

Cinema e Psicanálise: o silêncio de Freud

Cinema and Psychoanalysis: Freud's silence

Cine y Psicoanálisis: el silencio de Freud

*Gustavo Caetano de Mattos Mano**

*Amadeu de Oliveira Weinmann***

Resumo

No presente artigo, os autores investigam a relação entre cinema e psicanálise a partir de um capítulo peculiar dessa história secular: o silêncio textual de Freud a respeito da sétima arte. Primeiramente, nós examinamos os encontros e desencontros do fundador da psicanálise com o universo cinematográfico, contrastando a ausência do cinema na produção textual freudiana com as tentativas de aproximação de psicanalistas contemporâneos a Freud. Também exploramos a produção de “Segredos de uma alma”, o primeiro filme empenhado em colocar na grande tela o método psicanalítico – uma iniciativa que não contou com a simpatia de Freud. Além disso, analisamos também a própria configuração do cinema em seus momentos iniciais, cujo formato colocava em realce a dimensão do registro visual em detrimento do campo da palavra, objeto privilegiado no trabalho analítico. A partir desse percurso, os autores propõem algumas hipóteses e consequências teóricas acerca do eloquente silêncio textual de Freud sobre o cinema.

Palavras-chave: *Freud; psicanálise; cinema*

Abstract

In this paper, the authors research the relationship between cinema and psychoanalysis based on a peculiar chapter in history: Freud's textual silence concerning the seventh art. First, we look into the matches and mismatches

* Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS. E-mail: gustavo.mano@gmail.com

** Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS. E-mail: weinmann.amadeu@gmail.com

*between the founder of psychoanalysis and the cinematic universe, contrasting the absence of movies in the Freudian texts with the attempts of approximation made by other psychoanalysts from Freud's time. We also explore the production of *Secrets of a soul*, the first movie dedicated to rendering the psychoanalytical method on the big screen – an enterprise that was not endorsed by Freud. . Furthermore, we examine the onset of cinema when its format used to emphasize the visual domain over the field of speech (privileged object in the psychoanalytical labor). This journey leads to the authors proposing a hypothesis and some of the theoretical consequence that Freud's meaningful silence about cinema have instigated.*

Keywords: *Freud; psychoanalysis; cinema*

Resumen

En el presente artículo, los autores investigan la relación entre el cine y el psicoanálisis a partir de un capítulo peculiar de esa historia centenaria: el silencio textual de Freud acerca del séptimo arte. En primer lugar, examinamos los encuentros y desencuentros del fundador del psicoanálisis con el universo cinematográfico, contrastando la ausencia del cine en la producción textual freudiana con los intentos de aproximación de psicoanalistas contemporáneos a Freud. También exploramos la producción de “Secretos de un alma”, la primera película empeñada en poner en la pantalla el método psicoanalítico – iniciativa que no contó con la simpatía de Freud. Además, analizamos también la propia configuración del cine en sus momentos iniciales, cuyo formato ponía en relieve la dimensión del registro visual en detrimento del campo de la palabra, objeto privilegiado en el trabajo analítico. A partir de ese recorrido, los autores proponen algunas hipótesis y consecuencias teóricas acerca del elocuente silencio textual de Freud sobre el cine.

Palabras-clave: *Freud; psicoanálisis; cine*

Em uma hipotética ampulheta que abrigasse toda a história da humanidade, a psicanálise e o cinema estariam separados por uns poucos grãos de areia. As primeiras projeções dos irmãos Lumière, datadas de 1895, coincidem com o lançamento dos “Estudos sobre a histeria”, de Freud e Breuer (1996); “A interpretação dos sonhos”, pedra fundamental do discurso analítico, viria não muito depois. Não será difícil localizar outros episódios de semelhante relevância ocupando aquela estreita faixa temporal; o filósofo Alain Badiou (2007) compila alguns eventos cruciais que habitam a virada do século XIX para o XX:

Em 1898, morre Mallarmé, exatamente após ter publicado o que é o manifesto da escrita contemporânea, *Um lance de dados jamais...* Em 1905, Einstein inventa a relatividade restrita, se é que Poincaré não o precedeu, e a teoria quântica da luz. Em 1900, Freud publica *A interpretação dos sonhos*, dando à revolução psicanalítica sua primeira obra-prima sistemática. Ainda em Viena, durante esse tempo, em 1908, Schoenberg funda a possibilidade de música não tonal. Em 1902, Lenin criou a política moderna, criação registrada em *Que fazer?* Igualmente desse início de século datam os imensos romances de James ou de Conrad e escreve-se o essencial de *Em busca do tempo perdido* de Proust, amadurece o *Ulisses* de Joyce. Iniciado por Frege, com Russel, Hilbert, o jovem Wittgenstein e alguns outros, a lógica matemática e sua escolta, a filosofia linguística, expandem-se tanto no continente como no Reino Unido. Mas eis que por volta de 1912, Picasso e Braque transtornam a lógica pictórica. Husserl, em sua obstinação solitária, desenvolve a descrição fenomenológica. Paralelamente, gênios prestigiosos como Poincaré ou Hilbert refundam, como herdeiros de Riemann, de Dedekind e de Cantor, todo o estilo das matemáticas. Justo antes da Primeira Grande Guerra, no pequeno Portugal, Fernando Pessoa estabelece para a poesia tarefas hercúleas. O próprio cinema, recém-inventado, encontra em Méliès, Griffith, Chaplin, seus primeiros gênios. (p. 18-19)

Como fica claro no texto de Badiou, esse breve período histórico (um intervalo de cerca de 20 anos) é pautado pela extraordinária inventividade: trata-se de um momento fértil de criação nas artes, nas ciências e na política, que determinaria as formas de experienciar o século nascente. É nesse caldo de cultura que brotam o cinema e a psicanálise; mais do que uma afinidade temporal, os dois campos partilharam de condições semelhantes de gestação. A familiaridade não constituiu, porém, uma relação de reciprocidade: temas caros à psicanálise, como o desejo, os devaneios e os sonhos, despertaram desde muito cedo a atenção dos cineastas; em contrapartida, Freud, agudo intérprete de seu tempo, praticamente não abordou o cinema em suas publicações. A única menção aos espetáculos da grande tela constante na obra freudiana aparece nas “Conferências introdutórias sobre a psicanálise”, em uma comparação depreciativa, durante uma fala na Universidade de Viena:

Os desinformados parentes de nossos pacientes, que se impressionam apenas com coisas visíveis e tangíveis – preferivelmente por ações tais como aquelas

vistas no cinema – jamais deixam de expressar suas dúvidas quanto a saber se ‘algo não pode ser feito pela doença, que não seja simplesmente falar’. (Freud, 1996f, p. 27).

Sua intenção é prevenir os ouvintes quanto aos obstáculos do trabalho analítico, especialmente em relação à descrença popular no que concerne à potência da palavra, mas, nesse percurso, explicita um juízo de valor pouco positivo acerca do cinema e de sua audiência.

