



O Estranho Mundo de Batman - Manifestações *Unheimlich* no Desenvolvimento de um Personagem¹

Tiago Alves de Moraes SARMENTO²
Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, MG

RESUMO

O Cinema é capaz de oferecer estéticas que proporcionam vários aspectos de linguagem, sejam elas visuais, sonoras ou narrativas. A atração pelo universo dos super-heróis é responsável por grandes produções e arrecadações, talvez pela tentativa de humanizar os personagens para maior identificação com o espectador. É neste íterim que a psicanálise pode atuar como ferramenta para ajudar a compreender essa atração, como forma de construções auxiliares do sujeito. Em consonância com a semiótica, analisaremos parte de um filme que trabalha a linguagem de formação de um personagem que se destaca neste universo heróico, *Batman*, no qual o conceito de Freud acerca das sensações de estranheza – *Unheimlich* – se faz presente e pode ajudar elucidar essa questão.

PALAVRAS-CHAVE: *Batman*; cinema; psicanálise; semiótica; *Unheimlich*.

Percurso do *Unheimlich*

Em 1919, Sigmund Freud publica o artigo *O Estranho*, um mergulho incomum, como diz o próprio autor, da psicanálise na questão da estética. O que torna essa incursão ainda mais *estranha* – para brincar com o significado do conceito – é o fato dessa estética não se referir unicamente à beleza e harmonia e sim, no caso, ao que está intimamente relacionado ao assustador. Logo de início, o psicanalista já nos diz que este estudo se refere à uma categoria de sentimento, o que nos remete instintivamente às categorias de interpretação sugeridas por Charles S. Peirce.

Freud apresenta um rico compendium léxico do termo *Heimlich*, que seria algo familiar, domesticado, conhecido. Logo, seu oposto, *Unheimlich*, remete ao não-familiar, desconhecido, estranho. O psicanalista, então, descobre a ambivalência do termo *Heimlich*, como sendo equivalente ao seu oposto / un-/, como algo que nos é

¹ Trabalho apresentado no DT 4 – Comunicação Audiovisual do XVII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste realizado de 28 a 30 de junho de 2012.

² Mestrando do curso de Comunicação Social da UFJF na linha de Estética, Redes e Tecnocultura, e-mail: tsarmentoimprensa@gmail.com



familiar e oculto ao mesmo tempo³. As definições conduzem ao mesmo significado, sendo o estranho uma “categoria do assustador que remete ao que é conhecido, de velho, e há muito familiar” (FREUD, 1919/1972, p. 238). Uma definição em especial é ressaltada, do filósofo Frederick Schelling, no qual o estranho seria tudo o que deveria ter permanecido secreto e oculto mas veio à luz” (SCHELLING apud FREUD, 1919/1972, p. 243).

Estranho, então, é tudo o que remete ao assustador por já nos ter sido conhecido anteriormente. Em termos psicanalíticos, seria o retorno de um impulso afetivo recalçado, transformado em ansiedade. Em um texto posterior, *Inibições, sintomas e angústia* (1925/1972), Freud apresenta uma explicação melhor sobre o que é ansiedade.

A ansiedade [*Angst*] tem inegável relação com a *expectativa*: é ansiedade *por* algo. Tem uma qualidade de *indefinição* e *falta de objeto*. Em linguagem precisa empregamos a palavra “medo” [*Furcht*] de preferência a “ansiedade” [*Angst*] se tiver encontrado um objeto (FREUD, 1926/1972, p. 160).

O próprio termo ansiedade é ambivalente. Segundo o psicanalista, é por um lado “uma expectativa de um trauma e, por outro, uma repetição dele em forma atenuada” (FREUD, 1926/1972, p. 161). Freud reconhece que o inconsciente tem uma inclinação compulsiva à repetição e o que nos permite identificar a ansiedade como algo *Unheimlich* é que “uma situação de perigo é uma situação reconhecida, lembrada e esperada de desamparo” (Idem, p. 162).

