

# Sobre as fantasias originárias no cinema de ficção científica

Henrique Testa Vicente<sup>1</sup> e Carlos Farate<sup>2</sup>

## Resumo

O presente artigo recorre ao conceito de fantasia inconsciente como instrumento de análise de um conjunto heterogéneo de filmes de ficção científica, desde a *space opera* ao filme sobre viagens no tempo, que marcaram este género cinematográfico, desde a década de 50 do século passado à atualidade. Através de uma revisão da literatura, do tipo narrativo ou não sistemático, procurou-se identificar e explorar as protofantasias subjacentes à trama dramática de obras filmicas de referência, nomeadamente as fantasias de sedução, castração e da cena primitiva. O cinema de ficção científica parece facultar uma espécie de mitologia arquetípica contemporânea, com os seus próprios deuses e heróis, em conexão com as fantasias originárias dramatizadas, cuja apropriação idiossincrática é transversal a povos e culturas diferentes.

**Palavras-chave:** cinema; ficção científica; psicanálise; fantasia inconsciente

## On primal phantasies in science fiction film

### Abstract

This paper applies the concept of unconscious phantasy as an instrument for the analysis of a heterogeneous sample of science fiction movies that marked the history of this film genre, from the fifties of last century to the present day, including different subgenres,

---

1 Instituto Superior Miguel Torga, Coimbra, Portugal. Centro de Estudos da População, Economia e Sociedade, Porto, Portugal. Email: [henrique.t.vicente@gmail.com](mailto:henrique.t.vicente@gmail.com). ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-5571-9168>

2 Instituto Superior Miguel Torga, Coimbra, Portugal. Sociedade Portuguesa de Psicanálise; Centro de Estudos da População, Economia e Sociedade, Porto, Portugal. Email: [ccfarate@gmail.com](mailto:cffarate@gmail.com). ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-9246-0164>

such as space operas and time-travel movies. Based on a non-systematic or narrative literature review, the protophantasies underlying the dramatic plot of several notable motion pictures are identified and explored, namely seduction, castration and primal scene phantasies. Science fiction film seems to convey a contemporary archetypal mythology, with its own gods and heroes in connection with dramatized originary/primal phantasies, whose idiosyncratic appropriation transcends borders, embracing different peoples and cultures.

**Keywords:** cinema; science fiction; psychoanalysis; unconscious phantasy

## INTRODUÇÃO

A teoria da fantasia inconsciente aplicada ao cinema foi desenvolvida por Elizabeth Cowie (1997) num artigo intitulado “*Fantasia*” (originalmente publicado em 1984), tendo por base o trabalho “*Fantasme originaire, fantasmes des origines, origines du fantasme*” de Laplanche e Pontalis (1985/1988). Segundo a dupla de psicanalistas franceses, a fantasia pode ser considerada uma encenação imaginária organizada, frequentemente dramatizada em forma visual, que figura a realização de um desejo inconsciente em que o sujeito está sempre presente, sendo possíveis permutas de papéis com os imagos convocados pelo inconsciente para a encenação psíquica em causa (Laplanche & Pontalis, 1985). Importa ressaltar que, apesar da sua relação próxima com o desejo, a fantasia não é redutível a uma simples representação do objeto do desejo, articulando-se antes numa *mise-en-scène*, ou sequência narrativa, mais ou menos elaborada, que é alvo de deformação pelas defesas egóicas e objeto de interdição superegógica mais ou menos abrangente. Ainda segundo Laplanche e Pontalis (1985), a fantasia pode apresentar-se de variadas formas: i) fantasia consciente ou sonho diurno; ii) fantasia inconsciente; iii) profantasia. As profantasias constituem, para estes autores, estruturas fantasmáticas típicas e universais que organizam a vida psíquica do ser humano, independentemente da história ou experiências pessoais. Considerando os temas que evocam, as profantasias parecem todas elas gravitar em torno das origens e...

Como os mitos colectivos, pretendem contribuir com uma representação e uma «solução» para aquilo que à criança se depara como enigma principal; dramatizam como momento de emergência, como origem de uma história, o que surge ao indivíduo como uma realidade de tal natureza que exige uma explicação, uma «teoria». (Laplanche & Pontalis, 1985, p. 489)

Freud (1915) apelida estas formações fantasmáticas de *Urphantasiën* ou fantasias originárias/primevas, formulando uma explicação filogenética que reenvia a uma realidade hipotética no passado arcaico do ser humano:

Parece-me bem possível que todas as coisas que nos são relatadas hoje em dia, na análise, como fantasia – sedução de crianças, surgimento da excitação sexual por observar o coito dos pais, ameaça de castração (ou, então, a própria castração) – foram, em determinada época, ocorrências reais dos tempos primitivos da família humana, e que as crianças, em suas fantasias, simplesmente preenchem os claros da verdade individual com a verdade pré-histórica. Repetidamente tenho sido levado a suspeitar que a psicologia das neuroses tem acumuladas em si mais antiguidades da evolução humana do que qualquer outra fonte. (Freud, 1916-1917, p. 373)

As fantasias da cena originária ou primitiva, de castração e de sedução remetem, respetivamente, para a origem do indivíduo, da diferença entre os sexos e do aparecimento da sexualidade. Estes cenários originários facultam assim respostas fantasmáticas às questões das “origens”: “Quem sou seu? O que sou eu? Porque sou como sou?” (Greenberg, 2001, p. 259).

Para Cowie (1997), a definição da fantasia como encenação é fundamental, pois permite que um filme, ou outra produção ficcional, possa ser encarado como representando a *mise-en-scène* do desejo. Adicionalmente, e em linha com a conceptualização de Laplanche e Pontalis (1985/1988), Cowie (1997) argumenta que o espectador é livre para realizar identificações diversas e cambiantes. A teoria da fantasia tem sido particularmente relevante na análise das produções enquadradas nos géneros cinematográficos em que o “fantástico” assume particular destaque: o filme de terror/horror e de ficção científica (Creed, 1998). Como refere Johnston...