Salvo essa obscura exceção, o cinema não comparece à obra de Freud. Tal *presença pela ausência* é enigmática: haveria, no silêncio textual de Freud, algo que possa nos ajudar a entender as controvérsias nas interlocuções entre psicanálise e cinema? Neste artigo, revisitaremos cenas que ajudam a remontar a história conjunta desses dois campos com o intuito de formular hipóteses e extrair desdobramentos desse emblemático silêncio freudiano.

FREUD E O CINEMA

Freud não fazia qualquer segredo acerca de sua predileção pelas artes clássicas; a presença de obras literárias e dramáticas nas composições psicanalíticas está longe de ser lateral e, vez por outra, encontramos também alusões à escultura, à arquitetura e à pintura. Por exemplo, embora o foco de *O Moisés de Michelangelo* recaia, naturalmente, sobre a escultura, também a pintura é abordada nesse escrito, na menção ao método de exame desenvolvido pelo italiano Giovanni Morelli, que privilegiava a análise de detalhes aparentemente insignificantes da tela, como o formato da orelha, os dedos, etc. Já na conferência intitulada “Sobre a psicoterapia”, Freud (1996b) lança mão da síntese de Leonardo da Vinci acerca da distinção entre a criação na pintura (que operaria *per via di porre*, ou seja, depositando sobre a tela cores que não se encontravam ali) e na escultura (que, por outro lado, seria exercida *per via di levare*, removendo da pedra bruta tudo aquilo que esconde a estátua nela contida) para distinguir o método analítico da sugestão hipnótica. Em relação à pintura, aliás, sua inclinação pelo clássico também não era segredo: Peter Gay observa que “a partir

dos quadros nas paredes da casa de Freud (...) não se poderia saber que o impressionismo francês vinha florescendo há algum tempo, nem que Klimt, Kokoschka e, mais tarde, Schiele trabalhavam em Viena” (2012, p. 177). Da música, o próprio Freud confessou ser “quase incapaz de obter qualquer prazer” (1996e, p. 217), mas seu editor Strachey, no prefácio de *O Moisés de Michelângelo*, manifesta a desconfiança de que talvez essa declaração não fosse completamente exata. De toda forma, o depoimento de Freud aparece apenas em um texto publicado anonimamente, cuja autoria só foi revelada uma década mais tarde. Através de Peter Gay (2012), somos informados de que Freud costumava frequentar óperas, embora com pouca regularidade; elas, todavia, deixaram marca no pensamento freudiano. Temos testemunho disso na sequência de cenas oníricas associadas ao Conde Thum, relatada em “A interpretação dos sonhos” (Freud, 1996a), em que a chave de interpretação envolve certa ária de “La nozze di Figaro”. Ao fornecer o rol das óperas favoritas de Freud, Gay propõe sua interpretação: “a ópera, afinal, é música com palavras (...) e mais, a ópera retrata o desenlace de agitados conflitos morais, desembocando em soluções morais satisfatórias” (2012, p. 180). O cinema, no entanto, é completamente ignorado nos textos do criador da psicanálise. Para um observador contemporâneo, essa é uma omissão no mínimo intrigante.

O cinema não era um desconhecido de Freud. A primeira experiência cinematográfica de Freud de que temos notícia (sua *estrela*, talvez?) teria ocorrido em 22 de setembro de 1907, em Roma, como resgatam Sanford Gifford (2004) e Jonathan Crary (2013). O relato dessa experiência, fornecido pelo próprio Freud, encontra-se em uma carta endereçada a seus familiares e reunida em uma compilação editada por seu filho Ernst Freud. Na referida missiva, o criador da psicanálise relata, com uma generosa dose de humor, suas noites na Piazza Colonna, conhecido ponto turístico da capital italiana:

Na Piazza Colonna, atrás da qual estou hospedado, como vocês sabem, milhares de pessoas reúnem-se todas as noites. O ar do entardecer é realmente delicioso; em Roma, mal se percebe o vento. Atrás da coluna há um palco para uma banda militar que toca lá todas as noites, e no terraço de uma casa no extremo oposto da *piazza* há uma tela onde a *società Italiana*

projeta imagens de lanterna mágica (*fotoreclami*). São, na verdade, anúncios publicitários, mas para seduzir o público eles são intercalados com fotografia de paisagens, negros do Congo, acíves glaciais, e assim por diante. Mas, uma vez que isso não seria suficiente, o tédio é interrompido por pequenas apresentações cinematográficas, em razão das quais as velhas crianças (incluindo seu pai) suportam em silêncio os anúncios e fotografias monótonas. Eles são mesquinhos com esses aperitivos, entretanto, e por isso eu preciso olhar as mesmas coisas repetidamente. Quando eu me viro para ir embora, percebo uma certa tensão no público, o que me faz olhar novamente, e de fato uma nova apresentação começou, o que me faz permanecer. Até às nove da noite eu geralmente permaneço encantado; então, começo a sentir-me solitário na multidão, então retorno ao quarto para escrever a vocês após solicitar uma garrafa de água.¹ (Freud, 1992, p. 261-262)

Como percebe-se, há algo que captura a atenção de Freud, ainda que por um instante fugaz. Não se sabe quais foram as peças filmicas assistidas por Freud, e Jonathan Crary (2013) deduz que a ausência de referências ao conteúdo dessas produções não é acidental: “a própria demonstração de tecnologia é atração suficiente” (p. 360). Para Crary, a carta de Freud revela a transformação promovida pela Modernidade no *status* do observador: a Piazza Colonna descrita pelo instaurador do discurso analítico é um lugar cosmopolita, transbordante de vida, que reúne um público diversificado (casais, crianças, estrangeiros, vendedores de jornal, artistas) e convoca incessantemente o olhar, a partir de uma profusão de atrações. Em outras palavras, a própria disposição moderna da *piazza*, com seu “campo multidirecional de estímulos, no qual se pode ouvir a banda militar atrás, observar as imagens de lanterna na frente e olhar a multidão ao redor” (p. 36), desmonta a hierarquia pré-moderna de atenção convergente – e não é despropositada a relação que o autor sugere entre essa peculiar configuração e o dispositivo de *atenção flutuante* proposto por Freud. Segundo Crary, a atenção flutuante constituiria uma resposta clínica para a multiplicação dos estímulos na vida pública moderna: “parte da modernidade de Freud deve-se à sua proposta de uma técnica para lidar com um fluxo de informações que não possuem estrutura ou coerência evidente” (p. 361). A atenção

1 As traduções para o português de obras consultadas em língua estrangeira são de responsabilidade dos autores deste artigo.

flutuante, assim como a associação livre, transporta à cena analítica o *ethos* da Modernidade – um teatro ininterrupto de atrações em que o cinema assume, ao longo do século XX, uma posição de destaque.

