

POÉTICAS

Um sonho de ciência: Fantasia e realidade no cinema de ficção científica¹

Henrique Testa Vicente²**Carlos Farate³**

1

Artigo submetido em setembro de 2022 e aceite para publicação em junho de 2023.

2

Psicólogo Clínico e Psicoterapeuta. Professor Auxiliar do Instituto Superior Miguel Torga (ISMT). Investigador do Centro de Estudos da População, Economia e Sociedade (CEPESE).

2

Psiquiatra e Psicanalista. Professor Associado do Instituto Superior Miguel Torga. Membro Titular, com funções didáticas, da Sociedade Portuguesa de Psicanálise (SPP) e da Associação Internacional de Psicanálise (IPA).

RESUMO

O presente trabalho explora as fronteiras ténues entre realidade circunstancial e fantasia onírica na tipologia cinematográfica de ficção científica. Partindo de uma breve análise da relação entre psicanálise e cinema, são identificados os elementos que aproximam a psicanálise (como «ciência dos sonhos») da ficção científica (como «sonho de ciência») e exploradas as convenções estruturais deste género cinematográfico. Frequentemente, a estrutura fílmica das obras de ficção científica abarca linhas narrativas paralelas que tanto sincrónica como diacronicamente combinam dramas individuais, prosaicos e familiares, e eventos grandiosos, fantásticos e alienígenas. Os últimos parecem facultar uma representação onírica das fantasias subjacentes aos primeiros, tornando o filme de ficção científica «paradoxalmente» mais realista do ponto de vista psíquico, ao englobar tanto o comportamento observável dos sujeitos em ação, como a forma como estes podem experienciar, ou representar, internamente/ /fantasmaticamente os dilemas da sua existência.

PALAVRAS-CHAVE

Cinema
Ficção Científica
Psicanálise
Fantasia

INTRODUÇÃO

Ao abordar a possibilidade futura, que na altura apelida de «fantástica», de uma faculdade de psicanálise em «A questão da análise leiga», Freud (1926/1969, p. 236) assinala a importância para o psicanalista em formação de alargar os seus estudos a ramos distantes da medicina, incluindo «a história da civilização, a mitologia, a psicologia da religião e a ciência da literatura. A menos que esteja bem familiarizado nessas matérias, um analista nada pode fazer de uma grande massa de seu material». Por outro lado, em Conferências introdutórias sobre psicanálise» (Freud, 1915–1916/1969) comenta que a aplicação da psicanálise a outros contextos e o vínculo com outras ciências trazem consigo a vantagem de tornar mais conhecidos os «estranhos achados» da psicanálise.

Estas duas referências à obra freudiana no contexto de um trabalho que procura articular psicanálise e cinema de ficção científica servem dois propósitos distintos. O primeiro contextualiza o interesse originário da psicanálise pelos objetos culturais, nomeadamente as produções artísticas. O segundo objetivo prende-se com a aproximação entre a ciência do inconsciente e a ficção científica, relação essa que será explorada em detalhe ao longo deste trabalho. Efetivamente, nestes dois pequenos excertos de Freud encontram-se temas e vocábulos que ecoam profundamente no imaginário do género cinematográfico em análise, nomeadamente a projeção de um tempo futuro que encerra cenários fantásticos e a referência a descobertas (psicanalíticas) estranhas, extravagantes ou bizarras,

uma adjetivação que caracteriza igualmente os mundos e seres que povoam a ficção científica.

Contudo, apesar de o fundador da psicanálise encorajar os seus discípulos a ampliar as fronteiras da aplicabilidade da psicanálise, e de ele próprio ter analisado e identificado conteúdos psicanalíticos numa ampla gama de linguagens artísticas, desde a pintura à escultura, passando pelo teatro e pela escrita, sempre se mostrou reticente em relação ao cinema (Sklarew, 1999). Em 1925, terá inclusivamente recusado uma substancial oferta monetária do produtor cinematográfico Samuel Goldwyn para colaborar num filme, e no mesmo ano, em carta endereçada a Karl Abraham, datada de 9 de junho, Freud expressava sérias dúvidas sobre a possibilidade de uma representação pictórica/plástica satisfatória das abstrações psicanalíticas (Falzeder, 2002). De qualquer modo, mesmo que Freud não tenha abordado diretamente o cinema nos seus escritos, afigura-se relevante para os objetivos do presente trabalho recuperar os comentários tecidos acerca da tragédia *Édipo Rei*, de Sófocles, contidos no *magnum opus* «A Interpretação dos Sonhos» (Freud, 1900/2009), respeitantes à relação entre espectador e encenação teatral:

«Se o Rei Édipo é capaz de comover um leitor ou espectador moderno com a mesma intensidade com que comovia os gregos contemporâneos, a única explicação possível é que o efeito da tragédia grega não depende do conflito entre o fado e a vontade humana, mas da natureza específica do material pelo qual o conflito se manifesta. Deve haver uma voz interior em nós que está pronta a reconhecer a força compulsiva do destino de Édipo [...] O seu destino comove-nos apenas porque teria sido o nosso, porque o oráculo lançou sobre nós antes do nascimento a mesma maldição que caiu sobre ele» (p. 191).

O «magnetismo» da tragédia grega residiria assim no facto de conter a representação fabulada do desejo amoroso infantil pela posse exclusiva do progenitor do sexo oposto e o ódio violento e desejo de erradicação do rival, o progenitor do mesmo sexo. Como refere Freud numa carta endereçada a Fliess datada de 1897: «Everyone in the audience was once a budding Oedipus in fantasy and each recoils in horror from the dream fulfillment here transplanted into reality» (Masson, 1985, p. 272). Esta característica ajudaria a sustentar a intemporalidade de *Édipo Rei* por oposição a outras «tragédias do destino», em que o enredo foca a sobreposição da «omnipotente vontade dos deuses» ao insignificante e impotente esforço humano para evitar o desastre:

«Os dramaturgos modernos procuraram obter um efeito trágico semelhante entretecendo o mesmo conflito em enredos da sua invenção. Mas

os espectadores assistem sem se comoverem aos esforços vãos de homens inocentes para escaparem ao cumprimento de uma maldição ou oráculo; as tragédias modernas do destino falham nos seus efeitos» (Freud, 1900/2009, p. 191).

O comentário de Freud a propósito das «tragédias do destino» questiona a viabilidade de leituras psicanalíticas que se proponham abarcar monoliticamente um determinado género (literário ou cinematográfico). Implicitamente, encontra-se expressa a ideia de que o significado psicanalítico de uma obra reside não tanto nos seus aspetos formais, na pertença a uma escola ou género particulares, mas, antes, nos conteúdos inconscientes que transmite, na ressonância afetiva com os conflitos desenvolvimentais que permeiam a história do ser humano.

O presente trabalho coloca a tónica na análise psicanalítica de um género cinematográfico particular — a ficção científica — hipotetizando que os álibis estéticos e os artificios narrativos recorrentes facultam um veículo privilegiado para interpretar fantasias inconscientes. O método seguido inclui a revisão não sistemática da literatura e o recurso ao método qualitativo do estudo de caso. A revisão envolveu a pesquisa em catálogos de bibliotecas *online*, motores de busca globais, bases de dados académicas (por exemplo, *Psychoanalytic Electronic Publishing*), a seleção e consulta de obras de referência e fontes relevantes para a questão de investigação. Posteriormente, procedeu-se à análise de um conjunto de produções filmicas, tendo por base os principais temas e padrões identificados na revisão narrativa da literatura. Esta leitura acautela necessariamente os riscos de uma generalização abusiva dos resultados a todos os filmes de ficção científica, mas reconhece igualmente que a crescente popularidade deste género cinematográfico na cultura ocidental da última metade do século xx e princípios do século XXI traduz possivelmente algumas características específicas que ajudam a explicar o seu «magnetismo psicológico» (McMahon, 1989).

