

# Luto e sublimação, mais uma vez<sup>1</sup>: conexões entre psicanálise, cinema e música

Mourning and sublimation, one more time: connections between psychoanalysis, cinema and music

Ilma Carla Zarotti Guideroli

## Resumo

O presente trabalho propõe uma leitura do documentário *One More Time With Feeling* (2016), que acompanha o músico e compositor Nick Cave durante as gravações de seu álbum *Skeleton Tree*, em meio a um processo de luto pela perda precoce e inesperada de seu filho. Buscaremos estabelecer relações entre as elaborações tecidas por Cave ao longo do filme com pensamentos de Freud e de Didi-Huberman sobre luto e sublimação.

## Palavras-chave:

luto; sublimação; cinema; psicanálise; parentalidade.

## Abstract

The present work proposes a reading of the documentary *One More Time With Feeling* (2016), which accompanies the musician and composer Nick Cave during the recording of his album *Skeleton Tree*, in the midst of a mourning process for the early and unexpected loss of his son. We will seek to establish relationships between the elaborations woven by Cave throughout the film with Freud's and Didi-Huberman's thoughts on mourning and sublimation.

## Keywords:

mourning; sublimation; cinema; movie theater; psychoanalysis; parenting.

1. A expressão “mais uma vez” do título refere-se ao título do filme *one more time...*, além de fazer alusão às repetições presentes durante o trabalho de elaboração do luto.

## Luto e sublimação, mais uma vez: conexões entre psicanálise, cinema e música

### Contextualização de *One More Time With Feeling*

O documentário britânico *One More Time With Feeling* (2016, 113'), dirigido por Andrew Dominik, registra o processo de gravação do décimo sexto álbum de estúdio da banda *Nick Cave and The Bad Seeds*, chamado *Skeleton Tree* (2016). O cantor e compositor australiano Nick Cave iniciou sua carreira no final dos anos 1970 na cena *underground* pós-punk; porém, é difícil classificar ou mesmo encaixar sua produção artística em um estilo pré-existente. Pautado por sonoridades experimentais e influenciado por cantores, como Leonard Cohen, Bob Dylan e Elvis Presley, suas canções possuem uma riqueza literária e tratam de temas conflitivos inerentes à vida: amor, violência, morte, desamparo, sonhos. Cave é conhecido por suas performances expressivas e catárticas no palco, proporcionando experiências transformadoras e marcantes aos seus espectadores<sup>2</sup>.

A produção de *One More Time With Feeling* deu-se por causa de um trágico acontecimento. Arthur, um dos filhos de Nick Cave, havia falecido aos 15 anos, após cair de um penhasco na cidade inglesa de Brighton, em julho de 2015. A notícia mais difundida pela imprensa na época do ocorrido foi a de que o jovem teria ingerido altas doses de LSD antes de sua queda, juntamente com a hipótese de suicídio, o que não ficou esclarecido nem comprovado publicamente. A morte de Arthur ocorreu durante as gravações de *Skeleton Tree*, quando uma parte considerável do disco já havia sido composta e gravada. O processo foi interrompido e retomado seis meses depois, quando Cave reescreveu algumas das letras, de certo modo tentando adequá-las a seu estado emocional após a tragédia. A morte do filho ainda reverberaria no álbum seguinte, *Ghosteen* (2019). Cave, então, decidiu convidar seu amigo Dominik a fazer um documentário sobre o processo de retomada e conclusão de *Skeleton Tree*. Uma das razões para isso, de acordo com o próprio diretor, teria sido uma estratégia adotada pelo cantor para divulgar e promover o novo álbum, numa tentativa de proteger a si, à sua família e aos outros integrantes da banda, com o intuito de evitar ao máximo as entrevistas, nas quais muito provavelmente apareciam inevitáveis questionamentos sobre a morte de seu filho. No documentário, Dominik combina conversas com Nick Cave, sua esposa Susie<sup>3</sup> e seu filho Earl – irmão gêmeo de Arthur – e com outros integrantes da banda, especialmente com o parceiro e amigo de Cave, Warren Ellis. As filmagens aconteceram no estúdio de gravação, dentro de veículos em movimento, na casa da família, nas ruas e paisagens litorâneas de Brighton. Além disso, o diretor utilizou diversos fragmentos de áudios gravados por Cave com seu celular como

2. Tivemos a oportunidade de vivenciar esta experiência quando Nick Cave e os Bad Seeds vieram ao Brasil após 25 anos de seu último show no país para uma apresentação única em São Paulo no dia 14 de outubro de 2018. A título de curiosidade, mencionamos ainda o fato de que Nick Cave viveu por três anos em São Paulo, entre 1989 e 1993. Apesar do cantor não falar muito a respeito dessa época de sua vida, ele se casou e teve um filho com uma brasileira. Morou nas imediações da Vila Madalena, tendo sido frequentador assíduo da Mercearia São Pedro. Mais informações em <https://www.uol/entretenimento/especiais/nick-cave-em-sao-paulo.htm#os-anos-de-nick-cave-em-sp>. Acesso em: 06 maio 2023.

3. Apesar do presente trabalho se ater mais à figura de Cave, não podemos deixar de enfatizar a força de sua esposa Susie, tanto na sua participação em todo o longa-metragem quanto em função de sua presença marcante. Em um belo trecho do filme, ao falar da condição das mulheres e em particular de Susie, não à toa Cave comenta o quanto são multifacetadas, no sentido de uma certa “tridimensionalidade” difícil de apreender.

base para construir e compor com as sequências e imagens do documentário. Estas “ruminações narrativas”<sup>4</sup> são tentativas do cantor de dar linguagem ao que se passou, refletindo a respeito das modificações causadas pelo acontecimento traumático em diversos aspectos, enfatizando o tempo, a memória e a narrativa. Tais áudios foram uma das principais razões de nossa escolha, dado seu caráter singular e até psicanalítico, como se, a partir de conversas de Cave consigo mesmo, estivessemos diante de procedimentos similares ao de uma sessão de terapia.