Voltando ao artigo d’*O Estranho*, Freud conclui que uma experiência estranha ocorre quando complexos infantis que haviam sido recalçados nos afloram novamente por meio de alguma impressão, ou quando crenças primitivas que foram superadas se confirmam outra vez (Cf. Freud, 1919/1972).

As atribuições do estranho à ficção baseiam-se nos elementos assustadores de filmes de suspense. Como parte do significado do termo tem a ver com o que é assustador, fica quase exclusivo sua interpretação como algo horrificante. Neste trabalho, temos a intenção de tomar o sentido da “coincidência”, do que é conhecido, recalçado e se repete para contribuir com a sensação de estranheza, especialmente

³ Freud desenvolve um grande estudo léxico sobre o termo. Em uma das definições, o termo *Heimlich* corresponde a algo que está escondido, oculto da vista, assim como o seu oposto. Por isso o psicanalista utiliza este termo, pela sua ambivalência, capaz de explicar bem o contexto de algo que é oculto, recalçado e que vem à luz com um evento semelhante (Cf. Freud, 1972 [1919]).



aquela vivenciada por Bruce Wayne ao construir suas relações sgnicas que culminam na ideia do Batman.

Outros exemplos os quais podemos aplicar a este conceito, ainda no âmbito da ficção audiovisual, é a sensação de estranheza de Neo ao ter um *dja vu* em *A Matrix* ou a presença dos autmatos em *Blade Runner* e *Inteligência Artificial*. Aliás, o artigo que instigou Freud a tratar do assunto era voltado para a imagem da boneca Olímpia em *O Homem de Areia*, de E.T.A. Hoffmann, analisado por Ernst Jentsch (1906). Nesta publicação, o sentimento de estranheza  aferido  mania das crianças de garantirem vida a objetos inanimados. Freud também relaciona esta tendência ao *Unheimlich*, mas, diferentemente de Jentsch, não para por a. A incerteza quanto a um objeto ser ou não animado e, no caso de estar animado, ser humano – i.e, andar, falar, respirar, compreender –  o que, neste caso dos autmatos, nos traz estranheza. “O horror que um cadáver, caveiras, esqueletos e coisas semelhantes produzem pode ser explicado, em grande parte, pelo fato de haver pensamentos de um latente estado de animação que sempre está perto das coisas” (JETSCH, 1906, p. 15).

O fato do conceito do estranho ser tanta vezes remetido  ficção pode se dar através das linhas do próprio Freud, pois a facilidade da manipulação de ações é mais recorrente nas obras que na vida real, onde estamos sujeitos aos acontecimentos casuais. “Em primeiro lugar, muito daquilo que não é estranho em ficção s-lo-ia se acontecesse na vida real; e, em segundo lugar, que existem muito mais meios de criar efeitos estranhos na ficção, do que na vida real” (FREUD, 1919/1972, p. 266).

A manipulação do que é assustador pela ficção também é abordada por Jentsch, quando diz que o horror  “uma emoção que, com cuidado e conhecimento específico, pode ser utilizado para aumentar os efeitos emocionais” (JENTSCH, 1905).

Sobre a fico, mais especificamente falando da identificação do sujeito com o mundo fantástico, Freud enxerga como uma instância para a liberação das pulsões que devem ser controladas. Chama de construções auxiliares e diz que o sujeito não pode passar sem elas. Em *Mal-estar na civilização* (1930/1972) o autor nos apresenta alguns argumentos sobre a tentativa do sujeito de criar uma nova realidade, mais de acordo com seu narcisismo e pulsões, como tentativa de se libertar do sofrimento. Se o sujeito quer ser feliz, cogita o autor, deve romper suas relações com a realidade. A busca aqui é conseguir substituir os aspectos insuportáveis da realidade e construir um outro mundo, mais adequado aos nossos próprios desejos (Cf. Freud, 1930/1972).



Cada um de nós se comporta, sob determinado aspecto, como um paranóico, corrige algum aspecto do mundo que lhe é insuportável pela elaboração de um desejo e introduz esse delírio na realidade. [...] É desnecessário dizer que todo aquele que partilha um delírio jamais o reconhece como tal (Idem, p. 88).

