

## O curioso caso de Freud e Goldwyn<sup>I</sup>

Péricles Pinheiro Machado Jr.\*

Belinda Piltcher Haber Mandelbaum\*\*

A psicanálise e o cinema guardam uma curiosa proximidade: ambos tiveram origem em 1895 – em Viena, com a publicação de *Estudos sobre histeria* de Freud, e em Paris, com as primeiras projeções das imagens em movimento promovidas pelos irmãos Auguste e Louis Lumière (Diamond & Wrye, 1998). Historicamente, considera-se que no último século a psicanálise e o cinema promoveram uma mudança na forma como percebemos o mundo (Kaplan, 1990), pois “oferecem-nos diferentes modos para representar os dilemas fundamentais de dentro/fora, fantasia/realidade, sujeito/objeto” (Diamond & Wrye, 1998).

O psicanalista italiano Andrea Sabbadini, atualmente um dos pesquisadores de maior destaque na interface da psicanálise com o cinema, argumenta que o projeto de se fazer da psicanálise uma disciplina que, além da prática clínica, pudesse ser utilizada para a investigação de fenômenos humanos,

abriu-se para diversas áreas de aplicação para além de seu escopo original: a utilização extra-clínica do conhecimento psicanalítico, ou mesmo de aspectos da abordagem psicanalítica, para investigar produções ou fenômenos culturais, ou para “estudos explanatórios, metodológicos ou tecnológicos que surgem em disciplinas humanas diferentes da psicanálise” [citando Edelson, 1988, p. 157] tais como a arte, a educação, a história e a sociologia. (Sabbadini, 2003, p. 2)

No entanto os eventos que deram início ao profícuo diálogo entre a psicanálise e o cinema são marcados pelo estranhamento, senão aversão e antipatia de Freud em relação à incipiente arte dos Lumière. Inicialmente, foi a psicanálise que se tornou objeto de encantamento de cineastas a partir da década de 1920 com as produções do cinema expressionista alemão. Somente algumas décadas depois, os psicanalistas se aproximaram do cinema e descobriram a potência de suas imagens e da realidade fantástica que se reproduzia nas telas das salas de projeção.

<sup>I</sup> O artigo é parte da pesquisa de mestrado apresentada por Péricles P. Machado Jr. no Departamento de Psicologia Social do Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo (IPUSP) em 2014, sob orientação de Belinda P. H. Mandelbaum.

\* Psicólogo e psicanalista. Membro filiado ao Instituto Durval Marcondes da Sociedade Brasileira de Psicanálise de São Paulo (SBPSP) e pesquisador associado do Laboratório Interinstitucional de Estudos da Intersubjetividade e Psicanálise Contemporânea (LIPSIC). Doutorando pela Universidade de São Paulo (USP), mestre em Psicologia Social pela USP & Birkbeck College, Universidade de Londres.

\*\* Livre docente do Departamento de Psicologia Social da Universidade de São Paulo (USP) e coordenadora do Laboratório de Estudos da Família, Relações de Gênero e Sexualidade (LEFAM). Formação em psicanálise pelo Instituto Sedes Sapientiae e pelo Instituto Durval Marcondes da Sociedade Brasileira de Psicanálise de São Paulo (SBPSP).

## No princípio era Freud (mas também os Lumière)

Em 1895, Freud e Breuer publicaram seus *Estudos sobre a histeria*, que constituem a pedra fundamental da edificação psicanalítica. Nesse mesmo ano, os irmãos Lumière fizeram sua primeira projeção de imagens em movimento, estabelecendo o ponto inaugural da história do cinema. Essa curiosa coincidência, entretanto, não se limita à cronologia dos fatos. Nesse ano, tanto Freud como os irmãos Lumière viviam em Paris, a cidade símbolo das transformações culturais, inovações e costumes da Belle Époque.

