

**UNIVERSIDADE DE SOROCABA
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO, PESQUISA, EXTENSÃO E INOVAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO STRICTU SENSU EM COMUNICAÇÃO E
CULTURA**

Paula Beatriz Gallerani Cuter

**O POTENCIAL COMUNICATIVO/EDUCATIVO DO FILME FREUD ALÉM DA
ALMA**

**Sorocaba/SP
2018**

Paula Beatriz Gallerani Cuter

**O POTENCIAL COMUNICATIVO/EDUCATIVO DO FILME FREUD ALÉM DA
ALMA**

Dissertação apresentada à Banca Examinadora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Universidade de Sorocaba, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Comunicação e Cultura.

Orientadora: Prof.^a Dra. Maria Ogécia Drigo

**Sorocaba/SP
2018**

Ficha Catalográfica

Cuter, Paula Beatriz Gallerani

C992p O potencial comunicativo do filme Freud além da alma / Paula Beatriz Gallerani Cuter / Paula Beatriz Gallerani Cuter. -- 2018.

162 f. : il.

Orientadora: Profa. Dra. Maria Ogécia Drigo

Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura) - Universidade de Sorocaba, Sorocaba, SP, 2018.

1. Comunicação na educação. 2. Cinema na educação. 3. Psicanálise e cinema. 4. Análise de conteúdo (Comunicação). 5. Freud

Paula Beatriz Gallerani Cuter

**O POTENCIAL COMUNICATIVO/EDUCATIVO DO FILME FREUD ALÉM DA
ALMA**

Dissertação aprovada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Universidade de Sorocaba.

Aprovada em: 28/11/2018

BANCA EXAMINADORA:

Profa. Dra. Maria Ogécia Drigo
Universidade de Sorocaba

Prof. Dr. Marcelo Santos de Moraes
Faculdade Cásper Líbero

Profa. Dra. Luciana Coutinho Pagliarini de Souza
Universidade de Sorocaba

DEDICATÓRIA

Aos meus filhos, Mirella e Gustavo, que são aquilo que tenho de mais precioso nesta vida. Ao meu companheiro, incentivador, paciente e grande amor, Richard.

AGRADECIMENTOS

Ter a coragem e ânimo para começar um mestrado, depois dos 50 anos, acredito ter sido um grande desafio e privilégio para mim. Nesta minha caminhada tive o incentivo de várias pessoas que eu não poderia deixar de mencionar e agradecer.

Primeiramente, gostaria de agradecer à minha orientadora, Profa. Dra. Maria Ogécia Drigo, pela paciência com que conduziu a minha pesquisa, me ajudou a selecionar os textos, organizar minhas ideias, e o mais importante, acreditou em mim.

Tive o privilégio de ter tido excelentes professores que não só enriqueceram o meu conhecimento, mas que se tornaram grandes amigos e colaboradores. Aqui fica o meu agradecimento especial para todos eles.

De modo particular, deixo aqui minha gratidão eterna pelo carinho e detalhamento com que leram o meu trabalho e com as contribuições riquíssimas que vocês me proporcionaram na minha qualificação: Profa. Dra. Luciana Pagliarini Coutinho e Prof. Dr. Marcelo Santos.

Aos meus amigos queridos que conheci no mestrado e por quem tenho a mais profunda gratidão e admiração.

À CAPES, que me auxiliou com a bolsa parcial e à UNISO, que complementou a mesma.

Agradeço aos meus filhos, Mirella e Gustavo, que se privaram muitas vezes da minha companhia, por saberem da importância e da seriedade com que eu estava realizando este trabalho.

Aos meus pais, por terem me mostrado o caminho do saber.

E, finalmente, nesta minha trajetória, acabou entrando em minha vida uma pessoa muito especial, que assistiu ao meu lado o filme Freud Além da Alma não sei quantas vezes, não medindo esforços para me deixar tranquila e à vontade para que eu ficasse horas a fio sentada em frente ao computador ou lendo meus textos. Richard, obrigada pelo carinho, pela compreensão, por seu amor e pelo companheirismo.

O INCONSCIENTE

No início, germinado
Com todo o reprimido,
Nesse caminho enviesado
Encontrou-se expandido
No fragmento de uma fala,
Num sonho condensado,
Na palavra que se cala
E no sintoma deslocado.
Na expressão do Eu
Há território meu;
No desejo insincero
E Naquilo bem severo.
Estou com tudo Isso!
Pouco se sabe, apenas isto!

(Nara Resende, 2017, p. 45)

RESUMO

A pesquisa tem como objeto de estudo o potencial comunicativo/educativo de filmes do subgênero *biopic* e é guiada pela questão: o conceito de inconsciente e suas manifestações tratado no filme *Freud Além da Alma* mantêm coerência de sentido com o proposto por Freud, em sua obra? O objetivo geral é compreender o potencial do filme mencionado para a disseminação de conceitos de psicanálise e para compor práticas de ensino; são objetivos específicos explicitar o conceito de inconsciente e suas manifestações na perspectiva das teorias de Sigmund Freud; classificar o filme selecionado de acordo com o gênero e subgênero cinematográficos; identificar aproximações do conceito de inconsciente e suas manifestações no filme e aos desenvolvidos em obras específicas de Freud. Compõem a fundamentação teórica e metodológica as obras de Sigmund Freud, autores que tratam do cinema tais como Aumont e Marie (2013), Nogueira (2010) e Bardin (2016), para análise de conteúdo. A pesquisa é relevante para a comunicação por enfatizar a dimensão educativa do cinema, pois mostra que a categoria de filmes que conjuga biografia e drama, o *biopic*, pode contribuir para o ensino de conceitos científicos. Ao envolver a mídia cinema, bem como realizar análise fílmica, esta pesquisa é pertinente à Área de concentração Mídias e à linha de pesquisa Análise de processos e produtos midiáticos.

Palavras-chave: Comunicação/Educação. Cinema. Análise Fílmica. Análise de Conteúdo. *Freud Além da Alma*.

ABSTRACT

The study object of this research is the communicative/educational potential of films of the subgenre *biopic* and it's guided by the question: the concept of unconscious and its manifestations treated in the movie Freud Além da Alma (The Secret Passion) maintains coherence of meaning as the one proposed by Freud in his work? The general goal is to understand the potential of the mentioned movie for the dissemination of psychoanalysis concepts and to compose teaching practices; the specific goals are to explain the concept of the unconscious and its manifestations in the perspective of the theories of Sigmund Freud; classify the selected movie in according with the cinematographic genre and subgenre; to identify approximations of the concept of unconscious and its manifestations in the movie and to those developed in specific works of Freud. The theoretical and methodological foundation are composed by Sigmund Freud's works, authors which dealing with cinema such as Aumont and Marie (2013), Nogueira (2010) and Bardin (2016), for the content analysis. The research is relevant to communication by emphasizing the educational dimension of the cinema, as it shows that the category of films which combines biography and drama, the *biopic*, can contributes to the teaching of scientific concepts. By engaging cinema media as well as performing film analysis, this research is pertinent to the Media concentration area and to the research line Analysis of mediatic processes and products.

Keywords: Communication/Education. Cinema. Film Analysis. Content Analysis. The Secret Passion.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1- O rosto de Cecily em close	77
Figura 2- A boneca	78
Figura 3- Cena 17: Cecily se maquia para agradar ao pai	80
Figura 4- Cena 17: A mãe repreende a filha severamente.....	81
Figura 5- Cena 17: O pai e a filha no quarto	81
Figura 6- O pai retornando ao quarto	82
Figura 7- Cena 17: Cecily parece temerosa diante da lembrança.....	82
Figura 8- Cena 17: A lembrança faz com que ela coloque os pés no chão e tente andar.....	83
Figura 9- Cena 17: Cecily apoia os pés no chão	84
Figura 10- Cena 17: Cecily começa a andar.....	84
Figura 11- Cena 17: Cecily anda até à cama e olha para Freud	85
Figura 12- Cena 4: Cecily acorda da hipnose e encontra Breuer a olhando com carinho.....	87
Figura 13- Freud segurando a serpente	90
Figura 14- Caduceu	91
Figura 15- Cecily resiste diante da descoberta da possibilidade de ter sido seduzida por seu pai	92
Figura 16- Freud não querendo ver o desejo edípico	93
Figura 17- Cena 18: Freud quando criança vendo a mãe se despindo	94
Figura 18- Cena 18: A mãe se despindo.....	94
Figura 19- Cena 18: O pai entra no quarto e a mãe termina de abotoar a camisola.....	95
Figura 20- Cena 18: O pai leva a mãe embora, para o quarto ao lado	95
Figura 21- Cena 18: Freud chora após o pai levar a mãe embora	96
Figura 22- Cena 18: A mãe, ao ouvir Freud chorando, retorna ao quarto dele	96
Figura 23- Cena 18: A mãe se aproxima de Freud para acalmá-lo	97
Figura 24- Cena 18: A mãe dá o bracelete em formato de cobra para o filho.....	97
Figura 25- Cena 18: Freud empresta o bracelete da mãe, onde começa a fazer as conexões ..	98
Figura 26- Cena 7: Sonho edípico de Freud	103
Figura 27- Cena 7: No sonho, Freud vê a imagem de uma mulher, que tem o rosto da sua mãe	104
Figura 28- Cena 7: O paciente de Freud se aproxima da mulher	105
Figura 29- Cena 7: O paciente beija a mulher, o que deixa Freud horrorizado.....	105
Figura 30- Cena 15: Freud e Cecily, conversando frente a frente: método catártico	109

Figura 31- Cecily e Freud conversando frente a frente: método catártico	109
Figura 32- Cena 15: A virada do método	110
Figura 33- Cena 15: Cecily, já no método da associação livre.....	111
Figura 34- A mãe de Cecily, Freud e o quadro do pai, ao fundo	115
Figura 35- Freud faz uma síntese para Cecily do significado de sua doença.....	116
Figura 36- A resistência.....	120

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	14
1.1 Os primeiros passos	14
1.2 Sobre pesquisa na interface cinema/psicanálise	15
1.3 Sobre a pergunta norteadora e objetivos	23
1.4 Aportes teóricos e metodológicos.....	24
1.5 Dos resultados	29
2 UM OLHAR PARA O CINEMA	30
2.1 O cinema e a visão.....	30
2.2 O cinema como linguagem.....	34
2.3 O filme biográfico	39
2.4 Cinema e educação	41
3 O INCONSCIENTE NA PERSPECTIVA DA PSICANÁLISE FREUDIANA	44
3.1 O inconsciente e suas manifestações	44
3.2 O Sonho	50
3.3 Atos falhos ou Parapraxias	56
3.4 Transferência e Contratransferência.....	58
3.5 Teoria Geral das Neuroses.....	61
3.6 Resistência e Repressão.....	65
3.7 Método da Associação Livre	66
3.8 Complexo de Édipo	68
4 O FILME FREUD ALÉM DA ALMA, EM UMA ANÁLISE DE CONTEÚDO.....	71
4.1 Sobre análise de conteúdo	71
4.2 Análises	75
4.2.1 Ato Falho	75
4.2.2 Sintomas Históricos	78
4.2.3 Transferência e Contratransferência.....	85

4.2.4 Complexo de Édipo	88
4.2.5 Sonhos	98
4.2.6 Método da Associação Livre	106
4.2.7 Repressão.....	111
4.2.8 Resistência.....	117
4.3 Considerações sobre os resultados das análises	120
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	123
Referências	125
ANEXO A – Recortes das Cenas do Filme Freud Além da Alma.....	131
ANEXO B – Ficha técnica e sinopse do filme	158
ANEXO C – Referências das Obras de Sigmund Freud.....	161

1 INTRODUÇÃO

Na Introdução, tratamos do tema, da pergunta norteadora, dos objetivos e dos aportes teórico-metodológicos da nossa pesquisa, bem como buscamos enfatizar a importância da mesma para a comunicação, guardando a devida aproximação à área de concentração e à linha de pesquisa do programa, no qual ela foi desenvolvida. Apresentamos também esclarecimentos sobre a disposição dos resultados ao longo de três capítulos.