Essas construções auxiliares, novos caminhos pulsionais para o sujeito tentar experimentar sensações de satisfação, são necessárias para a sobrevivência pois o sujeito é obrigado a renegar suas pulsões em sua vida. Uma dessas abdições é o instinto de agressividade que cada um carrega em seu inconsciente, as chamadas pulsões destrutivas, fortemente mescladas ao erotismo (Cf. Freud, 1930/1972). Podemos entender isso no sadismo e masoquismo, posições no qual o alter-ego construído por Bruce Wayne se encontra. Freud ainda propõe no mesmo artigo que os homens não são criaturas gentis que desejam ser amadas, pelo contrário; contêm poderosas cotas agressivas. Estão, sim, dispostas a amar, contanto que lhes sobre alguém para receber suas manifestações de agressividade.

Por isso podemos relacionar as tendências à repetição daquilo que está reprimido e retorna com o fascínio pela ficção, especialmente aquela que permite ao sujeito vivenciar experiências de satisfação pulsional. Programas de luta, filmes de terror, vídeos eróticos. A sensação de repulsa à violência de uma luta de MMA ou o grito de terror no cinema após o assassino com uma máscara que remete ao quadro de Munch⁴ são, na verdade, manifestações do *Unheimlich* que permitem ao sujeito se entregar às pulsões naquele momento.

Os processos de semiose nas neuroses de angústia

Charles S. Peirce nos apresenta três categorias universais de como o pensamento se manifesta à mente de um intérprete. Como uma ciência pragmática, a semiótica peirciana ajuda a definir os signos de acordo com os efeitos que causam num intérprete. Leva em consideração o contexto no qual foram criados e interpretados, especialmente a experiência intelectual e emocional do observador (Cf. Everaert-Desmedt, 2011), algo que podemos associar à “realidade psíquica” de Freud.

Segundo Peirce, são necessárias apenas três categorias de interpretação para dar conta da experiência humana, que chama de Primeiridade, Secundidade e Terceiridade: tudo o que é primeiro nos apresenta à mente como mera possibilidade, sem causa ou

⁴ A máscara do assassino do filme Pânico.



efeito, como uma visão de rabo-de-olho antes que possamos questionar o que ela seria; quando interpretamos essa visão, relacionamos suas qualidades à prováveis causas e descobrimos que é um gato, por exemplo, estamos na Secundidade, a categoria da existência, ação e reação, daquilo que se refere a um segundo e a dimensão do acontecimento passado se instaura. Por fim, tudo o que é terceiro se determina por regras, leis e convenções.

Podemos nos aventurar a aplicar esses conceitos ao *Unheimlich*, uma sensação de estranheza perante um acontecimento que nos remete a algo reprimido, emergido do inconsciente, um fato que desenterra um acontecimento do passado. Isto está em consonância com os conceitos de secundidade. Uma situação reconhecida e antecipada que se estabelece ação e reação. A causa de uma sensação estranha pode ser atribuída a um fato concreto – o que é segundo -, porém que teve seu representante primeiro na ansiedade inicial despertada⁵.

Ora, se admitirmos que é uma sensação estranha, o primeiro a acontecer é essa *qualidade* de estranheza, uma ansiedade despertada para, em um segundo momento, relacionarmos isso com algo reprimido e familiar. A *Angst* se manifesta, uma ansiedade por algo, indefinida, qualitativa, sem um objeto. “A ansiedade neurótica é a ansiedade por um perigo desconhecido. [...] se trata de um perigo instintual” (FREUD, 1926/1972, p. 160). Podemos, então, compreender que a ansiedade se manifesta na primeiridade, que se instaura antes de qualquer atribuição a outro evento. O medo [*Furcht*], por fim, é objetal, concreto, simbólico. A fobia é sempre por um determinado objeto, um símbolo da conversão de um sintoma neurótico, o que estaria mais de acordo com a terceiridade⁶.

O importante é compreendermos a relação inicial entre a ansiedade que um evento *Unheimlich* desperta como um primeiro e sua relação com algo familiar do sujeito. Podemos, assim, relacionar este processo com os acontecimentos estranhos na vida do jovem Bruce Wayne.