No fim do século XIX, Freud teve seu primeiro contato com uma forma precursora daquilo que se tornaria a cinematografia. Em 1893, dois anos antes de Freud se mudar para estudar em Paris, Jean-Martin Charcot havia estabelecido na Salpêtrière um laboratório de fotografia dirigido por Albert Londe, com uma finalidade bastante especial. Londe fotografava as internas da Salpêtrière através de um mecanismo eletromecânico que permitia o disparo consecutivo de alguns fotogramas por segundo. Essas imagens eram então utilizadas para o estudo dos sintomas somáticos e movimentos corporais bizarros que se manifestavam durante os ataques histéricos (Sklarew, 1999).

As fotografias eram então justapostas de forma a reproduzir a cena histérica a partir do registro das sequências de movimentos, gestos, expressões faciais e maneirismos característicos da psicopatologia (Figura 1). Quando Freud integrou a equipe de Charcot em 1895, essa tecnologia já era amplamente utilizada nos estudos da loucura histérica. Supõe-se que esse tenha sido o primeiro contato de Freud com os primórdios da cinematografia (Gamwell, 2000, pp. 16-17).

**Figura 1.** Fotografias de uma paciente histérica de J.-M. Charcot (Onkelinx, 2001).



Por volta de dezembro do mesmo ano, foi realizada em Paris a primeira apresentação de uma película produzida pelo cinematógrafo inventado pelos irmãos Lumière. Rapidamente, o evento tomou grandes proporções e atraiu milhares de pessoas para assistir a uns poucos minutos de cenas do cotidiano que nada tinham de artísticas. Essas pequenas fitas retratavam situações bastante prosaicas, tais como “trabalhadores saindo da fábrica”, “o bebê sendo alimentado”, “uma locomotiva a vapor em movimento”. O evento da projeção e a experiência de assistir a essas imagens animadas eram os grandes atrativos para as pessoas da época:

A ideia de utilizar a dramatização [como argumento para filmes] não havia ocorrido aos primeiros cineastas. A principal alegria para o público (tal como na Reality TV dos dias de hoje) era a oportunidade de ver a vida comum, especialmente suas próprias vidas comuns – ou até a si mesmos, se tivessem sorte – enquadrada e projetada na tela. (Hauke, 2009, p. 50)

Apenas muitos anos depois, a partir de 1920, surgiram os primeiros filmes de curtíssima metragem, realizados com roteiros simples e usualmente cômicos (Sklarew, 1999). Segundo Kaufman (2011), embora a essa altura Freud tivesse desenvolvido um forte apreço pelas expressões artísticas, especialmente a literatura e a escultura, ele não nutria qualquer interesse pelo cinema ou pela música por não possuírem uma organização linguística que pudesse expressar algo por meio da palavra. Foi em 1909 que Freud teve seu primeiro contato direto com o cinema, acompanhado por Ferenczi e Jung, na ocasião em que viajaram aos Estados Unidos para uma série de aulas na Clark University, em Massachussetts. Nessa época, Freud já havia escrito seu primeiro trabalho de análise de uma peça literária, a *Gradiva* de W. Jensen, uma obra quase desconhecida no meio erudito alemão e que foi a ele recomendada por Jung, ainda nos tempos de correspondência cordial, antes mesmo do primeiro encontro pessoal entre os dois médicos (Sklarew, 1999). Evidentemente, a aproximação de Freud com a literatura foi anterior ao seu texto sobre a *Gradiva* (1907/1976) e já havia rendido algumas vinhetas psicanalíticas sobre *Édipo Rei* e *Hamlet* em sua obra seminal, *A interpretação dos sonhos* (1900/2001).

O diálogo com a literatura foi bastante profícuo, mas tinha um viés notadamente unilateral, pois se concentrava no uso que Freud podia fazer da arte para explorar suas primeiras teorias, e

não no que a psicanálise poderia fazer pelas artes, no sentido de elucidar algo da obra analisada (Kaufman, 2011). Ou seja, o objetivo dessas análises tinha menos a ver com a arte e a literatura do que com a produção de evidências colhidas a partir de produções culturais para dar suporte ao projeto freudiano de estabelecer a psicanálise como uma disciplina científica. Isso “era, de fato, uma opção metodológica de Freud, cujos interesses eram suas teorias do sonho, da neurose e da psicanálise, e não a literatura” (Figueiredo, 2014, p. 42).