PSICANÁLISE E ARTE CINEMATOGRÁFICA: BREVES APONTAMENTOS SOBRE A TEORIA PSICANALÍTICA DO CINEMA

Retomando o enredo histórico da teoria psicanalítica do cinema, convém assinalar que nem todos os colaboradores mais próximos de Freud partilhavam da sua desconfiança em relação ao nascente cinema. Otto Rank (1914/1971), membro da Sociedade Psicológica das Quartas-Feiras (mais tarde, Sociedade Psicanalítica de Viena) e do Comité Secreto, que incluía os discípulos mais fiéis de Freud, assinala a similaridade entre o trabalho do sonho e o cinema, que considera deter uma estranha e desconcertante capacidade para retratar

visualmente, e com uma clareza impressionante, eventos psicológicos e questões significativas da relação do ser humano consigo próprio. Na obra *The Double: A Psychoanalytic Study*, Rank (1914/1971) parte precisamente de uma análise do filme *The Student of Prague*, de Stellan Rye (1913), embora depois coloque o enfoque na forma como o «duplo» emerge na literatura e na antropologia. Mais de uma centena de anos decorridos, é possível constatar que o fascínio pelo «duplo», «*doppelgänger*», «sombra» ou «Outro inconsciente», perpassa toda a história do cinema, com particular destaque para o expressionismo alemão (Siclier & Labarthe, s/d), mas englobando um trajeto que atravessa fronteiras, e engloba produções tão distantes no tempo como *Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, de Rouben Mamoulian (1931) e *Fight Club*, de David Fincher (1999) (Reiter, 2014).

Os surrealistas, por seu turno, influenciados pela teoria freudiana dos sonhos e do inconsciente, consideravam que as técnicas específicas do cinema (por exemplo, a sobreposição de imagens ou a câmara lenta) permitiam a mimetização do sonhar. De uma forma geral, o surrealismo encarava o cinema como uma forma de entrar no domínio do maravilhoso, da inquietante estranheza, de explorar o inconsciente (Creed, 1998). Nas décadas subsequentes, prevaleceu a abordagem que encarava as produções da «fábrica de sonhos» (Hollywood) como detendo um conteúdo manifesto (o significado aparente do filme) e outro latente (o significado oculto, os conteúdos reprimidos e as evidências do desejo) (Lapsley & Westlake, 1988; Creed, 1998), que poderia ser alvo de «interpretação» no sentido psicanalítico do termo. Esta abordagem era caracterizada pela aplicação de conceitos psicanalíticos (na sua maioria, provenientes de Freud) à leitura de uma obra cinematográfica (por exemplo, retorno do reprimido, drama edipiano, narcisismo), com vista à exploração do «subtexto», o «inconsciente» da narrativa fílmica (Creed, 1998).

Durante a década de 1970, destacaram-se os trabalhos de Jean-Louis Baudry (1975; Baudry & Williams, 1974) e Christian Metz (1975, 1982), que enfatizaram a importância crucial do cinema como dispositivo («cinematic apparatus») e a relação do espectador com o objeto cinematográfico e a tela de projeção. Relativamente aos trabalhos precedentes, estes novos desenvolvimentos apresentavam um pendor marcadamente lacaniano. De forma sucinta, a teoria do dispositivo destacava a forma como o cinema compensa uma falta no sujeito espectador, facultando uma espécie de unidade imaginária para amenizar a fragmentação alojada no cerne da subjetividade. As estruturas narrativas mimetizariam este processo, contando histórias em que o «objeto perdido» (geralmente, a união com uma mulher) é recuperado pelo

protagonista masculino (Creed, 1998).

A subsequente crítica feminista à teoria do dispositivo focou essencialmente a forma como esta (não) abordou as questões de género. Em resposta, foram desenvolvidas abordagens conceptuais alternativas, como a teoria da fantasia (Cowie, 1997), que permitia explorar a possibilidade de uma maior mobilidade, fluidez e bissexualidade no olhar do espectador (Creed, 1998). Esta proposta teórica, articulada a partir dos trabalhos de Laplanche e Pontalis (1964/2003), traduz-se muito resumidamente na tomada em consideração do cinema como *mise-en-scène* do desejo, tendo sido particularmente influente na leitura crítica dos géneros cinematográficos que recorrem, na sua estrutura narrativa, ao fantástico e ao incomum, em particular o cinema de ficção científica (Creed, 1998). Efetivamente, uma multiplicidade de trabalhos tem identificado profantasias ou fantasias das origens (castração, cena primitiva, sedução) em diversas obras fílmicas de ficção científica (por exemplo, Bick, 1988; Dervin, 1980/1990; Gordon, 2010; Penley, 1986/1990), permitindo aventar a hipótese de uma relação próxima deste género com a psicanálise. Num artigo recente, Vicente e Farate (2020, p. 42) assinalam que «este género cinematográfico parece ser o palco de eleição para uma encenação fantasmática em que o espectador pode tomar o “lugar” de diferentes personagens, mais ou menos humanas, com a segurança outorgada pelas defesas egóicas que lhe garantem que o que visualiza nada tem a ver com a (sua) realidade». Os mesmos autores assinalam o papel do cinema de ficção científica como veículo privilegiado de disseminação global das mais importantes fantasias inconscientes, através de álibis estéticos e de estruturas narrativas peculiares, que permitem uma «distanciação segura do espectador relativamente à gratificação pulsional de que usufrui» e que será o principal foco de análise do presente estudo.

PSICANÁLISE E FICÇÃO CIENTÍFICA: A RELAÇÃO ENTRE A CIÊNCIA DOS SONHOS E UM SONHO DE CIÊNCIA

Existe alguma dificuldade em delimitar espaciotemporalmente a literatura e o cinema de ficção científica (Rottensteiner, 1975; Kuhn, 1990; Sobchack, 1987/2004), em estabelecer uma definição consensual e traçar as fronteiras do género, em estabelecer inequivocamente os momentos históricos fundacionais. Embora se possam encontrar a maioria dos temas característicos deste género nos «romances científicos» de H. G. Wells ou nas «viagens maravilhosas» de Jules Verne, ou mesmo nos longínquos *Verae Historiae* de Luciano de Samósata (1913), escrito no século II d. C., e *O outro mundo* de Cyrano de Bergerac (s/d), publicado

no século xvii, a literatura tende a apontar uma linha de *caesura* em 1926, o momento em se reuniram as condições históricas e psicossociais para a transformação dos esforços criativos individuais numa cultura grupal propriamente dita (Thaon, 1986a). Este é o ano em que Hugo Gernsback funda a revista *Amazing Stories* (poucos anos depois, cunha o termo «science fiction»), concentrando o trabalho dos escritores de ficção especulativa (até então disperso) numa única publicação especializada, providenciando um ponto de encontro para autores e leitores ávidos de fantástico, numa sociedade norte-americana pontuada pelo aumento da literacia e do consumo dos produtos do progresso tecnológico e científico que inexoravelmente se infiltravam no quotidiano (Thaon, 1986a; Rottensteiner, 1975). No cinema, é possível identificar uma fluidez similar na demarcação histórica do género. Assim, apesar de *Le Voyage dans la Lune*, de Georges Méliès (1902), e *Metropolis*, de Fritz Lang (1927), constituírem marcos inequívocos que Dufour (2012) integra na «pré-história» do género, Sobchack (1987/2004) considera-os eventos isolados, argumentando que o filme de ficção científica apenas emergiu como género criticamente reconhecido no seguimento do inferno nuclear de Hiroshima, depois da II Guerra Mundial. Nessa encruzilhada histórica, o catastrofismo tecnológico que Eugène Huzar teorizou um século antes em *La fin du monde par la science* (1855/1858), e que influenciou consideravelmente a nascente literatura de antecipação e os romances pós-apocalípticos (Fressoz, 2010), deixava definitivamente o terreno da escatologia especulativa para se tornar numa possibilidade opressivamente real.

A delimitação conceptual do género entronca frequentemente na consideração da iconografia e nos temas recorrentes nas narrativas (Kuhn, 1990). As viagens no tempo e no espaço (mais ou menos longínquos), a representação de outras civilizações, sociedades e culturas, o contacto com seres imaginários, alienígenas ou mutantes, a presença de robôs e outras inteligências artificiais permitem aventar uma definição deste género como literatura ou cinema de «outras terras, outras gentes, outros tempos».