A análise semiótica do filme *Batman Begins*, o primeiro da atual franquia do herói, pode se dar em duas instâncias: primeiro a escolha da linguagem cinematográfica escolhida pelo diretor para contrastar lembrança e atualidade – o que nos permite

⁵ O conceito do *Unheimlich* é muito complexo para enquadrar simplesmente em uma única categoria peirciana. Para isso, requerer-se-ia um trabalho mais extenso, pois transita entre três instâncias. Nossa proposta aqui é determinar em qual delas está predominantemente os conceitos freudianos no momento em que se apresentam ao espectador.

⁶ Para outras referências sobre a fobia ser projetada em um objeto externo que simboliza um medo interno, conferir o caso do pequeno Hans em *Análise de uma fobia em um garoto de 5 anos*, de 1909.



mergulhar um pouco no psiquismo do protagonista – e depois a construção *per se* do signo Batman, intrinsecamente relacionado ao *Unheimlich*.

O diretor Christopher Nolan foge de um clichê cinematográfico ao retratar as lembranças do personagem. Ao invés de utilizar muita exposição de luz e saturar a imagem, usando efeitos sonoros e visuais de embaçamento – reverberação, ecos e rastro de aura – que tendem a retratar o que é etéreo, Nolan opta por câmera normal, sem efeito algum, com apenas uma mudança na cor da película, mais quente, ressaltando tons amarelos e vermelhos. Essa escolha, contrastada com a fotografia dessaturada do “presente” da obra, nos localiza em uma parte do inconsciente de Wayne mais aconchegante. Qualidades na iluminação e exposição, traços de primeiridade, sugerem conforto e afeto, reforçado pela imagem do pai sempre presente.

E é assim que resolve começar sua trilogia. Bruce está brincando nos confins de sua mansão quando cai em uma profunda caverna e, em seu desamparo, é atacado por morcegos. Pouco depois o pai desce à caverna e resgata o menino com uma lição, *caímos para aprender a nos levantar*. Logo na primeira cena o diretor já contextualiza a dinâmica das lembranças de Bruce, sempre afetivas sobre um pai sábio e carinhoso (talvez desperte uma sensação estranha no próprio espectador que já conhece a história do herói, pois lhe é familiar que poucas obras exploraram essa relação, e o não-familiar se manifesta).

Aqui, porém, há um fato importante que sugere um mergulho ainda mais profundo no inconsciente do herói. Não sabemos quais foram as memórias recalçadas pelo sujeito Bruce, mas podemos supor que esta primeira cena seja o retorno de m recalque. Alguns índices funcionam para esta premissa.

- 1) Não há indícios de que esta cena se trata de uma lembrança. Devemos atentar para o fato de que esta é a primeira cena do filme e que não temos referência alguma à diferença de linguagem proposta pelo diretor. Não podemos assumir que era lembrança até a cena seguinte, que já mostra Bruce velho, se levantando em uma prisão. Além disso, posteriormente as outras lembranças são sempre manifestadas como explicação para uma cena anterior como, por exemplo, quando seu mestre lhe pergunta o porquê de não ter vingado a morte de seus pais e somos transportados para uma dessas lembranças. Isso se estabelece como uma constante na primeira parte do



filme, sempre a lembrança aparecendo em “resposta” a um fato do presente, o que nos possibilita ler a cena inicial como algo a mais;

- 2) Na cena em que Wayne acorda na prisão – a que sucede imediatamente a cena de abertura -, um companheiro de cena pergunta se o grito que dera foi em decorrência de um sonho. *Um pesadelo*, responde Bruce. Ora, o descobrimento do inconsciente por Freud se dá quando o psicanalista desenvolve *A Interpretação dos Sonhos*, marco na psicanálise. Os sonhos são manifestações inconscientes de desejos. Enquanto o sujeito passa sua vida de vigília recalando traumas, o sonho é onde o recalque se manifesta de forma simbólica.