*Science fiction film can be seen as a central exploration of the fantastic and unusual, a genre predicated on the display of bizarre and incredible vistas and illusions. The science fiction genre is, in this reading, literally one of dreams and possibilities.* (2011, p. 34)

O presente trabalho aborda a forma como as fantasias originárias emergem nas narrativas de um conjunto de filmes, muitos deles grandes êxitos de bilheteira, de elevado valor histórico e cultural. Para atingir este objetivo, procedeu-se a uma recolha de artigos e ensaios de diversa autoria, que abordam este género cinematográfico na perspetiva psicanalítica, num processo de revisão da literatura do tipo não sistemático ou narrativo. A originalidade deste contributo para o aprofundamento do tema em apreço reside, assim, não tanto na interpretação de produções fílmicas, que pertencem e são invariavelmente remetidas aos seus autores no corpo do texto

(exceptuando-se casos pontuais, devidamente assinalados, de aportes interpretativos originais), mas antes no seu agrupamento conceptual em torno da teoria da fantasia (e da noção de profantasias) desenvolvida por Laplanche e Pontalis (1985; 1985/1988).

### **FANTASIAS DE SEDUÇÃO:**

#### ***OSCILAÇÕES ENTRE A AUSÊNCIA E O EMERGIR DA SEXUALIDADE***

A cena de sedução consiste na “cena real ou fantasmática, em que o indivíduo (geralmente uma criança) sofre passivamente da parte de outro (a maioria das vezes um adulto) propostas ou manobras sexuais” (Laplanche & Pontalis, 1985, p. 610). Freud outorgou inicialmente (entre 1895 e 1897) um valor etiológico à recordação de seduções reais vividas durante a infância, a que atribuía a condição de abuso consumado na realidade. Embora cedo tenha abandonado esta “teoria da sedução”, ao constatar que os relatos e lembranças de seduções por parte dos seus pacientes eram (por vezes) o produto de reconstruções fantasmáticas, Freud reconheceu que com as fantasias de sedução tinha “tropeçado pela primeira vez no complexo de Édipo” (1925, p. 40), ou seja, “da sedução da filha pelo pai ao seu amor edipiano não havia efectivamente mais que um passo” (Laplanche & Pontalis, 1985, p. 613). A fantasia da sedução pode assim ser considerada, pelo menos em certas situações, “uma deformação defensiva e projectiva da componente positiva do Complexo de Édipo”, ou antes “a pura e simples eflorescência da vida sexual espontânea da criança” (Laplanche & Pontalis, 1985, p. 613).

Num artigo originalmente publicado em 1957, Bernabeu (1986) destaca a ausência da sexualidade, incluindo a homossexualidade, e da mulher nas narrativas de ficção científica, o que indiciaria a negação do desejo feminino e da feminilidade, assinando que, quando uma relação amorosa se imiscui no cenário, ela ocupa uma posição subalterna ou secundária. Identifica também uma tendência regressiva nas narrativas, pontuada por desejos libidinais pré-genitais, do tipo oral narcísico, e pela incapacidade em elaborar a problemática edipiana, com recurso maciço a defesas primitivas.

Contudo, alguns anos mais tarde, Tarratt (1970-1971/2003) argumenta que a sexualidade está presente nos filmes de ficção científica, e os enredos amorosos neles contidos, longe de constituírem uma digressão narrativa alienada do foco central ou um artifício convencional ditado para agradar às audiências, acabam por se revelar parte integrante da sua estrutura. Para descortinar os contornos desta estrutura, Tarratt (1970-1971/2003) sugere um olhar atento sobre a configuração relacional inicial das personagens e do seu ambiente, antes do aparecimento de monstros, alienígenas ou outras criaturas bizarras.

Em *Forbidden Planet* (1956), o ponto de partida é a frustração sexual entre a tripulação exclusivamente masculina da nave espacial C57-D que encontra no planeta Altair IV os dois únicos sobreviventes de uma expedição anterior: o Dr. Edward Morbius e a sua filha Altaira, personagem caracterizada pela ingenuidade e roupagem reveladora. O despertar do desejo sexual dos cosmonautas colide com os ciúmes e desejos incestuosos do pai, que acabam por ser materializados nos monstros que atacam e matam membros da tripulação. No final, Morbius reconhece o seu papel na trama, confronta os “seus” monstros e auxilia a fuga dos cosmonautas sobreviventes e da filha, acabando por perecer com a destruição de Altair IV (Tarratt, 1970-1971/2003).

As cenas iniciais de *The Thing from Another World* (1951) mostram um grupo de militares estacionado numa base no Alasca a desabafar sobre as condições meteorológicas adversas e a ausência de mulheres, relembrando saudosamente uma comissão de serviço em Acra, onde abundavam mulheres seminuas e prontas a satisfazer todos os seus desejos. Quando são chamados para apoiar um grupo de cientistas numa estação de investigação no Polo Norte tomamos conhecimento de que, há uns tempos atrás, o Capitão Hendry tinha flirtado, de forma desajeitada e abusiva, com Nikki, uma jovem e atraente mulher, descrita pelos militares como uma *pin-up girl*, que compara as mãos de Hendry aos tentáculos de um polvo. No filme, é traçado um paralelismo entre o Capitão Hendry e o monstro extraterrestre que surge subsequentemente, enquanto representação simbólica da sua sexualidade agressiva, incontida, desgobernada e excessiva relatada nas cenas iniciais (Tarratt, 1970-1971/2003).

Para Dervin (1980/1990), a descoberta da sexualidade adulta numa forma socialmente aceite, veiculada no enredo romântico aparentemente secundário, coincide com a destruição/dissolução do monstro. Assim, assinala que em *The Thing from Another World* o alienígena vegetal é admirado por uma das personagens pelo seu modo de reprodução assexuada (“*No pain or pleasure as we know them. No emotions. No heart. Our superior. Our superior in every way.*”), mas, no final, “*old-fashioned man-woman love triumphs*” (1980/1990, p. 99).