No final do século xix e princípio do século xx, surge em França uma literatura do imaginário, intimamente associada às explorações e ambições colonialistas da época, uma literatura de viagens «excêntricas», «fantásticas» (Thaon, 1986a) ou «extremas» (Hahn, 2014), onde a descoberta de terras desconhecidas pelo navegador ou explorador constitui o organizador do campo fantasmático (Thaon, 1986a). Nestes relatos, mais ou menos ficcionados, emerge um enlevo pelo exótico e maravilhoso, por usos e costumes bizarros, por recantos obscuros e inexplorados (o «continente

negro» de Henry Morton Stanley, 1880–1881), pelos povos «não civilizados», selvagens e antropófagos, em suma, um fascínio pelo Estranho, o Outro desconhecido (que, em última análise, não mais constituiria do que o retorno de uma parte recalçada e rejeitada em si próprio pelo sujeito ocidental). Importa, contudo, assinalar que a gratificação dos impulsos era mediada por dispositivos narrativos que entrepunham uma distância «segura» entre o herói explorador (e o leitor «civilizado» que com ele se identificava) e o «selvagem», objeto de fascínio, temor e atração (Hahn, 2014). Cosmonauta e extraterrestre seriam os avatares desta dupla de personagens-modelo na subsequente literatura e cinema de ficção científica.

Entre os elementos recorrentes nas narrativas, contam-se igualmente a referência a teorias e objetos científicos, a especulações tecnológicas mais ou menos previsíveis e (im)prováveis, desde naves espaciais e pistolas de raios até máquinas que permitem o teletransporte. Thaon (1986a; 1986b) propõe que a ficção científica seja encarada como a literatura de uma ciência de sonho («science de rêve»), elaborando as suas estruturas basilares a partir de um fantasma grandioso, onnipotente, da ciência; ou seja, ela constrói-se a partir do «objeto técnico» idealizado. Este «objeto técnico» serviria de continente aos processos arcaicos e a angústias de difícil simbolização, os quais constituiriam uma espécie de reservatório para o trabalho figurativo da ficção científica. Ao abordar especificamente a produção cinematográfica, Sobchack (1987/2004) propõe uma definição que articula uma continuidade e interação entre a ciência (ou pseudociência) da ficção e os domínios do fantástico ou sobrenatural:

«O filme de ficção científica é um género cinematográfico que enfatiza a ciência real, extrapolativa ou especulativa, e o método empírico, interagindo num contexto social com o transcendentalismo da magia e da religião, menos enfatizado, é certo, mas ainda assim presente, numa tentativa de reconciliar o homem com o desconhecido»³ (p. 63).

Esta proposta conceptual permite desde já esboçar um primeiro ponto de contacto com a psicanálise, que também visa, enquanto método psicoterapêutico, que o sujeito reconheça as forças inconscientes (o desconhecido) que influenciam e moldam o seu comportamento e reintegre os aspetos da personalidade projetados no exterior (a reconciliação).

O «bailado» do cinema de ficção científica com o fantástico, a mobilização de um visível que, através dos efeitos especiais, e particularmente depois do advento do digital, procura eliminar os constrangimentos do naturalismo e «permite

3

«The SF film is a film genre, which emphasizes actual, extrapolative, or speculative science and the empirical method, interacting in a social context with the lesser emphasized, but still present, transcendentalism of magic and religion, in an attempt to reconcile man with the unknown.»

mostrar aquilo que se sonhou» (Dufour, 2012, p. 117), tornou o género bastante permeável à interpretação psicanalítica:

«O cinema de ficção científica tem-se revelado um terreno fértil para este tipo de crítica, provavelmente devido a algumas das suas características mais genéricas: por exemplo, a estranheza, o carácter fantástico dos mundos ficcionais dos filmes de ficção científica, pode conferir-lhes algumas das qualidades das produções inconscientes. Nesta medida, a ficção científica convida a leituras psicanalíticas» (Kuhn, 1990, p. 92).

Segundo Thaon (1986a), as regras de elaboração de uma narrativa de ficção científica constituem mesmo um apelo ao fantasma/fantasia: parte-se de um postulado ou premissa de base inverosímil ou delirante (por exemplo, a possibilidade de realizar viagens no tempo), seguindo-se todo um desenvolvimento lógico e uma elaboração coerente. O mesmo autor considera que a adjetivação menos elogiosa que frequentemente se concede à ficção científica (por exemplo, violência ou vulgaridade) sinaliza a proximidade com processos primários e a parca elaboração secundária, incapazes de satisfazer as defesas egoicas.

Segundo Marie Langer, a distância entre ficção científica e psicanálise, e em particular com a obra de Freud, esbate-se quando se constata que ambas perscrutam o passado, como em «Totem e tabu» (1913/1969) e «Moisés e o monoteísmo» (1939/1969), e (re)constroem futuros possíveis, notavelmente em «O futuro de uma ilusão» (1927/1969) ou «O mal-estar na civilização» (1930/1969), partilhando de «um humanismo amargo e profundo, uma mistura de pessimismo e de fé na humanidade» (Goligorsky & Langer, 1969). Thaon (1986a) assinala ainda que ambas criam uma cultura de grupo e um mundo interno próprios, com leis e hierarquias específicas, e partem de uma situação de rutura em relação à ciência (psicanálise) e à literatura (ficção científica) do seu tempo.

Na derivação sociopsicanalítica de Langer, a literatura de ficção científica congrega o potencial não apenas de veicular especulações acerca do porvir, mas sobretudo de elaboração dos medos e fantasmas de uma determinada época histórica. Neste sentido, a desindividualização e desumanização patentes nos seus conteúdos narrativos (onde «o átomo ocupa muito mais espaço do que o amor») não seriam mais do que a expressão da exigência colocada sobre o ser humano contemporâneo (das décadas de 1960 e 1970 do século passado) em bloquear os afetos para se adaptar à evolução técnico-científica (uma espécie de mutilação do Ego) (Goligorsky & Langer, 1969).

Langer considera ainda que a ficção científica espelha outros aspetos do campo social, associados ao progresso e significativos do ponto de vista psicanalítico, tais como: i) a ameaça de destruição do equilíbrio entre *Eros* e *Thanatos* com o advento das armas nucleares (apesar das pulsões de morte terem sempre existido, atualmente bastará exercer o mínimo de esforço físico para destruir toda a vida na Terra); ii) a substituição da amamentação materna pelo aleitamento artificial (a autora hipotetiza que a submissão a padrões estandardizados sobreviria como consequência do ser humano não ter acesso a um objeto ou seio personalizado no princípio da sua vida); iii) a emancipação feminina, o aperfeiçoamento e disseminação de métodos anticoncepcionais, a progressiva dissociação entre sexo e procriação (o ato sexual sem fecundação e a fecundação sem sexo, a inseminação artificial), que implicam mudanças ao nível da estrutura familiar e da relação entre os sexos (Goligorsky & Langer, 1969).

Neste último ponto, a psicanalista considera que a ficção científica, enquanto literatura do futuro, revolucionária em múltiplos aspetos, tende a ser conservadora e a representar a família do passado recente, da primeira metade do século XX. Esta característica «reacionária» seria uma das formas encontradas para lidar com o temor masculino inconsciente perante a emancipação da mulher, de o homem se ver reduzido a uma função fertilizadora e a uma (sobre)vivência de dependência parasitária, mas também facultaria uma forma de preencher o vazio (este, transversal aos sexos) deixado no rasto de mutações sociais e familiares extremamente (ou demasiadamente) céleres (Goligorsky & Langer, 1969). O esbatimento das diferenças de género, as mudanças nos papéis de «homem» e «mulher», traria como corolário dificuldades subseqüentes no processo desenvolvimental de aquisição de uma identidade sexual e no acesso à genitalidade. Neste contexto social, a regressão poderia funcionar como reação à mudança, e possivelmente daí derivaria o enfoque da ficção científica em temas regressivos orais e anais, também identificado por Bernabeu (1957/1986).