Essas duas manifestações sígnicas da linguagem adotada pelo diretor nos possibilita ler dessa forma a cena traumática inicial da vida de Bruce, como algo reprimido. Isso logo foi deslocado para a imagem do morcego, por simples relação e projeção. Nem sempre essa relação entre fobia e objeto externo é assim tão óbvia, mas a manipulação dos acontecimentos que a ficção proporciona facilita este processo ao espectador.

A literatura dos casos de neurose é extensa na obra de Freud e, como exemplo, podemos ver no caso do pequeno Hans que sua fobia por cavalo era, na verdade, um deslocamento do seu medo pelo pai. A base de toda neurose é sexual para o autor e a manifestação do complexo de Édipo pode ser lida na história do Batman. Talvez o que Bruce temia era o desamparo de uma vida artificial e vazia. Temia ser sempre o “príncipezinho de Gotham” e jamais alcançar – e superar, como sugere o drama edípico – o *status*, carisma e benevolência do pai.

Mas isso não sai do âmbito da suposição. O que podemos extrair disso é que seu medo tem um objeto, sobra de um trauma reprimido. O estranho, então, entra em ação quando a família Wayne está em uma ópera e a coreografia cênica desperta angústia em Bruce pois lhe remete aos morcegos. Novamente o pai intervém e eles deixam o teatro, por uma porta que leva a um beco escuro. A família é, então, assassinada à sangue frio, mas Bruce é poupado. As últimas palavras de seu pai são “não tenha medo” (BATMAN Begins, 2005).



Onde semiótica e *Unheimlich* se encontram: construção do signo Batman.

Há uma constante pergunta no universo ficcional se são os heróis que criam os vilões ou se os vilões que determinam a necessidade dos heróis. As duas questões podem estar certas. Conforme o segundo filme em uma fala do Coringa dirigida a Batman, o palhaço do crime afirma que o Homem-Morcego o completa. Neste filme fica subentendido que a presença teatral de Batman possibilitou o afloramento das próprias teatralidades e manifestações psicóticas dos vilões. Porém, em *Batman Begins*, fica claro que foram alguns malfeitores que fizeram Bruce se transformar em um herói. Primeiro Joe Chill, assassino da família Wayne; segundo Carmine Falcone, gângster influente da cidade que diz que Bruce jamais conheceria o que o lado escuro da vida, pois só compreenderia o mundo do crime se fizesse parte dele e que, para que ninguém o reconhecesse, precisaria viajar para o outro lado do mundo. A partir deste “conselho”, viaja para o oriente e é treinado por Ras’ Al Ghul, outro vilão. “É, de fato, natural ao homem personificar tudo o que deseja compreender, a fim de, posteriormente, controlá-lo” (FREUD, 1927/1972, pg. 31). No caso, o medo.

Bruce parte para um árduo treinamento para fazer justiça em Gotham e dá continuidade à construção semiótica do signo Batman, iniciada pelas situações acima descritas. Aprende a manipular artefatos que criam ilusão, a lutar e a dominar a arte das sombras, de se camuflar sem ser visto, como parte de uma teatralidade importante para atacar o lado emocional dos bandidos antes de puni-los fisicamente. A escolha pela cor preta não é uma coincidência, assim como nenhum adereço de sua roupa é inútil, como mostra o filme. O que falta a Wayne, depois de seu retorno, é compor um signo que seja forte o suficiente para perdurar como um ideal. “Como Bruce Wayne eu sou um mortal; mas como um símbolo eu posso ser eterno” (BATMAN Begins, 2005).

Um certo dia, quando tenta desenhar um uniforme emblemático com um símbolo forte o suficiente para seus propósitos, o *Unheimlich* trabalha novamente e um morcego adentra por sua janela. O morcego resume toda a relação signíca presente na vida de Bruce e aparentemente serve como alívio para algumas satisfações pulsionais.