O documentário foi exibido uma única vez no mesmo dia em cerca de mil cinemas ao redor do mundo, na véspera do lançamento oficial de *Skeleton Tree*<sup>5</sup>. Salientamos que o filme foi viabilizado pelo fato de Cave autofinanciar seus próprios discos e, conseqüentemente, decidir como fazer sua promoção e a divulgação. Isso dá a ele uma liberdade que certamente não teria se estivesse atrelado a uma gravadora por meio de contrato, por exemplo. Parte do documentário foi filmado com câmera de três dimensões em preto e branco<sup>6</sup>. Segundo Dominik, “a ideia básica era de que o 3D era envolvente, e o preto e branco estava se distanciando, e isso daria uma forma de ver o mundo com novos olhos.”<sup>7</sup>

Por fim, cabe mencionar que há, invariavelmente, uma série de questões éticas envolvidas neste tipo de trabalho. Diante de uma situação do âmbito privado tão delicada e terrível, como evitar a superexposição e a exploração de uma tragédia dessas dimensões? De acordo com Dominik, a linha tênue que separa uma coisa da outra – o retrato legítimo de uma família passando por uma situação de luto e quando pode se transformar em algo mais próximo a uma “pornografia de luto” foi constantemente discutida. “Como não sabíamos onde estava essa linha, a melhor maneira de lidar com ela era ser honesto sobre a confusão que sentíamos a respeito”<sup>8</sup>. Quando questionado sobre como decidiu o que incluiria na edição, o diretor respondeu que adotou a seguinte regra: “Se Nick ou Susie estivessem falando sobre algo que envolvesse o processo de luto, então não haveria problema em incluir no filme. Eu não usei demonstrações de tristeza emocional que não tinham nada a dizer”. De fato, ao assistir o documentário, notamos que não há lágrimas nem mesmo choro; mas há a força da emoção, e a dor está presente. De outro modo, notamos também que o nome de Arthur é pronunciado somente duas ou três vezes<sup>9</sup>, apesar da sua presença atravessar todo o longa-metragem.

Para analisar o documentário, optamos por dividir o texto em três partes, relacionando-os aos escritos freudianos. A primeira é sobre o processo transferencial na relação estabelecida entre o

4. Disponível em: <https://www.indiewire.com/2016/08/nick-cave-documentary-one-more-time-with-feeling-andrew-dominik-venice-film-festival-2016-1201720338/>. Acesso em: 20 outubro de 2023.

5. Assistimos ao documentário por ocasião da mostra *Do you love me? – Especial Nick Cave* ocorrida no cinema Caixa Belas Artes em 30 de setembro de 2018. Entretanto, o filme não foi exibido na versão em três dimensões.

6. O diretor afirmou que desejava trabalhar com o paradoxo entre o efeito de proximidade da câmera 3D e o distanciamento obtido pelo preto e branco. Salvo algumas exceções que mostram cenas em cores, como nos registros fotográficos que Earl (irmão de Arthur) faz quando visita o estúdio e na música *Distant Sky*.

7. Disponível em: <https://www.theguardian.com/film/2016/nov/24/nick-cave-doc-director-andrew-dominik-he-hated-a-third-of-my-movie>. Acesso em: 20 de outubro de 2023. Cabe mencionar que são de nossa autoria as traduções tanto dos trechos das entrevistas do diretor quanto do documentário em si, uma vez que não encontramos legendas em português.

8. Disponível em: <https://www.rollingstone.com/movies/movie-features/inside-nick-caves-heartbreaking-one-more-time-with-feeling-doc-126641/>. Acesso: 20 de outubro de 2023.

diretor e o cantor e as construções que Dominik faz nas suas escolhas ao editar o filme, pensadas do ponto de vista psicanalítico. O segundo ponto trata da elaboração do luto por Cave e pelas pessoas à sua volta – sua família e membros da banda –, privilegiando as falas do cantor sobre a perda e as dificuldades para levar a vida adiante após a tragédia, especialmente em como isso teria afetado seu processo criativo. Por fim, abordaremos a questão da sublimação, fazendo uma crítica à ideia de pureza e elevação, bem como a de que a arte seria de algum modo apaziguadora. O que nos interessa é buscar justamente pela dimensão conflitiva e paradoxal, especialmente no caso de *One More Time With Feeling*.

## O processo transferencial

Em *One More Time With Feeling* há um encontro entre dois artistas, em que ambos mergulham num processo imersivo rumo ao desconhecido. Parece-nos que desta relação iniciada a partir de um contexto singular, ocorre um processo transferencial que guarda aproximações com o que se passa no contexto psicanalítico. Tudo se passa como se estivéssemos frente ao *setting* de análise, onde o cantor Nick Cave seria o analisando, aquele que se encontra em meio ao luto pela perda do filho; e o cineasta Andrew Dominik seria o analista, que coloca-se à escuta do cantor, tentando encontrar maneiras, tanto na captura das imagens quanto na edição e montagem, de dar contornos e novos significados à dor vivida por Cave.

O termo ‘transferência’ possui um sentido mais amplo e geral, ligado à ideia de deslocamento, de transporte e de substituição. No vocabulário psicanalítico, é empregado para designar “o processo pelo qual os desejos inconscientes se atualizam sobre determinados objetos no quadro de um certo tipo de relação estabelecida com eles e, eminentemente, no quadro da relação analítica” (LAPLANCHE, 2016, p. 514). Apesar de ser algo que se dá em todos os tipos de relação humana, é na análise que se faz o espaço de interpretação, onde “o paciente colocava inconscientemente o terapeuta numa posição parental” (ROUDINESCO, 1998, p. 767). Além disso, é importante mencionar que em *A dinâmica da transferência*, de 1912, Freud distingue a transferência positiva – terna e amorosa – da negativa – hostil e agressiva, além das transferências mistas, que produzem sentimentos ambivalentes.