Numa linha de compreensão similar, Guinsberg (1994) aborda a forma como a criação literária de Ray Bradbury reflete o (seu) mal-estar da (na) sociedade, através de um movimento gravitacional em torno de algumas temáticas recorrentes: a censura e queima de livros, a ameaça persecutória da guerra nuclear, a psicologia alienante e alienada, conformista e adaptativa, a segregação racial, de entre outros. Contudo, acrescenta que, ao mesmo tempo que manifesta uma arguta consciência dos problemas, o escritor ignora as suas causas, manifestando um desconhecimento sociopolítico que o conduz a divisar saídas irrealistas e irrealizáveis (a religião, o amor e o retorno ao passado), soluções

essas sempre condicionadas pelo seu quadro de referência ideológico, social e cultural norte-americano. Assim, mais do que um reservatório de respostas para problemas presentes e futuros (com o «paradoxal» refúgio regressivo no passado a emergir frequentemente), a ficção científica seria sobretudo uma literatura de advertência, de apelo à consciencialização, debate e reflexão (Goligorsky & Langer, 1969).

No artigo seminal «Monsters from the Id», Margaret Tarratt (1970/2003) apresenta uma leitura diferente da ficção científica, tomada exclusivamente enquanto género cinematográfico. Segundo a autora, embora aparentemente focado nas preocupações morais da sociedade contemporânea, o cinema de ficção científica parece particularmente envolvido numa reflexão sobre a natureza interior do ser humano. Assim, refere que uma parte substantiva das produções cinematográficas de ficção científica parece estruturar-se em torno da incompatibilidade e tensão entre os desejos sexuais do indivíduo e as restrições comportamentais e obrigações morais impostas pela sociedade civilizada, uma espécie de eco do mal-estar na civilização de Freud (1930/1969). Neste sentido, o cinema de ficção científica constituiria um local privilegiado para o retorno do reprimido e a sua «instrumentalidade cultural» residiria em abordar e elaborar determinados tabus sob uma máscara de aparente inocência (Kuhn, 1990).

Naturalmente que esta não seria a única «instrumentalidade cultural» do cinema de ficção científica. Este pode também funcionar como um reflexo de atitudes, preocupações, tendências e mudanças que caracterizam um determinado momento histórico (muitas vezes sob o disfarce da fantasia) ou como mediadores de aspetos ideológicos (também frequentemente de forma camuflada) (Johnston, 2011; Kuhn, 1990). Por exemplo, é frequente considerar que os filmes da década de 1950 que figuram a ameaça de invasão marciana — ou seja, dos habitantes do planeta vermelho — refletiam a histeria coletiva em torno da Guerra Fria (Kuhn, 1990). Já a destruição de Tóquio por *Godzilla* (Honda, 1954), ao reavivar o «pesadelo de labaredas de Hiroshima», pode ter funcionado como uma «espécie de protesto contra a utilização da ciência para fins homicidas» (Siclier & Labarthe, s/d, p. 116). É interessante notar que o *remake* norte-americano de *Godzilla* (Emmerich, 1998) colocou a origem do monstro nas experiências nucleares realizadas na Polinésia Francesa na década de 1960, precisamente depois de em 1995 o Presidente francês Jacques Chirac ter tomado a polémica decisão de retomar os testes com armas nucleares.

Por outro lado, uma abordagem psicanalítica ao cinema de ficção científica não inviabiliza

necessariamente leituras psicológicas alternativas. Num artigo recente, Geal (2017) considera que as abordagens cognitivistas e psicanalíticas do cinema não são mutuamente exclusivas. Através da análise de dois filmes de ficção científica recentes, *Godzilla* (Edwards, 2014) e *Terminator Genisys* (Taylor, 2015), ilustra como motivações inconscientes (por exemplo, o drama edipiano, que opera ao nível inconsciente tanto para o realizador como para os espectadores) e a descodificação ativa e racional de informação (dependente da ação consciente do realizador em manipular o desejo, igualmente consciente, dos espectadores resolverem *puzzles* narrativos) podem coexistir e suscitar diferentes tipos de prazer nos espectadores.

No ponto seguinte, será explorada em detalhe uma das estruturas narrativas mais frequentes no cinema de ficção científica, com recurso a uma metodologia de estudo de caso agregado, centrado num subgénero específico: o filme de catástrofe. Este ponto inclui a análise de duas produções filmicas entabulada por Zizek (2013), a que são adicionadas duas análises da nossa autoria. Importa assinalar que neste subgénero da ficção científica a dimensão especulativa centra-se num desastre de proporções épicas, ancorado em aportes científicos ou pseudocientíficos que lhe conferem verosimilhança/plausibilidade, tais como invasões alienígenas, subjugação do ser humano pela tecnologia, guerras nucleares, pandemias ou desastres ambientais. Num nível manifesto, estes filmes tendem a facultar uma espécie de aviso, abordando questões políticas contemporâneas, críticas a estilos de vida e aos (ab)usos/dependência da tecnologia, ou a preocupações ecológicas, enfatizando a fragilidade do nosso meio ambiente. Mas será que, de forma similar aos sonhos, este «conteúdo manifesto» poderá ocultar um «conteúdo latente», fundeado numa dimensão fantasmática variável, partilhada, em maior ou menor grau, pelo espectador nas suas deambulações quotidianas? De que forma as especificidades estruturais narrativas do cinema de ficção científica o tornam particularmente permeável à aplicação da metáfora onírica (Rascaroli, 2002)?

UNIVERSOS NARRATIVOS PARALELOS: A REPRESENTAÇÃO ONÍRICA DO DRAMA SUBJETIVO NO CINEMA DE FICÇÃO CIENTÍFICA

Considerando as características do cinema de ficção científica que o aproximam do objeto de estudo primordial da psicanálise, o modo como a narrativa formal é influenciada pelos conteúdos inconscientes da psique humana, invisíveis aos sentidos e à razão, serão agora tecidas considerações sobre as convenções estruturais narrativas que permeiam este género filmico e a forma como estas se articulam e potenciam as encenações fantasmáticas.

Zizek (2007) assinala que a crítica mais frequentemente apontada às abordagens psicanalíticas do cinema é o seu «aparente» reducionismo, que radica todas as histórias em complexos familiares (incesto, problemática edípiana, de entre outros). O contra-argumento que apresenta passa pela análise dos filmes que, na sua opinião, mais distanciados se encontram dos dramas familiares prosaicos — os filmes de catástrofe, um subgénero da ficção científica —, onde a espetacularidade dos cenários cataclísmicos absorve toda a atenção do espectador. Para Zizek (2007), a regra fundamental na leitura psicanalítica destes filmes consiste em «ignorar» o «big event» (apocalipse, invasão alienígena ou conflito nuclear) e focar o «small event» (as relações familiares e conjugais), lendo o primeiro como um indicador de perturbações na esfera do segundo, uma espécie de extensão metafórica.

De entre os exemplos que avança, destaca-se *Deep Impact* (Leder, 1998), onde um cometa em rota de colisão com a Terra ameaça aniquilar a vida no planeta. No final, a humanidade é salva graças ao sacrifício de uma equipa de astronautas, que consegue destruir o cometa, não conseguindo, contudo, impedir que uma pequena parte caia no Oceano Atlântico e gere uma onda colossal que arrasa a costa nordeste dos Estados Unidos.

Paralelamente, o espectador toma contacto com a relação problemática entre uma jovem repórter de televisão, «obviamente neurótica e sexualmente abstinente», e o seu pai, «um homem promíscuo que se divorciou da mãe dela e acabou de se casar com uma mulher mais nova, da mesma idade da filha» (Zizek, 2013, p. 199). Para o filósofo esloveno, este filme aborda uma «relação proto-incestuosa, não resolvida, entre pai e filha» em que...