- 1) É um arquétipo⁷ ctoniano⁸, i.e., uma representação de seres elementares que habitam o mundo subterrâneo e causam repulsa quando sobem à superfície;
- 2) Trabalha com as sombras, o que Bruce aprendeu em seu treinamento;
- 3) É um objeto concreto que pode se transformar em um símbolo de terror, especialmente reafirmado pelo uso de uma roupa preta e capa que remetem à figura do morcego;
- 4) Por ser um arquétipo ctoniano, Bruce tem a caverna de seu trauma como esconderijo secreto. A caverna é um símbolo substituto do útero materno, e é lá que Wayne *renasce* todas as noites como Batman;
- 5) Em termos psicanalíticos, permite sublimação de suas pulsões, ao dar um destino para seus traumas que não em outros sintomas;
- 6) O morcego é cego, assim como o símbolo da Justiça.

Alfred Hitchcock, o mestre do suspense, diz que não há terror no estrondo, apenas em sua preparação. É assim que Batman opera. Induz o medo, trabalha o horror na vítima. Além disso, a construção deste símbolo que carrega no peito e ostenta como lei passa pelas três categorias de Peirce.

Na relação do signo com seu objeto, há três modos de referência: aquele que está na primeiridade é chamado de ícone – onde há apenas qualidades e possibilidades -, o da secundidade é um índice, no qual o signo é afetado pelo objeto – assim como um cata-ventos indica que há vento por seu movimento – e o símbolo, que é terceiro. Como o processo de semiose nos leva a compreender o signo a partir de um ponto de vista, um contexto, há várias etapas do processo semiótico em questão e não nos cabe abordar todas elas por ora. O que nos interessa é fazer essa relação entre uma construção sógnica simbólica com um objeto que instaura o medo [*Furcht*] em bandidos e vilões como sublimação de uma neurose em um sujeito que sofria com o mesmo medo.

Tudo o que nos surpreende é índice [...]. Assim, um violento relâmpago indica que algo considerável ocorreu, embora não saibamos exatamente qual foi o evento. Espera-se, no entanto, que ele se ligue com alguma outra experiência” (PEIRCE, 2005 p.67)

⁷ Segundo a obra de Carl G. Jung, arquétipo são manifestações de símbolos em comum, herdeiro do inconsciente coletivo. Ou seja, são representações universais que todos tem em seu inconsciente, como a Mãe, o Herói, o Sábio Ermitão.

⁸ De Ctonos (ou Cronos, depende da obra).



Bruce pretende trabalhar com as instâncias do horror para potencializar seus ataques e otimizar sua investida. Por conhecer tão bem o medo, por já ter sido vítima das influências de *Angst* e *Furcht* sabe muito bem como utilizá-las a seu favor, e seu treinamento lhe permitiu ainda maior eficiência. Mas a maior fonte de sua aparente desteméridade reside nas suas neuroses. Batman se acha acima da lei; age como um agente extra-oficial dos corruptos policiais de Gotham. Julga ser mais correto, por ter um estrito código moral. Mas, embora seja um agente do bem, carrega aquilo que Freud disse ser característica em comum dos homens - agressividade – e não hesita em pôr seu corpo em risco, ostentando hematomas e ferimentos ao longo das projeções, o que lhe confere ganhos secundários com isso. Segundo Freud, “no sadismo e masoquismo sempre vimos diante de nós manifestações do instinto destrutivo [...] fortemente mescladas ao erotismo” (FREUD, 1930/1972, p. 67). Ou seja: apanha e gosta.

Sobre o agir acima da lei, Freud aborda a questão do neurótico obsessivo sobre uma ambivalência: de um lado uma punição constante e restrição às suas satisfações pulsionais; por outro, um narcisismo do ego, no qual o sujeito está acima da verdade. “Os sintomas que o neurótico obsessivo constrói lisojeiam seu amor próprio, fazendo-o sentir que ele é melhor que outras pessoas, porque é especialmente limpo ou especialmente consciencioso” (FREUD, 1926/1972, p. 102).