Sobchack (1985/1990) refere que o cinema de ficção científica tende a negar a expressão e representação narrativa do erotismo, nomeadamente a conexão culturalmente significativa entre “sexualidade” e “mulher”. Identifica também um carácter marcadamente assexual nas personagens masculinas (o título do seu trabalho é precisamente “*The virginity of astronauts*”). Para Sobchack (1985/1990) existem duas possibilidades de repressão da sexualidade feminina. Quando a mulher é representada na narrativa fílmica, a sua diferença biológica e sexualidade tendem a ser reprimidas. Por exemplo, a personagem Ripley de *Alien* (1979) confunde-se com os companheiros masculinos (as mesmas roupas, a atitude fria e racional) e a princesa Leia de *Star Wars* (1977) parece dessexualizada, tanto pela sua posição

social como pela atitude casta, crítica e pragmática, resistindo estoicamente às manobras sedutoras de Han Solo. Na trilogia original, Leia apenas se torna um signo erótico inequívoco em *Return of the Jedi* (1983), vestindo a roupa de uma concubina de harém contra a sua vontade e para a gratificação de uma forma de vida alienígena. Por outro lado, quando a sexualidade está efetivamente presente na narrativa, tende a ser transferida para um inseto gigante em ovulação, um monstro ou outra forma de vida extraterrestre. Recorrendo uma vez mais ao caso de *Alien*, toda a imagética associada ao extraterrestre é orgânica e sexual e Zizek assinala mesmo que “*the alien is libido as pure life*” (2006, p. 63). Efetivamente, apenas as “mulheres alienígenas”, como aquelas que figuram nas capas das revistas “*pulp*” norte-americanas ou como a personagem Sil de *Species* (1995), exalam sensualidade e revelam despididamente o corpo.

Para Sobchack (1985/1990), o retorno da sexualidade reprimida emerge em representações simbólicas através de processos defensivos de deslocamento e de condensação (que caracterizam igualmente os sonhos). Esta projeção defensiva da sexualidade nas figuras fantásticas da ficção científica relembra, como Tarratt (1970-1971/2003) pertinentemente assinalou, a leitura que Freud elaborou de uma possessão demoníaca do séc. XVII:

A nossos olhos, os demônios são desejos maus e repreensíveis, derivados de impulsos instintuais que foram repudiados e reprimidos. Nós simplesmente eliminamos a projeção dessas entidades mentais para o mundo externo, projeção esta que a Idade Média fazia; em vez disso, encaramo-las como tendo surgido na vida interna do paciente, onde têm sua morada. (1923, p. 87)

Os trabalhos referenciados até ao momento parecem sustentar a ideia de que a fantasia da emergência da sexualidade é relativamente frequente no cinema de ficção científica, mas a coberto de processos defensivos que os tornam, em aparência, assexuais. Com efeito, um dos filmes que aborda a fantasia da sedução com maior acuidade é, possivelmente, também um dos filmes mais insuspeitos e dos maiores êxitos de bilheteira da década de 1980: *Back to the Future* (1985). Este filme foi explorado em detalhe por Andrew Gordon (2010), num artigo originalmente publicado em 1987 intitulado “*Back to the Future: Oedipus as time traveller*”.

As cenas iniciais em Hill Valley, Califórnia no ano de 1985, representada como uma localidade decrépita e sombria, em que as lojas fechadas e os grafítis reforçam um ambiente de decadência, podem ser lidas como um extenso inventário de frustrações do personagem principal Marty McFly, um adolescente desembaraçado, mas marcadamente inseguro e receoso da rejeição (Gordon, 2010). Reprendido por um professor, por chegar uma vez mais atrasado, é acusado de ser preguiçoso

como o seu pai. Tal como o progenitor, Marty nunca singrará na vida, assevera o professor. Ainda na escola, faz uma audição para um concurso de bandas, mas é liminarmente rejeitado. Na cena seguinte, está com a namorada num banco de jardim, mas o “sogro” interrompe-os precisamente quando estão prestes a beijarem-se. Quando regressa a casa depara-se com o carro da família acidentado, o que arruína as suas hipóteses de um passeio romântico com a namorada, onde se sugeria a possibilidade de dormirem juntos.

Em casa, encontra uma família decepcionante. O pai George parece ser um homem sem voz, ingénuo, receoso do confronto, submisso e vergado aos abusos do patrão. A mãe Lorraine, fumadora inveterada, alcoólica e depressiva, sexualmente reprimida e castradora (o filho descreve-a como “freira”), critica veementemente a atual namorada de Marty, por ser atiradiça. Depois relembra como conheceu o marido em 1955, quando este foi acidentalmente atropelado pelo futuro sogro. Ao cuidar dele, sentiu pena e acabou por o convidar para o baile “*Enchantment under the Sea*” onde se beijariam pela primeira vez (ao fazer esta reminiscência parece sobrevir em Lorraine uma profunda tristeza, marcada por uma contida e não verbalizada insatisfação e desilusão com o seu marido e a sua vida).

Esta constitui a primeira sequência do filme, à qual se seguirá a sequência “fantástica”, a viagem no tempo para 1955, na qual se repetem exatamente os mesmos cenários e personagens da primeira, mas distorcidos pela realização do desejo (Gordon, 2010). Assim, em 1955 Marty encontra uma Hill Valley (idealizada) a transbordar de vida, uma urbe cuidada, luminosa e resplandecente, polvilhada de objetos e artefactos de “Americana” (os automóveis clássicos, as marcas e cartazes publicitários, as *jukeboxes*, entre muitos outros). Como refere Marty ao acabar de chegar a 1955: “*It’s all a dream... It’s just a very intense dream*”. Este desabafo da personagem principal é apenas uma das múltiplas evidências do trabalho do sonho que parece pontuar a segunda parte do filme (Bick, 1990), cujo início é marcado pela envolvimento encantatória da música “*Mr. Sandman*”:

*Mr. Sandman, bring me a dream  
Make her complexion like peaches and cream  
Give her two lips like roses and clover  
Then tell me that my lonesome nights are over*

*Sandman, I’m so alone  
Don’t have nobody to call my own  
Please turn on your magic beam  
Mr. Sandman, bring me a dream*

Nesta sequência onírica, e ao tentar salvar o (futuro) pai de ser atropelado, Marty acaba por “despropositadamente” invalidar o encontro originário, rememorado na primeira sequência, e ocupar o lugar dele aos cuidados da sua (futura) mãe, uma adolescente despudorada e lasciva que imediatamente se enamora por ele. Como refere Gordon (2010), é aqui possível identificar uma inversão de papéis em que o filho desejoso e a mãe repressiva simplesmente trocam de lugares. O comportamento predatório de Lorraine na segunda sequência pode assim ser conceptualizado como uma projeção dos desejos edipianos do filho no imago materno, ou seja, como uma fantasia de sedução.

Édipo cumpre o destino que lhe havia sido vaticinado, fugindo no espaço físico/geográfico, de Corinto para Tebas. Marty foge no tempo, de 1985 para 1955. Ambos acabam por se confrontar com as suas origens. Em *Back to the Future*, 1955 parece representar o momento da concepção, uma associação reforçada, não apenas pelo facto de marcar o início da relação conjugal dos pais, mas por ter sido o ano em que o excêntrico cientista Dr. Emmett Brown, figura paterna alternativa, onipotente mas assexuada, teve a ideia que lhe permitiu, anos mais tarde, construir uma máquina do tempo.