«O cometa ameaçador dá obviamente corpo à raiva autodestrutiva da heroína, que não tem namorado, mas sofre de uma óbvia fixação traumática no pai, confundida com o novo casamento deste, incapaz de ajustar contas com o facto de ele a ter abandonado por uma sua igual» (p. 199).

«O cometa a aproximar-se da Terra constitui claramente um substituto metafórico da infidelidade paterna, para a catástrofe libidinal de uma filha perante o facto de o seu pai depravado ter escolhido outra jovem em seu detrimento. Toda a maquinaria da catástrofe global é posta em movimento, de modo a que a jovem mulher do pai o abandone e ele volte (não para a mulher, para a mãe da heroína, mas) para a filha» (p. 200).

Efetivamente, no final do filme, a jovem repórter abdica da sua própria vida e vai ao encontro do pai, que aguarda a chegada da onda numa casa à beira-mar, morrendo refugiada e aninhada nos seus

braços, como uma pequena menina.

«Não devemos deixar-nos iludir pelo desespero e pela vulnerabilidade da heroína neste episódio. Na maquinaria libidinal subjacente à narrativa do filme, ela é o espírito mau e manipulador, e esta cena de encontrar a morte sob o abraço protector do pai é a realização do seu desejo mais profundo...» (Zizek, 2013, pp. 200–201).

Segundo Zizek (2013), estamos perante o clássico motivo *hollywoodesco* do casal a fazer amor na praia, com pequenas ondas a banhar os corpos enlaçados. Contudo, tratando-se de um casal incestuoso, a suave agitação marítima é transformada numa vaga monstruosa e assassina.

É possível adicionar uma linha interpretativa complementar à leitura do filósofo esloveno. No momento em que a onda gigantesca atinge a costa este dos Estados Unidos, as cenas intercalam entre o (re)encontro suicidário de pai e filha e a luta pela sobrevivência de um jovem casal de adolescentes. Assim, enquanto o casal incestuoso é aniquilado pela onda, o casal adolescente consegue refugiar-se num ponto elevado, observando a onda quebrar a uma distância segura. Temos assim uma variante do mito bíblico do Dilúvio, em que os pecadores obscenos (casal incestuoso) sucumbem ao poder destrutivo das águas, enquanto aqueles que aceitam a Lei do Pai sobrevivem à hecatombe (o casal «aceitável» ou normativo, exogâmico, de idades aproximadas), conectando-se com o enfoque reconstrutivo e regenerativo que pontua o final do filme.

O outro filme catástrofe referenciado — *Armageddon* (Bay, 1998) — cujo tema de base é similar (um objeto espacial destrutivo que ameaça colidir com a Terra), inclui igualmente uma relação incestuosa entre pai e filha (Zizek, 2013). Contudo, neste filme os papéis invertem-se, estabelecendo uma configuração relacional mais próxima do clássico *Forbidden Planet* (Wilcox, 1956). Nas cenas iniciais, o pai possessivo dispara tiros de caçadeira sobre o namorado da filha depois de os encontrar na cama, recuperando o tema banal do marido ciumento que surpreende a esposa na cama com o amante *in flagrante delicto*.

«A força destrutiva do cometa dá corpo à sua fúria perante os casos amorosos da filha com outros homens da idade dela. É significativo que o desfecho seja também mais “positivo”, e não autodestrutivo. Com efeito, o pai sacrifica-se para salvar a Terra, ou seja, apaga-se de facto — ao nível da economia libidinal subjacente — do quadro para abençoar o casamento da filha com o seu jovem apaixonado (Zizek, 2013, p. 225).

A obra cinematográfica *2012* (Emmerich, 2009) é um filme de catástrofe mais recente,

com um duplo substrato, científico e mítico. O primeiro remete à teoria do deslocamento da crosta terrestre proposta em 1958 por Charles Hapgood; o segundo baseia-se na escatologia *New Age* associada ao calendário mesoamericano que vaticinava acontecimentos cataclísmicos para o ano de 2012. Este filme retrata um conjunto de desastres geológicos de elevada magnitude que aniquilam quase totalmente a humanidade. No final, poucos milhares de sobreviventes embarcam em gigantescas arcas, construídas por um consórcio multinacional nas montanhas do Tibete, assegurando a continuidade da espécie humana. Considerando o quadro apocalíptico e as implicações sociais que o filme representa (por exemplo, os bilhetes para embarcar nas arcas apenas estavam acessíveis aos multimilionários, ilustrando o fosso incomensurável que separa os muito ricos da restante humanidade), não deixa de ser significativo que a última frase do filme seja proferida por uma pequena menina de 6 anos, que orgulhosamente conta aos pais que já não necessita de fraldas para dormir de noite. Este pequeno detalhe, aparentemente deslocado e extemporâneo, considerando a dimensão dos eventos retratados, levanta interrogações que reconduzem inevitavelmente a uma reavaliação do filme, analisando a trama familiar subjacente.

A pequena menina de 6 anos é filha de um casal divorciado. O pai é um escritor falhado, motorista de limusinas, que não abdicando do sonho literário acaba por alienar e dedicar pouco tempo à sua prole. A mãe, cansada das ausências do pai, parece ter tomado a iniciativa da separação e procura refazer a vida junto de um médico bem-sucedido, representado como uma figura afetuosa, presente e serena na vida dos enteados. O filho mais velho parece já ter desistido do pai (que trata pelo primeiro nome) e faz tentativas de identificação à figura paterna de substituição. Resta a pequena menina de 6 anos, que parece efetivamente configurar o paciente identificado deste sistema familiar, com um sintoma de enurese secundária e apego obsessivo a chapéus, sem os quais não sai de casa.

Considerando esta configuração relacional, é possível questionar se o cataclismo não poderá constituir a extensão metafórica de uma fantasia onnipotente e destrutiva da menina em torno da reunificação do casal parental. Alguns elementos narrativos parecem sustentar esta hipótese. No início do filme, antes de a catástrofe eclodir com a máxima violência, podemos observar a mãe e o padrasto a namoriscar num supermercado. Quando este aventa a possibilidade de terem um filho, ocorre um terramoto de elevada magnitude que origina uma fenda na crosta terrestre, afastando e colocando em margens opostas o casal. Este mesmo padrasto, uma figura aprazível que ajuda a família a sobreviver, acaba por ser

erradicado liminarmente da narrativa, numa morte desnecessária que, ademais, não parece suscitar um luto significativo nas restantes personagens. Toda a catástrofe posta em marcha parece, pois, conceder ao pai uma oportunidade para reconquistar a mãe, provando-lhe que é capaz de cuidar da progenitura e assegurar a segurança da unidade familiar.

De forma similar a *Deep Impact* (Leder, 1998), o espectador não se deve enganar pela vulnerabilidade da menina, que aqui constituiria o «espírito mau e manipulador», para utilizar as palavras de Zizek (2013). A fórmula interpretativa que uma das personagens secundárias utiliza para explicar o apego da menina aos chapéus, como forma de esta se sentir segura e protegida do mundo externo, poderá assim ser invertida: os chapéus serviriam neste caso para proteger o mundo externo das fantasias destrutivas que ameaçam emergir do mundo interno da própria menina. Com efeito, a coleção de chapéus da menina perde-se aquando da eclosão dos fenómenos cataclísmicos e, no meio do turbilhão de acontecimentos que se seguem, o único momento de relativa paz ocorre dentro de um avião no caminho para as arcas, onde a menina encontra um chapéu, os pais se juntam para confortarem os filhos e o padrasto observa este cenário de fora, como um estranho, retirando-se resignado para um lugar distante do quadro familiar idealizado.