Considerações finais

Dois anos depois de escrever *O Estranho*, Freud levanta uma questão em *Psicologia de grupo e análise do eu* (1921/1972) sobre o quanto do estímulo do grupo e da sociedade que o autor reflete em sua obra. Podemos extrair traços da influência do estranho e suas ansiedades no desenvolvimento de Bruce Wayne em busca de uma satisfação pulsional, que culmina na criação do signo Batman. Um signo rico nos processos semióticos que podemos ampliar o estudo posteriormente e ver em qual categoria da semiótica peirciana está mais de acordo com toda sua significação. O diretor Christopher Nolan retratou de forma coesa e eficiente os processos da produção e interpretação de um signo. Construiu simbolicamente um processo de semiose aplicada.

A tendência de nos identificarmos com personagens culturais que nos permite experimentar uma falsa - porém importante - sensação de descarga pulsional nos leva a eleger um herói neurótico e masoquista como um dos mais importantes representantes



da cultura pop. Se este objeto que escolhemos é rico em relações sógnicas que vão desde contextos culturais até uma análise psicanalítica de sua personalidade, passando por uma rede estética e uma tendência à violência e ao macabro, isso pode significar que nossa própria psiquê não esteja assim tão longe desses mesmos traços. Se consumimos uma ideia, por amenas ou violentas, terrorizantes ou pacificantes, significa que nos identificamos com ela.

Seguindo esta última citação de Freud, podemos questionar se nós mesmos não somos os neuróticos fóbicos, narcisistas e sanguinários que os autores constroem como reflexo da sociedade.

[Permanece questão aberta] saber quanto o pensador ou o escritor, individualmente, devem ao estímulo do grupo em que vivem, e se eles não fazem mais do que aperfeiçoar um trabalho mental em que os outros tiveram parte simultânea” (FREUD, 1921/1972, p.94).

Em *Reflexões para os tempos de guerra e morte* (1915/1972), um inspirado texto de Freud acerca da devastação da guerra, o psicanalista trabalha com as pulsões destrutivas do sujeito e a necessidade da violência como tentativa de satisfação. Algo instintual ao homem, do qual ele não pode se livrar. Esse artigo refletiu em, anos mais tarde, uma correspondência entre ele e Albert Einstein, quando o físico o pergunta sobre o porquê da guerra. Freud não trabalha o tema com fantasias utópicas de salvação ou como evitá-la. Ao contrário, diz que isso é parte da vida psíquica do sujeito da qual não podemos escapar. O importante a ser extraído deste artigo para o presente trabalho é o fato de Freud considerar as ilusões como tentativa de saída da angústia, ao afirmar que o homem acolhe as ilusões pois nos poupam de sentimentos desagradáveis, o que nos permite gozar de satisfação em troca (Cf. Freud, 1915/1972).

O universo cinematográfico entra exatamente aí, faz um corte com a realidade brutal e angustiante do sujeito e lhe permite a ilusão de pretender, de sonhar, de alcançar façanhas heróicas e impossíveis através da tela. Talvez a impotência do homem perante a fugacidade da vida e sua incapacidade de dar conta de um *real* o levaram a gozar da ficção, identificando-se com os fragmentos de realidade ali presentes misturados com o que gostaria de, efetivamente, poder fazer. Filmes como *Tropa de Elite* cada vez mais justificam nossos desejos violentos, como meios para alcançar uma tentativa de justiça final que nos parece distante no mundo real. Estamos todos sujeitos a um superego legislativo, este que nos manda pra cadeia, que nos envolve em processos jurídicos e



que, em alguns países, nos condenam à morte se tomamos a justiça em nossas mãos. Do lado de cá da tela, somos obrigados a aceitar passivamente um assalto, uma invasão de casa ou um sequestro de um conhecido sem poder de reação, temendo a morte ou a punição – física e psíquica. Somos obrigados a nos calar diante de leis insatisfatórias que nunca parecem castigar o suficiente aqueles que ameaçam nossa segurança.