1.1 Os primeiros passos

Após concluirmos a graduação em Psicologia, iniciamos a nossa atuação na área clínica tendo a psicanálise freudiana como referencial teórico. Iniciamos nossa prática no Hospital Psiquiátrico Jardim das Acácias, de Sorocaba, e no SPA Sorocaba, que ofereceram a oportunidade de tratar de pacientes portadores de transtornos alimentares, no ato da internação e durante o tempo em que os mesmos permaneciam internados. Também ministramos aulas de Psicologia, no curso de formação de soldados do Comando de Policiamento do Interior, em Sorocaba. Essa primeira experiência despertou nosso interesse pela docência.

Em seguida, realizamos um curso de especialização sobre observação e intervenção precoce da relação mãe-bebê, no primeiro ano de vida, o que possibilitou trabalhar com a psicologia preventiva e dar continuidade à experiência da docência. Ministramos aulas sobre o desenvolvimento emocional da criança, no curso de Medicina Preventiva do hospital UNIMED, de Sorocaba. Como o curso permitia a autonomia da professora, tanto na seleção dos temas como nas opções de práticas de ensino, nesse período, começamos a utilizar filmes, como O Rei Leão, de Walt Disney. Constatamos que as aulas que se valiam desse recurso tornavam-se mais interessantes e ajudavam a promover debates com os alunos.

A partir disso, passamos a nos interessar pelo Cine-reflexão, atividade promovida pela Fundação de Desenvolvimento Cultural (Fundec), de Sorocaba. As sessões, de modo geral, desenvolviam-se em duas etapas: na primeira, apresenta-se o filme; na segunda, um ou mais profissionais da (s) área (s) em questão, faziam uma análise do filme, abrindo espaço para os ouvintes/espectadores participarem. O primeiro filme que comentamos, em uma dessas sessões, foi o filme brasileiro Vips, de 2010, dirigido por Toniko Melo e protagonizado por Wagner Moura, que narra a história de um personagem fascinado por aviões e com habilidade de imitar pessoas, tema que propiciou reflexões sobre a relação pai/filho.

Em 2011, quando ingressamos no Programa de Mestrado em Comunicação e Cultura – Mestrado-, na Uniso, nosso interesse por estudar cinema se intensificou. Em 2012, veio o convite para participarmos de uma atividade do Cine Clube da 3ª Idade - projeto este realizado pelo mesmo Programa, em parceria com a Academia Sorocabana de Letras (ASL) e com a Universidade Federal de São Carlos, em que comentamos o filme *A Invenção*, de Hugo Cabret, do diretor Martin Scorsese. No entanto, por problemas pessoais fomos obrigados a interromper esse percurso.

Nesse ínterim, surge a oportunidade de ministrar aulas num curso de pós-graduação em Psicanálise, no Centro de Formação e Assistência à Saúde - CEFAS -, sobre Psicanálise Freudiana. Nessas aulas retomamos o uso de filmes no ensino.

Retornamos ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura – Mestrado, da Uniso, em 2017, cientes de que há muito o que explorar da relação cinema e educação. O cinema, nos seus mais variados gêneros, tem uma dimensão educativa, como enfatiza Xavier (2008). Nessa pesquisa, nosso foco é a exploração dessa dimensão, envolvendo a psicanálise, na perspectiva freudiana.

Mas, vejamos como caminham as pesquisas envolvendo esse tema na comunicação.

1.2 Sobre pesquisa na interface cinema/psicanálise

Para contemplar parte do estado da arte de pesquisas sobre temas na interface cinema/psicanálise/ensino, buscamos artigos científicos, dissertações e teses encontrados no Google Acadêmico, em periódicos da CAPES, em artigos da COMPÓS e no portal da SCIELO, tendo como descritores: cinema e psicanálise; cinema e metodologia de ensino; análise de conteúdo; biografia e cinema; análise fílmica, num período de, aproximadamente, 10 anos.

Entre as inúmeras pesquisas, destacamos a de Martta (2008), intitulada *Psicanálise e cinema: a subjetividade contemporânea nas fabulações da cultura*, que com o objetivo de refletir sobre o sujeito, a sociedade e os sintomas da cultura, apresenta conceitos psicanalíticos em Freud e Lacan, um breve histórico sobre o cinema e temas que contemplam a relação entre a essa sétima arte e a psicanálise, bem como busca subsídios em pesquisa de campo. A metodologia para a análise dos dados da pesquisa encontrados nas entrevistas feitas com adolescentes sobre o filme - *O homem que copiava* - são interpretados mediante um ensaio metapsicológico. Segundo a autora, a leitura feita na pesquisa bibliográfica, documental e de campo, instrumentaliza a transferência do pesquisador, que, juntamente com suas implicações subjetivas, vai analisar o texto elaborado pelos dados coletados, para identificar os significantes

que podem ser utilizados para compor o ensaio metapsicológico, envolvendo os significantes encontrados na fala dos participantes: falso, verdadeiro, dinheiro, violência, banalizado, bobagem, pai, matar, drogas, feliz, coitado, necessidade, lei e segurança. Entre os resultados podemos enfatizar que é possível derivar efeitos subjetivos de vários aspectos dos ideais vigentes na cultura, tais como o não reconhecimento da dívida simbólica para com os seus ancestrais, a apologia ao individualismo, em detrimento da tradição, o declínio da função paterna, a busca de um gozo totalizante e o não reconhecimento de limites. Nesta tese, constatamos a importância da utilização de filmes para aproximar o tema a conceitos da psicanálise. Em nossa pesquisa, não vamos tratar da teoria lacaniana, mas de manifestações do inconsciente, no cinema e na psicanálise, pautada na psicanálise freudiana.

Magalhães (2008), em artigo intitulado Cinema, sonho e psicanálise, considerando a concepção freudiana do inconsciente e de suas leis, tem como propósito, inicialmente, fazer uma aproximação entre cinema e sonho, considerando que o primeiro se articula com as leis da linguagem, numa visão lacaniana, e que Freud descreve como mecanismos fundamentais da elaboração onírica: a condensação e o deslocamento e, também, a figurabilidade, enquanto transformação das ideias em imagens visuais. Em seguida, recorre aos pensamentos freudiano e lacaniano sobre a linguagem onírica, para aproximar cinema e sonho, a partir de questões suscitadas pelos sonhos de angústia e pelo pesadelo. Esclarece ainda a diferença entre o olho e o olhar bem delineadas na psicanálise. Nas suas palavras:

A teoria psicanalítica nos adverte que na construção de uma teoria que diga respeito à realidade, o que é importante não é a diferença entre o que é da ordem do visível ou do invisível, mas, sim, a diferença entre o olho e o olhar. A psicanálise aponta para uma esquizo do olho e do olhar, isto é, ela quer fazer uma distinção entre ver - função do olho - e olhar, objeto da pulsão escópica. O que é preciso, então, levar em conta, não é, propriamente, a função de um órgão, o olho - mas o desejo do sujeito na pulsão escópica. (MAGALHÃES, 2008, p. 86).

Além de enfatizar a pulsão escópica, a mesma autora também chama nossa atenção para o vínculo do cinema com as linguagens, no caso a dos sonhos e a língua. Ao tratar do cinema, na nossa pesquisa, vamos apresentar reflexões sobre essa interface que, de certo modo, ainda constituem o pressuposto primeiro para a análise fílmica.

Há pesquisas que tratam de análises de filmes específicos, como as que utilizaram o filme *Clube da Luta*, com o objetivo de refletir sobre o processo de construção da identidade cultural. Dentre essas pesquisas, fizemos a escolha de Minerbo (2006), em artigo intitulado *O Clube da Luta: narcisismo, identificação e psicologia das massas*, pois a mesma enfatiza a

diferença entre interpretação psicanalítica e exercício da psicanálise aplicada, o que se aproxima de nossos questionamentos. Nas palavras de Minerbo (2006, p. 149-150):

É importante, para o que se segue, distinguir entre um exercício de psicanálise aplicada e uma interpretação psicanalítica. Cada um tem a sua hora e o seu lugar. Este é um texto de psicanálise aplicada. Isto significa que um filme foi usado, durante o seminário, para ilustrar, com um bom exemplo, a teoria; para praticar e firmar a compreensão dos conceitos estudados — como se fosse um novo conceito de português, ou de matemática; para reconhecê-los em sua forma viva e encarnada no “material clínico” do filme. A teoria nos é dada a priori; pode, então, ser aplicada ao filme. E isto em dois sentidos: como bússola, orientando nosso olhar e escuta, sensibilizando-os para determinados aspectos, antes invisíveis, ou sem sentido, do que estamos vendo e ouvindo.

A autora explicita conceitos freudianos de identificação e narcisismo representados no que ela chama de material clínico do filme, tanto para identificá-los como para compreendê-los. Assim sendo, o filme é visto, nesse artigo, como uma ferramenta importante para discutir temas da psicanálise no ensino, o que pretendemos fazer também com o filme *Freud além da alma*, mas com outros conceitos freudianos.

Maia (2016), em *Mulheres olímpicas: cinema brasileiro, mulheres atletas e teoria feminista do cinema*, apresenta resultados de pesquisa que tinha como objetivo compreender as transformações sociais, via produção audiovisual, relativas à mulher atleta e suas possíveis relações com a teoria feminista do cinema. A autora fundamentou-se em Jacques Aumont e Michel Marie para tratar de cinema e de análise fílmica, e em Bardin, para realizar a análise de conteúdo, que se deu com as categorias: desigualdade de sexo, desvalorização da atleta, lutas políticas e conquistas de espaço, diferentes mulheres brasileiras, objetos e marcas simbólicas e desconhecimento da história do esporte olímpico brasileiro. Esta pesquisa foi importante, pois contribuiu para compreendermos como pode ser realizada a análise de conteúdo de um filme. Na nossa pesquisa, depois de elegermos categorias – que pensamos devem estar nos conceitos freudianos – vamos comparar o modo como estes são apresentados nos textos de Freud e no filme.