O analista busca, para além do discurso manifesto do paciente – ou seja, da conversa senso-comum – o conteúdo latente presente no discurso, que está para além do que é dito, por meio não somente da escuta do paciente, mas da observação de seus gestos, expressões, tom de voz,

9. O momento em que o nome de Arthur é pronunciado e que também há uma demonstração de emoção mais evidente diz respeito à cena em que Susie mostra a pintura que ele teria feito quando tinha por volta de sete anos e retrata justamente o penhasco onde ele faleceu, descoberta no sótão da casa após sua morte. Em outro momento, podemos notar nova referência à Arthur, no discreto pingente com a letra “A” que ela usa no peito. Diz Dominik: “Quando Susie está falando sobre a pintura de Arthur, ela está descrevendo uma situação que permite que você entenda o que eles estão passando ou como é a vida depois de uma situação como essa. Ela encontra essa pintura, que meio que a derruba, e então ela tem que tomar uma decisão sobre se colocará Nick na mesma emoção que ela acabou de sentir ou se permanecerá isolada com o sentimento. Algo assim parece válido para mim porque dá uma ideia da situação deles, com o que eles tiveram que lidar”. Disponível em: <https://www.rollingstone.com/movies/movie-features/inside-nick-caves-heartbreaking-one-more-time-with-feeling-doc-126641/>. Acesso em: 20 de outubro de 2023.

olhar etc. Na relação transferencial, o analisando atualiza a repetição de protótipos infantis edipianos através da figura do analista, que, por sua vez, é responsável por apresentar ao paciente tais atualizações. O trabalho psicanalítico envolve ainda uma dimensão imaginativa do analista que, de acordo com o que Freud escreveu em seu texto *Teoria geral das neuroses: a transferência*, de 1917: “Precisamos, antes, imaginar *topologicamente* esse conteúdo inconsciente, procurá-lo, na memória do paciente, ali onde ele se formou através de uma repressão” (2014, p. 577, grifo do autor). É a partir da eliminação dessa repressão que pode se dar a substituição do inconsciente pelo consciente. Evidentemente, é preciso primeiro buscar a repressão e depois eliminar a resistência que a sustenta, segundo Freud.

No filme, é possível notar diversos momentos nos quais a transferência negativa de Cave se manifesta na sua relação com Dominik: o desconforto causado pela câmera “intrusa”; a impaciência do cantor ao saber que vai precisar repetir algumas cenas; quando precisa responder perguntas que lhe provocam mal-estar; ou ainda nos momentos em que se pergunta o motivo de estar fazendo esse filme, se “sentindo ridículo diante desta ridícula câmera 3D”. Interessante ainda perceber que o diretor opta por mostrar esses fragmentos, como se quisesse de fato expor as resistências e insatisfações de Cave em determinados momentos do processo de filmagem. Não seria o psicanalista, em certo sentido, uma câmera “intrusa”?

Ao iniciar as filmagens, dadas as circunstâncias duras e completamente inabituais, nenhum dos dois sabia ao certo o que ou como seria o filme. Assim, o diretor tentou primeiramente e antes de tudo estar perto de Cave, fazer algo que pudesse ajudar diante da condição de desemprego do cantor<sup>10</sup>. Em uma entrevista, Dominik afirmou que estabeleceram o seguinte acordo: ele poderia filmar qualquer coisa e fazer as perguntas que quisesse e, em troca, Cave poderia retirar qualquer coisa do filme de que não gostasse ou não concordasse<sup>11</sup>. Este movimento de deixar-se levar de algum modo pelos acontecimentos sem ficar preso a um roteiro definido permitiu que o diretor observasse com mais profundidade o que acontecia ao seu redor.

Esta postura do diretor nos leva a pensar no lugar do suposto saber do analista. Ele pode ser visto pelo paciente equivocadamente como alguém que se encontra num lugar de racionalidade e neutralidade, ou seja, que se coloca a partir de determinada posição do saber, exercendo poder e influência, repetindo assim a autoridade das figuras parentais no sujeito. Mas o que precisa se passar para que a análise transcorra é a destituição do lugar enquanto sujeito do suposto saber, o que implica no analista “castrado”, ou seja, que precisa abrir mão de seus poderes. Ao não seguir um roteiro e em muitos momentos apenas ligar a câmera e permitir que os acontecimentos se deem, Dominik se desfaz de uma posição de poder e hierarquia em relação a Cave, não “dirigindo-o”, deixando que se expressasse de diversas maneiras e a *posteriori* apresentando suas construções possíveis na forma do documentário.

10. Disponível em: <https://www.theguardian.com/film/2016/nov/24/nick-cave-doc-director-andrew-dominik-he-hated-third-of-my-movie>. Acesso em: 20 de outubro de 2023.

11. Ao longo do texto, veremos que este acordo não funcionou muito na medida em que o filme ia sendo produzido, pois na prática se mostrou inviável. Quando Nick assistiu a uma primeira versão do documentário, percebeu que teria que abrir mão de sua exigência, caso contrário não haveria filme. Disponível em: <https://www.rollingstone.com/movies/movie-featu-res/inside-nick-caves-heartbreaking-one-more-time-with-feeling-doc-126641/>. Acesso em: 20 de outubro de 2023.

Assim como Freud, em um texto mais tardio de 1937, afirmou que cabe ao analista “[...] inferir o esquecido a partir de sinais por ele deixados, ou, mais corretamente, ele terá de *construir* o esquecido” (2017, p. 367, grifo do autor), a partir dos fragmentos trazidos pelo paciente advindos de lembranças de sonhos, associações livres e repetições, cabe ao analista tanto reconstruir e estabelecer as ligações entre tais fragmentos, que se encontram desconectados e cindidos para o analisando, quanto saber quando e como comunicá-los.

Nesse sentido, podemos tecer aproximações entre as construções e interpretações psicanalíticas e o processo de edição e montagem do documentário, uma vez que se trata de um tipo de construção e de interpretação onde o diretor num primeiro momento captura o material bruto e depois, na ilha de edição, pensa modos de combinar, articular, sintetizar e dar coerência e sentido a este material. Ao apresentar o resultado de suas hipóteses (o documentário), tanto a seu personagem principal (o cantor) quanto ao público, Dominik abre possibilidades de atribuir novos e outros sentidos ao acontecimento traumático. Quando, por exemplo, Nick Cave afirma que, desde que assistiu ao filme, passou a olhar de modo diferente, mais caloroso, para o local onde a tragédia aconteceu, lugar de passagem obrigatória no trajeto entre sua residência e o estúdio de gravação. Outro ponto relevante diz respeito aos recursos que o diretor faz uso durante o processo de filmagem – as regulagens de foco, as oscilações de iluminação, a instabilidade da câmera que tenta acompanhar os movimentos – intensificam ainda mais o caráter experimental e de não saber que Dominik se coloca. Tais mudanças ocorridas, tanto no caso de Cave ao narrar seu modo de olhar o local da tragédia, quanto as oscilações e instabilidades assumidas pelo diretor são de algum modo experiências modificadoras na direção do que aponta Octave Mannoni: “A análise não é muitas vezes um ensinamento, e talvez não o seja jamais. É, de preferência, uma experiência que modificará o sujeito que passa por ela” (1991, p. 19). No presente caso, o trabalho do diretor não seria em certo sentido como o do analista, que, a partir de fragmentos diversos, propõe pontes que podem levar a interpretações de aspectos até então inconscientes para o analisando?