Nesta perspetiva, *2012* (Emmerich, 2009) parece traduzir uma fantasia de reconciliação, um desejo de continuação da relação conjugal, não tanto no sentido do retorno ao estado caótico pré-divórcio, mas, antes, ao restabelecimento e revisão da unidade parental perdida sob a égide da idealização (Lohr et al., 1981). No presente caso, os pais não só se reconciliam, como o cataclismo «transforma» a figura paterna num marido e pai presentes, num escritor de sucesso, um objeto ideal, digno de admiração. Curiosamente, o livro que havia publicado e que se tinha revelado um fracasso de vendas acaba inadvertidamente por embarcar na arca, conjuntamente com outros tesouros literários selecionados para preservação, tornando o seu autor culturalmente significativo de um dia para outro. A menina afável e respeitadora, na qual não se observa qualquer indício manifesto de agressividade ou ressentimento para com os pais, nem tampouco rivalidade fraterna, parece enquadrar-se no grupo de crianças com dificuldades de adaptação à separação dos pais (Wallerstein & Kelly, 1976), caracterizadas, de entre outros, por sintomas regressivos (como a enurese secundária), investimento prolongado em fantasias edípicas, brincadeiras centradas na restauração da família e anulação da partida do pai e, especialmente relevante para a leitura do duplo eixo narrativo, intensa negação e reversão dos afetos agressivos e depressivos em coexistência com fantasias destrutivas.

O enredo de *San Andreas* (Peyton, 2015), centrado num terramoto devastador emanante de uma falha geológica no estado da Califórnia, parece albergar uma estrutura fantasmática similar. Neste caso, o desastre pode ser lido como a extensão metafórica do desesperado e colérico colapso da personagem principal, um corpulento, mas afável bombeiro e piloto de helicópteros especializado em operações de busca e salvamento, uma espécie de «gentle giant», que enfrenta a possibilidade de divórcio. Durante o filme, o espectador toma conhecimento de que esta personagem havia observado, sem nada poder fazer, a morte por afogamento de uma das filhas e que a sua incapacidade em lidar com a perda (nomeadamente, aceitar ajuda dos familiares) teria sido um dos motivos subjacentes à separação. Trata-se de uma personagem cuja vida mental parece dominada por «fantasias de salvação» (Atwood, 1974, 1978), onde a posição passiva de anseio pelo objeto perdido é substituída por uma posição ativa de tentar resgatar e salvar os outros, sobre quem são projetados os sentimentos de infelicidade. A eclosão da catástrofe parece sincrónica com o momento em que a separação se torna numa realidade inegável e inescapável, gerando uma pressão insustentável sobre a «falha geológica» da estrutura psíquica do sujeito, associada à perda (traumática) do objeto amado. O terramoto posto em marcha faculta uma oportunidade para a elaboração do luto da personagem principal (que finalmente partilha a sua dor com a esposa), reposição da unidade conjugal perdida e erradicação do rival que se avizinhava no horizonte, tornando este filme uma elaborada fantasia de reconciliação.

DISCUSSÃO E CONCLUSÕES

Num estudo recente sobre a série de filmes *Star Wars*, Balaban (2012, p. 127) refere que um dos proveitos em abordar uma obra cinematográfica (de ficção científica) através de um prisma psicanalítico reside na possibilidade de o analista «treinar o seu olhar a fim de ser capaz de identificar elementos psicanalíticos em diferentes contextos». Por outro lado, refere a mesma autora que a ampliação da psicanálise enquanto ferramenta de investigação para lá das fronteiras da clínica aumentaria o valor da teoria psicanalítica ao identificar «a presença constante de seus elementos nas atividades humanas, transcendendo o passar do tempo, e destacaria uma vez mais a soberania do inconsciente a determinar os nossos destinos» (Balaban, 2012, p. 128). O presente estudo segue uma orientação coerente com essas recomendações, já que analisa a relação próxima entre psicanálise e ficção científica a partir da exploração psicanalítica da estrutura e dos conteúdos narrativos que constituem a «marca d'água» da filmografia inclusa neste género cinematográfico.

Em todas as produções filmicas analisadas, pode ser observado o artifício narrativo, característico do género em análise, que coloca em paralelo dramas subjetivos e íntimos das personagens e eventos de inequívoca tonalidade fantasmática, próximos do sonho (ou pesadelo). Embora tenhamos focado o subgénero filme de catástrofe, as conclusões relativas à estrutura narrativa podem, sem perda de rigor teórico ou científico, ser generalizadas a outros subgéneros do cinema de ficção científica. A título de exemplo, podem assinalar-se produções tão variadas, tais como: *The Terminator* (Cameron, 1984), um filme incluso nos subgéneros viagem no tempo, distopia e revolução/dominação robótica, mas que simultaneamente toca no desejo do ser humano de estar presente no momento da sua conceção, apresentando uma derivação da fantasia da cena primitiva (Penley, 1986/1990); o conflito entre pai e filho, fantasia latente numa das mais recentes adaptações de *War of the Worlds* (Spielberg, 2005), na qual a espetacularidade da invasão alienígena do planeta Terra (outro subgénero do cinema de ficção científica) parece remeter para o segundo plano o drama familiar (Zizek, 2007); ou ainda as questões associadas à feminilidade, maternidade e relação com a mãe (arcaica) em *Alien* (Scott, 1979) e *Aliens* (Cameron, 1986), «camufladas» num filme do subgénero de horror e focado no conceito de vida inteligente de origem extraterrestre (Newton, 1980/1990; Creed, 1986/1990; Bick, 1988). Nas palavras de Dervin (1980/1990)...

«As narrativas duplas da ficção científica constituem uma convenção específica que permite o desenvolvimento de uma dupla sequência temporal. Os adultos e as suas intrigas estão orientados para o presente e ligados ao modo racional de consciência referido pela psicanálise como processo secundário de pensamento; já o material fantástico reproduz o material infantil do processo primário. A simples alternância narrativa permite que os dois modos decorram simultaneamente, como acontece frequentemente na realidade» (p. 99).

Através desta justaposição de racional e irracional, da união do intelecto à pura emoção (Barreiros, 1985), o cinema de ficção científica concatenaria uma espécie de «realidade aumentada». A estrutura da dupla narrativa, ao facultar uma representação onírica do drama subjetivo, colocaria ao dispor do espectador não apenas uma observação naturalista dos eventos/comportamentos tais como se apresentam a um observador externo (por exemplo, a inibição comportamental da menina cujos pais se separam), mas também uma observação psicanalítica do objeto visto do interior (por exemplo, a experiência interna da separação dos pais como o «fim do

mundo»). Assim, apesar do desinteresse que André Breton manifestou pela ficção científica (Parkinson, 2015), a propriedade deste género cinematográfico em representar o maravilhoso e amplificar para uma escala cósmica as vivências quotidianas do ser humano aproxima-se da expectativa expressa no primeiro manifesto do surrealismo: «Je crois à la résolution future de ces deux états, en apparence si contradictoires, que sont le rêve et la réalité, en une sorte de réalité absolue, de surréalité, si l'on peut ainsi dire» (Breton, 1966, pp. 23–24). Aflorada timidamente no passado por alguns autores (Frewin, 1974), a conexão entre surrealismo e ficção científica tem vindo recentemente a suscitar uma reflexão crítica aprofundada (Parkinson, 2015). Ao abordar a relação do surrealismo com o legado de Jules Verne, Susik (2015) tece um comentário que sumariza exemplarmente o que vem sendo exposto a propósito da convenção fílmica na ficção científica que consiste em confrontar, na mesma imagem em movimento, o mundano e o bizarro:

«O surrealismo está relacionado com a ficção científica devido ao facto de ambas perseguirem os limites mais longínquos do conhecido — a capacidade da consciência e da imaginação ultrapassarem o conhecimento manifesto e o raciocínio dedutivo, colocando, deste modo, os conceitos do quotidiano-familiar em contacto com os do desconhecido-exótico»³ (p. 19).

Não será, pois, de estranhar que o catálogo do ciclo de cinema de ficção científica organizado em 1984 pela Fundação Calouste Gulbenkian e Cinemateca Portuguesa (Costa & Azevedo, 1985) tenha associado, visualmente e textualmente, o género cinematográfico com este movimento artístico, apresentando na sua capa uma reprodução de *La Ville Entière*, de Max Ernst, e incluindo no conjunto de textos dois excertos dos «Prolegómenos a um Terceiro Manifesto do surrealismo ou não», de Breton.