Dando continuidade ao estado da arte, o cinema alcança também o ensino superior. Em *Cinema e psiquiatria: filmes para o ensino da psiquiatria*, Maia (2007) aborda sua experiência com uma metodologia de ensino de psiquiatria para estudantes de Medicina, com o uso de filmes. Segundo o autor, desde 1994, na Fundação Faculdade Federal de Ciências Médicas de Porto Alegre – FFFCMPA -, foi criado o Cinepsiquiatria, uma metodologia de ensino, via filmes, para ministrar a disciplina mencionada. A metodologia consiste em discriminar, em módulos, os temas propostos na disciplina, a saber: Sexualidade; Estudo das Neuroses;

Psicopatologias e Tempos Modernos. Em seguida, no item sessão, são discriminados os subtemas. O tema sexualidade, por exemplo, envolve estudos sobre sexo, aspectos históricos da sexualidade, identidade de gênero, iniciação sexual e o sexo, como instrumento do prazer. Em seguida, são apresentados os filmes pertinentes para cada tema, em “filmes”. Kama Sutra: Uma História de Amor (1996), Minha vida em cor de rosa (1997), Todas as coisas são belas (1995) e Terapia do prazer (1996) são filmes selecionados para o módulo Sexualidade. A seguir (Quadro 1), pode-se ver os módulos, as sessões e os filmes selecionados.

Quadro 1 – Metodologia para o ensino de Psiquiatria

Módulo	Sessão	Filmes
Sexualidade	Sexo: Aspectos Históricos Identidade de Gênero Iniciação Sexual Sexo: Instrumento do Prazer	Kama Sutra: Uma História de Amor (1996) Minha vida em cor de rosa (1997) Todas as coisas são belas (1995) Terapia do Prazer (1996)
Estudo das Neuroses	Complexo de Édipo Sadismo e Masoquismo Neurose Infantil Narcisismo	Hamlet (1996) Lua de Fel (1992) Eu sou o Senhor do Castelo (1989) Segundas Intenções (1999)
Psicopatologias	O que é Esquizofrenia? O que é psicopata? Sexualidade versus Narcisismo Transtorno Dissociativo	Shine (1996) Seven - Os Sete Crimes Capitais (1995) Eclipse de uma Paixão (1995) As Duas Faces de um Crime (1996)
Tempos Modernos	Individualismo Manipulação Genética Realidade Química Futuro, presente ou passado Adolescência no Século XXI	O Advogado do Diabo (1995) Gattaca (1997) Trainspotting – Sem Limites (1996) O Cubo (1997) Vamos nessa (1999)

Fonte: Elaborado pela autora a partir de Maia (2007, p. 50-55).

Maia (2007) enfatiza que os filmes, de um lado, constituem uma ferramenta potente para o ensino e aprendizagem em psiquiatria; de outro, podem ser úteis para a prática clínica auxiliando na compreensão da terapêutica de pacientes. De certo modo, constatamos que os filmes têm esse potencial. No entanto, na nossa pesquisa, almejamos ir além, tentando averiguar as aproximações dos conceitos abordados no filme às ideias freudianas.

No que se refere à metodologia de análise fílmica, vale mencionar Penafria (2009), que em artigo intitulado Análise de filmes - conceitos e metodologia (s), apresenta reflexões sobre o que é análise fílmica. Jacques Aumont, Christian Metz e Francis Vanoye fazem parte de sua fundamentação teórica, o que colaborou para nossa pesquisa, pois compartilhamos a escolha

dos autores que tratam de linguagem fílmica. Conforme esclarece a autora, antes de começarmos a análise de um filme, é necessário verificar que tipo de análise vai se adequar ao tratamento do material a ser analisado. A autora apresenta as possibilidades de análise fílmica, segundo os autores que constituíram seu *corpus* teórico. Ela aborda a análise textual, proposta por Christian Metz, como uma das formas de análise, no que se refere à sintagmática. Nessa modalidade de análise, em suas palavras, o filme é dividido em segmentos (unidades dramáticas/sintagmas). Ao considerar o filme como um texto, Penafria (2009) esclarece que Christian Metz privilegia os códigos perceptivos, culturais e específicos, onde ela explica, em detalhes, cada um deles. Continuando os tipos de análise fílmica, a autora descreve a análise textual que é, em última instância, a análise da narrativa. Já a análise de conteúdo, que Penafria (2009) menciona nas classificações sugeridas por Metz, considera-se o filme como um relato e leva-se em conta o seu tema. A aplicação deste tipo de análise, para Penafria (2009), implica, em primeiro lugar, explicitar o tema (o melhor modo de executar tal tarefa é completar a frase: Este filme é sobre ...); em seguida, faz-se um resumo da história e a decomposição do filme. Uma outra categoria de análise fílmica, mencionada pela autora, é a análise poética, que subentende o inventário de sensações, sentimentos e sentidos que um filme pode gerar quando é visionado. Este artigo elenca diversas modalidades de análise fílmica, como pudemos identificar, o que contribuiu para reforçarmos a ideia de que a análise de conteúdo é pertinente para a nossa pesquisa.

Em outro artigo, encontramos a aplicação da análise fílmica que pretendemos elaborar em nossa pesquisa. Silva (2016), em Cinema, conhecimento científico e formação de professores: a trajetória de René Descartes pelo neorrealista Roberto Rossellini, na busca de caminhos para auxiliar professores a construir uma prática interdisciplinar no processo de ensino/aprendizagem de matemática, empreende uma reflexão sobre conceitos de ciências e matemática historicamente contextualizados e desenvolvidos em um filme. O filme selecionado para análise foi Descartes (1974), da coleção Os Filósofos, dirigida por Roberto Rossellini, que busca, com o olhar cinematográfico, reconstruir a história de Descartes, a evolução de seu pensamento, numa perspectiva filosófica. Os conceitos de ciências e matemática então percebidos, nas suas várias dimensões, no filme, constituem a base para a elaboração de sequências didáticas capazes de intervir em processos de aprendizagem significativa. Uma vez que a linguagem cinematográfica pode condensar diversas visões acerca de um fenômeno, ela se apresentará como meio para desenvolvimento de posturas críticas e reflexivas da evolução do pensamento científico. Silva (2016) utiliza a análise de conteúdo, proposta por Laurence Bardin, para fazer a análise de conteúdo do filme, a mesma que vamos adotar na nossa pesquisa.

A análise de conteúdo, elaborada por Bardin, constitui-se num conjunto de técnicas que podem ser adaptadas à Comunicação e à Informação. Silva (2016), para a elaboração desse artigo, selecionou os principais trechos do filme, transcrevendo as falas dos personagens com base nas legendas e os classificou em cinco categorias, criadas com base no livro *Discurso do Método*, uma das principais obras de René Descartes, o que pode ser visto no Quadro 2.

Após a elaboração do quadro ou a seleção das categorias, Silva (2016) faz a transcrição de trechos do filme pertinentes a cada categoria e os interpreta. Conclui que a análise do pensamento científico e matemático, em uma perspectiva filosófica, com o uso de filmes, pode se tornar um aliado pedagógico, ao levar o ensino de ciências e de matemática para a esfera da cultura e da arte.

Quadro 2 - Categorias de análise

Categorias	Conceitos, procedimentos e atitudes que caracterizam cada categoria
Considerações relativas às ciências	Nesta categoria encontramos uma série de considerações sobre a razão (o bom senso), a faculdade de bem julgar, que é igual em todos os homens segundo Descartes, cuja questão é como conduzir esta razão. Nos trechos classificados segundo esta categoria, o filósofo conta os estudos que fez quando deixou os livros e suas objeções à filosofia dos escolásticos.
Principais preceitos do método	Nesta segunda categoria, temos os trechos em que Descartes nos dá as principais regras do seu método. Para tanto, o filósofo arranja-se de tal modo que nada lhe perturbe a tranquilidade, procura desfazer-se das opiniões que lhe haviam sido ensinadas e decide seguir apenas sua própria razão.
Regras da moral e religião	Nesta terceira categoria Descartes oferece-nos as regras da moral provisória. O filósofo acredita que não podemos ficar irresolutos em nossas ações, embora a razão nos obrigue a sê-lo em nossos juízos. Daí a necessidade de uma moral provisória, enquanto outra não se constitui baseada na ciência. Nesta categoria, observamos também o respeito e a preocupação de Descartes em não confrontar a Igreja.
Lineamentos da metafísica cartesiana	Na quarta categoria, encontraremos as razões com as quais Descartes prova a existência de Deus e da alma humana, que são os fundamentos de sua metafísica.

Fonte: Elaborado pela autora conforme Silva (2016, p.6).

Com Silva (2016) reafirmamos a nossa opção pela análise de conteúdo, na perspectiva de Laurence Bardin, uma vez que tentamos verificar as aproximações dos conceitos postos no filme *Freud Além da Alma* aos apresentados por Freud, bem como nos levou a pensar que assim como Descartes, Freud também foi um grande cientista, que merece um olhar especial, que pode ser construído com o cinema.

Nesse sentido, Araújo (2017) em artigo intitulado Imagens-memória: documentários-homenagem, autobiográficos e *biopics*, o autor analisa imagens cinematográficas que constroem memórias em três tipos de documentários, fundamentando-se na concepção de John Grierson. Os filmes Elena, de Petra Costa (Brasil, 2012), As Praias de Agnès, de Agnès Varda (França, 2008) e Steve Jobs, de Danny Boyle (USA, 2015), documentários recentes com concepções diversas que sugerem novos enfoques ao gênero, constituem o *corpus* para o artigo, que foi analisado com o objetivo de explicitar como se dá a construção de imagens-memória. De acordo com Araújo (2017), o subgênero do drama *biopic* existe desde a década de 30 e o objetivo desses primeiros *biopics* era de criar mitos.

O que difere os antigos *biopics* dos do século 21 é justamente o mito. Enquanto os *biopics* do início do cinema eram feitos para imortalizar feitos heroicos ou reis, os de hoje, em sua maioria, recorrem a detalhes intimistas que desconstroem mitos, especialmente no caso de Steve Jobs e Amy. (ARAÚJO, 2017, p. 4).

Se o filme Freud Além da Alma vai ao encontro da proposta atual dos *biopics*, acaba sendo uma hipótese que também podemos averiguar na nossa pesquisa ou abrir possibilidades para novas pesquisas.

Souza (2013), no segmento de filmes biográficos desse estado da questão, em artigo desenvolvido com o objetivo de mostrar o que faz do estudo dos gêneros cinematográficos um objeto da comunicação, apresenta, com base em pesquisa da área, o que seria objeto de estudo para o campo comunicacional; em seguida, justifica a inserção da sua pesquisa no campo comunicacional. Nesse artigo, encontramos uma importante contribuição para compor a fundamentação teórica da nossa pesquisa, o livro Manuais de cinema II – gêneros cinematográficos, Nogueira (2010), que nos auxiliou na compreensão do subgênero cinematográfico do drama, o *biopic*.

