desir_pervers_linjure_et_la_fonction_paternelle_Cliniques_mediterraneennes_Eres_65-2002)>. Acesso em: 17 de mar. de 2013.
- _____. *Pourquoi la Psychanalyse*. Paris: Champs Flammarion, 1999.
- SANT'ANNA, A. R. *O saber e a cegueira*. Jornal O Globo: Rio de Janeiro, 20 de novembro de 2004.
- SANTOS, V. *O Trágico e seus rastros*. Londrina: Eduel, 2004.
- SATURNINO, C. "Le Dispositif cinématographique dans "Elephant" de Gus Van Sant". In SCHEINFEIGEL, M. (Org.). *Paroles Croisées: Aperçus théoriques sur les arts* Univ. Paul Valéry – Montpellier IV, Avril, 2005.
- SCHEINFEIGEL, M. *Cinéma et magie*. Paris: Armand Colin Cinéma, 2008.

SEIBEL, A. and SHARY, T (ed.). *Youth culture in global cinema*. Austin: University of Texas Press, 2007.

SÉMELIN, J. *Purifier et Détruire. Usages politiques des massacres et de génocides*. Paris: Ed. de l'Atelier, 2002.

SINGER, J. *Androginia: Rumo a uma Nova Teoria da Sexualidade*. São Paulo: Cultrix, 1990.

SONTAG, S. *Sob o Signo de Saturno*. São Paulo: LP&M, 1981.

STEINER, G. *A morte da tragédia*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

STEPHENS, C. "Tiger, tiger, burning bright. Thailand's bravest filmmaker, Apichatpong "Joe" Weerasethakul emerges from the jungle with a second trophy from Cannes and a retrospective residency South of Market". Disponível em: <http://www.sfbg.com/39/04/art_film_weerasethakul.html>. Acesso em: 12 de abr. de 2012.

TESSÉ, J-P. "Les années 2000. Mulholland Drive et après. Dix ans d'apparition". In Cahiers du Cinéma, n. 6752, Janvier 2010.

TORTAJADA, M. *Le Spectateur séduit: le libertinage dans le cinéma d'Eric Rohmer*. Paris: Kimé, 1999.

TYLSKI, A. *Gus Van Sant et le Minotaure*. Cadrage.net. Agosto de 2003. Disponível em: <<http://www.cadrage.net/films/elephant/elephant.html>>. Acesso em: Consultado em 27 de março de 2013.

VERNET, M (et ali.). *Lectures du Film*. Coll. Ça/Cinéma. Paris: Albastros, 1975.

VIEIRA JR., E. "O tempo dos corpos no "cinema de fluxo" de Apichatpong Weerasethakul". Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. In XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Curitiba, PR – 4 a 7 de setembro de 2009.

VILLAS-BOAS, G. "O Minotauro e os Labirintos Contemporâneos". In Cadernos de Literatura Contemporânea 8/9: Literatura e Identidades, (Org.). Ana Luísa Amaral, Gonçalo Villas-Boas, Rosa Maria Martelo. Porto: Instituto de Literatura Comparada Margarida Llosa, 2003, p.245-271.

VIVEIROS DE CASTRO, E. *A Inconsistência da alma selvagem e outros ensaios de antropologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

XAVIER, I. (Org.) *A Experiência do Cinema*. Col. Arte e Cultura, no 5. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

_____. *O Discurso Cinematográfico: A opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 4ª ed., 2008.

WUNENBURGER, J-J. *Philosophie des Images*. Paris : PUF, 1997.

ZJZEK, S. *La Subjectivité à venir: Essais critiques*. Paris : Champs-Flamarion, 2006.

_____. *Lacrimae rerum*. São Paulo: Ed. Boitempo, 2009.

_____. *Bem-vindo ao deserto do real*. São Paulo: Boitempo, 2003.