### A elaboração do luto

Em *One More Time With Feeling*, assistimos a uma edição do processo de elaboração do luto. São evidentes as dificuldades enfrentadas por Cave e Susie, pautadas especialmente pelas reflexões confidenciais que o cantor faz ao longo dos dias difíceis vividos por eles desde a morte do filho Arthur. Em uma entrevista, questionado sobre como estaria Cave após o lançamento do filme, o diretor responde: “A dor vem em ondas. Acho que o que acontece é que Nick e Susie passam por períodos de horror e tristeza e [depois] se sentem felizes de novo, e isso vai e volta. O luto é um processo de dois passos à frente e um passo atrás”<sup>12</sup>. Essa afirmação de Dominik resume em linhas gerais a complexidade do trabalho do luto e sua duração.

No texto *Luto e Melancolia*, de 1917, Freud afirma que “via de regra, luto é a reação à perda de uma pessoa amada ou de uma abstração que ocupa seu lugar, como pátria, liberdade,

12. Disponível em: <https://www.rollingstone.com/movies/movie-features/inside-nick-caves-heartbreaking-one-more-time-with-feeling-doc-126641/>. Acesso em: 04 maio 2023.

um ideal etc” (2010a, p. 171-172). Esta perda acarreta um estado temporário que absorve o Eu, caracterizado pela inibição e falta de interesse pelo mundo exterior, uma vez que toda energia do sujeito encontra-se comprometida pela sua dor e pelas recordações que o objeto perdido trazem.

Mas em que consiste o trabalho relativo ao luto? Freud o expõe do seguinte modo: “O exame da realidade mostrou que o objeto amado não mais existe, e então exige que toda libido seja retirada de suas conexões com esse objeto” (2010a, p. 173). De acordo com Laplanche e Pontalis, o trabalho do luto se caracteriza como “processo intrapsíquico, consecutivo à perda de um objeto de afeição, pelo qual o sujeito consegue progressivamente desapegar-se dele” (2016, p. 509-510). Fazer o trabalho do luto, portanto, implica um processo que se inicia pela realização da perda, de ir aos poucos desinvestindo do objeto libidinal perdido, para que seja possível reinvestir em outros objetos. Diante desta situação de perda, o aparelho psíquico do sujeito precisa empreender esforços para ir desligando os afetos que se encontravam ligados ao objeto perdido. Apesar de nossa vida psíquica ser marcada pela capacidade de deslocamento da libido e nas possibilidades de investimentos e desinvestimentos contínuos, o luto não é algo natural, ou seja, algo para qual o sujeito esteja preparado. É um processo doloroso, que implica o deslocamento da libido fixada, e não há como renunciar a tais posições sem esforço ou sofrimento. O objeto perdido nunca será de fato abandonado pelo sujeito, mas depois da retirada dos investimentos da representação – que o trabalho do luto deu-se por concluído – este estará presente de outras maneiras, em suas memórias e recordações.

Em *One More Time With Feeling* é possível perceber em diversos momentos as mudanças que o acontecimento traumático causou na vida de Cave, não somente nas suas relações, mas também na sua forma de encarar o mundo e também no seu processo criativo enquanto músico e compositor. Em uma cena gravada em sua casa, ele fala sobre a impossibilidade em conseguir “sentar aqui e terminar isso de alguma maneira”, de fazer com que a confusão caótica que se instaurou passe a algo mais gerenciável, como se fosse uma pequena placa com a inscrição “vive em meu coração”, a qual ele pudesse guardar em seu bolso e seguir a vida. Apesar de constantemente ouvir tal frase das pessoas, Cave compreende que, mesmo carregando o filho em seu coração, ele não vive mais. Fala ainda sobre como as coisas têm lhe afetado de um modo que ele não consegue entender, do quanto é assustador o fato dele não ter nenhum controle sobre nada e muitas vezes não ter a menor ideia do que está fazendo. No final, ele questiona se o filme tem, para ele, algum sentido: “Para que me sento diante de uma câmera falando essas coisas? Nunca na vida imaginei fazer algo semelhante.”

Ainda sobre as reflexões a respeito do acontecimento traumático, Cave pergunta-se o que se passa quando ocorre uma desgraça tão tremenda e catastrófica que faz com que o sujeito mude completamente de um dia para outro. A percepção de que ocorreu uma passagem da pessoa que conhecia a outra que agora desconhece está presente quando se olha no espelho e questiona de onde surgiram as olheiras que antes não estavam ali. Ele sabe que as coisas continuam as mesmas mas, uma vez que agora ele se percebe uma pessoa diferente, vê-se tendo que renegociar sua posição no mundo. Outras características deste “novo eu” são apontadas, como alguém que agora fuma e precisa sair para comprar cigarros; ou que agora não consegue ouvir muito bem. Há ainda o olhar crítico do cantor sobre seu receio de tornar-se objeto de pena e compaixão perante esta nova condição.

Não é possível determinar uma duração do trabalho do luto. Freud afirma que tal tarefa “É cumprida aos poucos, com grande aplicação de tempo e energia de investimento, e enquanto isso a existência do objeto perdido se prolonga na psique” (2010a, p. 174). De acordo com Freitas (2018), vivemos em tempos de uma patologização da vida e de hipermedicalização, com pouca tolerância às vivências inerentes ao enlutamento. Os rituais coletivos de morte e luto enfraqueceram-se, bem como suas expressividades, que não encontram mais lugar na sociedade contemporânea. Assim, torna-se tarefa quase impossível determinar as fronteiras que separam o luto considerado normal do patológico. O DSM-5 – *Manual diagnóstico e estatístico de transtornos mentais* – publicado em 2014, tenta estabelecer parâmetros para traçar este suposto limite, que inevitavelmente levam a tentativas de padronização de uma experiência subjetiva e individual<sup>13</sup>. De acordo com o que estabelece o DSM-5, o luto é considerado “complicado” quando se estende por um ano de sintomas em adultos e por seis meses em crianças e, inserido nesse período, dois meses com sintomas depressivos.