Apesar disso, Gordon (2010) cauciona que *Back to the Future* não normaliza o tabu do incesto, mas diminui a ansiedade no espectador ao torná-lo cómico, através de uma fórmula humorística reminescente da *sitcom* norte-americana e da “*screwball comedy*”, e ao impedir a sua concretização no limite, recuperando assim um motivo comum nos filmes de Hollywood, em que o herói consegue desativar a bomba no último segundo. O pânico e angústia do filho (e do espectador) perante a impetuosidade sexual da mãe parecem assim ser minimizados por um dos mecanismos de defesa mais elaborados: o humor.

Para Gordon (2010), os filmes da década de 1980 que figuram viagens no tempo representam a ansiedade generalizada e incerteza dos norte-americanos quanto ao futuro, a par com uma nostalgia marcada em relação a um passado idealizado, nomeadamente a década de 1950. Ao analisar uma amostra alargada de filmes de ficção científica lançados entre 1970 e 1982, Franklin (1983/1990) conclui que a visão pessimista do futuro que frequentemente veiculam, adviria da experiência de um presente marcado por uma crise profunda, pela desintegração social e económica, pela decadência moral e desmoronamento das ilusões históricas acarinhadas num passado não muito distante.

### **FANTASIAS DA CENA PRIMITIVA: VIAGENS NO TEMPO E CONCEÇÕES (I)MACULADAS**

Por cena originária/primitiva ou proto-cena entende-se a “cena de relação sexual entre os pais, observada ou suposta segundo determinados índices e fantasmada



pela criança, e que esta geralmente interpreta como um ato de violência por parte do pai” (Laplanche & Pontalis, 1985, p. 97). Freud (1915) refere-se a ela como uma fantasia inconsciente que raramente se encontra ausente do acervo fantasmático, não apenas nos sujeitos neuróticos, mas possivelmente em todo o ser humano. Constitui um acontecimento que pode ser da ordem do mito (Laplanche & Pontalis, 1985), remetendo para a interrogação do próprio acerca da sua origem (Laplanche & Pontalis, 1985/1988).

Dervin (1980/1990) considera que o motivo recorrente no cinema de ficção científica de gestação e procriação de seres alienígenas e substitutos humanos relaciona-se com a realização do desejo de estar presente no cenário da sua própria concepção. Os cenários que envolvem modos alternativos de procriação interagiriam assim com as distorções infantis da sexualidade adulta e com as tentativas que o espectador realizou, enquanto criança, para resolver os enigmas da reprodução. Dervin (1980/1990) ilustra este aspeto chamando a atenção para o modo de reprodução da forma de vida extraterrestre em *Alien* (1979), inspirado no mundo dos insetos, onde as aranhas utilizam o corpo das vespas para depositar os seus ovos. A inseminação é feita através da boca do hospedeiro e o nascimento do extraterrestre ocorre pela rutura da cavidade torácica. Com efeito, o processo reprodutivo representado em *Alien* parece decalcado das teorias que as crianças fazem sobre a fecundação e nascimento, descritas por Freud (1905/1999) nos “Três ensaios sobre a teoria da sexualidade”.

Por sua vez, as tentativas de reprodução de uma cópia humana, de forte tonalidade narcísica, evoluíram substancialmente desde a derivação necrófila em *Frankenstein*, até à dispensa de qualquer substrato orgânico no caso dos robots ou inteligências artificiais avançadas, passando pela clonagem: “*Science fiction routinely allows such birth practices to thrive long enough to gratify audience’s fantasies and arouse its fears, before exposing or erradicating them in the end*” (Dervin, 1980/1990, p. 102). Bick (1988, 1998) assinala mesmo que muitas sequelas representam um retorno a material conflitual insuficientemente elaborado ou não resolvido. Por exemplo, *Aliens* (1986) recuperaria os motivos primitivos do primeiro filme, a sexualidade e a agressividade associadas à cena originária, numa espécie de retorno do reprimido em busca de melhor elaboração (Bick, 1988).

Ao abordar a narrativa de *The Terminator* (1984), entre outras histórias de ficção científica, Penley (1986/1990) assinala a conexão entre as viagens no tempo, particularmente com aquelas que encerram paradoxos temporais, e a fantasia da cena primitiva. Em 2029, um organismo cibernético assassino é enviado para o presente com o objetivo de matar Sarah Connor, (futura) progenitora de John Connor, líder da resistência humana contra as máquinas num futuro pós-apocalíptico. Ao descortinar o plano das máquinas, John Connor decide enviar Kyle Reese para o passado, pretendendo impedir o exterminador de cumprir a sua missão. Quando se encon-

tram no presente, Sarah e Kyle envolvem-se romanticamente, têm relações sexuais, das quais nascerá John Connor, e, pouco tempo depois, o exterminador mata Kyle.

Como assinala Penley (1986/1990), este filme encerra um paradoxo, em que as sequências de causa e efeito perdem significado lógico, mas veicula simultaneamente a fantasia do filho estar “presente” e engendrar a relação sexual que lhe deu origem (para além de simultaneamente realizar o desejo de erradicar o rival, pois neste caso o filho envia o pai para uma morte certa). Adicionalmente, considerando a ambivalência e oscilação na figuração de Kyle, viril e autoritário, por um lado, inexperiente e vulnerável, por outro, o afeto materno que Sarah parece nutrir por ele e o facto da relação sexual ter a aura da iniciação sexual de um rapaz por uma mulher mais velha, Penley (1986/1990) hipotetiza que fantasmaticamente Kyle Reese é, simultaneamente, o pai e o próprio John Connor.

Em *Back to the Future* também é possível identificar uma clara fantasia da cena primitiva (Bick, 1990; Gordon, 2010). Depois de inviabilizar o início da relação entre os pais, Marty procura desesperadamente reuni-los no referido baile, engendrando uma elaborada “fantasia de salvamento” em que o futuro pai resgataria a mãe das “garras” do filho. Depois de várias peripécias cómicas, o plano acaba por ser bem sucedido e Marty atinge o intuito de (re)unir os pais, mas na ausência/incapacidade de um guitarrista da banda, é ele que sobe ao palco para assegurar o pano de fundo musical essencial ao cenário romântico, observando dessa posição privilegiada o primeiro beijo entre a mãe e o pai. Esta posição passiva e voyeurista na observação da cena originária acaba por dar lugar a uma posição de exibicionismo fálico, quando a violência das suas guitarradas recolhe a admiração e estupefação generalizada da audiência (Gordon, 2010).