O segundo contato de Freud com a sétima arte teria se dado nos Estados Unidos da América, na companhia de Jung, Ferenczi e Ernest Jones em 04 de setembro de 1909, no Hammerstein's Roof Garden, às vésperas das conferências na Universidade Clark. Segundo Jones, que crê ser esta a primeira aventura cinematográfica de Freud, o quarteto, ciceroneado por Abraham Arden Brill, fez uma refeição no badalado estabelecimento nova-iorquino construído sobre o Victoria Theatre e, em seguida, assistiu a algumas projeções filmicas – provavelmente no próprio Victoria Theatre ou no Eden Musée, locais em que, como assinala Gifford (2004), a exibição vespertina de produções cinematográficas era intercalada por números de *vaudeville*. Em comparação com as exibições na Piazza Colonna, essa incursão teria sido bem menos prazerosa. Assim a descreve Jones (1981a):

No dia seguinte me reuni a eles e almoçamos no Hammerstein's Roof Garden. Logo fomos a um cinema, onde vimos uma daquelas primitivas películas da época, com abundância de correrias e perseguições. Ferenczi, com seu jeito infantil, se mostrou muito entusiasmado. Freud, por outro lado, não fez mais do que divertir-se tranquilamente. Era a primeira vez que ambos assistiam a um filme. (p. 56)

A historiadora Élisabeth Roudinesco (2016) também resgata a emblemática passagem de Freud pelo Hammerstein's Roof Garden, porém sem mencionar a aventura fílmica do quinteto. Sua atenção recai sobre a advertência de Jung para que, nas conferências que realizaria nos dias seguintes, o fundador da psicanálise tivesse cautela quanto à questão da sexualidade – algo que instalou (ou acentuou) o desconforto entre o grupo de psicanalistas, dado que, à época, já começavam a aparecer os estremecimentos na relação entre Freud e Jung. Lacoste (1992) chega a sugerir que certa *indisposição* acompanhou Freud naquela ocasião:

Pode-se compreender o “prazer moderado” de um homem de 53 anos convidado a descobrir o cinema mudo ao sair de um restaurante depois de jantar

copiosamente, e que se preocupa mais com a proximidade das “comodidades” [no original, *facility* também é uma referência a sanitário] do que com as “loucas perseguições” desenroladas na tela. (p. 36)

Nos anos seguintes, observamos que o distanciamento de Freud em relação ao cinema persiste. Em 1913, Freud (1996d) publica, sob o título de “O interesse científico da psicanálise”, uma série de breves comentários acerca da possibilidade de diálogo com campos como a filosofia, a biologia, a antropologia, a pedagogia etc. Esse artigo encorajava a ampliação da escuta psicanalítica para além da clínica – e Freud, novamente, não faz nele qualquer menção ao cinema, embora considerações acerca da relação entre psicanálise e estética se façam presentes.

Apesar do silêncio textual freudiano em relação ao cinema, o meio psicanalítico já começava a exprimir certo interesse pela grande tela. Stephen Heath (1999) recorda que, à época da viagem de Freud aos Estados Unidos, Viena contava com cerca de oitenta locais de projeção de filmes, sendo Lou Andreas-Salomé uma frequentadora habitual. Em 1913, Lou Salomé (citada em Rivera (2008), p. 10) assinalava que “[...] a rapidez da sucessão de imagens permitida pela técnica cinematográfica corresponderia mais ou menos às nossas faculdades de representação e imitaria também, em certa medida, ‘sua versatilidade’”. Paralelamente, em 1914, Otto Rank publica o ensaio “O duplo”, inspirado pela exibição do filme “O estudante de Praga”, de Stellan Rye, lançado em 1913. O discípulo de Freud revela-se positivamente impressionado com o filme – não somente com a narrativa apresentada, mas também com as inovações possibilitadas pela sofisticação dos efeitos visuais. Para Rank (2013), as especificidades do cinema poderiam ser “utilizadas para ilustrar figurativamente acontecimentos psíquicos” (p. 16), ajudando a levantar possibilidades ainda pouco exploradas de articulação:

Talvez daí resulte que a representação cinematográfica, que em vários aspectos imita a dinâmica dos sonhos, também expresse, em uma clara e significativa linguagem pictórica, certos fatos e relações psicológicas que o autor geralmente não pode colocar em palavras acessíveis, e, com isso, facilita-nos o acesso à sua compreensão. (p. 10)

Alguns anos depois da publicação de “O duplo”, Freud toma o escrito de Rank como disparador para redigir “*Das Unheimliche*”, citando “O estudante de Praga” em uma nota de rodapé, sem, no entanto, oferecer qualquer indicativo de tratar-se de uma obra fílmica. Não há, aliás, qualquer registro de que Freud tenha assistido às projeções de “O estudante de Praga”; o mais provável é que sua única fonte fosse o próprio texto de Rank. O pai da psicanálise tampouco comenta a proposta do discípulo sobre a utilização de técnicas cinematográficas para apresentar processos psíquicos, reafirmando o radical distanciamento freudiano em relação ao cinema.

A PRODUÇÃO DE *SEGREDOS*

A passagem mais memorável da biografia de Freud com relação à sétima arte envolve a produção de “*Geheimnisse einer Seele*” (em português, “Segredos de uma alma”) – ou, mais precisamente, os impasses e percalços dessa empreitada. “Segredos de uma alma”, de 1926, dirigido por Georg Wilhelm Pabst, foi o primeiro filme a colocar em tela o método psicanalítico. Lacoste dedica uma generosa porção de “Psicanálise na tela” a explorar a realização dessa obra, abrangendo o convite do produtor Hans Neumann, mediado pelos psicanalistas Karl Abraham e Hanns Sachs (este último, responsável pela *supervisão científica* da película), as reticências de Freud em relação à produção e o impacto no público após as primeiras exhibições.

Lacoste observa, porém, que obra de Pabst não foi a primeira tentativa de colaboração entre cineastas e psicanalistas: poucos anos antes de sua realização, Samuel Goldwyn, um dos fundadores da produtora norte-americana Goldwyn Pictures, fizera uma vultosa proposta pela colaboração de Freud em um filme. Assim descreve Jones (1981b) esse peculiar acontecimento:

Tudo começou quando Samuel Goldwyn, o famoso diretor cinematográfico, fez a Freud a oferta de cem mil dólares em troca da colaboração na produção de um filme que descreveria cenas de famosas histórias, começando com Antonio e Cleópatra. Freud achou graça diante dessa engenhosa maneira de explorar a associação entre a psicanálise e o amor mas, como esperado, rejeitou a oferta de Goldwyn e negou-se a tratar com ele. (p. 137)

Ainda que rejeitada, a proposta de Goldwyn serviu para demonstrar a dimensão que o cinema havia tomado na terceira década do século XX, o que encorparia os argumentos utilizados por Abraham para convencer Freud a autorizar a parceria com a produtora alemã UFA. Estabeleceu-se um debate áspero: resgatando a correspondência entre Abraham e Freud, Lacoste (1992) deixa claro que, se a produção de “Segredos de uma alma” não foi estritamente proibida por Freud, certamente também não contava com sua simpatia. O fundador da psicanálise não acreditava que fosse possível fazer uma “apresentação plástica minimamente séria das abstrações da psicanálise”, resguardando-se de qualquer vinculação à vindoura película, como lê-se na carta resgatada por Lacoste (p. 25). No ano em que “Segredos de uma alma” era produzido, Freud publicou o ensaio sobre o bloco mágico (1996g) e seu estudo autobiográfico (1996h); optou, pois, por um brinquedo infantil para representar o inconsciente, ignorando as analogias de seus colegas com a já não tão nova tecnologia cinematográfica, e escolheu apresentar a psicanálise ao mundo por seu próprio punho, sem intermediários.