Como o destino de todas as pulsões não leva exatamente a uma realização completa do sujeito, o sentimento de satisfação é parcialmente sentido quando experimentamos essas sensações que o universo ficcional nos proporciona. Para finalizarmos, ainda nas palavras de Freud em seu artigo sobre a guerra de 1915, vivenciamos essa parcialidade através do Herói - do mocinho, do protagonista, do objeto ficcional de identificação – e logo somos tomados pelo Real novamente, exatamente pela sua impossibilidade de controle. Mas fazemos isso com a consciência que, no dia seguinte, tornaremos a fazê-lo novamente. Buscamos essa resolução na repetição da fantasia e na tentativa de negação de uma realidade demasiadamente pesada, que nos obriga a rechaçar nossas pulsões. Em outras palavras, nos obriga a “engolir” nossas vontades e anseios e viver sob a sombra do descontentamento.

No domínio da ficção, encontramos a pluralidade de vidas de que necessitamos. Morremos com o herói com o qual nos identificamos; contudo, sobrevivemos a ele, e estamos prontos a morrer novamente, desde que com a mesma segurança, com outro herói (FREUD, 1915/1972, p. 301).

Referências

BATMAN Begins. Produzido por Charles Roven, Emma Thomas e Larry J. Franco. Dirigido por Christopher Nolan. Roteiro por Christopher Nolan e David S. Goyer. Música de: James Newton Howard e Hans Zimmer. Intérpretes: Christian Bale, Morgan Freeman, Michael Caine, Liam Neeson et al. [S.l]: Warner Bros. Pictures, c2005. 1 DVD (140 min), color.

_____. - O cavaleiro das trevas. Produzido por Christopher Nolan, Charles Roven e Emma Thomas. Dirigido por Christopher Nolan. Roteiro por Christopher Nolan e Johnnatan Nolan. Música de: James Newton Howard e Hans Zimmer. Intérpretes: Christian Bale, Heath Ledger, Aaron Eckhart, Morgan Freeman et al. [S.l]: Warner Bros. Pictures, c2008. 1 DVD (152 min), color.

CHEVALLIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos:** mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991.

EVERAERT-DESMEDT, Nicole. Peirce's Semiotics. **Signo Online**. Rimousky, Quebec, 2011. Disponível em <<http://www.signosemio.com/peirce/semiotics.asp>>. Acesso em 05 de abril.



FINGEROTH, Danny. **Superman on the couch**: what superheroes really tell us about ourselves and our society. New York: Continuum, 2008.

FREUD, Sigmund. (1926 [1925]) Inibições, sintomas e angústia. **Edição Standart Brasileira das Obras Psicológicas Completas, v. XX**. Rio de Janeiro: Imago, 1972.

_____. (1919). O Estranho. **Edição Standart Brasileira das Obras Psicológicas Completas, v. XVII**. Rio de Janeiro: Imago, 1972.

_____. (1927) O futuro de uma ilusão. **Edição Standart Brasileira das Obras Psicológicas Completas, v. XXI**. Rio de Janeiro: Imago, 1972.

_____. (1930 [1929]) O mal-estar na civilização. **Edição Standart Brasileira das Obras Psicológicas Completas, v. XXI**. Rio de Janeiro: Imago, 1972.

_____. (1921) Psicologia de grupo e a análise do eu. **Edição Standart Brasileira das Obras Psicológicas Completas, v. XV**. Rio de Janeiro: Imago, 1972.

_____. (1915) Reflexões para os tempos de guerra e morte. **Edição Standart Brasileira das Obras Psicológicas Completas, v. XIV**. Rio de Janeiro: Imago, 1972.

JENTSCH, Ernst. On the psychology of the uncanny. **Psychiatrisch-Neurologische Wochenschrift**. v. 8, n. 22, p. 203-05, 1906.

O'NEIL, Dennis; TAYLOR, Robert Brian; ANDERS, Lou et al. **Batman Unauthorized**. Dallas: Benbella, 2008.

PEIRCE, Charles S. **Semiótica**. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

_____. **The Commens Dictionary of Peirce's Terms**. Helsinki: Virtual Center for Peirce Studies at the University of Helsinki. Disponível em: <http://www.helsinki.fi/science/commens/dictionary.html>> Acesso em: 18 jul. 2009.

SANTAELLA, Lucia. **O que é semiótica?** Coleção Primeiros Passos. São Paulo: Ed. Brasiliense, 2000.