Cabe também, nesse breve estado da questão, mencionarmos livros sobre a interface cinema e psicanálise. Bartucci (2000), em Psicanálise, Cinema e Estéticas de Subjetivação, relaciona o cinema com o imaginário e o simbólico, considerando que estes são os mecanismos que regulam o inconsciente. O livro pertence a uma pequena coleção de três volumes composta ainda por Psicanálise, Literatura e Estéticas de Subjetivação e Psicanálise, Arte e Estéticas de Subjetivação. As obras respondem a uma época "em que se discute, incansavelmente, questões cruciais acerca das novas formas de subjetivação na atualidade." (BARTUCCI, 2000, p. 14). O livro, apresenta, na primeira parte, cinco ensaios que abordam as interseções históricas e conceituais dos dois campos; a segunda, composta por quatro ensaios, analisa filmes específicos, com o propósito de compreendê-los, à luz de teorias psicanalíticas.

Cinema, Imagem e Psicanálise, de Tânia Rivera, faz uma aproximação do cinema com o sonho, que também contém elementos do imaginário e do simbólico. No capítulo intitulado *Filmando a Psicanálise – Segredos de uma Alma*, Rivera (2008) aborda uma questão que é importante, que devemos aqui ressaltar. Segundo a autora, em 1924, Samuel Goldwin, produtor de Hollywood, já pensava em fazer um filme sobre a psicanálise freudiana, o que foi totalmente rechaçado por Freud, uma vez que ele não acreditava que sua teoria pudesse ser filmada com seriedade. No entanto, com a autorização de Abraham e Sachs, contrariando a vontade do mestre, em 1926, o filme é produzido, mantendo várias ligações com um caso clínico verídico de Freud: *O homem dos ratos*. “Segredos de uma alma não poderia, é óbvio, mostrar como tal a teoria freudiana, simplesmente porque não é um texto teórico. Esse filme assumiu, contudo, o desafio de dar a ver (e a ler: não esqueçamos os longos intertítulos) o conflito entre o que se revela e o que fica escondido.” (RIVERA, 2008, p. 25). O filme mencionado, segundo o *Internet Movie Database* (IMDb) - um dos mais respeitados sites de crítica popular de filmes e séries do mundo-, é considerado o primeiro filme psicanalítico oficial. É um filme que relata a história do professor Mathias, um homem atormentado por um irracional medo de facas e uma irresistível compulsão em matar sua mulher. Com medo de ficar louco e tendo horríveis pesadelos, ele procura um psicanalista que se oferece para tratar do problema. A trama toda se passa em torno desse professor e de sua doença, mas não faz uma relação direta com Freud e nem com a teoria e método psicanalíticos.

Cinema, o Divã e a Tela, de Enéas de Souza e Robson de Freitas Pereira, analisa vários filmes que tratam da interface cinema e psicanálise, considerando que “o cinema estruturado como linguagem tem, como objetivo, verificar se há influências do cinema na psicanálise, bem como identificar que efeitos se observam e se analisam da psicanálise no cinema” (SOUZA, 2011, p. 183).

Os textos compilados no livro foram originados de debates dos seminários promovidos por Enéas de Souza e Robson de Freitas Pereira, em 2005, junto à Associação Psicanalítica de Porto Alegre (APPOA). São analisados filmes de cineastas famosos, com temáticas de teor psicológico contundentes, como *Fale com Ela*, de Pedro Almodóvar; *Os Pássaros*, de Alfred Hitchcock; *Sarabanda*, de Ingmar Bergman, dentre outros, mostrando o movimento entre o cinema e a psicanálise e do saber compartilhado que emerge com esse acoplamento. “Trata-se de um conjunto de textos fruto dos debates, das discussões, das apresentações, dos comentários, e mesmo da reflexão continuada sobre o tema” (SOUZA, 2011, p.11).

Um livro particularmente importante desta revisão foi *Incesto no Cinema – Raízes Psicossociais*, de Nildo Máximo Benedetti (2015). O autor analisa sete filmes que abordam o

tema do incesto, dos quais *Os Deuses Malditos*, dirigido por Luchino Visconti, que participamos da análise psicanalítica. Na introdução, o autor esclarece que, via de regra, o cinema aborda temas importantes para a psicanálise, como relações familiares e o significado da família na formação do indivíduo, gênero e identidade sexual, instintos de vida e de morte, relações afetivas conjugais, psicologia das massas, sonhos entre outros.

Telles (2016), membro do Departamento de Psicanálise do Instituto *Sedes Sapientiae*, em São Paulo, publicou o livro *O Psicanalista vai ao Cinema* que, segundo Cunha Júnior, que prefacia o livro, “a união entre cinema e psicanálise ajuda a entender e a refletir a complexidade da mente humana”. Ainda nas palavras de Cunha Júnior,

O leitor não precisa ser um estudioso de Freud para entender as análises dos filmes. Basta gostar de cinema e querer saber o que realmente está por trás de uma cena, do comportamento de um personagem, ou do estilo de um diretor. O inconsciente revela tudo isso, ou seja, é um prato cheio para o analista. (TELLES, 2016, prefácio).

O livro, no caso, apresenta análise psicanalítica de filmes de Pedro Almodóvar, Lars Von Triers, Woody Allen, Jean-Luc Godard, Ingmar Bergman, Bernardo Bertolucci, dentre outros.

Com essa revisão de literatura, podemos enfatizar que o filme *Freud Além da Alma*, por tratar das origens do conceito do inconsciente, em um percurso biográfico de Freud, constitui um importante objeto empírico para o estudo do subgênero cinematográfico do drama, o *biopic*, e seu possível papel na disseminação da psicanálise e, também, para a elaboração de práticas de ensino de conceitos da psicanálise freudiana. Com isso, podemos anunciar os objetivos da pesquisa.

1.3 Sobre a pergunta norteadora e objetivos

Iniciamos com a proposta de que a pesquisa envolveria o cinema e educação. Ao valer-se de filmes para o ensino de conceitos da psicanálise freudiana sempre nos questionamos sobre os alcances e limites dos mesmos, bem como pensávamos na possibilidade de utilizar metodologias de análise fílmica para avaliar o potencial destes para o ensino.

Entre os filmes, um que nos importa, de modo especial, para o ensino de psicanálise freudiana, é o filme *Freud Além da Alma*, de 1962, dirigido por John Huston. Este filme, que sempre nos instigou, pois trata dos primórdios da psicanálise, mostra o percurso de Freud na elaboração do conceito de inconsciente, passando da hipnose, método proposto por Charcot, para o catártico de Breuer, e deste para a associação livre. Constatamos também, pelo estado da

questão apresentado, que se trata de um filme ainda a ser explorado em relação ao ensino de conceitos freudianos.

Na interface cinema/educação, tendo o cinema como um produto midiático, a questão que se apresenta é a seguinte: o conceito de inconsciente e suas manifestações tratados no filme *Freud Além da Alma* guardam coerência de sentido com os propostos por Freud, em suas obras? Esta é a pergunta norteadora da nossa pesquisa.

Sendo assim, o objetivo geral é compreender o potencial do filme *biopic* na composição de metodologias de ensino. Os objetivos específicos são os seguintes: explicitar o conceito de inconsciente e de suas manifestações na perspectiva freudiana; classificar o filme selecionado de acordo com o gênero e subgênero cinematográficos; identificar aproximações de tal conceito e de suas manifestações no filme e aos desenvolvidos em obras específicas de Freud.

A pesquisa é relevante para a comunicação por agregar valor ao cinema, à sua dimensão educativa, pois mostra que a categoria de filmes que conjuga biografia e drama, o *biopic*, pode contribuir para com propostas de metodologia de ensino de conceitos científicos. A dimensão educativa do cinema, nos seus vários gêneros, está no fato deste ser arte ou entretenimento, ou por trazer à tona a formação de valores e a construção de novos olhares para o mundo. De modo mais específico, a importância desta pesquisa está em reafirmar a ideia de que este gênero de filme pode ser profícuo ao ensino da psicanálise, em nosso caso, bem como sugere que a estratégia metodológica de ensino pode estar vinculada à análise fílmica.

1.4 Aportes teóricos e metodológicos

Ao delinear os objetivos gerais e específicos de nossa pesquisa entendemos que nosso *corpus*, além do filme *Freud Além da Alma*, filme produzido em 1962 e dirigido por John Huston, envolve o conceito de inconsciente, na perspectiva de Freud, ao longo da sua obra, com as modificações que ocorreram, pormenorizando as suas manifestações. Os atos falhos, os sintomas histéricos, os fenômenos da transferência e da contratransferência, o complexo de Édipo, os sonhos, o método da associação livre, a resistência e a repressão são as manifestações que analisaremos e que são abordados no filme.

Consideramos interessante, nesse momento, apresentar uma sinopse de Freud além da alma. Na voz de John Huston, pausadamente, como em um suspense, em um cenário escuro e ao som de uma música lúgubre, o prólogo do filme, de alguma forma anuncia ao espectador três grandes feridas narcísicas do ser humano: o fato da Terra não ser o centro do Universo, como afirmou Copérnico; a teoria evolucionista de Darwin, que vem nos trazer a ideia de que

não somos uma criação de Deus, mas resultado de um processo de evolução das espécies, e, finalmente Freud, a descoberta do inconsciente, que tira o homem do conforto de ser o detentor de suas próprias escolhas, mostrando que o eu não é mestre em sua própria casa.

O filme *Freud Além da Alma* mostra parte da vida e da trajetória trilhada por Sigmund Freud, na criação de uma nova teoria e método para se compreender e tratar as doenças psíquicas, em um período de sua obra que vai de 1895 a 1900: dos Estudos sobre a histeria até a Interpretação dos sonhos. Portanto, toda a evolução do pensamento freudiano, acerca do inconsciente, não é contemplada no filme, mas foi descrita no capítulo sobre o inconsciente.

Em Viena, de 1885, o filme inicia, com o professor Meynert recriminando Freud por ter admitido uma paciente histérica no hospital, justificando que elas mentem, querem atenção e que não há tratamento para as mesmas. Freud, por não concordar com as ideias de Meynert, vai para a França, estudar as novas descobertas de Charcot que utilizava a hipnose no tratamento de histerias. Para Charcot, as doenças não eram apenas orgânicas, mas também mentais, como a histeria. Pelo método da sugestão hipnótica, o professor Charcot demonstra que se pode induzir ou remover sintomas da histeria.

Freud traz para a sociedade médica vienense essas contribuições, complementando que a histeria compreende uma autossugestão que é precedida de experiências traumáticas e que as ideias ligadas a essas experiências são inconscientes. Nas palavras de Freud, “o pensamento pode existir fora do nível consciente” (minutagem do filme: 01:55:15). Essas novas ideias de Freud são refutadas, por Meynert e pelos médicos vienenses, exceto por Breuer, que lhe diz estar tratando as pacientes histéricas por meio da hipnose.

Breuer relata o tratamento de Cecily, com hipnose, e que ele percebe que ela fala de sonhos, de lembranças, durante o mesmo, ao que ele tem incentivado que ela detalhe essas comunicações, inaugurando o método catártico.