No decorrer desta “fantasia de salvamento”, para além de “solucionar” a crise edipiana, Marty acaba por (re)construir um introjeto paterno poderoso, um pai fálico heróico (Bick, 1990; 1998), concretizando uma revisão do passado que gera ondas de choque no tempo, com efeitos na remodelação da vida familiar futura em 1985, para a qual regressa no final do filme. Parece assim estarmos em presença de um “romance familiar” (Bick, 1990; 1998; Gordon, 2010), uma fantasia psíquica descrita por Freud em 1909 que envolve a reconstrução imaginária pela criança do ambiente relacional familiar, e em que a família originária dececionante é substituída por uma segunda família, em conformidade com os desejos do *Id*. Trata-se, mais precisamente, de uma criação psíquica transicional que se dilui progressivamente, até ser abandonada, no decurso do processo de separação-individação do jovem em relação à sua família.

Segundo Thaon (1986), o romance familiar neurótico é uma formação de compromisso que permite conservar o amor e admiração pela família no momento em que esta se torna cada vez mais real (e consequentemente desapontadora), e que opera pela construção de uma família fictícia (por exemplo, uma família nobre da

qual o sujeito descende). Esta fantasia juvenil parece ter o objetivo inconsciente de re-narcisar os pais reais. Nesse sentido, para que o romance familiar disponha de um papel potenciador do desenvolvimento psíquico é necessário que reúna duas condições: i) uma clivagem e idealização bem-sucedidas (pela clivagem é preservada a integridade da vida familiar sempre ameaçada pelas partes hostis inconscientes, da mesma forma que a família idealizada permanece claramente separada da família originária, com a qual não se confunde; a criança continua a investir os pais, mas a gratificação narcísica que resulta da “nova” criação imaginária reforça a onipotência infantil); ii) uma aplicação bem-sucedida da fantasia a um objeto cultural prazeroso (já que a idealização deve sustentar-se em produções culturais valorizadas e facultadas pelo grupo).

*Back to the Future* parece reunir ambas as condições: i) embora família originária e idealizada sejam sobreponíveis, a clivagem é operada no plano temporal e a idealização parece ser bem-sucedida (existe uma demarcação clara entre a família apresentada no início da película e a família figurada nos momentos finais, depois de Marty regressar da sua mítica viagem no tempo, de um [outro] mundo onírico pontuado pela realização do desejo e pelo agir de fantasias de controlo onipotente da realidade); ii) esta idealização é operada em torno de um objeto cultural particularmente valorizado pelos norte-americanos, a década de 1950, caracterizada pela expansão e prosperidade económica do pós-guerra.

### **FANTASIAS DE CASTRAÇÃO:**

#### **RECORRÊNCIAS EM GALÁXIAS MAIS OU MENOS DISTANTES**

Segundo Laplanche e Pontalis (1985, p. 111), o “complexo centrado no fantasma (fantasia) de castração (...) vem trazer uma resposta ao enigma posto à criança pela diferença anatómica dos sexos (presença ou ausência de pénis)”, estando intimamente relacionado com o Complexo de Édipo, “mais especificamente com a sua função interditoria e normativa”. A crise de castração é fundamental para a superação do Édipo e o acesso à identificação paterna: “Na «ameaça de castração» que sela a proibição do incesto vem incarnar-se a função da Lei enquanto ela institui a ordem humana” (Laplanche & Pontalis, 1985, p. 115).

Nos filmes clássicos, a lógica narrativa consistia em estabelecer, no final, a natureza distinta da masculinidade e da feminilidade, reforçando a complementaridade e minimizando o antagonismo (Penley, 1986/1990). Contudo, a progressiva atenuação das diferenças de género ao longo do século XX (Goligorsky & Langer, 1969) e a conseqüente dificuldade contemporânea em distinguir “masculino” e

“feminino” conduziram Penley (1986/1990) à conclusão de que o filme de ficção científica é possivelmente aquele que no presente ainda detém uma capacidade significativa em providenciar as coordenadas da diferenciação sexual, através de um deslocamento para a versão extrema da diferença entre ser humano e mutante/extraterrestre/robot.

*In describing one important aspect of the shift in the psychical economy from the nineteenth century to the twentieth century, Raymond Bellour maintains that in the nineteenth century men looked at women and feared they were different, but in the twentieth century men look at women and fear they are the same. The majority of science fiction films work to dissipate that fear of the same, to ensure that there is a difference. (Penley, 1986/1990, p. 124)*

Por outro lado, na análise que faz de diversos filmes de ficção científica, Tarratt (1970-1971/2003) identifica várias figurações da emasculação simbólica, com impacto na estrutura narrativa. Em *The Thing from Another World* (1951), como vimos anteriormente, as mãos do Capitão Hendry haviam sido sentidas por Nikki como armas sexuais predatórias. Os cientistas por seu turno, ao analisarem a mão decepada da criatura alienígena, concluem, em simetria com a figuração de Hendry, que este é o seu órgão sexual. Na luta que se segue entre a criatura, que representaria a sexualidade desenfreada, e Hendry, este é ligeiramente ferido na mão, um símbolo da castração que o torna finalmente um parceiro aceitável aos olhos de Nikki.

No início de *20 Million Miles to Earth* (1957), existe uma relação antagônica entre o Coronel Calder, preocupado com a sobrevivência da forma de vida extraterrestre proveniente de Vénus, um símbolo fálico originário do planeta com o nome da deusa do amor, e Marisa, preocupada essencialmente com a saúde de Calder. Os confrontos com a criatura são intercalados por interlúdios românticos e, de forma similar a *The Thing from Another World*, também Calder é ferido na mão (castração) quando tenta dominar e controlar a “besta”. Conforme Calder se vai apercebendo da necessidade de destruir a criatura, decresce concomitantemente o antagonismo para com a sua parceira feminina, emergindo assim a possibilidade de uma relação conjugal no futuro.