Essa forma peculiar de estudo das artes, embora servisse a um propósito bastante compreensível – o de demonstrar as expressões do inconsciente através de exemplos da literatura –, interferia na própria capacidade criativa de Freud para abordar esses assuntos, pois a ordem teórica se impunha como parâmetro determinante para a apreensão do objeto analisado. Isso se estendia aos seus discípulos, que tomavam as prescrições do estilo freudiano de forma ainda mais rigorosa no trato com as obras de literatura e arte (Kaplan, 1990, p. 4). O impacto dessa abordagem para os intelectuais das artes e da literatura nos primeiros anos da psicanálise não foi dos melhores.

[Embora estivessem] a princípio muito animados com o potencial das ideias da psicanálise para enriquecer a sua própria prática, [os intelectuais] começaram a se sentir frustrados pela primazia dessas previsíveis formulações psicanalíticas sobre os demais aspectos do trabalho criativo, como se a arte fosse – em verdade e unicamente – apenas uma expressão de conflitos inconscientes. (Kaufman, 2011, p. 367)

Se por um lado havia algo de podre no reino da Dinamarca, deveria haver também “algo de valor no Hamlet de Shakespeare para além do complexo de Édipo” (Kaufman, 2011). A prática de usar a arte como ilustração para elementos da teoria psicanalítica perdura até os dias de hoje como suporte didático para a formação de analistas e psicoterapeutas. Mas também “pode evocar no analista ingênuo uma espécie de delírio exegético, uma mania de interpretar apenas de acordo com nosso ‘mistério’” (Greenberg & Gabbard, 1990, p. 93). Seja como ferramenta para o treino analítico, seja como manifestação de um *furor interpretandi*, a tradição estabelecida sobre os primeiros ensaios de Freud e seu grupo se estende também para a análise de filmes, conforme veremos.

## O encantamento do cinema com a psicanálise

As experiências de Freud com o universo cinematográfico incluem algumas passagens pitorescas. No ano de 1925, quando a psicanálise já havia se tornado conhecida para o mundo, Freud recebeu o convite de Samuel Goldwyn da célebre produtora hollywoodiana Metro-Goldwyn-Mayer para dar uma consultoria ao desenvolvimento de roteiros de filmes sobre a vida amorosa de grandes personagens da história, a começar por Cleópatra e Marco Antônio (Gabbard, 2001; Sklarew, 1999). A ideia de Goldwyn era grandiosa. Seu desejo de conquistar a atenção de Freud era maior ainda. Mas o contraste entre o entusiasmo de Goldwyn e a reserva de Freud tinha dimensões épicas!

Goldwyn pretendia persuadir “o especialista em psicanálise a comercializar seu estudo e escrever uma história para a tela, ou vir à América e dar um impulso aos corações desta nação”. Afinal... “não existe nada que entretenha mais do que uma história de amor realmente grandiosa”, e quem estaria mais qualificado para escrever ou orientar uma tal história, senão Freud? [E ainda, na trilha de Goldwyn], “roteiristas, diretores e atores... podem aprender muito com um estudo realmente profundo da vida cotidiana. Quão mais poderosas serão suas criações se souberem como exprimir uma motivação emocional autêntica e desejos suprimidos?”. (Gay, 1989, p. 414)

A suntuosidade do convite e a fabulosa quantia de 100 mil dólares a título de honorários não foram suficientes para persuadir Freud a aceitar tal empreendimento. Pelo contrário: zeloso pela sua criação que já chegara à idade adulta, Freud evitava qualquer associação da psicanálise com tudo o que não tivesse a ver com seu projeto científico, tal como fizera antes com a dissidência de colaboradores como Adler e Jung. A resposta de Freud foi claríssima: “Não pretendo ver o Sr. Goldwyn” (Gay, 1989, p. 414).