Neste sentido, a nossa proposta de leitura do cinema de ficção científica aproxima-se da compreensão que Chu (2010) elabora da literatura do género. Para esta autora, a ficção científica não é uma literatura anti-realista de mundos impossíveis, mas, antes, uma práxis literária que procura representar aqueles «objetos» que, apesar da sua estranheza e peculiaridade, são reais, mas apenas parcialmente pensáveis pela mente humana (por exemplo, trauma, ciberespaço e globalização são objetos reais, mas simultaneamente elusivos, difíceis de apreender). Nesse sentido, este género literário seria uma forma de «realismo de alta intensidade», um recurso estético que permite representar uma realidade cada vez mais resistente à figurabilidade. De forma similar, o cinema de ficção científica

seria uma tentativa, simultaneamente figurativa e representacional, de lidar com o imaginário fantasmagórico subjacente às estranhas, mas prosaicas, fantasias inconscientes do ser humano, tornando-as acessíveis à imaginação consciente, expressão analógica do «trabalho do sonho», e ao pensamento. 🐉

3

«Surrealism is connected to SF through its pursuit of the farthest limits of the known — the ability of consciousness and imagination to stretch past evident knowledge and rational deduction, which therefore brings concepts of the familiar-quotidian into contact with those of the unknown-exotic.»

ABSTRACT

This paper explores the tenuous boundaries between circumstantial reality and oneiric fantasy in the cinematic typology of science fiction. Starting from a brief analysis of the relationship between psychoanalysis and cinema, several parallels are drawn between psychoanalysis (as the “science of dreams”) and science fiction (as a “dream of science”), and the structural conventions of this specific cinematographic genre are identified and analyzed. Often, the filmic structure of science fiction works includes parallel narrative plots that either synchronic or diachronically combine individual, prosaic and familial dramas, with grandiose, fantastic and alien events. The latter seem to provide an oneiric representation of the fantasies underlying the former, “paradoxically” making the science fiction film more realistic from a psychic standpoint, for including both the characters’ observable behavior and the way they can experience, or represent, internally/fantastically the dilemmas of existence.

KEYWORDS: cinema, science fiction, psychoanalysis, fantasy.

REFERÊNCIAS

- Atwood, G. (1974). The loss of a loved parent and the origin of salvation fantasies. *Psychotherapy: Theory, Research & Practice*, 11(3), 256–258. <https://doi.org/10.1037/h0086353>
- Atwood, G. (1978). On the origins and dynamics of messianic salvation fantasies. *The International Review of Psychoanalysis*, 5, 85–96.
- Balaban, G. (2012). Um olhar psicanalítico sobre a série “Guerra nas Estrelas” (“Star Wars”). *Revista Portuguesa de Psicanálise*, 33(1), 127–137.
- Barreiros, J. M. (1985). FC no cinema: A história de uma traição? Em J. B. Costa & F. Azevedo (Drs.), *Ciclo de cinema de ficção científica: 1984 “O futuro é já hoje?”* (pp. 27–55). Cinemateca Portuguesa; Fundação Calouste Gulbenkian.
- Baudry, J. (1975). Le dispositif: Approches métapsychologiques de l’impression de réalité. *Communications*, 23, 56–72. Doi: <https://doi.org/10.3406/comm.1975.1348>
- Baudry, J. & Williams, A. (1974). Ideological effects of the basic cinematographic apparatus. *Film Quarterly*, 28(2), 39–47. Doi: <https://doi.org/10.2307/1211632>
- Bay, M. (Realizador) (1998). *Armageddon* [Filme]. Touchstone Pictures; Jerry Bruckheimer Films; Valhalla Motion Pictures.
- Bernabeu, E. P. (1986). La science-fiction: Une nouvelle mythologie. Em M. Thaon, G. Klein, J. Goimard, T. Nathan & E. Bernabeu, *Science-fiction et psychanalyse: L’imaginaire social de la S.F.* (pp. 221–228). Dunod. (Original publicado em 1957.)
- Bick, I. J. (1988). Alien within, Aliens without: The primal scene and the return to the repressed. *American Imago*, 45(3), 337–358. Doi: <http://www.jstor.org/stable/26303904>
- Breton, A. (1966). *Manifestes du surréalisme*. Gallimard.
- Cameron, J. (Realizador) (1984). *The Terminator* [Filme]. Hemdale; Pacific Western Productions; Euro Film Funding Cinema ‘84.
- Cameron, J. (Realizador) (1986). *Aliens* [Filme]. Brandywine Productions.
- Chu, S. (2010). *Do metaphors dream of literal sleep? A science-fictional theory of representation*. Harvard University Press.
- Costa, J. B. & F. Azevedo, F. (Drs.). (1985). *Ciclo de cinema de ficção científica: 1984 “O futuro é já hoje?”*. Cinemateca Portuguesa; Fundação Calouste Gulbenkian.
- Cowie, E. (1997). *Representing the woman: Cinema and psychoanalysis*. Macmillan Press.
- Creed, B. (1990). Alien and the monstrous-feminine. Em A. Kuhn (Ed.), *Alien zone: Cultural theory and contemporary science fiction film* (pp. 128–141). Verso. (Original publicado em 1986.)
- Creed, B. (1998). Film and psychoanalysis. Em J. Hill & P. C. Gibson (Eds.), *The Oxford guide to film studies*. Oxford University Press.