Abraham, que testemunhava a efervescência cinematográfica de Berlim, contrariava o mestre e insistia em tentar conciliar a invenção freudiana ao dispositivo fílmico, enquanto padecia de um “catarro brônquico febril”. Sob seus auspícios, Pabst costurou o roteiro de “Segredos de uma alma”, mas Abraham não chegaria a conhecer o resultado final dessa jornada: a doença pulmonar o levaria a óbito em 25 de dezembro de 1925, aos 48 anos, sem ter assistido ao filme, que estrearia em 24 de março de 1926, no Gloria-Palast de Berlim. Assim Lacoste (1992) retrata, com um toque de poesia, o desfecho insólito da relação entre Freud e Abraham: “Nos últimos tempos, Abraham enfrentava as maiores dificuldades para falar (faltava-lhe o ar). Freud começava a experimentar suas dificuldades para articular sons. A realização de um filme mudo provocou a última divergência entre os dois.” (p. 48).

Com uma trama ligeiramente inspirada no caso clínico do Homem dos Ratos (Freud, 1996c), “Segredos de uma alma” expõe a neurose obsessiva de Martin, um cientista sintomaticamente impossibilitado de manusear objetos cortantes, atormentado por fantasias de morte endereçadas

à sua amada esposa e vitimado por sonhos perturbadores que revelavam o ciúme de seu melhor amigo – o primo de sua esposa, que retornava de uma longa viagem ao Oriente. Após esquecer as chaves em um bar (o que, na diegese, corresponde a um desejo inconsciente de não voltar para casa), Martin começa a fazer análise com o Dr. Orth, que esclarece ao paciente – e ao público – as razões daquele adoecimento. Mediante a interpretação de sonhos recheados de simbolismo, Martin rememora uma vivência infantil na qual a menina que viria a tornar-se sua esposa entrega uma boneca para o primo segurar – o que retornaria, nos pesadelos da vida adulta, como temor de que o referido primo produzisse nela o filho que Martin não era capaz de prover. Embriagado pela raiva desencadeada pela lembrança, o protagonista agarra um abridor de cartas no consultório do analista e golpeia o ar – *acting* que o Dr. Orth não hesita em assinalar, comunicando que a fobia de Martin a objetos cortantes impedia-o de extravasar o colérico ciúme de sua esposa ao mesmo tempo em que o declarava curado de seus sintomas. Ao final, o indesejado primo parte novamente em viagem; a obra encerra com Martin, após uma frutífera pescaria, sendo recebido em uma casa de campo pela esposa – e ela traz nos braços o bebê do casal.

Como argumenta o historiador Cesar Guazzelli (2017), “Segredos de uma alma” carrega em seu enredo as profundas contradições da Alemanha do entreguerras. Após a derrota na Primeira Guerra Mundial, a Alemanha submeteu-se a tratados que impunham significativas perdas territoriais, reduziam sua força militar e determinavam o pagamento de onerosas indenizações. A corrosão da economia, afetando, especialmente, o proletariado e a classe média urbana, mas reforçando, paradoxalmente, o capital monopolista, abria também margem para a deterioração do campo político. Os levantes comunistas encontravam violenta repressão e seus participantes, como Rosa Luxemburgo e Karl Liebknecht, eram perseguidos e assassinados por grupos paramilitares endossados pelo governo. Por outro lado, a extrema direita, organizada em torno do recém-criado nacional-socialismo, fortalecia-se: “os valores conservadores pequeno-burgueses foram contemplados pela propaganda nazista, especialmente no que tocava ao discurso antiliberal” (p. 45). Gestava-se socialmente a ideia de renascimento de uma Alemanha potente, construída por uma “raça superior” forjada a

partir de um ultranacionalismo racista e antissemita. Para Guazzelli, esses elementos estão presentes em “Segredos de uma alma”: os pesadelos de Martin, recheados de exotismo, caracterizam o primo (um alemão corrompido pelos encantos do Oriente) como uma ameaça vinda do estrangeiro, e a suspeição sobre a fidelidade da esposa carrega uma crítica à *nova mulher*, cuja independência colocaria em risco os tradicionais valores familiares. Nessa linha, a pequena espada que o primo envia de presente ao infértil Martin representaria a potência perdida pela Alemanha em razão da severa crise econômica. Além disso, a estrutura sintomática do protagonista mime-tizaria implicitamente a condição da Alemanha: amparada pelo psicanalista, “a restauração é alcançada com a volta do mundo pequeno-burguês” (p. 51), através da expulsão do intruso oriental, da dessensualização da esposa (agora, convertida em mãe) e da recuperação da capacidade sexual de Martin. Sem dúvidas, “Segredos de uma alma” traz consigo as profundas contradições da Alemanha e das próprias condições de produção do filme; afinal, embora tanto o cinema quanto a psicanálise fossem atividades com um número substancial de praticantes judeus, a derradeira cena, que sugere tanto a cura do paciente quanto da nação, reafirma tacitamente os ideais conservadores muito próximos àqueles que fundamentariam, poucos anos depois, o Holocausto. Por fim, a ascensão do nazismo e sua política de supressão da “arte impura” terminaria soterrando de vez “Segredos de uma alma”, o filme que Freud jamais desejou.