Apesar da indiscutível importância do DSM para auxiliar nos diagnósticos de variados tipos de transtorno, o perigo está justamente em usar certos parâmetros como se fossem uma medida padronizada que caberia em todos os casos. Podemos estabelecer relações com os perigos da postura normalizadora no processo analítico, a qual Octave Mannoni chama a atenção, baseado no mito de Procusto<sup>14</sup>. De acordo com o autor, não cabe conformar os analisandos às normas, mas antes contribuir para que se tornem-se eles mesmos. Esta premissa vai ao encontro do que observamos em *One More Time With Feeling*. As reflexões tecidas por Cave tal qual são editadas e apresentadas pelo diretor Andrew Dominik parecem querer seguir o caminho sugerido por Sancho a Don Quixote: “escutai bem o que vós dizeis” (MANNONI, 1991, p.14). Isso porque não se trata do diretor – aqui pensado enquanto analista – interpretar os fragmentos das falas de Cave, mas antes dar espaço para que o próprio cantor e seu público possam ouvir o que ele tem a dizer. E, inevitavelmente, trata-se de uma fala, muitas vezes, desconexa, lacunar, uma falha na linguagem – a própria linguagem psicanalítica<sup>15</sup>.

Outra característica marcante inerente ao trabalho do luto que se mostra no documentário e que se relaciona com a questão lacunar são as repetições que aparecem de várias formas; no processo de gravação do álbum, onde tanto Cave quanto os outros músicos da banda muitas vezes precisam repetir e retomar trechos das canções. O cantor repete algumas frases que parecem ser impronunciáveis naquele momento, deixando-as inconclusas ou em aberto, por

13. As discussões acerca da padronização do luto no último século são complexas e polêmicas, envolvendo aspectos sociais e culturais. Apesar do assunto ser bastante interessante e relevante, não é nosso intuito aprofundá-lo neste trabalho. No artigo de Freitas (2018), há uma revisão bibliográfica sobre a questão.

14. “Segundo uma lenda grega, era um bandido que oferecia sua hospitalidade aos viajantes perdidos. Ele deitava-os sobre uma cama de ferro, e, se fossem mais longos do que a cama, ele cortava o que sobrava. Se fossem mais curtos, esticava-os à força. Era, por assim dizer, um normalizador.” (MANNONI, 1991, p. 11)

15. Aqui, cabe mencionar como a psicanalista Maria Cristina Perdomo pensa a questão da linguagem na análise: “[...] seria errôneo pensar que a psicanálise se reduz a observar fenômenos de linguagem. E aqui aparece um ponto de diferença com os linguistas, porque justamente a linguagem nos interessa aí onde falha, onde tropeça, onde se interrompe, onde não se fala bem, em suma, onde há emergência de efeitos inconscientes. São as rupturas do discurso, os esquecimentos, as hesitações que norteiam a escuta. Está aí o mal escrito, o que está escrito em cifra e precisa ser decifrado.” (1990, p. 195)

exemplo, no trecho “isso não é verdade porque...”. O documentário mostra ainda momentos de lapsos de memória e falta de concentração, como quando Cave perde sua caneta e pergunta se alguém a viu, para, em seguida, encontrá-la no bolso de sua camisa; ou ainda quando questiona se imprimiram as letras das canções que ele havia enviado, e uma mulher lhe responde serem os papéis que ele segura em suas mãos. Num outro momento, logo após conversa com os membros da banda sobre os arranjos da música *Jesus Alone*, ele afirma enquanto toca piano: “Não sei mais quais são as notas. Elas mudam o tempo todo. Eu já as toquei, mas parece que têm variações infinitas”. Enquanto canta repetidamente a frase “com minha voz eu te chamo”, reflete, lamentando-se por não ter ensaiado mais, treinado mais a voz antes de ter ido gravar no estúdio. E por fim diz: “Parece que estou perdendo a minha voz. Outra coisa a se somar entre as coisas perdidas. Minha voz, meu *Iphone*, meu critério. Minha memória, talvez. Merda.”

Em um dado momento do filme, a realidade de que o objeto não mais existe se coloca, e os vínculos com este começam finalmente a ser modificados. Freud assim o descreve:

A cada uma das recordações e expectativas que mostram a libido ligada ao objeto perdido, a realidade traz o veredicto de que o objeto não mais existe, e o Eu, como que posto diante da questão de partilhar ou não esse destino, é convencido, pela soma das satisfações narcísicas em estar vivo, a romper seu vínculo com o objeto eliminado (FREUD, 2010a, p. 189).

No final do documentário, Cave dá pistas de que ele e Susie estão, cada um à sua maneira, no estágio final do trabalho de luto. Como quando ele diz que “nem tudo está bem, mas também está tudo bem, pois se segue havendo interesses, há mais álbuns a serem feitos, a vida segue adiante”. E que em determinado momento eles, apesar de passarem por um momento tão duro e miserável, e o quanto isso se refletiu nas pessoas que os rodeiam, depois de um tempo decidiram ser felizes. Como se a felicidade neste caso fosse uma espécie de vingança, um gesto desafiador diante do que havia acontecido.

### Uma sublimação para além

Assim como acontece com a palavra transferência, sublimação pode ter sentidos variados, que derivam das belas-artes (elevação do senso estético), da química (passagem do estado sólido ao gasoso) e da psicologia (uma ideia de mais-além da consciência), segundo Roudinesco (1998, p. 734). Na psicanálise, Freud se apropria do termo e dá a ele novos e outros rumos em suas elaborações com o intuito de:

[...] dar conta de um tipo particular de atividade humana (criação literária, artística e intelectual) que não tem nenhuma relação aparente com a sexualidade, mas que extrai sua força da pulsão sexual, na medida em que esta se desloca para um alvo não sexual, investindo objetos socialmente valorizados (ROUDINESCO, 1998, p. 734).

A sublimação, apesar de sua importância, não chegou a ser sistematizada enquanto conceito por Freud. Uma das hipóteses seria a de que ele teria escrito um texto específico sobre o assunto para ser incluído nos *Ensaio sobre metapsicologia*, de 1915, mas este manuscrito teria se perdido. Dentre o conjunto de impasses e incertezas, o que restou sobre a sublimação foram fragmentos em vários de seus outros ensaios, que carregam certas contradições e lacunas de um texto para outro. Elencamos a seguir um pequeno recorte com alguns desses fragmentos.