Zizek (2007) considera que o motivo latente que percorre praticamente toda a filmografia-chave de Spielberg reenvia à recuperação da figura do pai, da autoridade paterna, sustentando esta hipótese através de diversos exemplos (*E.T. the Extraterrestrial* de 1982, *Jurassic Park* de 1993, *War of the Worlds* de 2005, para citar apenas alguns). Em *Jurassic Park* (1993), chama a atenção para uma das cenas iniciais em que o Dr. Alan Grant, um paleontólogo que constitui a figura paterna mais evidente na narrativa, ameaça algumas crianças com um osso de dinossauro,

que simboliza a ameaça de castração, quando sente que elas mostram pouco respeito pelo seu trabalho. Quando a rivalidade paterno-filial emerge de forma mais vincada entre o paleontólogo e o neto do proprietário do bizarro parque de diversões, que questiona, com alguma propriedade, as suas teorias sobre a evolução dos dinossauros, o osso transforma-se em dinossauros gigantescos e carnívoros que, fantasmaticamente, materializam a fúria do superego paterno. Durante a fuga que se segue, o Dr. Alan Grant acaba por deixar cair o pequeno objeto da sua afeição e reconcilia-se com o rapaz. Adormecem ao abrigo de uma árvore gigantesca e no dia seguinte são acordados por dinossauros, mas de um outro tipo, herbívoros, plácidos e benevolentes.

Para ilustrar as fantasias de castração e a sua articulação com a problemática edípica, em particular com a interdição do incesto e a identificação paterna, recorremos a uma das séries de ficção científica mais popular de todos os tempos: *Star Wars*. Procura-se não tanto identificar elementos psicanalíticos na história (trabalho esse já realizado por Balaban, 2012), mas antes explorar a forma como estes se articulam na encenação fantasmática da castração, recorrendo primordialmente aos filmes da trilogia original (1977-1983).

Em *Star Wars* (1977) somos conduzidos a uma das personagens principais, Luke Skywalker, herói virginal e adolescente, que nunca conheceu os pais e vive isolado num planeta desolado com os tios adotivos, numa existência monótona e entediante. Aqui encontra um Mestre *Jedi*, Obi-Wan Kenobi, uma primeira figura paterna de substituição que o encoraja à aventura. Esta personagem revela a identidade do pai e lega-lhe o sabre de luz que lhe pertencia (símbolo fálico) (Balaban, 2012), descrevendo-o como um *Jedi* que morreu às mãos do tenebroso vilão Darth Vader, figura compósita, meio homem meio máquina, que no decorrer do filme acabará por matar o próprio Obi-Wan. Nesta película, emerge ainda o desejo incestuoso de Luke pela sua irmã Leia que, à imagem de Édipo e Jocasta, desconhecem os laços familiares que os unem. Estas duas personagens formam, conjuntamente com Han Solo, o triângulo amoroso da trama, constituindo o impenitente egocêntrico contrabandista um ponto de fuga para a ameaça de incesto.

A sequência *The Empire Strikes Back* (1980) tem início ainda sob o signo do incesto, mas Luke cedo se afasta dos amigos para completar o seu treino *Jedi* com Mestre Yoda, segunda figura paterna de substituição. No clímax emocional da narrativa filmica, enfrenta Darth Vader que revela ser o seu verdadeiro pai e decepta a sua mão direita (alusão à castração), instando o filho a juntar-se a si, proposta que Luke recusa. Apesar de Han Solo ser capturado, o final do filme é pontuado pelo apaziguamento da tensão incestuosa entre irmãos e Luke recebe o implante biomecatrónico de uma mão que parece simbolizar um primeiro esboço de identificação ao pai ciborgue, um ente amalgamado entre o orgânico e o cibernético.

O início do último filme da trilogia original, *Return of the Jedi* (1983), é pontuado pelo resgate de Han Solo, o “namorado viável” para a irmã, como condição essencial para a subsequente narrativa. Ao completar o seu treino junto de Yoda, este revela a verdadeira natureza da relação fraterna que une Luke e Leia: ambos são os filhos gémeos de Darth Vader, cujo nome verdadeiro era Anakin Skywalker. Uma vez mais, o final é marcado pelo confronto com Darth Vader, mas agora é Luke que decepa a mão do pai (nova alusão à castração). Este duelo acaba por desaguar na reconciliação filio-paterna, que ocorre momentos antes de Darth Vader/Anakin Skywalker morrer pacificamente nos braços do filho. No final encontramos pela primeira vez um Luke tranquilo e apaziguado (indicador da resolução da problemática edipiana) a observar os espectros pacíficos das três figuras paternas que atravessaram os três filmes: Obi-Wan Kenobi, Yoda e Darth Vader/Anakin Skywalker (internalização de um superego benigno) (Vicente, 2019).

A trilogia filmada posteriormente, que constitui uma prequela aos filmes originais, apresenta a história de vida de Anakin Skywalker, desde a infância como pequeno rapaz escravo que vive sozinho com a mãe Shmi Skywalker no planeta Tatooine (em *The Phantom Menace* de 1999), passando pela relação amorosa com a imperatriz menina Padmé (em *Attack of the Clones* de 2002), até à queda em desgraça e transformação em Darth Vader (em *Revenge of the Sith* de 2005). Trabalhos recentes destacam o potencial pedagógico dos filmes desta trilogia, tanto para o público em geral como para os estudantes de medicina (Bui et al., 2011; Tobia et al., 2015). Através de uma exploração psicodinâmica da trajetória desenvolvimental de Anakin Skywalker (ausência do pai e separação precoce da mãe, utilização de defesas primitivas, dificuldades na regulação emocional, angústias de abandono, entre outros), Bui et al. (2011) identificam traços psíquicos de perturbação de personalidade *borderline*, colocando a hipótese destas características da personagem principal constituírem um dos motivos do sucesso de *Star Wars* junto da população adolescente.

Neste estudo serão destacados apenas dois elementos deste conjunto de filmes: a conceção e a queda do herói. Relativamente ao primeiro, a mãe Shmi refere que Anakin foi concebido sem fertilização, relatando que um dia, para sua surpresa e perplexidade, simplesmente acordou grávida. Relativamente ao segundo elemento, em “*The Pervert’s Guide to Cinema*”, Zizek analisa o momento em que Anakin Skywalker se transforma em Darth Vader no filme que encerra a trilogia. As cenas que apresentam as operações médicas de reconstituição plástica depois dos graves ferimentos que Anakin sofreu são intercaladas com cenas do parto de Padmé, do nascimento dos filhos Luke e Leia. Para o filósofo esloveno, o espectador testemunha a transformação de Anakin em pai, mas não num pai qualquer: “*A monster of a father who doesn’t want to be dead. His deep breathing is the sound of the father, the*

*Freudian, primordial father, this obscene over-potent father, the father who doesn't want to die*" (Žizek & Fiennes, 2006).