Freud constata que mesmo com a hipnose associada ao método catártico, os sintomas permanecem. A partir disso, ele inicia o método de associação livre, onde a paciente, no caso Cecily, após deitar-se em um divã e com ele fora do seu campo visual, passa, a seu pedido, relatar tudo o que lhe viesse à mente, sem restrições ou julgamentos. Na experiência com Cecily, que Freud assume como paciente, após a desistência de Breuer, por conta de não conseguir lidar com a transferência da paciente e com sua própria contratransferência, ele começa a encontrar semelhanças entre os relatos dos sonhos dela e as próprias vivências e sonhos dele.

Após a morte de seu pai, Freud começa a apresentar sintomas histéricos de desmaios, quando se aproxima do cemitério onde o mesmo foi enterrado, e passa a ter sonhos

perturbadores, de conteúdo sexual, com sua mãe, o que vai convergindo com os sonhos de Cecily com seu pai, carregados de temática sexual, também. A partir disso ele formula a teoria geral das neuroses, chegando à conclusão de que todos os traumas estão associados à sexualidade. Aliada à teoria sobre a sexualidade infantil, que foi veementemente rechaçada pela sociedade médica vienense da época, Freud lança a teoria sobre o complexo de Édipo, onde o pai e a mãe são objetos de desejo da criança entre três a cinco anos de idade.

No filme, as descobertas de Freud colocam a sexualidade no centro da vida psíquica e permitem ao espectador compreender parte do funcionamento inconsciente, que está relacionado ao que Freud denominou em sua obra de “primeira tópica”.

Vamos, através da análise comparativa do inconsciente freudiano desenvolvido em sua obra e no filme, avaliar o quanto esse filme pode ser utilizado como metodologia de ensino de conceitos da psicanálise vinculados ao inconsciente.

Esse primeiro aporte teórico será contemplado em suas obras completas, da Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud (Rio de Janeiro, Imago:1970-1977).

Com A interpretação dos sonhos (1900, vol. IV e V), Freud relata um sonho que teve em 1895, o sonho da injeção de Irma, considerado o marco inaugural da psicanálise, pois faz as primeiras conexões entre os sonhos e o funcionamento do que ele virá a chamar de inconsciente. É nesse livro, também, que Freud irá desenvolver o seu primeiro modelo de funcionamento mental chamado de “primeira tópica”, no qual descreve os sistemas: inconsciente, pré-consciente/consciente e o consciente. Em Três ensaios sobre a teoria da sexualidade (1905, vol. VII), Freud trata da relação entre o inconsciente e a sexualidade; nos Estudos sobre a histeria (1893-1895, vol. II), que escreveu em parceria com Breuer, entramos em contato com a formação do sintoma histérico e é a primeira vez que é abordada a questão da transferência.

Em Além do princípio do prazer (1920, vol. XVIII) é notória a transformação do pensamento freudiano, em relação ao funcionamento psíquico, que passa a ser tratado como pulsões de vida e de morte, deixando de lado a díade prazer-desprazer. Nesta obra, Freud retoma e amplia a questão da transferência, entendendo-a como compulsão à repetição.

É com O ego e o id (1923, vol. XIX) que Freud elabora um novo modelo para compreender o funcionamento mental, estrutural ou dinâmico, que ele denomina de “segunda tópica”, onde desenvolve os conceitos de Id, Ego e Superego, as três instâncias psíquicas nas quais a mente é desenvolvida; Conferências introdutórias sobre a psicanálise (2016-2017, vol. XV e XVI) são conferências que Freud proferiu na Universidade de Viena, que abordam os

conceitos de ato falho, sonho, transferência, neurose, angústia, de forma muito didática; em *Psicopatologia da vida cotidiana* (1901, vol. VI), Freud trata dos lapsos de memória, atos falhos ou parapraxias; *A dinâmica da transferência* (1912, vol. XII) tem o objetivo de expor a origem e função da transferência; *Cinco lições de psicanálise* (1910, vol. XI) apresenta os conceitos de histeria, complexo de Édipo, repressão e resistência, para um público não médico, na Universidade de Massachusetts, EUA, em texto com cinco partes, nas quais Freud descreve seu método, apresentando casos clínicos, narrando sistematicamente como se deu o desenvolvimento de sua teoria e técnica.

Recordar, repetir e elaborar (1914, vol. XII) traz uma colaboração no sentido de entender melhor o método psicanalítico, a importância da transferência e da contratransferência no tratamento das neuroses e a superação das resistências do paciente nesse processo. Freud, nesta obra, mostra que é por meio de três etapas: recordar, repetir e elaborar, que o paciente, com a ajuda do psicanalista, vai entrar em contato com o que estava oculto em sua mente.

Em *O método psicanalítico de Freud* (1904, vol. VII), Freud trata do método da associação livre como a regra fundamental para o tratamento psicanalítico; *A dissolução do complexo de Édipo* (1924, vol. XIX) é a única obra que se destinou, exclusivamente, ao complexo de Édipo, embora o mesmo perpassasse toda a obra de Freud; *Repressão* (1915, vol. XIV) apresenta um panorama de processos ligados à repressão e à formação dos sintomas neuróticos. No artigo intitulado *O inconsciente* (1915, vol. XIV), Freud justifica o conceito de inconsciente, assim como retoma o esquecimento como uma das formações do mesmo.

Como o *corpus* da pesquisa é composto também por um filme, faz-se necessário tratar de análise fílmica, bem como classificar o filme que será analisado. Jacques Aumont e Michel-Marie (2013) serão utilizados para tratarmos de análise fílmica e com Nogueira (2010), realizamos a classificação do filme e elencamos as especificidades do subgênero *biopic*.

Considerando a aproximação da nossa pesquisa a pesquisas apresentadas no estado da arte, reafirmamos a seleção da análise de conteúdo como método de análise, tal como propõe Bardin (2016). Nessa obra, a autora oferece caminhos para a realização da análise de conteúdo, que deve se dar com as seguintes etapas: a pré-análise, onde o pesquisador seleciona os documentos que serão analisados e formula hipóteses que serão posteriormente testadas pelos resultados obtidos pela análise; a fase da exploração do material, quando esses documentos são esmiuçados e categorizados e, finalmente, o tratamento dos resultados, quando o pesquisador revisita suas hipóteses à luz das categorias obtidas e realiza sua interpretação. Ao pensar na coerência dos dados que se pretende comparar, acompanhando o pensamento da autora, a

organização é o ponto de partida para a análise do conteúdo do material que foi escolhido para tal tarefa.

A pré-análise envolveu textos de Freud e cenas do filme, que consideramos pertinentes para o estudo do conceito de inconsciente e suas manifestações; em seguida, na fase de exploração do material, elegemos também oito categorias: ato falho, sintoma histérico, transferência e contratransferência, complexo de Édipo, sonho, associação livre, resistência e repressão. Estabelecidas as categorias vamos à busca de como Freud trata tais manifestações e, em seguida, as cenas do filme em que os mesmos são abordados, com a (s) minutagem (s) referente (s) à (s) cena (s) elencada (s). Completada a coleta desses dados passamos à análise comparativa, que entendemos nesta nossa análise, como o tratamento dos resultados.

Além do texto, da palavra, vale enfatizar que a linguagem cinematográfica, ou o conteúdo fílmico, não pode ser compreendido apartado da forma em que são expressos. Conforme Aumont e Michel-Marie (2013, p. 119):

E sobretudo é preciso aqui reafirmar claramente que, no cinema como em todas as produções de significado, não existe conteúdo que seja independente da forma na qual é exprimido. A ideia de uma interação entre a forma e o conteúdo está longe de ser novidade; para nos cingirmos aos discursos sobre o cinema, tanto a encontramos em Eisenstein como em Bazin, ou ainda, mais recentemente, em Metz, que declara que o verdadeiro estudo do conteúdo de um filme supõe, necessariamente, o estudo da forma do seu conteúdo, “senão, já não é do filme que se fala, mas de problemas mais genéricos aos quais o filme deve o seu material de partida, e que não devem confundir-se minimamente com o seu conteúdo próprio; este reside antes no coeficiente de transformação que o filme impõe a esses conteúdos”.

Sendo assim, para as cenas selecionadas, além do texto específico, relativo aos conceitos freudianos mencionados, tomamos recortes dessas cenas, para analisar a composição visual. Aumont e Marie (2013) enfatizam a importância de levar em conta os aspectos visuais de um filme. Mesmo a análise estrutural dificilmente pode evitar a consideração das manifestações visíveis, ou seja, devemos construir o actancial “com os rostos, o guarda-roupa, as posturas dos atores, mas também com a iluminação, os ângulos dos planos, até com os cenários e, claro, a realização.” (AUMONT; MARIE, 2013, p. 153).

Consideramos que a nossa pesquisa é relevante para a comunicação tanto por contemplar a interface comunicação/educação como por verificar a viabilidade de trazer para o ensino uma metodologia de análise fílmica. Assim, a linguagem cinematográfica passa por um olhar especial e alcança a sala de aula – no caso, para o ensino de conceitos da psicanálise – contribuindo para o desenvolvimento de um pensamento crítico sobre a linguagem cinematográfica, bem como construindo uma ambiência propícia – prazerosa e adequado aos processos de visibilidade inerente aos dias atuais – para reflexão sobre os conceitos científicos.

Tais aspectos serão retomados nas Considerações Finais. Dados os aspectos teóricos e metodológicos da nossa pesquisa, bem como depois de anunciar a sua relevância, passamos a explicitar como serão distribuídos os resultados da pesquisa.

1.5 Dos resultados

Os resultados estão distribuídos em três capítulos. O primeiro deles - Um olhar para o cinema – apresenta especificidades da linguagem cinematográfica. As reflexões procuram construir um cenário sobre cinema e linguagem cinematográfica, bem como sobre a relação cinema/educação, a partir de Xavier (2008; 2012). Metz (1980; 2010), Aumont (2011; 2012), Aumont e Michel Marie (2013) e Nogueira (2010) são autores que contribuem para tratarmos da linguagem cinematográfica e do gênero biopic, enquanto, de modo geral, Debray (1993) e Machado (2011), permitem pensar o papel do cinema na videosfera. O objetivo deste capítulo é compreender aspectos da linguagem cinematográfica, bem como as características do *biopic*.

No segundo capítulo, intitulado O inconsciente na perspectiva da psicanálise freudiana, com o objetivo de compreender o inconsciente e suas manifestações, conforme o pensamento freudiano, apresentamos o conceito de inconsciente e de suas diversas manifestações, como o sonho, os atos falhos ou parapraxias, transferência e contratransferência, neurose, resistência, repressão, associação livre e complexo de Édipo. Estas manifestações são as categorias selecionadas para emprendermos a análise de conteúdo do filme *Freud Além da alma*, que será apresentada no terceiro capítulo.

O capítulo três - O filme *Freud Além da Alma*, em uma análise de conteúdo - apresenta a análise de conteúdo do filme. Exibimos as cenas selecionadas e também recortes das cenas. O propósito deste capítulo é avaliar a aproximação entre o tratamento dado no filme aos textos de Freud que tratam do inconsciente e de suas manifestações.