A primeira definição de sublimação encontra-se em *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade* (1905), onde Freud vai defender que a corrente pulsional na criança (perversa polimorfa) precisa encontrar alguns represamentos. Três deles se mostram fundamentais: a vergonha, a repugnância e o ideal moral e estético. Desse modo, a sublimação se mostraria como um dos destinos possíveis para as pulsões sexuais. A finalidade da pulsão sexual é modificada e, apesar de parecer não se relacionar ao sexual, é fruto das pulsões sexuais. No texto *A moral sexual 'cultural' e o nervosismo moderno* (1908), Freud afirma que “essa capacidade de trocar a meta originalmente sexual por outra, não mais sexual, mas àquela aparentada psiquicamente, chama-se capacidade de *sublimação*” (2015, p. 369, grifo do autor). O autor aponta ainda que a sublimação, como saída para diversas questões humanas, não é acessível a todos e nem tudo pode ser sublimado.

Ao introduzir a noção de narcisismo (1914), Freud traça uma distinção entre a formação de ideal e a sublimação, sendo a primeira “um processo envolvendo o objeto, mediante o qual este é aumentado e psiquicamente elevado sem que haja transformação de sua natureza”; e a segunda “um processo atinente à libido objetal e consiste em que o instinto se lança a outra meta, distante da satisfação sexual” (2010b, p. 40). A sublimação seria, então, a capacidade de permutação entre um objeto sexual para outro, aparentemente não sexual –, em um deslocamento de meta sem que se perca a intensidade. Dizem respeito às criações artísticas, culturais e intelectuais, desde que para essas criações haja um reconhecimento social que as valide. Mas, o que seria esse reconhecimento social? São critérios difíceis de serem definidos, já que uma pista que Freud nos fornece seria considerar o artista enquanto produtor de algo no qual os espectadores encontrem uma saída possível ao entrar em contato com este “produto”.<sup>16</sup>

Para refletirmos ainda um pouco mais a respeito das dúvidas e aberturas que a sublimação no âmbito psicanalítico suscita, vamos recorrer a Georges Didi-Huberman, filósofo e historiador da arte francês que escreve na atualidade sobre questões relacionadas à complexidade das imagens. Em sua pesquisa de doutoramento, concluída no início dos anos 1980, o autor debruçou-se

16. Não podemos nos furtar de mencionar que Freud foi um homem vitoriano, que viveu na virada do século XIX para o XX em uma Viena marcada por movimentos artísticos de vanguarda, como a Secession, que tinha à frente Gustav Klimt e era composto por jovens artistas interessados em aspectos dionísacos, que ouviam Wagner e liam Nietzsche. Freud, ao que tudo indica, não se interessou por esses movimentos nem pelas obras advindas deles. Era um colecionador de pequenos objetos e esculturas e apreciador da arte, mas somente pelo que foi produzido até o período da Renascença. Outro aspecto interessante é que Freud analisou obras literárias, pinturas e esculturas, mas nunca escreveu sobre música por exemplo. Entretanto, o filósofo e estudioso da estética Marc Jimenez afirma que “[...] esta cegueira face às rupturas da modernidade artística não impede que suas teorias, uma vez reinterpretadas e atualizadas, ocupem um lugar considerável na estética do século XX. Sua nostalgia comum pela arte do passado não significa, por isso, suas adesões aos tempos antigos, cuja pesada herança em economia política, em filosofia ou em psicologia criticam com virulência. Ela exprime, sobretudo, suas inquietações e seus desencantos diante de um mundo prisioneiro das próprias contradições, entre progresso e regressão, novidade e arcaísmo.” (JIMENEZ, 1999, p. 271)

sobre os registros fotográficos das histéricas internadas no Hospital Salpêtrière, em Paris, sob supervisão de Charcot, no final do século XIX. Diante destas imagens perturbadoras e enigmáticas, sua tentativa foi se colocar à escuta de seus sintomas e de suas dores, uma “[...] necessidade de manter em aberto a questão do aparecimento ou da manifestação do sintoma” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 397, grifo do autor). Em 2011, Didi-Huberman foi convidado pela Associação Psicanalítica da França a refletir sobre o uso do termo sublimação, texto que foi publicado no posfácio de uma edição revista e ampliada de seu trabalho. É sobre alguns apontamentos levantados por Didi-Huberman com base nos escritos freudianos que vamos nos ater, com a intenção de ampliar e lançar novas luzes à ideia de sublimação, dando a ver outras possibilidades a partir do objeto de nossa análise, o documentário *One More Time With Feeling*.

Didi-Huberman faz uma comparação entre a análise das imagens de Leonardo da Vinci (*Uma lembrança da infância de Leonardo da Vinci*, 1910) e a descrição de um ataque histérico (*Fantasia histéricas e sua relação com a bissexualidade*, 1908), ambos de autoria freudiana. O filósofo francês defende que, no segundo caso, Freud consegue dar ao evento visual do sintoma toda sua complexidade, enquanto no texto sobre da Vinci não ocorre de fato um deslocamento do olhar tradicional para as obras do pintor renascentista italiano. Didi-Huberman lança, então, a seguinte questão: “E se as obras de arte, inclusive as mais ‘sublimes’, mais fizessem exteriorizar *paradoxos* do que sínteses? Coisas definitivamente impuras, mais do que elevações para a pureza?” (2015, p. 398-399, grifo do autor).

Desse modo, Didi-Huberman busca problematizar a ideia de sublimação enquanto algo puro e elevado, defendendo que, assim como o sintoma, o processo sublimatório é inevitavelmente impuro e lacunar. Trata-se de uma questão certamente complexa, mas o autor arrisca a existência de uma espécie de dialética entre sublimação e sintoma (mais do que uma simples oposição):

Poderíamos, portanto, fazer uma hipótese de aproximação inicial, sugerindo que a sublimação implica um mundo de formas que aparecem por ‘flutuação’ dos conflitos (donde se trata de um modelo de fluidez, digamos, o modelo Leonardo), ao passo que o sintoma resgata um mundo de formas que aparecem por crispação dos conflitos (donde se trata de um modelo de contratura, digamos, o modelo histeria) (2015, p. 404, grifos do autor).