Uma das características da saga parece ser o sincretismo mitológico. Para além de uma variante do mito edipiano (Miller & Sprich, 1981; Villela-Minnerly & Markin, 1987), *Star Wars* apresenta uma derivação do mito do filho unigénito do Pai (a conceção misteriosa do herói/vilão, na ausência de relação sexual) que desemboca no mito de Cronos/Saturno, o pai tirânico e devorador (Colman, 2000). Como foi anteriormente descrito, o pai onnipotente acaba ele próprio por ser simbolicamente castrado em *Return of the Jedi*, coincidindo este episódio com a sua humanização e com a reposição de um equilíbrio na relação filio-paterna, cujas vicissitudes marcam indelevelmente os diversos filmes.

A colonização transfronteiriça do imaginário coletivo foi operada através do cruzamento de uma intrincada manta de retalhos mitológica, tecida a partir de contos de fadas e lendas tradicionais arquetípicas, com o mais moderno manancial tecnológico de efeitos visuais e uma poderosa maquinaria de *merchandising*. Na exposição itinerante "*The Sacred Arts of Haitian Voodoo*", realizada no final da década de 1990 (Adams, 1997), os visitantes deparavam-se com uma figura de Darth Vader na recriação de um altar Bizango, representando o Baron Samedi, um espírito associado à morte. A "aparição" (im)provável deste ícone cultural constitui apenas uma pequena evidência empírica do impacto mítico global de *Star Wars*.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste ensaio psicanalítico sobre o cinema de antecipação-ficção científica procurou-se realçar o modo como determinadas estruturas fantasmáticas emergem num conjunto de filmes marcantes deste género cinematográfico. Não foram consideradas variáveis históricas ou situacionais na delimitação da filmografia seleccionada, o que decorre em larga medida da tomada em consideração da atemporalidade e transversalidade sociocultural das fantasias originárias em análise. Como refere McMahon (1989), qualquer obra literária ou cinematográfica procura comunicar algo sobre a condição humana. Segundo este autor, a popularidade recente do cinema de ficção científica não radica tanto nos temas intrapsíquicos retratados, sejam eles edipianos ou pré-edipianos, mas antes numa funcionalidade psicológica específica que assenta na compreensão e adaptação à mudança através da exploração de futuros mais ou menos (im)possíveis e de mundos paralelos, para além de propor um sentido, simultaneamente poético e filosófico, para as mudanças tecnológicas recentes no acto de entretenimento lúdico

do espectador. A este propósito, consideramos que o cinema de ficção científica, embora não detenha qualquer direito exclusivo sobre o património fantasmático universal, tem constituído um meio privilegiado para divulgar em largas audiências *mainstream* as figuras mais importantes das fantasias inconscientes do ser humano; não apenas pelos temas recorrentes e pela iconografia própria, como pela estrutura narrativa frequentemente utilizada, ou ainda pelo recurso às defesas egóicas que permitem a distanciação segura do espectador relativamente à gratificação pulsional de que usufrui, de modo não raro indelével, ao assistir a estas sagas aventureiras de carácter onírico. Entendemos, por outro lado, que a evolução da tecnociência e a imersão numa cultura hipertecnológica não implicou a eliminação dos impulsos místicos, já que, como argumenta Davis, uma análise subliminar ao “detrito popular da ficção científica ou dos jogos de vídeo” revela que “os velhos fantasmas e as nostalgias metafísicas não desapareceram totalmente. Em muitos casos, disfarçaram-se e, rastejando subterraneamente, infiltraram-se nas motivações culturais, psicológicas e mitológicas que constituem os alicerces do mundo moderno” (1998/2002, p. 15-16). Como assinalava Bernabeu, já na distante década de 1950, numa época em que a ficção científica se estabelecia como género diferenciado:

*A une époque où les cerveaux électroniques, les satellites, les voyages spatiaux deviennent prosaïques, les fantasmes de la science-fiction sont les véhicules d'angoisses plus importantes, de défenses plus archaïques encore que celles mises en scène par les dieux, démons et sorcières des temps passés. (1957/1986, p. 228)*

O cinema de ficção científica aparenta efetivamente concretizar uma atualização do campo mitológico (Bernabeu, 1957/1986; Miller & Sprich, 1981), um Olimpo alternativo e contemporâneo, povoado por figuras deificadas (ou demonizadas) e por heróis, cujas lendas e narrativas transcendem as fronteiras e assumem uma dimensão global. Considerando a íntima conexão entre mito e vínculo do conhecimento (Fleming, 2003), a mitologia contemporânea do cinema de ficção científica pode ser entendida como uma metáfora criativa, através da qual se procura expandir a compreensão de desejos conscientes e inconscientes, medos e incertezas em relação ao futuro, dúvidas sobre as nossas origens e o nosso mundo (Villela-Minnerly & Markin, 1987), emergindo regularmente nas brincadeiras e associações livres de pacientes em processo psicanalítico (Bernabeu, 1957/1986; Miller & Sprich, 1981).

Finalmente, 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.