Por fim, nas Considerações Finais, avaliamos nosso percurso de pesquisa e os resultados obtidos, para assim constatar se a questão norteadora foi respondida e, se com isso, há contribuições para a elaboração de metodologias de ensino, que pretende valer-se de análise de filmes do gênero *biopic*. Cabe nesta parte também retomar a adequação da pesquisa à área de concentração Mídias, bem como à linha de pesquisa – Análise de processos e produtos midiáticos – do programa em que ela foi desenvolvida. Pretendemos também indicar novas possibilidades de pesquisa, considerando-se as dificuldades e os prazeres que vivenciamos nesse nosso percurso.

2 UM OLHAR PARA O CINEMA

O propósito deste capítulo é compreender aspectos da linguagem cinematográfica, especificidades do subgênero biopic e da relação cinema/educação. Para tanto, apresentamos reflexões sobre a linguagem do cinema tomando autores representativos tanto no cenário nacional, como Xavier (2008; 2012), como internacional, Metz (1980; 2010), Aumont (2011; 2012), Aumont e Michel Marie (2013) entre outros; bem como Nogueira (2010), para tratar do biopic. Isto em um contexto, com especificidades dadas por ideais de Debray (1993) e Machado (2011), em que o cinema torna possível uma recepção baseada em regressão narcísica e projeções do sujeito que está diante da imagem, o que, em certa medida, pode contribuir para agregar às metodologias de ensino, que se valem de filmes, potencial comunicativo e cognitivo.

2.1 O cinema e a visão

Consideramos interessante tratar das três idades do olhar, segundo Debray (1993), que são delineadas também pelas técnicas predominantes em cada uma das três etapas relacionadas ao percurso das imagens: logosfera, grafosfera e videosfera.

À logosfera, corresponderia a era dos ídolos no sentido lato (do grego *eídon*, imagem). Este período estende-se da invenção da escrita à da imprensa. A grafosfera, a era da arte. Sua época estende-se da imprensa à TV a cores (como veremos, muito mais pertinente do que a foto e o cinema). À videosfera, a era do visual [...]. É precisamente a época em que vivemos.

Como esclarece Debray (1993), essas três eras instituem modos de pensar e de viver que guardam estreitas relações com a visão. Elas não são encadeadas, não se sucedem sem se interceptarem, ou seja, há interseções entre elas, pois não há nada em uma delas que, de certo modo, não estivesse presente em outra anterior. No entanto, tais aspectos não ocupam o mesmo lugar e não têm a mesma intensidade.

Mc Luhan, em um depoimento datado de 1954, de acordo com Santos (2015, p. 83-84), realizou uma pesquisa que trouxe resultados surpreendentes.

Um grupo nosso realizou recentemente uma experiência com um grande grupo de estudantes. Dividimo-los em quatro seções e atribuímos a cada seção um canal separado de comunicação. Cada seção recebeu a mesma palestra simultaneamente, mas uma leu-a, outra ouviu-a como palestra normal num estúdio, a terceira ouviu-a pelo rádio e a última ouviu-a e viu-a numa transmissão de TV. Imediatamente depois, procedemos a um exame oral para determinar o grau de apreensão e compreensão do novo e difícil material. A seção de TV obteve primeiro lugar, seguida da seção de rádio; em terceiro chegou a seção do estúdio e, por último, a seção de leitura. O resultado foi inteiramente inesperado para nós, mas ainda é muito cedo para

generalizar; uma coisa, porém, é certa: os chamados meios de comunicação de massa não se destinam necessariamente a ser apenas canais de entretenimento popular.

Esta afirmação de Mc Luhan corrobora com o que acontece na época atual, a primazia da visão sobre os outros órgãos do sentido. Santaella (1998, p. 11-12), enfatiza que a dominância da visão sobre outros sentidos, pode ter ocorrido pelo “fato de que poderosos meios ou extensões do sentido visual foram historicamente criados, tais como telescópios, microscópios, radares, todos os aparelhos da mesma família da fotografia.”

As três mídiasferas – logosfera, grafosfera, videosfera – estão vinculadas, respectivamente, ao conceito de ídolo, à arte e ao visual. Esclarece Debray (1993, p. 207, grifo do autor); “o *ídolo* é a imagem de um tempo imóvel, síncope de eternidade, corte vertical no infinito imobilizado do divino. A *arte* é lenta, mas mostra já figuras em movimento. Nosso *visual* está em rotação constante, puro ritmo, obcecado pela rapidez.” Explica ainda que em termos mentais, com o ídolo há uma transição do mágico para o religioso; com a arte, do teológico para o histórico e, por fim, com o visual, há uma transição do ser para o meio, ou da pessoa em sua individualidade para o mundo ao redor e global.

Entre outras especificidades, vale enfatizar, segundo Debray (1993, p. 209, grifo do autor):

Trágico, o *ídolo* é deificante; heroica, a obra é edificante; midiática, a pesquisa é interessante. A primeira visa a refletir a *eternidade*; a segunda, a ganhar a *imortalidade*; a terceira a transformar-se em *acontecimento*. Daí três temporalidades internas na fabricação: a *repetição* (por intermédio do cânon ou arquétipo); a *tradição* (por intermédio do modelo ou do ensino); a *inovação* (por intermédio da ruptura ou escândalo). Como convém, aqui, a um *objeto de culto*; lá, a um *objeto de deleitação*; e, enfim, a um *objeto que suscite espanto* ou distração.

Em relação ao olhar, Debray (1993) esclarece que o ídolo imprime um olhar sem sujeito; a arte colocou um sujeito por detrás do olhar, enquanto o visual é uma visão sem olhar. Diante de um ídolo, uma imagem sagrada ou divina, o espectador baixa os olhos. A perspectiva rompe com essa humildade do espectador. Ela construiu um olhar capaz de ver com clareza e com profundidade. A perspectiva ocidental, que subordinou outras, fundou “o método gráfico moderno da representação espacial apoiando-se sobre um sistema de figuração geométrica cuja inteligibilidade é universal” (DEBRAY, 1993, p. 230).

O espaço unitário da Renascença unificou o mundo real. Introduzido pelo conceito de infinito, que comanda o de contínuo, acabou, de fato, quebrando os universos fechados e compartimentados, qualitativos e fragmentados que regiam até aí a representação. Substitui a compulsiva observação do detalhe por um sistema homogêneo e global, em que o espaço inteligível neutraliza as pregas, os recônditos obscuros do sensível. As núpcias do olho com a lógica matemática tiveram como

efeito abrir ao olhar a natureza física e não mais somente mitológica ou psicológica. (DEBRAY, 1993, p. 231).

Na grafosfera estávamos diante da imagem e, agora, na videosfera, estamos no visual. Este último regime constitui-se como uma forma-fluxo, onde o ver envolve retirar-se do visto, abstrair-se e colocar-se à distância. Conforme Debray (1993, p. 275, grifo do autor):

Todo o paradoxo da nossa terceira idade reside no seguinte: dá a supremacia ao ouvido e *faz do olhar uma modalidade da escuta*. Reserva-se o termo de “paisagem” para o olhar e de “mundo circundante” para o som. Ora, o visual tornou-se uma ambiência quase sonora e a antiga “paisagem” um mundo circundante sinestésico e envolvente. *Fluxus* é o nome de nossa época. O som flui; talvez, tenha levado a imagem juntamente com ele.

Vale lembrar que o ouvido, como ressalta Debray (1993), não funciona como o olho que contribui para a análise. Ele é um órgão arcaico. O som é anterior à imagem, assim como a imagem é anterior à palavra. Ele contribui para a separação entre sujeito e objeto, bem como entre indivíduo e grupo. O “audiovisual modera o desligamento ótico pela ligação sonora, em uma combinação instável em que o áudio tende a tomar o comando” (DEBRAY, 1993, p. 275).

Ao traçar uma arqueologia do visual, Debray (1993), enfatiza que a foto e o cinema, estão mais próximos da grafosfera, que os nutriu, do que da videosfera. O autor remonta a sua arqueologia ao fogo e às sombras da caverna de Platão, passando pela câmera escura, lanterna mágica, o daguerreótipo de Daguerre e pela entrada da imagem no Novo Mundo que ocorreu, de modo efetivo, nos anos de 1970, com a TV a cores e a partida da videosfera, em 1968.

Explica Debray (1993), que na foto e no cinema existe uma imagem, enquanto no vídeo a imagem deixa de ser matéria e se transforma em sinal, que para ser vista precisa ser lida pelo cabeçote leitor.

Na foto e no cinema, a imagem existe fisicamente. Um filme é a sucessão de fotogramas visíveis a olho nu, em curso de projeção. No vídeo, materialmente, deixa de ser imagem. Mas um sinal elétrico em si mesmo invisível, passando vinte e cinco vezes por segundo sobre as linhas de um monitor. Somos nós quem recompõe a imagem. Todos os elementos da imagem cinema são gravados instantaneamente e em bloco. É um todo. A transposição de uma imagem luminosa para sinal elétrico em um telecine (o procedimento de registro vídeo de um filme de cinema) efetua-se ponto a ponto. Em seguida, o circuito analisador irá decompor a imagem-vídeo mediante a análise dos elementos por linha e trama. (DEBRAY, 1993, p. 271).

Assim, além dessa existência física da imagem, há também a possibilidade de nela se projetar, pois as imagens-cinema mantêm um corte entre visto e vidente, o que é ilustrado pela rampa que separa, nas salas de cinema, a sala e a tela. Com a TV, na videosfera, há abolição das distâncias físicas, a tele presença, no entanto, muito mais séria do que esta, é “a abolição da distância simbolizante no cerne das próprias imagens” (DEBRAY, 19993, p. 276).

Segundo Machado (2011, p. 17), a grande maioria dos discursos históricos sobre o cinema não revela - o que a própria sociedade também insiste em ocultar -, que “o devir do mundo dos sonhos, o afloramento do fantasma, a emergência do imaginário e o que ele tem de gratuito, excêntrico e desejanter, tudo isso, enfim, que constitui o motor mesmo do movimento invisível que conduz ao cinema”. Assim, desde os momentos do pré-cinema, “o que atraía essas massas às salas escuras não era qualquer promessa de conhecimento, mas a possibilidade de realizar nelas alguma espécie de regressão, de reconciliar-se com os fantasmas interiores e de colocar em operação a máquina do imaginário” (MACHADO, 2011, p. 20). Isto caracteriza os momentos que a grafosfera retoma aspectos da logosfera.

Ainda neste sentido, segundo Machado (2011, p. 25):

A história efetiva do cinema deu preferência à ilusão em detrimento do desvelamento, à regressão onírica em detrimento da consciência analítica, à impressão de realidade em detrimento da transgressão do real. O poder da sala escura de resolver e invocar nossos fantasmas interiores repercutiu fundo no espírito do homem de nosso tempo, este homem paradoxalmente esmagado pelo peso da positividade dos sistemas, das máquinas e das técnicas. Antes mesmo que o capital financeiro disciplinasse os seus mergulhos nas regiões mais obscuras do espírito, antes mesmo que ele relutasse numa próspera indústria da cultura, o cinema já era visto como um local suspeito, onde alguma espécie de iniquidade corrosiva ameaçava vir à tona e se insinuar por toda parte.