O PRIMEIRO CINEMA

Mas o que teria provocado tamanhas reservas da parte de Freud? Talvez a própria configuração dos anos iniciais do cinema ajude a elucidar essa questão. Flávia Cesarino Costa (2006) informa que os primeiros filmes, inseridos em um contexto de entretenimento popular, no qual dividiam a cena com apresentações de dança, acrobatas e animais adestrados, “eram em sua ampla maioria compostos por uma única tomada e pouco integrados a uma eventual cadeia narrativa” (p. 18). A autora divide o período do “primeiro cinema” em duas fases: o *cinema de atrações*, que abrange dos primórdios do cinema, em 1895, até 1906-1907; e o *período*

de transição, de 1906 até 1913-1915, quando a atividade cinematográfica começa a funcionar efetivamente em escala industrial e a consolidar seus códigos narrativos. Como observa Costa, “há interseções e sobreposições entre o cinema de atrações e o período de transição, uma vez que as transformações então ocorridas não eram homogêneas nem abruptas” (p. 26). O período do *cinema de atrações* contempla uma estratégia de *mostração*, herdeira dos espetáculos de lanterna mágica: proliferam filmes de caráter documental, como a recriação de eventos históricos ou momentos da vida cotidiana, e ficções com narrativas simples, que privilegiam a ação física. Jean-Claude Carrière (2014) relata que “nos primeiros dez anos, um filme ainda era, apenas, uma sequência de tomadas estáticas, fruto direto da visão teatral” (p. 13), que buscava evitar ambiguidades e imprecisões: “o triunfo do visível” (p. 26). Em termos de narrativa, os filmes tomavam seu estilo de empréstimo da literatura e da dramaturgia; mas esse também foi um período de intensas experimentações em relação à técnica cinematográfica: exercícios de continuidade e descontinuidade, fusões de imagens, substituições e trucagens fílmicas precederam os complexos processos que viriam a ser denominados de *edição* e *montagem*.

Em 1905, surgem nos Estados Unidos os primeiros *nickelodeons*, galpões, frequentemente estabelecidos em bairros operários, adaptados para receber grandes públicos ao custo de U\$ 0,05 – *um níquel*. É a partir disso que o cinema, antes restrito aos cafés e *vaudevilles* frequentados pela classe média, passa efetivamente a se popularizar. Apesar do baixo valor do ingresso, os *nickelodeons* enriqueceram os exibidores e se espalharam por todos os Estados Unidos, provocando uma explosão na demanda, a qual fomentaria a consolidação do cinema em nível industrial, segmentando os processos de produção, distribuição e exibição. O que Costa (2006) chama de *período de transição* é precisamente o momento que precede e institui o estabelecimento da indústria cinematográfica como tal: “a partir de 1907, os filmes começam a utilizar convenções narrativas especificamente cinematográficas, na tentativa de construir enredos autoexplicativos. Há menos ação física e busca-se uma maior definição psicológica nos personagens” (p.

26-27), pontua a autora, acrescentando que “as histórias eram impulsionadas por personagens dotados de vontades, mas os espectadores tinham dificuldades para visualizar motivações e sentimentos” (p. 41).

O período de transição é o apogeu (e, naturalmente, o início do declínio) da figura do *explicador*, lembrada por Carrière (2014), um profissional que, munido de um longo bastão, esclarecia à plateia os acontecimentos exibidos no filme – o que evidenciava a dificuldade de tornar inteligível a narrativa que se pretendia transmitir. A presença do explicador, ou *lecturer*, era obrigatória por lei nos Estados Unidos, como lembra Rivera (2008), e perduraria na Espanha até cerca de 1920. Sua presença na cena sintetiza o cinema dos primeiros tempos:

Mais do que uma invenção técnica, súbita e revolucionária, que poria em movimento as imagens de forma autoevidente, o cinema é, portanto, uma linguagem que foi-se constituindo, ao longo de suas primeiras duas décadas, ao mesmo tempo em que construía seu público, acostumando-o a certas convenções que permitem sua recepção como uma narrativa. (p. 13)

Assim, o *período de transição* demarca uma mudança tanto nas estratégias narrativas, com inovações estilísticas como interlúdios sinalizando os diálogos e diferentes técnicas de montagem de cenas, quanto no modo de produção, alçado à racionalidade industrial da especialização de funções e da divisão do trabalho. É no final desse período que os longas-metragens se tornam o formato fílmico usual, consolidando as técnicas que os cineastas haviam descoberto e experimentado nos anos anteriores. Com isso, o cinema se livrava da dependência de outras mídias, possibilitando, na década seguinte, o advento das vanguardas europeias (expressionismo alemão, surrealismo, impressionismo francês, cinema soviético) e a propulsão do cinema hollywoodiano. Dentre as obras que determinam o início de uma nova fase no cinema encontra-se “O estudante de Praga”, produção que, como mencionamos anteriormente, motiva Otto Rank a escrever “O duplo”.

Embora seja de grande relevância discutir os desdobramentos posteriores do cinema e das discursividades a ele remetidas, nos deteremos por aqui. As duas experiências conhecidas de Freud na posição de espectador

cinematográfico, ocorridas em 1907 e 1909, estão contidas no recorte temporal que corresponde ao cinema de atrações e ao período de transição – e, ao que tudo indica, elas definiram, ou pelo menos inclinaram, a posição freudiana acerca do cinema. Se, como nos informa Lacoste (1992), Freud não entendia ser possível transmitir na grande tela a prática analítica em suas sutilezas, correndo o risco de recair na apresentação de uma *psicanálise selvagem*, esse temor parecia justificado, ao menos em parte, em razão das sensíveis limitações técnicas e narrativas do cinema que o fundador da psicanálise conheceu. Stephen Heath (1999) retoma o comentário depreciativo de Ernest Jones acerca do *entusiasmo juvenil* de Ferenczi diante das projeções no Hammerstein's Roof Garden para sugerir que o desdém de muitos psicanalistas em relação ao cinema constituía um *preconceito intelectual de classe* em relação à imaturidade da sétima arte. Essa, no entanto, parece uma opinião exagerada: apesar do prestígio do fundador da psicanálise e do peso de suas opiniões no meio psicanalítico, não é possível reduzir os psicanalistas a Freud e silenciar vozes divergentes, como Rank, Abraham e Lou Salomé, às quais Gifford (2004) acrescenta Ella Freeman Sharpe e Bertram Lewin. Além disso, a hipótese de uma antipatia endereçada à imaturidade das produções fílmicas cai por terra ao lembramos que a psicanálise era tão jovem (e tão dada a experimentalismos) quanto o cinema – e, se havia algo de juvenil na apreciação de Ferenczi pelas exibições fílmicas, o que dizer de Freud, que confessava sentir-se como uma “criança velha” diante das projeções na Piazza Colonna?