O interesse de Hollywood pela psicanálise não esvaneceu com a recusa à proposta de Goldwyn. E assim, no mesmo ano em que Freud havia declinado o convite da MGM, dois membros de seu restrito círculo de psicanalistas em Berlim – Karl Abraham e Hanns Sachs – foram recrutados por Hans Neumann, principal produtor executivo da Universum Film AG (UFA), para escrever o

**Figura 2.** Cenas do filme *Segredos de uma alma* (Pabst, 1926)



<sup>2</sup> O filme está integralmente disponível em [http://youtu.be/UCsOeeEa\\_6E](http://youtu.be/UCsOeeEa_6E).

roteiro de um filme educacional sobre psicanálise que seria dirigido pelo renomado diretor austríaco Georg W. Pabst (Brandell, 2004; Greenberg & Gabbard, 1990; Sklarew, 1999). Pabst é um dos grandes nomes do cinema expressionista alemão, ao lado de Fritz Lang, Robert Wiene e Friedrich Murnau, e se tornou mundialmente conhecido pelos filmes *Rua das lágrimas* (1925), estrelando Greta Garbo, e especialmente por *A caixa de Pandora* (1929), com Louise Brooks, duas obras que se tornaram referências para a história do cinema.

*Segredos de uma alma*<sup>2</sup> foi lançado na Alemanha em 1926 com o apelo de um *thriller psicanalítico*. No filme, Martin é um homem impotente que vive atormentado por um aflitivo desejo de cortar a garganta de sua mulher, além de sofrer uma fobia por facas e objetos cortantes em consequência de seu sintoma obsessivo (Figura 2). Ele se consulta com um psicanalista que, através da interpretação de seus sonhos, consegue curá-lo por completo (Roudinesco & Plon, 1998; Sklarew, 1999).

O argumento extremamente vanguardista para a época do cinema mudo foi inteiramente desenvolvido com o apoio de Abraham e Sachs (Gabbard, 2001; Roudinesco & Plon, 1998). Estes figuram nos créditos da produção logo no início do filme, o que sugere se tratar de um pequeno truque de marketing para dar credibilidade à dramatização (algo equivalente a “baseado em fatos reais”) e atrair espectadores curiosos para a eletrizante produção da República de Weimar. E para não restar dúvidas quanto ao argumento psicanalítico de *Segredos de uma alma*, uma vez que se tratava de um filme mudo, Sachs organizou um livreto explicativo sobre princípios terapêuticos elementares, com o título de *Psicanálise: enigma do inconsciente* (Sigmund Freud Museum Vienna, 2009).

A intenção de Neumann e Pabst era trazer para as telas uma narrativa dramática em que as proposições da psicanálise fizessem como pretexto para explorar as agruras da personagem principal à luz da terapêutica desenvolvida por Freud. Os enxertos teóricos que recheiam a trama dão um toque de mistério e novidade ao enredo do filme. Segundo Roudinesco e Plon,

este foi o primeiro filme inspirado nas teses freudianas e, quando de sua primeira exibição em Berlim, foi bem recebido: “De imagem em imagem”, escreveu um jornalista do Film-Kurier, “descobri-se o pensamento de Freud. Cada episódio da ação poderia ser uma das proposições da agora célebre

análise dos sonhos... Os discípulos de Freud podem se alegrar. Nada no mundo podia fazer tal publicidade com tanto tato”. (1998, p. 678)

Como era de se esperar, Freud não foi nada receptivo à iniciativa de seus dois diletos discípulos. Apesar das árduas tentativas para convencê-lo do valor que um filme como esse poderia ter para o movimento psicanalítico, Freud manifestava um notável desinteresse pelo assunto (Brandell, 2004). Pior ainda, ele duvidava que um filme pudesse retratar os conceitos da psicanálise e “não acreditava que a representação pictórica de abstrações psicanalíticas fosse possível”, conforme consta em sua correspondência com Abraham (Sklarew, 1999; Zaretsky, 2004, p. 145). E nesse aspecto ele estava certo, pois a forma como a psicanálise é apresentada em *Segredos de uma alma* é de fato bastante redutivista.<sup>3</sup>

A dimensão psicológica [dos medos e desejos secretos de Martin] é representada através de uma variação no uso de estereótipos. As ações, sonhos e estados emocionais da personagem são reduzidos a fragmentos de informação tipológica que se tornam totalmente compreensíveis à medida que se transformam em um estudo de caso, isto é, ao se traduzir os comportamentos da personagem em sintomas convencionais que se tornam racionalizados como uma neurose nomeável e curável. (Bergstrom, 1989, p. 164)