Assim, o cinema se consolidou propiciando uma modalidade de recepção baseada em regressão narcísica e projeções. “Anestesiamento do espírito vigilante, suspensão de todo interesse pelo ambiente circundante, projeção da personalidade num sujeito emprestado, adesão à impressão de realidade, desligamento, passividade, desejo de sonhar: eis algumas das disposições regressivas do espectador” (MACHADO, 2011, p. 53).

O prazer do filme está associado à pulsão escópica, o erotismo do olhar, o desejo incorporado no ato de ver, quando o espectador submete a imagem do outro a um olhar concentrado e bisbilhoteiro, como se ele espiasse pelo buraco da fechadura, quando escondido nas trevas da sala de exibição. “A escopofilia, pulsão de tomar o outro como objeto (Freud), submetendo-o a um olhar fixo e curioso, é um dos componentes principais da sedução do cinema de qualquer tempo” (MACHADO, 2011, p. 115).

O cinema foi concebido, segundo Machado (2011, p. 115), “desde suas origens, como um lugar (em geral escuro) onde se pode espiar o outro, onde a pulsão do olhar encontra um terreno propício para manifestação. O ‘pecado original’ do voyeurismo está na base do próprio dispositivo técnico do cinema, está nas máquinas de espiar através de buracos”.

As três idades do olhar, descritas por Debray (1994, p. 206), especifica mais do que uma época, “um meio de vida e de pensamento, com estreitas conexões internas, um ecossistema da visão e, portanto, um certo horizonte de expectativa do olhar”. É a “sociedade escópica”, descrita por Quinet (2004), seara do *homo videns* de Sartori (2001).

Trata-se de uma reconfiguração do sistema perceptivo do homem, no sentido em que o olho não se restringe ao sensorial, mas abrange a vida psíquica, uma vez que envolve o imaginário. Um olho que percebe e busca conhecimento e um olho que deseja. Conforme Santos (2015, p. 90), “aliam-se os sistemas perceptivo e psíquico numa mesma busca: a por imagens; um procurando informação, o outro, prazer. Em razão disso, sugere-se aceitar que os signos visuais atuem, agora, como o fator atrativo para as dimensões psíquica e cognitiva do homem”.

Neste sentido, vale enfatizar que na nossa pesquisa, ao propormos a análise de conteúdo de um filme biopic como metodologia de ensino, não estamos menosprezando tal potencial, pelo contrário, é justamente o conteúdo fílmico com todas as suas especificidades que pode constituir o diferencial.

2.2 O cinema como linguagem

A questão do cinema como linguagem é discutida por vários autores como Martin (2011), Aumont (2011), Metz (2010), Mitry (1986), cada qual com sua teoria e características próprias. Iniciando pelas lentes de Metz (2010), falar de uma linguagem cinematográfica é tratar da semiologia, da significação no cinema, deste como narrativa e da construção da representação da realidade, onde a imagem é o fio condutor dessa representação. Segundo esse autor, as “leis” da linguagem cinematográfica ordenam enunciados no interior de uma narração, o que a diferencia da língua ou da linguística propriamente dita. Conforme Metz (2010, p. 127-127):

O cinema, sem dúvida nenhuma, não é uma *língua*, contrariamente ao que muitos teóricos do cinema mudo afirmaram ou sugeriram (temas da “cine-língua”, do “esperanto visual”, etc.), mas pode ser considerado como uma *linguagem*, na medida em que ordena elementos significativos no seio de combinações reguladas, diferente daquelas praticadas pelos nossos idiomas, e que tampouco decalcam os conjuntos perceptivos oferecidos pela realidade (esta última não conta histórias contínuas). A manipulação fílmica transforma num discurso o que poderia não ter sido senão o decalque visual da realidade. Partindo de uma significação puramente analógica e contínua – a fotografia animada, o cinematógrafo -, o cinema elaborou, aos poucos, no decorrer de seu amadurecimento diacrônico, alguns elementos de uma semiótica própria, que ficam dispersos e fragmentários no meio das camadas amorfas da simples duplicação visual.

Da mesma forma que Metz faz essa diferenciação entre linguagem verbal e linguagem cinematográfica, ele cita a diferença entre filme e cinema, formulada por Gilbert Cohen-Séat,

em 1946. Ele chama de fílmico, aquilo que pertence ao filme: “o fílmico é o que pertence ao discurso significante (à mensagem) que é o filme como desenrolar percebido e como objeto de linguagem (mas que não é o “filme”, lembremos, enquanto fita flexível enrolada em uma caixa redonda)”. (METZ, 1980, p. 53). Já o cinema, para ele, denomina um “objeto de estudo para o semiólogo, pois consiste num conjunto de códigos que se combinam em discursos”. (METZ, 1980, p.54). Podemos compreender, da perspectiva de Metz, que a semiologia do cinema é, principalmente, um estudo fílmico.

Na visão de Aumont (2011), o cinema, desde o início, a fim de figurar como expressão artística, tentou se firmar com estudos sobre linguagem cinematográfica, gramática do cinema, cine-estilística dentre outros. Abel Gance, em seu manifesto chamado “A música da luz”, conforme Aumont (2011, p. 159), tenta estabelecer regras estritas entre o cinema e a nova linguagem fílmica, a música da luz, que “não precisa ser traduzida, é compreendida por todos e permite reencontrar uma espécie de estado natural da linguagem, anterior ao arbitrário das línguas”. Nesse manifesto, o autor defende a ideia de que o cinema iria formar uma linguagem universal – de fato – traduzindo a vida em movimento. Por ser jovem, nova, esta linguagem ainda estava caminhando ao encontro de suas vozes e palavras, mas tal linguagem visual, com toda a complexidade psicológica que lhe é inerente, seria a verdadeira, a primordial, a sintética.

Com cineastas e críticos do cinema como Ricciotto Canudo, Abel Gance, Christian Metz, Marcel Martin, Jaques Aumont, Michel Marie, Jean Mitry, Eisenstein, a linguagem cinematográfica foi se constituindo com sua narrativa peculiar. Mitry (1986) define a linguagem do cinema, segundo Aumont (2011, p. 173), valendo-se da concepção de cinema enquanto expressão, mas acrescenta “que um meio de expressão, como é o cinema, capaz de organizar, de construir e de comunicar pensamentos, podendo desenvolver ideias que se modificam, formam e transformam, torna-se então uma linguagem: é o que se chama uma linguagem”. Assim, ele concebe o cinema como uma forma estética, tal como a literatura, mas que com a imagem, um meio de expressão – por ela mesma e nela mesma – que permite uma organização lógica e dialética, constitui uma linguagem.

Enquanto linguagem é uma representação do real. Martin (2011, p. 22) sustenta essa ideia argumentando que “a imagem fílmica suscita, portanto, no espectador, um sentimento de realidade bastante forte, em certos casos, para induzir à crença na existência objetiva do que aparece na tela”.

Visto como linguagem, “graças a uma *escrita* própria que se encarna em cada realizador sob a forma de um *estilo*, o cinema tornou-se, por isso mesmo, um meio de comunicação,

informação e propaganda, o que não contradiz absolutamente, sua qualidade de arte”. (MARTIN, 2011, p.16, grifo do autor).

No pensamento de Martin (2011), há uma liberdade na expressão da linguagem cinematográfica, onde o diretor tem a possibilidade de intervir nas cenas, fazendo com que a imagem seja ressignificada, em função daquilo que ele procura comunicar.

No filme *Freud Além da Alma*, vemos “a mão” de Huston, nas cenas em que o personagem de Freud está tentando dar consistência para os conceitos em construção, fazendo com que a expressão, a voz e os movimentos de Montgomery Clift, fiquem envoltos por um clima de grande tensão e inquietação, que é o momento emocional retratado de forma vívida daquilo que, tanto a biografia de Ernest Jones, quanto as cartas de Freud a Fliess, nos passam através da escrita. É a capacidade de o cinema dar força e sustentação à palavra, via imagem.

Sobre a imagem, Martin (2011, p. 25-6), esclarece que ela “encontra-se, pois, afetada de um coeficiente sensorial e emotivo que nasce das próprias condições com que ela transcreve a realidade. Sob esse aspecto, apela ao juízo de valor e não o de fato; na verdade, ela é algo mais que uma simples representação”. Neste sentido, Martin (2011, p. 28) menciona que para Eisenstein, “a imagem nos conduz ao sentimento (ao movimento afetivo) e, deste, à ideia”.

A linguagem do cinema está em constante mutação. Existem várias funções operando, de maneira conjunta, para que o invisível se torne visível: o operador de câmera, o diretor, o montador, o engenheiro de som, o figurinista e, por trás de tudo isso, o roteiro. Segundo Carrière (2006, p. 33):

Assim, através da incessante efervescência técnica que é sua marca registrada, o cinema (ainda que possa parecer apressado, às vezes até convulsivo, excessivo, estridente) desempenhou um papel insubstituível na exploração de associações. Em primeiro lugar, porque vive exclusivamente de associações: entre imagens, emoções, personagens. Mas também porque sua técnica e sua linguagem particulares permitiram que ele empreendesse notáveis viagens exploratórias, as quais, sem que nós o percebêssemos, influenciariam todas as artes próximas, talvez até mesmo nossa conduta pessoal.

O discurso cinematográfico permite o debate entre a imagem fílmica e o uso criativo da realidade. Não se pode negar a legitimidade do cinema inserido nas práticas socioculturais. Se não fosse o cinema, dificilmente o público leigo, da década de 1960, quando o filme *Freud Além da Alma* foi produzido, teria acesso ao conhecimento da psicanálise, do seu autor e do método intrínseco à mesma. Dificilmente alguém, que não fossem os psicólogos, iria ler as obras completas de Freud; quanto mais um roteiro de filme, que é de domínio de poucos. O

cinema é a possibilidade de trazer o conhecimento para um número maior de pessoas, numa linguagem que tem na imagem a sua força.

Quando o filme *Freud Além da Alma* se inicia, Huston fala sobre as três grandes feridas narcísicas do homem, o que já introduz o espectador ao conhecimento do que se trata o inconsciente. Da mesma forma, quando o filme termina, o “conhece-te a ti mesmo” (aforismo grego, inscrito no templo de Delfos) é um convite para a busca do autoconhecimento, revelando que, desde Sócrates, com sua célebre frase “só sei que nada sei”, o homem tem a curiosidade e porque não dizer, a necessidade, de entender a sua própria natureza. Essas foram as contribuições de Freud, Huston e de Sartre, cada qual a seu modo, cada qual com sua linguagem peculiar, com suas subjetividades: obra, roteiro e filme.

O cinema, como mídia, tem uma função importante na criação de subjetividades, sendo um recurso que afeta modos de pensar, de agir, de ver, de sonhar, produzindo discursos que permitem a construção de concepção de mundo. O discurso cinematográfico, de acordo com Xavier (2012), mais do que mostrar, adentra a esfera do significado, do entendimento.