É preciso ainda considerar que, em seu alvorecer, cinema e psicanálise apontavam para registros distintos:

A cultura do fim do século XIX incita o olhar. A disseminação da fotografia, os espetáculos de lanterna mágica e as exposições públicas de *trompe l'oeil*, panoramas e dioramas – técnicas sofisticadas de produção de ilusão de ótica – promovem uma escopicização da vida cotidiana. Em contrapartida, a clínica psicanalítica – herdeira da tradição letrada da Modernidade – interdita o olhar e põe em primeiro plano a palavra. (Weinmann, 2011, p. 2)

O deslocamento do registro visual para o campo íntimo da palavra, promovido pela psicanálise, também é notado por Tania Rivera, que situa

a criação de Freud “a contrapelo de tal espetacularização da vida cotidiana” (2008, p. 15). O primeiro cinema, porém, tornava a reificar o *mostrado* em detrimento do *dito*. Além disso, outros fatores parecem contribuir decisivamente para um afastamento inicial de boa parte dos psicanalistas – e, especialmente, de Freud – em relação ao cinema. O problema da fluidez nos diálogos (exibidos por meio de intertítulos, letreiros que ocupavam a tela inteira) só começou a ser resolvido na passagem do cinema mudo para o falado, no final dos anos 1920. O domínio da palavra, tão caro aos psicanalistas, restava, portanto, prejudicado em prol da narrativa visual. Por fim, persistia certa marginalidade do cinema em relação às artes tradicionais – afinal, o Manifesto das Sete Artes, do italiano Ricciotto Canudo (1975), que colocava o cinema ombro a ombro com arquitetura, escultura, pintura, música, dança e poesia, embora redigido em 1911, só viria a ser publicado e difundido em 1923. Enfim, como demonstram Korfmann e Kepler (2008), Freud não estava sozinho em suas reticências; não faltava quem considerasse o cinema uma mera diversão para as massas, especialmente pelo fato de tratar-se, durante muito tempo, de uma experiência necessariamente coletiva, desfavorecendo os adeptos de uma fruição solitária, introspectiva ou simplesmente restrita às mais abastadas esferas sociais.

Pode-se depreender, portanto, que a desconfiança freudiana em relação ao cinema passa por uma alternância de encontros e desencontros: ambos filhos da virada do século XIX para o XX, foram moldados por aquele *zeitgeist* e ajudaram a desenhar o século que despertava. Enfrentavam, ambos, as resistências de seu tempo. Mas, enquanto a psicanálise dava soberania à palavra, sustentando a demora da elaboração psíquica para transmitir a complexidade das narrativas clínicas, o cinema acentuava o fascínio da imagem e, com poucos recursos técnicos à disposição, seduzia pela ação apressada e pelo bufônico. Enquanto a interpretação clínica dos psicanalistas buscava a sutileza do registro verbal (o mínimo lapso, a associação indireta, a contradição quase imperceptível, enfim, os resíduos dos significantes), a interpretação cênica dos atores do primeiro cinema amparava-se em atuações exageradas, quase caricaturais – uma teatralidade histriônica que Freud possivelmente reconhecera nas apresentações de pacientes de Charcot, da qual tentava fazer a psicanálise se distanciar.

Apesar de tudo, talvez seja importante distinguir as especulações sobre o gosto (ou desgosto) particular de Freud e os campos eleitos para estabelecer um trabalho com a psicanálise: se, por um lado, Ernest Jones desponta como o grande fiador da hipótese de antipatia de Freud pela estética do cinema (e o próprio depoimento epistolar de Freud parece contestá-lo), por outro, fica claro que o fundador da psicanálise não reconhecia na sétima arte um interlocutor profícuo. Ainda que Freud não tenha demonstrado interesse especial pela sétima arte, o cinema parece ter traçado caminho inverso e, desde muito cedo, se mostrou ávido pelas contribuições da psicanálise. Não raras vezes, aliás, projetaria nas telas temas caros à teoria psicanalítica. A partir de 1913, com “O estudante de Praga”, o cinema alemão entraria em evidência abordando o domínio do sinistro, do duplo, da morte e do interdito (Ferreira Netto, 2010), pavimentando o caminho para o aparecimento do expressionismo nas telas e introduzindo uma proposta estética inédita no cinema, baseada na experiência psicológica. Pouco depois, na França, os surrealistas Buñuel e Dali lançariam mão das formulações sobre o inconsciente em filmes como “Um cão andaluz” (1929) e “A idade do ouro” (1930). Na Hollywood dos anos 1940, clássicos como “Quando fala o coração” (1945), de Hitchcock, e “O segredo da porta fechada” (1945), de Fritz Lang, conferem um tom freudiano a suas narrativas. No terreno dos “filmes psicanalíticos”, “Segredos de uma alma” ganharia um concorrente à altura somente em 1962, com a realização de “Freud, além da alma”, dirigido por John Huston, do qual falaremos mais adiante. Mais recentemente, Freud retornou às telas em “Quando Nietzsche chorou” (2007), dirigido por Pinchas Perry, e “Um método perigoso” (2011), dirigido por David Cronenberg. Diante dessas e de outras incidências da psicanálise na tela, devemos admitir que o temor freudiano de que o discurso analítico nunca pudesse ser satisfatoriamente representado no cinema não parece totalmente injustificado...

PARA ALÉM DE *SEGREDOS*

Ao final dos anos 1960 e durante toda a década seguinte, o diálogo entre o cinema e a psicanálise é alçado a um novo patamar pelas mãos

de autores como Christian Metz, Jean-Pierre Oudart, Jean-Louis Baudry, Thierry Kuntzel, Raymond Bellour e Laura Mulvey (Weinmann, 2017). Como aponta Fernando Mascarello (2001a), esse debate é impulsionado pelas revistas francesas “*Cinétique*” e “*Cahiers du cinéma*”, além do periódico “*Communications*”, e, posteriormente, pela publicação britânica “*Screen*”, que, dentre outras tarefas, incumbia-se de traduzir os artigos franceses e levar suas reflexões aos leitores anglófonos. Mascarello (2001b) levanta uma série de denominações para os movimentos de teorização do cinema sediados nesse período, variando de acordo com o recorte eleito pelo examinador: *teoria do dispositivo*, *desconstrução*, *paradigma Metz-Lacan-Althusser*, *teoria do posicionamento subjetivo*, *modernismo político*, *screen theory*. Respeitadas as diferenças, é possível notar que essas abordagens carregam, como traço comum, a preocupação com o lugar do sujeito na obra cinematográfica – um problema gestado na teoria do cinema que busca, nas formulações psicanalíticas, um aporte sobre o qual trabalhar.

Mesmo intelectuais externos aos circuitos psicanalíticos e cinematográficos aventuravam-se a oferecer suas contribuições a essa interlocução: é o caso de Jean-Paul Sartre que, em 1958, recebeu do diretor John Huston o convite para escrever o roteiro de um filme sobre a vida de Freud, com foco na emergência da psicanálise – ou seja, os acontecimentos da década de 1890. Como comenta Mezan (2014),

O roteiro de Sartre era uma bem-vinda lufada de sensatez: retrata o percurso de Freud rumo às ideias de inconsciente, sexualidade e Édipo como uma busca repleta de idas e vindas, de dúvidas e tateios, ancorada na vida de um homem de carne e osso, às voltas com as neuroses de seus pacientes e com as suas próprias. (p. 361)

O entusiasmo de Sartre resultou em um *script* gigantesco, cuja adaptação às telas exigiria um tempo de projeção impraticável. Huston, amparado por roteiristas profissionais, reduziu consideravelmente o texto de Sartre; o filósofo, descontente com a mutilação, exigiu que seu nome fosse retirado dos créditos. Dessa empreitada derivam, portanto, dois produtos: um filme, lançado em 1962, que recebeu no Brasil o título de “Freud, além

da alma”; e um livro, composto pelo extrato do roteiro entregue por Sartre (1986) e que, em algumas edições, conta também com as ampliações introduzidas posteriormente pelo filósofo francês.