Relata-se que Freud jamais assistiu ao filme de Pabst, mesmo quando foi exibido por ocasião das celebrações dos seus 70 anos (Sklarew, 1999). Assim, ao longo de sua vida, Freud manteve distância do universo cinematográfico em uma atitude de indiferença, quando não de franco desprezo, pelo desenvolvimento do cinema como forma de expressão artística (Gabbard, 2001; Roudinesco & Plon, 1998; Sklarew, 1999).

Zaretsky (2004) relata que a grande receptividade de *Segredos de uma alma*, aliada aos argumentos de apreço dirigidos a Freud por Lou Andreas-Salomé, Otto Rank e Hanns Sachs, por ocasião do início das filmagens, parecem ter aliviado em alguma medida as suas resistências em relação ao cinema. Rank ressaltava as qualidades da *linguagem sensual* do filme, que colocava em imagens aquilo que a fala não conseguiria expressar em palavras. Por sua vez, Lou Andreas-Salomé argumentava que

3 Além de *Segredos de uma alma*, houve outras tentativas de se produzir filmes psicanalíticos nesse mesmo período, a exemplo da iniciativa de Albert J. Storfer e Siegfried Bernfeld para a realização de uma fita para a *International Psychoanalytical Press*. Esse projeto jamais foi realizado e, nesse caso, a oposição de Freud foi ainda mais incisiva (Sigmund Freud Museum Vienna, 2009).

a tecnologia do cinema era a única a proporcionar “uma rápida sucessão de imagens” de forma análoga à imaginação, “imitando, até mesmo, sua volatilidade”.

Freud chegou a elogiar Samuel Goldwyn – que, aliás, foi o maior financiador de Pabst – pelo intento de fazer prevalecer no argumento central do filme um aspecto da psicanálise “que podia ser muito bem representado plasticamente, isto é, o amor” (p. 145). Finalmente, em uma carta a Ernest Jones em 13 de dezembro de 1925, Freud dá o braço a torcer: “talvez tenhamos sido muito conservadores em relação a esse assunto” (Freud & Jones, [1908-1939]/1993, citado por Zaretsky, 2004, p. 145).



#### REFERÊNCIAS

- Bergstrom, J. (1989). Psychological explanation in the films of Lang and Pabst. In E. A. Kaplan (ed.). *Psychoanalysis and cinema* (pp. 163-180). Nova York: Routledge.
- Brandell, J. R. (2004). Eighty years of dream sequences: a cinematic journey down Freud’s ‘royal road’. *American Imago*, 61(1), 59-76.
- Diamond, D.; Wrye, H. K. (1998). Prologue. *Psychoanalytic Inquiry*, 18(2), 139-146.
- Figueiredo, L. C. (2014). A interpretação psicanalítica: clínica e formações da cultura. In \_\_\_\_\_. *Cuidado, saúde e cultura: trabalhos psíquicos e criatividade na situação analisante*. São Paulo: Escuta.
- Freud, S. (1976). Delírio e sonhos na ‘Gradiva’ de Jensen. In \_\_\_\_\_. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud* (J. Salomão, trad., v. 9, pp. 149-162). Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1907)
- \_\_\_\_\_. (2001). *A interpretação dos sonhos* (W. I. Oliveira, trad.). Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1900)
- Gabbard, G. O. (2001). The impact of psychoanalysis on the american cinema. *The Annual of Psychoanalysis*, 29, 237-256.
- Gamwell, L. (2000). The muse is with in: the psyche in the century of science. In \_\_\_\_\_. *Dreams 1900-2000: Science, art and the unconscious mind* (pp. 13-61). Ithaca: Cornell University Press.
- Gay, P. (1989). *Freud. Uma vida para nosso tempo* (D. Bottman, trad.). São Paulo: Companhia das Letras.
- Greenberg, H. R.; Gabbard, K. (1990). Reel significations: an anatomy of psychoanalytic film criticism. *Psychoanalytic Review*, 77(1), 89-110.
- Hauke, C. (2009). Turning on and tuning out: new technology, image, analysis. *Journal of Analytical Psychology*, 54, 43-60.