Didi-Huberman assume, no entanto, que as coisas são bem mais tortuosas devido aos campos epistêmicos múltiplos em jogo, que se imbricam influenciando uns nos outros. O autor vai tecer uma aproximação entre o sintoma histérico, como reprodução da cena comparável a uma tela de pintura ou a um quadro vivo, um “embelezamento dos fatos” (2015, p. 403). Isso porque, durante os sintomas histéricos, a dimensão da fantasia está sempre presente, ligada a gestualidades bastante visuais e teatrais.

Acreditamos que as relações entre as canções, as sonoridades e as palavras oriundas do processo reflexivo de Cave, tais como apresentadas no documentário, guardam proximidades com as hipóteses aventadas por Didi-Huberman. Isso porque a dimensão conflitante se dá a ver primeiramente pelo próprio contexto singular de produção do filme – em meio à dor advinda do luto recente. Os recursos dos quais o diretor lança mão – enquadramentos, desfoques, preto e

branco, ênfase nas gestualidades do cantor, modos de mostrar e adentrar os espaços privados e públicos e de tratar as emoções – criam uma atmosfera que pode ser vivenciada pelos espectadores enquanto experiência singular e emocionalmente intensa.

Segundo Didi-Huberman, Freud conhecia muito bem a filosofia do sublime de Edmund Burke do século XVIII, definida enquanto uma emoção estética que foi buscar na dor o seu próprio recurso, ou seja, o sublime só pode existir mediante uma relação com a dor ou, de outro modo, “[...] a *sublimação* pede claramente que seja compreendida em sua relação com o ‘mal’, ou, melhor dizendo, com os *males*, quer entendamos por isso o ‘mal-estar’, a ‘infelicidade’, a inaceitável ‘falta moral’ ou até o ‘sintoma’” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 421, grifos do autor). Então, compreendemos que os conflitos presentes no documentário vão ao encontro desta noção de sublimação que ultrapassa um produto formal bem acabado, elevado e mesmo apaziguador em certo sentido. Os atravessamentos propostos pelo diretor entre o cotidiano de Cave e Susie após a tragédia, as gravações no estúdio e as reflexões do cantor inscrevem-se em um registro fortemente poético ao mesmo tempo em que a dor advinda do trauma está presente o tempo todo.

A dimensão traumática é evocada mais uma vez por Cave quando, dentro de um carro, o cantor explica a maneira como o acontecimento afetou seu processo criativo:

Nono quero escrever canções como um diário de como é a vida, não me interessa. Quero escrever canções que irradiem algo, que conectem as pessoas. Os grandes traumas não são o ideal precisamente, no sentido de algo bom [...]. Todos desejamos que coisas se passem na vida, que possamos escrever sobre e que isso gere interesse aos demais, mas o traumático, como aconteceu e o que sucedeu em si, foi muito danoso para o processo criativo.

Mesmo vivendo a dor do processo inerente ao luto de modo visceral, o cantor conseguiu levar adiante a produção do álbum *Skeleton Tree*, adaptando-o na medida do possível diante do ocorrido. As sonoridades do disco, especialmente sua voz, emanam o sofrimento e ao mesmo tempo uma emoção e uma beleza singulares.

Didi-Huberman aponta ainda os perigos de a sublimação cair em certo conformismo, questionando se “[...] a força da psicanálise não seria justamente descobrir conflitos em ação em toda parte” (2015, p. 411). Isso porque muitos psicanalistas, ao substantificar as imagens como resultados, hipostasiam tais resultados como chaves interpretativas, ou seja, reduzem por vezes as nuances complexas em jogo em prol de essencializações possíveis. Assim, o risco de conformar a sublimação está contido justamente em privilegiar resultados em detrimento dos processos; no caso dos psicanalistas, ver nas sublimações apenas sínteses, “saídas”, “realizações”, ou “resultados finais”. E evidentemente as obras não podem servir de álibis para atestar resultados finais, elas sempre ultrapassam essas tentativas (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 411-412).

Outro aspecto importante levantado pelo filósofo e historiador da arte francês são as tentativas de ir contra uma idealização da sublimação:

As obras de arte e do espírito, assim como a civilização, não se salvam e não nos salvam de nenhum mal e nenhuma doença. Elas os figuram, o que é bem diferente

[...]. E o fato de as imagens da arte ou do espírito se afigurarem a nossos olhos como cristais admiráveis não impede que em seu âmago continuem a correr as linhas de suas clivagens, de suas fragilidades, de suas fraturas passadas ou vindouras (p. 415-416, grifos do autor).

*One More Time With Feeling* parece fazer transbordar essas tentativas demasiadamente interpretativas, conformistas e mesmo idealizadas que podem estar atreladas à sublimação. Ao afirmar o quanto valoriza a dimensão inconsciente presente nas canções, Cave evoca algo da ordem do não saber, que escapa à mera tentativa racional de compreensão. Diz ele: “Me parece próprio das canções que ofereçam uma visão das coisas que nos falta conscientemente, pois em grande parte saem do inconsciente, que não é senão um depósito de conhecimento e compreensão, para além do que somos conscientes”. Nesta direção, o diretor Dominik declarou em uma entrevista que “Nick tem essa obsessão com o que ele chama de vida inconsciente da música, que é o momento em que a música ainda nem sabe o que é. Se você puder capturar aquele momento nas filmagens – é a expressão mais poderosa de uma coisa”<sup>17</sup>. Como se as canções ganhassem contornos próprios, existindo e adquirindo outros e novos sentidos para além das intenções do cantor. É por essas direções que compreendemos essa ideia de sublimação algo mais ampliada, digamos assim.

### A transitoriedade por vir

Nosso percurso até aqui buscou, em primeiro lugar, contextualizar o longa-metragem, especialmente, no que diz respeito à morte inesperada do filho de Nick Cave. Em seguida, em *Processo transferencial*, buscamos demonstrar que a relação estabelecida entre o diretor e o cantor durante as filmagens guarda aproximações com o processo analítico. Em *A elaboração do luto*, tratamos do processo de elaboração do luto pelo casal Cave tal qual exibido no filme; para tanto, abordamos a complexidade do trabalho de luto, suas etapas e duração, além das mudanças provocadas pelo acontecimento traumático. Por fim, em *Uma sublimação para além* nossa tentativa foi trazer os sentidos variados inerentes à palavra sublimação, além de estar presente de modo bastante fragmentado nas obras freudianas. Trouxemos Didi-Huberman na tentativa de complexificar a sublimação, com seus paradoxos, afastando-se de uma ideia purista de elevação, indo ao encontro do filme analisado.