Por fim, Lacan também mostrou-se sensivelmente mais receptivo ao cinema. No seminário “A relação de objeto”, encontramos a referência ao dispositivo cinematográfico como ilustração da estrutura das lembranças encobridoras. “Pensem”, diz Lacan, “na maneira como uma sequência cinematográfica que se desenvolvesse rapidamente fosse parar de repente num ponto, imobilizando todos os personagens” (1995, p. 121), servindo-se da metáfora audiovisual para propor que a lembrança encobridora constituiria uma espécie de condensação capaz de congelar os movimentos significantes em uma mesma cena, a serviço da fantasia. No encontro seguinte, abordando a metonímia – “que consiste em dar a escutar alguma coisa falando de uma coisa completamente diferente” (p. 148), Lacan é categórico: “quando um filme é bom, é porque é metonímico” (p. 148). Já no seminário “A ética da psicanálise”, transcorrido em 1959 e 1960, Lacan (1997) faz alusão ao mutismo de um dos irmãos Marx, Harpo, para ilustrar a “*Das Ding*” freudiana; alguns meses depois, no mesmo seminário, o psicanalista francês alude a “Nunca aos domingos”, filme de Jules Dassin, no decurso de sua elaboração sobre o desejo e a moral. No seminário “...Ou pior” (2012), ministrado entre 1971 e 1972, aborda vagamente o cinema como suporte de um semblante que, no irreal da projeção, permite que o espectador encontre um *mais-de-gozar* comunitário. No seminário “O sinthoma”, Lacan (2007) confessa aos ouvintes ter ficado embasbacado após assistir “O império dos sentidos”, dirigido por Nagisa Oshima. Em razão da censura imposta ao filme, as exhibições estavam suspensas; inabalado, Lacan elegeu alguns de seus colegas para uma sessão privada, na qual testemunhou, impressionado, “o poder das japonesas” (2007, p. 122).

A listagem mais completa de ocorrências fílmicas no ensino de Lacan pode ser encontrada no artigo de Nilton Milanez (2016) e compreende preciosidades como “Um cão andaluz”, de Luis Buñuel; “Rashomon”, de Akira Kurosawa; “Hiroshima, meu amor”, de Alain Resnais; e “A doce vida”, de Federico Fellini. Esses exemplos demonstram que Lacan posicionava-se, em relação ao cinema, de forma diametralmente distinta de Freud – o que

pode ser apenas parcialmente creditado à distância temporal entre os dois psicanalistas e às suas predisposições pessoais em relação aos dispositivos tecnológicos. Como sinaliza Roudinesco (2011), ambos eram conservadores, mas cada um a seu modo. Ao contrário de Freud, refratário às câmeras, Lacan ofereceu-se às lentes do diretor Benoît Jacquot para gravar, em 1974, “*La psychanalyse*”, um documentário/entrevista endereçado aos telespectadores franceses, que seria posteriormente publicado sob o título de “Televisão”. Quando Jacquot lançou, dois anos depois, “*L’assassin musicien*”, Lacan dedicou uma nota elogiosa na revista “*Nouvel Observateur*” ao que considerou uma obra-prima, como recorda Catherine Millot (2017). Mais do que um comentário fílmico, a nota expressava tacitamente a gratidão do psicanalista a Jacquot e sua atenção à sétima arte. De toda forma, um pequeno trecho do seminário “A transferência” parece sintetizar a posição geral de Lacan (1992) a respeito do cinema e seu interesse à psicanálise:

É absolutamente claro que atualmente não se atribui mais ao amor, de modo algum, o nível da tragédia, nem tampouco um outro nível de que falarei daqui a pouco. Ele está no nível do que se chama, no discurso de Agatão, o nível de Polímnia. É o nível do que se apresenta como a materialização mais viva da ficção como essencial. Entre nós, é o cinema.

Platão ficaria satisfeito com essa invenção. Não há melhor ilustração nas artes daquilo que Platão coloca na origem de sua visão de mundo. O que se exprime no mito da caverna, nós o vemos todos os dias, ilustrado por esses raios dançantes que vêm, sobre a tela, manifestar todos os nossos sentimentos em estado de sombras. E é realmente a esta dimensão que, na arte de nossos dias, pertencem, de modo mais eminente, a defesa e a ilustração do amor. (p. 41)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Examinar pormenorizadamente as opiniões e contribuições de cada um dos autores que constroem a ponte entre a psicanálise e o cinema, ao longo de cento e tantos anos de história, excederia as humildes pretensões deste escrito; o que desejamos apontar é que boa parte das condições que faziam Freud torcer o nariz para o cinema foram superadas em maior ou

menor grau. As correrias desenfreadas do cinema de atrações ganharam sofisticação e, com uma boa maquiagem de efeitos especiais e uma forragem narrativa razoável, hoje nos parecerão bem menos intragáveis. As histórias ganharam complexidade e profundidade, e a palavra falada dotou-se de suma importância: os *scripts* atuais – e provavelmente seguirão assim por muito tempo – são compostos majoritariamente de diálogos. A intimidade da experiência filmica foi propulsionada com o advento do VHS, do DVD e, mais recentemente, dos serviços de *streaming*; ir às salas de projeção tornou-se um capricho sofisticado.

Ao longo deste artigo, buscamos resgatar o movimento inicial da articulação entre psicanálise e cinema, concentrando-nos em Freud e em seu emblemático silêncio textual acerca da sétima arte. À construção de um Freud absolutamente impermeável ao cinema, remetida à caneta de Ernest Jones, contrapõe-se um depoimento epistolar assinado pelo fundador da psicanálise. Em lugar de um personagem monolítico, o documento resgatado da correspondência familiar indica um Freud cindido, que se deixara encantar como criança aos prazeres das imagens em movimento, ao mesmo tempo em que não julgava que aquela curiosa tecnologia pudesse ter serventia ao campo psicanalítico.

Apesar das reticências do mestre, alguns interlocutores de Freud, sensíveis à arte que se desenvolvia na alvorada do século XX, insinuaram possibilidades de abertura. Os rastros deixados por Otto Rank, Lou Salomé, Karl Abraham e Hanns Sachs situam as primeiras tentativas de diálogo partindo do campo psicanalítico em direção ao cinema. Freud não desconhecia essas manifestações – sua opção por manter o cinema distante do corpo teórico da psicanálise não pode ser, portanto, entendida como casual. Por outro lado, ainda que Freud tenha desencorajado a transposição de seu método clínico para a grande tela, desconhecemos qual teria sido sua reação caso semelhante oferta partisse do teatro, da pintura, da ópera ou da escultura. A via preferencial de Freud para a transmissão da psicanálise não poderia ser outra senão aquela em que ele reconhecidamente era um premiado virtuose: a escrita.