- Cyrano de Bergerac. (s/d). *O outro mundo*. Tertúlia do Livro.
- Dervin, D. (1990). Primal conditions and conventions: The genre of science fiction. Em A. Kuhn (Ed.), *Alien zone: Cultural theory and contemporary science fiction film* (pp. 96–102). Verso. (Original publicado em 1980.)
- Dufour, E. (2012). *O cinema de ficção científica*. Edições Texto & Grafia.
- Edwards, G. (Realizador) (2014). *Godzilla* [Filme]. Legendary Pictures.
- Emmerich, R. (Realizador) (1998). *Godzilla* [Filme]. Centropolis Entertainment; Fried Films; Independent Pictures.
- Emmerich, R. (Realizador) (2009). *2012* [Filme]. Columbia Pictures; Centropolis Entertainment.
- Falzeder, E. (Ed.) (2002). *The complete correspondence of Sigmund Freud and Karl Abraham 1907-1925*. Karnac Books.
- Fincher, D. (Realizador) (1999). *Fight club* [Filme]. Fox 2000 Pictures; Regency Enterprises; Linson Films.
- Fressoz, J. (2010). Eugène Huzar et l'invention du catastrophisme technologique. *Romantisme*, 150(4), 97–103. Doi: <https://doi.org/10.3917/rom.150.0097>
- Freud, S. (1969). Totem e tabu. Em S. Freud, *Edição standard brasileira das obras completas de Sigmund Freud* (J. Salomão, trad., vol. XIII, pp. 21–162). Imago. (Original publicado em 1913.)
- Freud, S. (1969). Conferências introdutórias sobre psicanálise (partes I e II). Em S. Freud, *Edição standard brasileira das obras completas de Sigmund Freud* (J. Salomão, trad., vol. XV). Imago. (Original publicado em 1915–1916.)
- Freud, S. (1969). A questão da análise leiga. Em S. Freud, *Edição standard brasileira das obras completas de Sigmund Freud* (J. Salomão, trad., vol. XX, pp. 179–240). Imago. (Original publicado em 1926.)
- Freud, S. (1969). O futuro de uma ilusão. Em S. Freud, *Edição standard brasileira das obras completas de Sigmund Freud* (J. Salomão, trad., vol. XXI, pp. 15–63). Imago. (Original publicado em 1927.)
- Freud, S. (1969). O mal-estar na civilização. Em S. Freud, *Edição standard brasileira das obras completas de Sigmund Freud* (J. Salomão, trad., vol. XXI, pp. 73–148). Imago. (Original publicado em 1930.)
- Freud, S. (1969). Moisés e o monoteísmo: Três ensaios. Em S. Freud, *Edição standard brasileira das obras completas de Sigmund Freud* (J. Salomão, trad., vol. XXIII, pp. 19–150). Imago. (Original publicado em 1939.)
- Freud, S. (2009). *A interpretação dos sonhos*. Relógio D'Água Editores. (Original publicado em 1900.)
- Frewin, A. (1974). *One hundred years of science fiction illustration*. Jupiter Books.
- Geal, R. (2017). Psychoanalytic and cognitivist dramas in contemporary science fiction films. *Messengers from the Stars: On Science Fiction and Fantasy*, 2.
- Goligorsky, E. & Langer, M. (1969). *Ciencia ficcion: Realidad y psicoanalisis*. Paidós.
- Gordon, A. (2010). Back to the Future: Oedipus as time traveller. Em S. N. Fhlainn (Ed.), *The worlds of Back to the Future: Critical essays on the films* (pp. 29–48). Mcfarland & Company, Inc.
- Guinsberg, E. (1994). El malestar cultural en la ¿ciencia ficcion? de Ray Bradbury. *Tramas*, 7, 63–82. Doi: <https://tramas.xoc.uam.mx/index.php/tramas/article/view/127>
- Hahn, H. (2014). Voyages extrêmes: les récits d'aventures en France à la fin du XIX^e siècle. *Sociétés & Représentations*, 38(2), 53–86. Doi : <https://doi.org/10.3917/sr.038.0053>
- Hapgood, C. (1958). *Earth's shifting crust: A key to some basic problems of Earth science*. Pantheon Books.
- Honda, I. (Realizador) (1954). *Godzilla* [Filme]. Toho Co., Ltd.
- Huzar, E. (1858). *La fin du monde par la science*. Librairie de E. Dentu. (Original publicado em 1855.)
- Johnston, K. M. (2011). *Science fiction film: A critical introduction*. Berg Publishers.
- Kuhn, A. (Ed.) (1990). *Alien zone: Cultural theory and contemporary science fiction film*. Verso.
- Lang, F. (Realizador) (1927). *Metropolis* [Filme]. UFA.
- Laplanche, J. & Pontalis, J. B. (2003). Fantasy and the origins of sexuality. Em R. Steiner (Ed.), *Unconscious phantasy* (pp. 107–143). Karnac Books. (Original publicado em 1964.)
- Lapsley, R. & Westlake, M. (1988). *Film theory: An introduction*. Manchester University Press.
- Leder, M. (Realizador) (1998). *Deep impact* [Filme]. Paramount Pictures; DreamWorks Pictures; The Manhattan Project; Zanuck/Brown Productions.
- Lohr, R. B., Chethik, M., Press, S. E., & Solyom, A. E. (1981). Impact of divorce on children: Vicissitudes and therapeutic implications of the reconciliation fantasy. *Journal of Child Psychotherapy*, 7(2), 123–136. Doi: <https://doi.org/10.1080/00754178108255022>
- Lucian of Samosata (1913). A true story. Em A. M. Harmon (Trans.), *Lucian, Vol. 1* (pp. 247–357). Harvard University Press.
- Mamoulian, R. (Realizador) (1931). *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* [Filme]. Paramount Pictures.
- Masson, J. M. (Ed.) (1985). *The complete letters of Sigmund Freud to Wilhelm Fliess (1887-1904)*. The Belknap Press of Harvard University Press.
- McMahon, D. F. (1989). The psychological significance of science fiction. *Psychoanalytic Review*, 76(2), 281–295.

- Méliès, G. (Realizador) (1902). *Le Voyage dans la Lune* [Filme]. Star Film Company.
- Metz, C. (1975). Le signifiant imaginaire. *Communications*, 23, 3–55. Doi: <https://doi.org/10.3406/comm.1975.1347>
- Metz, C. (1982). *Psychoanalysis and cinema: The imaginary signifier*. Macmillan Press.
- Newton, J. (1990). Feminism and anxiety in *Alien*. Em A. Kuhn (Ed.), *Alien zone: Cultural theory and contemporary science fiction film* (pp. 82–87). Verso. (Original publicado em 1980.)
- Parkinson, G. (Ed.) (2015). *Surrealism, science fiction and comics*. Liverpool University Press.
- Penley, C. (1990). Time travel, primal scene and the critical dystopia. Em A. Kuhn (Ed.), *Alien zone: Cultural theory and contemporary science fiction film* (pp. 116–127). Verso. (Original publicado em 1986.)
- Peyton, B. (Realizador) (2015). *San Andreas* [Filme]. New Line Cinema; Village Roadshow Pictures; RatPac-Dune Entertainment; Flynn Picture Company; Seven Bucks Productions.
- Rank, O. (1971). *The Double: A psychoanalytic study*. The University of North Carolina Press. (Original publicado em 1914.)
- Rascaroli, L. (2002). Oneiric metaphor in film theory. *Kinema: A Journal for Film and Audiovisual Media*. <https://doi.org/10.15353/kinema.vi.982>
- Reiter, G. (2014). *The shadow self in film: Projecting the unconscious other*. McFarland & Company, Inc.
- Rottensteiner, F. (1975). *The science fiction book: An illustrated history*. Thames & Hudson.
- Rye, S. (Realizador) (1913). *The student of Prague* [Filme]. Deutsche Bioscop.
- Scott, R. (Director). (1979). *Alien* [Film]. 20th Century Fox; Brandywine Productions.
- Siclier, J. & Labarthe, A. S. (s/d). *Cinema e ficção científica*. Editorial Aster.
- Sklarew, B. (1999). Freud and film: Encounters in the Weltgeist. *Journal of the American Psychoanalytic Association*, 47(4), 1238–1247. Doi: <https://doi.org/10.1177/2F000306519904700412>
- Sobchack, V. (2004). *Screening space: The American science fiction film*. Rutgers University Press. (Original publicado em 1987.)
- Spielberg, S. (Realizador) (2005). *War of the Worlds* [Filme]. Paramount Pictures; DreamWorks Pictures; Amblin Entertainment; Cruise/Wagner Productions.
- Stanley, H. M. (1880–1881). *Atravez do continente negro*. Mendonça & Irwin.
- Susik, A. (2015). Surrealism and Jules Verne: Depth of a subtext in a collage by Max Ernst. Em G. Parkinson (Ed.), *Surrealism, science fiction and comics* (pp. 16–39). Liverpool University Press.
- Tarratt, M. (2003). Monsters from the Id. Em B. K. Grant (Ed.), *Film genre reader III* (pp. 346–365). University of Texas Press. (Original publicado em 1970.)
- Taylor, A. (Director). (2015). *Terminator Genisys* [Film]. Skydance Productions; Annapurna Pictures.
- Thaon, M. (1986a). La science-fiction, du nom à l'écrit. Em M. Thaon, G. Klein, J. Goimard, T. Nathan & E. Bernabeu, *Science-fiction et psychanalyse: L'imaginaire social de la S.F.* (pp. 1–9). Dunod.
- Thaon, M. (1986b). Psycho-histoire de la science-fiction: Contribution à l'étude groupale d'un genre littéraire. Em M. Thaon, G. Klein, J. Goimard, T. Nathan & E. Bernabeu, *Science-fiction et psychanalyse: L'imaginaire social de la S.F.* (pp. 10–46). Dunod.
- Vicente, H. T., & Farate, C. (2020). Sobre as fantasias originárias no cinema de ficção científica. *Psychologica*, 63(1), 27–44. https://doi.org/10.14195/1647-8606_63-1_2
- Wallerstein, J. S. & Kelly, J. B. (1976). The effects of parental divorce: Experiences of the preschool child. *Journal of the American Academy of Child Psychiatry*, 14(4), 600–616. Doi: [https://doi.org/10.1016/S0002-7138\(09\)61460-6](https://doi.org/10.1016/S0002-7138(09)61460-6)
- Wilcox, F. M. (Realizador) (1956). *Forbidden planet* [Filme]. Metro-Goldwyn-Mayer.
- Zizek, S. (2007). *A pervert's guide to family*. Disponível em: [em www.lacan.com](http://www.lacan.com)
- Zizek, S. (2013). *Lacrimae rerum*. Orfeu Negro.