## REFERÊNCIAS

- Adams, K. M. (1997). Sacred Arts of Haitian Vodou UCLA Fowler Museum of Cultural History. *Museum Anthropology*, 21, 86-89. doi: 10.1525/mua.1997.21.2.86
- Balaban, G. (2012). Um olhar psicanalítico sobre a série “Guerra nas Estrelas” (“Star Wars”). *Revista Portuguesa de Psicanálise*, 33(1), 127-137.
- Bernabeu, E. P. (1986). La science-fiction: Une nouvelle mythologie. In M. Thaon, G. Klein, J. Goimard, T. Nathan e E. Bernabeu, *Science-fiction et psychanalyse: L’imaginaire social de la S.F.* (pp. 221-228). Paris: Dunod. (Obra original publicada 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.
- Bick, I. J. (1990). Outatime: Recreationism and the adolescent experience in back to the future. *Psychoanalytic Review*, 77(4), 587-608.
- Bick, I. J. (1998). Back to the future I and II: Re-creationism, repetition, and perversity in the time travel romance. *Psychoanalytic Review*, 85(6), 909-930.
- Bui, E., Rodgers, R., Chabrol, H., Birmes, P., & Schmitt, L. (2011). Is Anakin Skywalker suffering from borderline personality disorder? *Psychiatry Research*, 185(1-2), 299. doi: 10.1016/j.psychres.2009.03.031
- Colman, W. (2000). Tyrannical omnipotence in the archetypal father. *Journal of Analytical Psychology*, 45(4), 521-539. doi: 10.1111/1465-5922.00189.
- Cowie, E. (1997). *Representing the woman: Cinema and psychoanalysis*. London: Macmillan Press.
- Creed, B. (1998). Film and psychoanalysis. In J. Hill & P. C. Gibson (Eds.), *The Oxford guide to film studies*. Oxford: Oxford University Press.
- Davis, E. (2002). *Tecnognose: Mito, magia e misticismo na era da informação*. (X. Cardoso, Trad.) Lisboa: Editorial Notícias. (Obra original publicada em 1998).
- Dervin, D. (1990). Primal conditions and conventions: The genre of science fiction. In A. Kuhn (Ed.), *Alien Zone: Cultural theory and contemporary science fiction film* (pp. 96-102). London: Verso. (Trabalho original publicado em 1980).
- Fleming, M. (2003). *Dor sem nome: Pensar o sofrimento*. Porto: Edições Afrontamento.
- Franklin, H. B. (1990). Visions of the future in science fiction films from 1970 to 1972. In A. Kuhn (Ed.), *Alien Zone: Cultural theory and contemporary science fiction film* (pp. 116-127). London: Verso. (Trabalho original publicado em 1983).
- Freud, S. (1909). Romances familiares. In S. Freud, *Edição standard brasileira das obras completas de Sigmund Freud* (J. Salomão, trad., Vol. IX, pp. 219-222). Rio de Janeiro: Imago.
- Freud, S. (1915). Um caso de paranóia que contraria a teoria psicanalítica da doença. In S. Freud, *Edição standard brasileira das obras completas de Sigmund Freud* (J. Salomão, trad., Vol. XIV, pp. 271-279). Rio de Janeiro: Imago.
- Freud, S. (1916-1917). Conferências introdutórias sobre psicanálise (parte III). In S. Freud, *Edição standard brasileira das obras completas de Sigmund Freud* (J. Salomão, trad., Vol. XVI). Rio de Janeiro: Imago.
- Freud, S. (1923). Uma neurose demoníaca do séc. XVII. In S. Freud, *Edição standard brasileira das obras completas de Sigmund Freud* (J. Salomão, trad., Vol. XIX, pp. 87-120). Rio de Janeiro: Imago.
- Freud, S. (1925). Um estudo autobiográfico. In S. Freud, *Edição standard brasileira das obras completas de Sigmund Freud* (J. Salomão, trad., Vol. XX, pp. 15-72). Rio de Janeiro: Imago.
- Freud, S. (1999). *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade* (R. Fonseca, Trad.). Lisboa: Livros do Brasil. (Obra original publicada em 1905).

- Goligorsky, E., & Langer, M. (1969). *Ciencia ficcion: Realidad y psicoanalysis*. Buenos Aires: Paidos.
- Gordon, A. (2010). Back to the future: Oedipus as time traveller. In S. N. Fhlainn (Ed.), *The Worlds of Back to the Future: Critical Essays on the Films* (pp. 29-48). Jefferson, NC: Mcfarland & Company, Inc.
- Greenberg, M. (2001). *Baroque bodies: Psychoanalysis and the culture of French absolutism*. London: Cornell University Press.
- Johnston, K. M. (2011). *Science fiction film: A critical introduction*. London: Berg Publishers.
- Laplanche, J., & Pontalis, J. B. (1985). *Vocabulário de psicanálise* (6.ª ed.). (P. Tamen, Trad.) Lisboa: Moraes Editores.
- Laplanche, J., & Pontalis, J. B. (1988). Fantasia originária, fantasias das origens, origens da fantasia (A. Cabral, Trad.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor. (Obra original publicada em francês em 1985).
- McMahon, D. F. (1989). The psychological significance of science fiction. *Psychoanalytic Review*, 76(2), 281-295.
- Miller, M., & Sprich, R. (1981). The appeal of star wars: An archetypal-psychoanalytic view. *American Imago*, 38(2), 203-220.
- Penley, C. (1990). Time travel, primal scene and the critical dystopia. In A. Kuhn (Ed.), *Alien Zone: Cultural theory and contemporary science fiction film* (pp. 116-127). London: Verso. (Trabalho original publicado em 1986).
- Sobchack, V. (1990). The virginity of astronauts: Sex and the science fiction film. In A. Kuhn (Ed.), *Alien Zone: Cultural theory and contemporary science fiction film* (pp. 103-115). London: Verso. (Trabalho original publicado em 1985).
- Tarratt, M. (2003). Monsters from the Id. In B. K. Grant (Ed.), *Film Genre Reader III* (pp. 346-365). Austin: University of Texas Press. (Trabalho original publicado em 1970-1971).
- Thaon, M. (1986). Philip K. Dick: Le roman familial psychotique. In M. Thaon, G. Klein, J. Goimard, T. Nathan & E. Bernabeu, *Science-fiction et psychanalyse: L'imaginaire social de la S.F.* (pp. 190-220). Paris: Dunod.
- Tobia, A., Draschil, T., Zimmerman, A., Breig, J., Peters, S., Rudge, D. & Velez, D. (2015). Darth Vulcan? In support of Anakin Skywalker suffering from borderline personality disorder. *Psychiatry Research*, 229(1-2), 625-626. doi: 10.1016/j.psychres.2015.07.039
- Vicente, H. T. (2019). Psicanálise e vida: Mitologia e cinema. *Interações: Sociedade e as Novas Modernidades*, 36, 137-154. doi: 10.31211/interacoes.n36.2019.e1
- Villela-Minnerly, L., & Markin, R. (1987). Star wars as myth: A fourth hope? *Psychoanalytic Review*, 74(3), 387-399.
- Zizek, S. (2006). *How to read Lacan*. London: Granta Books.
- Zizek, S. (2007). *A pervert's guide to family*. Consultado em [www.lacan.com](http://www.lacan.com)
- Zizek, S. (Autor), & Fiennes, S. (Diretor). (2006). *The pervert's guide to cinema* [Documentário]. In S. Fiennes, G. Misch, M. Rosenbaum & R. Wieser (Produtores). London: P Guide Ltd.