- Kaplan, E. A. (1990). Introduction: From Plato's cave to Freud's screen. In \_\_\_\_\_ (ed.). *Psychoanalysis and cinema* (pp. 1-23). Nova York: Routledge & Kegan Paul.
- Kaufman, B. S. (2011). Cinematic techniques and psychic mechanisms: psychoanalysis and film. *International Journal of Applied Psychoanalytic Studies*, 8(4), 366-378.
- Onkelinx, J.-M. (2001). *Hysterie* [versão eletrônica]. Recuperado em 8 mar. 2012, de Blog de Jean-Marc Onkelinx: <http://jmo-musique.skynetblogs.be/archive/2011/05/31/hysterie.html>.
- Pabst, G. W. (dir.). (1925). *Die freudlose Gasse* [Filme]. Alemanha: Sofar-Film.
- \_\_\_\_\_. (dir.). (1926). *Geheimnisse einer Seele* [Filme]. Alemanha: Neuman-Film-Production GmbH.
- \_\_\_\_\_. (dir.). (1929). *Die Büchse der Pandora* [Filme]. Alemanha: Süd-Film.
- Roudinesco, E.; Plon, M. (1998). *Dicionário de psicanálise* (V. Ribeiro; L. Magalhães, trads.). Rio de Janeiro: Zahar.
- Sabbadini, A. (2003). Introduction. In \_\_\_\_\_. (ed.). *The couch and the silver screen: psychoanalytic reflections on European cinema* (pp. 1-15). Hove: Brunner-Routledge.
- Sigmund Freud Museum Vienna (2009). *Psychoanalysis and film* [versão eletrônica]. Recuperado em 14 mar. 2012, de Sigmund Freud Museum: <http://www.freud-museum.at/freud/themen/film-e.htm>.
- Sklarew, B. (1999). Freud and film: encounters in the Weltgeist. *Journal of the American Psychoanalytic Association*, 47(4), 1238-1247.
- Zaretsky, E. (2004). *Secrets of the soul: a social and cultural history of psychoanalysis*. Nova York: Vintage Books.

**O curioso caso de Freud e Goldwyn** Neste trabalho, recorremos a passagens da história da psicanálise para destacar alguns dos principais fatos que marcaram sua aproximação com o cinema e as repercussões ulteriores desse encontro na criação de um novo campo para a investigação das formações da cultura. Destacamos o episódio do convite de Samuel Goldwyn, da célebre produtora hollywoodiana Metro-Goldwyn-Mayer, a Sigmund Freud para que o criador da psicanálise atuasse como consultor no desenvolvimento de roteiros de filmes sobre a vida amorosa de grandes personagens da história. | *The curious case of Freud and Goldwyn* In this paper, we discuss passages from the history of psychoanalysis to highlight some of the main facts that marked its approach to cinema and the subsequent reper-

RESUMO | SUMMARY

*cussions of this encounter in the creation of a new field for the investigation of cultural formations. We highlight the episode of Metro-Goldwyn-Mayer's famous Hollywood producer, Samuel Goldwyn's invitation to Sigmund Freud, so that the creator of psychoanalysis would serve as consultant in the development of screenplays about the love lives of great historical characters.*

PALAVRAS-CHAVE | KEYWORDS

Psicanálise. Cinema. Formações da cultura. Sigmund Freud. |  
Psychoanalysis. Cinema. Cultural formations. Sigmund Freud.

---

**PÉRICLES PINHEIRO MACHADO JR.**

Al. Jaú, 72/92, Jardim Paulista  
01420-000 – São Paulo/SP  
periclespmachado@icloud.com

**BELINDA PILTCHER HABER MANDELBAUM**

Av. Professor Mello de Moraes, 1721, Cidade Universitária  
05508-030 – São Paulo/SP  
belmande@usp.br

RECEBIDO 02.10.2019  
ACEITO 08.11.2019