Em última análise, o silêncio textual de Freud sobre o cinema, compreendido para além da extravagância biográfica e da incompatibilidade

teórica, permite tomar essa lacuna como um *lugar vazio*. Por mais de um século, centenas de autores, tanto da psicanálise quanto do cinema, lançaram-se à tarefa de construir pontes, oxigenar teorias e extrair potencialidades de um lado e de outro. Nos escritos de Freud, entretanto, o lugar vazio designa uma posição estrutural que relança inesgotavelmente a interrogação sobre a articulação entre cinema e psicanálise. Extraí-se daí o enigma necessário aos perscrutadores dessas fronteiras: na atualidade dos enlaces entre o cinema e a psicanálise, que lugar nos cabe?

REFERÊNCIAS

- Badiou, A. (2007). *O século*. São Paulo: Ideias e Letras.
- Canudo, R. (1975). Manifesto of the seven arts. *Literature/Film Quarterly*, 3(3), 252-254.
- Carrière, J. C. (2014). *A linguagem secreta do cinema*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Costa, F. C. (2006). Primeiro cinema. In F. Mascarello (org.), *História do cinema mundial* (pp. 17-52). Campinas: Papirus.
- Crary, J. (2013). *Suspensões da percepção: atenção, espetáculo e cultura moderna*. São Paulo: Cosac Naify.
- Ferreira Netto, G. A. (2010). O cinema alemão no tempo de Freud. *Leitura Flutuante. Revista do Centro de Estudos em Semiótica e Psicanálise*, 2(2), pp. 1-17. Recuperado de <http://revistas.pucsp.br/index.php/leituraflutuante/article/view/7637/5587>
- Freud, S. (1992). Letter 130. In E. Freud. *Letters of Sigmund Freud* (pp. 261-263). Nova Iorque: Dover Publications.
- Freud, S. & Breuer, J. (1996). Estudos sobre a histeria. In S. Freud. *Edição standard brasileira das obras completas de Sigmund Freud*, v. 2. Rio de Janeiro: Imago.
- Freud, S. (1996a) A interpretação dos sonhos. In S. Freud. *Edição standard brasileira das obras completas de Sigmund Freud*, v. 4 e 5. Rio de Janeiro: Imago.

- Freud, S. (1996b). Sobre a psicoterapia. In S. Freud. *Edição standard brasileira das obras completas de Sigmund Freud*, v. 7 (pp. 241-254). Rio de Janeiro: Imago.
- Freud, S. (1996c). Notas sobre um caso de neurose obsessiva. In S. Freud. *Edição standard brasileira das obras completas de Sigmund Freud*, v. 10 (pp. 134-273). Rio de Janeiro: Imago.
- Freud, S. (1996d). O interesse científico da psicanálise. In S. Freud. *Edição standard brasileira das obras completas de Sigmund Freud*, v. 13 (pp. 165-192). Rio de Janeiro: Imago.
- Freud, S. (1996e). O Moisés de Michelangelo. In S. Freud. *Edição standard brasileira das obras completas de Sigmund Freud*, v. 13 (pp. 213-241). Rio de Janeiro: Imago.
- Freud, S. (1996f). Conferências introdutórias sobre psicanálise, parte I. In S. Freud. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*, v. 15 (pp. 11-85). Rio de Janeiro: Imago.
- Freud, S. (1996g). Uma nota sobre o “bloco mágico”. In S. Freud. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*, v. 19 (pp. 250-259). Rio de Janeiro: Imago.
- Freud, S. (1996h). Um estudo autobiográfico. In S. Freud. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*, v. 20 (pp. 9-78). Rio de Janeiro: Imago.
- Gay, P. (2012). *Freud: uma vida para nosso tempo*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Gifford, S. (2004). Freud at the Movies, 1907-1925: from the Piazza Colonna and Hammerstein’s Roofgarden to The Secrets of a Soul. In J. Brandell. *Celluloid Couches, Cinematic Clients* (pp. 147-167). Nova Iorque: SUNY Press.
- Guazzelli, C. A. B. (2017). Os pesadelos amargurados de alemães na Alemanha entreguerras: comentários sobre a película *Segredos de uma alma*. In A. O. Weinmann; E. L. A. Sousa, L. S. Froemming (orgs.). *Imagens-texto: ensaios sobre cinema e psicanálise* (pp. 43-53). Porto Alegre: Editora da UFRGS.

- Heath, S. (1999). Cinema and psychoanalysis: parallel histories. In J. Bergstrom (org.). *Endless night: cinema and psychoanalysis, parallel histories* (pp. 25-56) Berkeley, Los Angeles e Londres: University of California Press.
- Jones, E. (1981a). *Vida y obra de Sigmund Freud*, v. 2. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Jones, E. (1981b). *Vida y obra de Sigmund Freud*, v. 3. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Korfmann, M. & Kepler, F. K. (2008). A literatura e o cinema como novo *medium* artístico: Hanns Heinz Ewers e *O estudante de Praga* (1913). *Pandaemonium germanicum*, 12, pp. 45-64.
- Lacan, J. (1995). *O seminário – Livro 4: A relação de objeto*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Lacan, J. (1997). *O seminário – Livro 7: A ética da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Lacan, J. (1992). *O seminário – Livro 8: A transferência*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Lacan, J. (2012). *O seminário – Livro 19: ... Ou pior*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Lacan, J. (2007). *O seminário – Livro 23: O sinthoma*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Lacoste, P. (1992). *Psicanálise na tela: Pabst, Abraham, Sachs, Freud e o filme Segredos de uma alma*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Mascarello, F. (2001a). A *screen-theory* e o espectador cinematográfico: um panorama crítico. *Novos olhares*, 8, pp. 13-28.
- Mascarello, F. (2001b). Notas para uma teoria do espectador nômade. *Novos olhares*, 7, pp. 4-20.
- Mezan, R. (2014) *O tronco e os ramos: estudos de história da psicanálise*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Milanez, N. (2016). Revisão dos filmes citados por Lacan. *REDISCO*, Vitória da Conquista, v. 9, n. 1, pp. 159-181.
- Millot, C. (2017). *A vida com Lacan*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Rank, O. (2013). *O duplo: um estudo psicanalítico*. Porto Alegre: Dublinense.

- Rivera, T. (2008). *Cinema, imagem e psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Roudinesco, É. (2011). *Lacan, a despeito de tudo e de todos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Roudinesco, É. (2016). *Freud in his time and ours*. Cambridge: Harvard University Press.
- Sartre, J-P. (1986). *Freud, além da alma*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Weinmann, A. O. (2011). Um olhar para o século XX. *Correio da APPOA*, 2011, pp. 25-30.

Recebido em 10/09/2018

Aceito em 09/09/2019