O texto *Transitoriedade* (1916) foi escrito por Freud no contexto da Primeira Guerra Mundial. Na narrativa criada a partir de um passeio em meio a uma paisagem de verão na companhia de um jovem poeta já famoso e de um jovem taciturno<sup>18</sup>, o psicanalista nos oferece outras possibilidades de compreender o transitório, ligado a uma ideia vitalista e renovada em contraponto

17. Disponível em: <https://www.rollingstone.com/movies/movie-features/inside-nick-caves-heartbreaking-one-more-time-with-feeling-doc-126641/>. Acesso em: 20 de outubro de 2023.

18. Na nota que acompanha o texto, temos a informação de que o jovem poeta era Rainer Maria Rilke, e o jovem taciturno era, na verdade, a jovem Lou Andreas-Salomé, que mais tarde se tornaria psicanalista. O passeio teria ocorrido em agosto de 1913, no verão antes da guerra, e o texto foi escrito em 1915, quando a guerra já estava em curso.

ao pessimismo demonstrado pelo poeta diante da finitude das coisas. Freud valoriza a transitoriedade, afirmando que “No que diz respeito à beleza da natureza, após sua destruição pelo inverno, ela voltará novamente no próximo ano, e esse retorno em relação à duração de nossa vida deveria ser caracterizado como eterno” (FREUD, 2018, p. 222). O autor vai usar dessa mesma lógica – do retorno das coisas belas – ao falar sobre as destruições e os impactos provocados pela guerra, por ele vivenciada.

Essa possibilidade de enxergar as coisas como efêmeras e transitórias – inclusive quanto à dor e ao sofrimento – está diretamente relacionada ao trabalho de elaboração do luto, que demanda uma duração indeterminada e específica para cada sujeito. Freud aponta que o luto, apesar de evidente enquanto processo de elaboração, ainda “[...] é um grande enigma, um desses fenômenos que, embora não se esclareçam em si, remetem a outras obscuridades.” (2018, p. 223)

Queremos dispor essa noção de transitoriedade freudiana em conexão com um pensamento tecido por Nick Cave ao se referir, mais uma vez, ao traumático. Afirma o cantor:

No fim das contas, algo se passou e este algo está cercado por um cordão [...] E tudo que o rodeia está bem, mas nesse breve lapso de tempo, aconteceu algo que jamais deixaremos completamente para trás. Ao visualizar uma foto em meu celular, anotei algo assim, como que o tempo pode ser elástico, e creio que é a isso que me refiro. Que estamos sujeitos aos sucessos, que mudamos, mas estamos como em um elástico. A vida segue, mas no final sempre voltamos a isso. E suponho que isso seja o traumático.

Ao criar estas imagens – do cordão que cerca a vida dos acometidos pela tragédia e do tempo elástico –, o músico nos fornece elementos para considerarmos o luto na chave do que Freud aponta como transitório. Isso porque, se juntarmos as duas contingências – temporal e “física” –, chegaremos à imagem de um cordão elástico. Existe inevitavelmente este ir adiante e depois retornar, conforme Cave nos mostra, mas o elástico não tem essa característica de ir cedendo no próprio movimento de ir e vir?

Em outras palavras, este movimento não seria algo fixo e imutável, mas antes estaria sujeito às modificações de sua própria condição. Conforme o avanço do tempo, este elástico permite aos envolvidos irem cada vez mais adiante, sem exatamente, entretanto, perderem a memória do objeto problemático. E é com esta imagem que concluímos, na medida em que circunscrevemos o próprio Freud como alguém que não teve medo de rever suas teorias, que esteve aberto a reformulações e mudanças de rotas de acordo especialmente com o que seus analisandos iam lhe mostrando, colocando, assim, a psicanálise nesse lugar profundamente ético de sempre se repensar, de jamais se conformar.

## Referências

- DIDI-HUBERMAN, GEORGES.** *Invenção da histeria: Charcot e a iconografia fotográfica da Salpêtrière*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.
- FREITAS, JOANNELIESE DE LUCAS.** *Luto, pathos e clínica: uma leitura fenomenológica*. In.: *Revista Psicologia USP* vol. 29, nº 1, São Paulo jan./abr. 2018. Disponível em: <[https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=So103-65642018000100050&lng=pt&tlng=pt](https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=So103-65642018000100050&lng=pt&tlng=pt)> Acesso em: 15 out. 2020.
- FREUD, S.** Luto e melancolia. In.: *Obras completas*, vol. 12. Introdução ao narcisismo: ensaios de metapsicologia e outros textos (1914-1916). São Paulo: Companhia das Letras, 2010a.
- \_\_\_\_\_. s. Introdução ao narcisismo. In.: *Obras completas*, vol. 12. Introdução ao narcisismo: ensaios de metapsicologia e outros textos (1914-1916). São Paulo: Companhia das Letras, 2010b.
- \_\_\_\_\_. s. Teoria geral das neuroses: a transferência. In.: *Obras completas*, vol. 13: Conferências introdutórias à psicanálise (1916-1917). São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- \_\_\_\_\_. s. A moral sexual ‘cultural’ e o nervosismo moderno. In.: *Obras completas*, vol. 8: O delírio e os sonhos na Gradiva, Análise da fobia de um garoto de cinco anos e outros textos (1906-1909). São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- \_\_\_\_\_. s. Construções em Análise. In.: *Fundamentos da clínica psicanalítica*. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2017.
- \_\_\_\_\_. s. Transitoriedade. In.: *Arte, literatura e os artistas*. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2018.
- JIMENEZ, M.** *O que é estética?*. São Leopoldo, RS: Ed. Unisinos, 1999.
- LAPLANCHE, J.** *Vocabulário da psicanálise*/ Laplanche e Pontalis; sob direção de Daniel Lagache. São Paulo: Martins Fontes – selo Martins, 2016.
- MANNONI, O.** O divã de Procusto. In.: MCDUGALL, J. (coord.) *O divã de Procusto*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1991.
- PERDOMO, M. C.** Inconsciente e linguagem. In.: *Pathos – Psicanálise contemporânea (uma publicação do Centro de estudos em psicopatologia, psicoterapia e psicanálise)*, vol. 1, nº 1, setembro de 1990.
- ROUDINESCO, E.** *Dicionário de psicanálise*/ Elisabeth Roudinesco, Michel Plon. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.