O discurso cinematográfico não deve imitar o verossímil (denominador real), tal como na decupagem clássica. Ele deve imitar a articulação dos sonhos, a lógica de uma experiência que é o “preenchimento do desejo”, por excelência. Para tal, ele está melhor equipado do que qualquer outra modalidade de instrumento à disposição do poeta: o seu material (imagens visuais e sonoras) apresenta exclusiva afinidade com o material trabalhado pelo inconsciente (tal como entendido por Freud). Justamente o inconsciente que o discurso surrealista, dentro de condições diferentes das do sonho propriamente dito, quer expressar. As “condições de representabilidade” (Freud) que governam a expressão do desejo no sonho têm no cinema o seu modelo mais próximo. (XAVIER, 2012, p. 114)

Eisenstein, na visão de Xavier (2012), um dos mais importantes cineastas soviéticos, fala do cinema não como manipulação de fatos, mas como construção de pensamento. O cinema, portanto, não fica limitado a seguir um modelo de realidade, mas assume aquilo que ele é: discurso. Ele propõe um cinema que pensa por imagens ao invés de narrar por imagens, o que faz do cinema um condutor de propagação de um método discursivo que evidencia um processo mental, com todos os recursos audiovisuais que lhe são creditados.

Ainda segundo Xavier (2012), Eisenstein agrega ao discurso cinematográfico uma linguagem semiótica, em um mundo onde estamos vivendo uma disseminação de linguagens que urgem por novas significações, que é uma ideia muito próxima da semiologia de Christian Metz. Para compreender melhor os discursos que estão subjacentes ao filme, temos autores que trabalham, detalhadamente, na busca dos mesmos, através da análise fílmica.

Aumont e Michel-Marie (2013) comentam sobre a importância da análise fílmica tanto para o entendimento da linguagem cinematográfica como para o entendimento dos produtos cinematográficos, bem como mostram as diversas modalidades de análise: a textual, quando o filme é visto como um texto; a análise do filme como relato, na análise temática e de conteúdos; análise da imagem e do som; psicanálise e análise do filme, análise que leva em conta a produção de sentido do filme em sua relação com o sujeito da fala e do pensamento; análise da estilística e da poética; a análise como revelador ideológico; a análise crítica, dentre outras.

Mas, segundo os mesmos autores, não há um método universal para análise de um filme e nem mesmo uma análise melhor do que outra.

Já insistimos muitas vezes no seguinte: não existe análise “pura”, “absoluta”, nem método “universal” de análise. Analisamos sempre um filme em função de pressupostos teóricos – mesmo que estes não sejam nomeados, e até inconscientes. Por outras palavras, não existe análise fílmica que não assente, pelo menos em parte, numa certa concepção teórica, pelo menos implícita, do cinema. Com certeza, isso não quer dizer que todas as análises aspirem à teoria, mas nenhuma consegue evitá-la totalmente. (AUMONT; MICHEL-MARIE, 2013, p. 263-264).

Na nossa pesquisa, optamos por uma análise de conteúdo, uma vez que pretendemos verificar as aproximações do conceito posto nas obras de Freud aos apresentados no filme. Os mesmos autores também enfatizam que “a análise fílmica é antes de tudo uma extraordinária ferramenta pedagógica”. (AUMONT; MICHEL-MARIE, 2013, p. 278). Essa afirmação vai ao encontro de um dos objetivos dessa nossa pesquisa, que é o uso de análise fílmica como metodologia de ensino.

Quando nos expressamos por meio da linguagem cinematográfica, pensamos na composição de imagens e sons. Em todo o seu processo de montagem, partindo do roteiro, há uma série de elementos da filmagem que irão definir alguns parâmetros básicos para o resultado do filme - a decupagem, a posição da câmera, os planos, a sequência, o tempo, o espaço -, com princípios unificados.

A linguagem cinematográfica e seu conteúdo não podem ser compreendidos apartados da forma em que são expressos, como muito bem esclarecem Aumont e Michel-Marie (2013, p. 119):

E sobretudo é preciso aqui reafirmar claramente que, no cinema como em todas as produções de significado, não existe conteúdo que seja independente da forma na qual é exprimido. A ideia de uma interação entre a forma e o conteúdo está longe de ser novidade; para nos cingirmos aos discursos sobre o cinema, tanto a encontramos em Eisenstein como em Bazin, ou ainda, mais recentemente, em Metz, que declara que o verdadeiro estudo do conteúdo de um filme supõe, necessariamente, o estudo da forma do seu conteúdo, “senão, já não é do filme que se fala, mas de problemas mais genéricos aos quais o filme deve o seu material de partida, e que não devem confundir-se minimamente com o seu conteúdo próprio; este reside antes no coeficiente de transformação que o filme impõe a esses conteúdos”.

Aumont e Michel-Marie (2013), propõem caminhos possíveis para se fazer uma análise fílmica. No pensamento desses autores, “os instrumentos de que o analista dispõe – e correlativamente, os objetos de análise particulares e os caminhos para a abordagem de determinado filme – são numerosos, para não dizer inumeráveis”. Complementam dizendo que “o que ameaça a análise fílmica é a dispersão (quanto ao objeto) e a indecisão (quanto ao método)”. Aumont; Michel-Marie (2013, p. 83).

Eles dividem a análise fílmica em três grandes frentes: 1. Análise textual – dentro desse tipo de análise os autores fazem uma subdivisão em: análise textual e estruturalismo; análise do filme como texto; análises fílmicas explicitamente de código; análise terminada, análise interminável; sorte crítica da análise textual; 2. Análise do filme como narrativa – essa categoria de análise abarca: análise temática, análise de conteúdos; análise estrutural da narrativa e análise de filmes; a análise da narrativa como produção: a problemática da enunciação; 3. Análise da imagem e do som – essa classificação compreende: o cinema e a pintura; a análise da imagem fílmica; a análise da banda de som.

Além dessas três categorizações, os autores reservaram um capítulo sobre psicanálise e análise do filme, entendendo o freudismo, o inconsciente e o complexo de Édipo como temas profícuos para o cinema.

Da mesma forma, no intuito de permitir estabelecer relações de semelhança ou identidade entre os filmes, houve a necessidade de categorizá-los e classificá-los em gêneros e subgêneros, como veremos a seguir.

2.3 O filme biográfico

Nogueira (2010), na tentativa de contribuir para um conhecimento mais vasto do fenômeno cinematográfico, em particular dos gêneros que o integram, inicia seu manual de cinema, identificando três gêneros principais, para, em seguida, descrever todos os outros, pormenorizadamente.

Existem três gêneros que, pelas razões que veremos mais adiante, nos parecem, tendo em conta o nosso objeto de estudo, fundamentais sobre todos os outros: a tragédia, o drama e a comédia. A tragédia porque, como refere Aristóteles, retrata seres melhores que nós, os comuns mortais; a comédia porque se refere a seres piores que nós; o drama porque ilustra a vida de seres iguais a nós, ou seja, do cidadão comum. (NOGUEIRA, 2010, p. 2).

Os gêneros cinematográficos encontram a sua manifestação mais ampla no cinema americano. Os gêneros clássicos do cinema, de acordo com Nogueira (2010), são os seguintes:

1. Ação, gênero contemporâneo mais comum, de maior apelo popular, de maior sucesso comercial e, simultaneamente, de maior desdém crítico; 2. Comédia é o gênero que procura suscitar necessariamente o riso, nas suas diversas manifestações (indo da gargalhada estridente e compulsiva ao sorriso mais cúmplice e recatado); 3. Drama, gênero que sublima a seriedade dos fatos; 4. Fantástico é o gênero que rompe com as leis do mundo e constrói novas explicações e justificativas; 5. Ficção Científica é o gênero em que a ficção deve tomar como inalienáveis as premissas do conhecimento científico vigente, acerca de determinado fato ou fenômeno, projetando, sempre a partir delas, as suas consequências ou desenvolvimentos num momento futuro; 6. Film Noir, gênero em que a fotografia em preto e branco caracteriza uma metáfora do universo social e moral das histórias de traição, crime, cinismo, pessimismo, fatalidade, ciúme e tragédia; 7. Musical, gênero em que a banda sonora é um dispositivo narrativo em si mesmo, pois a música não se sobrepõe à trama a partir do seu exterior, mas surge a partir da própria vivência das personagens e determina os seus comportamentos; 8. Terror, gênero cujo apelo e fascínio, para o espectador, provêm, ironicamente, do incômodo e do desconforto que provocam neste, tal como se o espectador encontrasse prazer no sofrimento; 9. Thriller, gênero que intenta criar, no espectador, intensa excitação e nervosismo; constante dúvida sobre o desfecho dos acontecimentos e o destino das personagens; o espectador é convidado a entrar num jogo de permanente inquietação, incerteza, ansiedade ou angústia e 10. Western, que é um retrato efabulado do Oeste americano, da expansão da fronteira da civilização, da instauração da lei e da ordem, muitas vezes às custas da população indígena, tantas vezes deturpadamente retratada.

Para o gênero drama, Nogueira (2010) identifica um conjunto de subgêneros, sendo um deles o biográfico, denominado drama *biopic*.

O *biopic* consiste no retrato ficcionado de uma personalidade de elevada importância num determinado contexto social ou cultural, muitas vezes expondo as suas fragilidades ou incertezas, bem como as suas virtudes e feitos. Dos políticos aos artistas, passando pelos desportistas ou mesmo por individualidades malditas ou proscritas, são diversos os alvos da atenção cinematográfica. (NOGUEIRA, 2010, p. 25)

Desde o início do cinema, as biografias de personalidades se tornaram muito populares, citando como exemplo, as adaptações da Paixão de Cristo, “que desde os primeiros anos tiveram lugar, ainda sob grande influência do teatro e da pintura, recriando os chamados tableaux vivantes, muito em voga no século XIX” (NOGUEIRA, 2010, p.46).

Mesmo se tratando de um filme biográfico, ou *biopic*, o mesmo não tem compromisso de retratar a realidade, uma vez que o diretor tem a liberdade de expressão, criação e recriação, na linguagem cinematográfica.

O filme *Freud Além da Alma* é um drama biográfico, uma vez que o filme apresenta aspectos da vida e obra de Sigmund Freud, considerado “o pai da psicanálise”. É o único filme que conta a trajetória de Freud para apresentar as suas teorias psicanalíticas na aplicação clínica, para o tratamento das doenças psíquicas. É um filme importante para a psicanálise, uma vez que vai perpassando a evolução da forma de tratar e compreender os pacientes neuróticos, desde a hipnose até o que ainda hoje é utilizado: o método da associação livre.

Entende-se, com essa pesquisa, a importância do cinema como recurso didático na metodologia do ensino da psicanálise. O cinema é um meio de comunicação, uma forma de linguagem, um recurso audiovisual, que pode enriquecer o conteúdo das aulas expositivas conceituais. Pensando nessa possibilidade, iremos fazer a análise comparativa das manifestações do inconsciente descritas por Freud com o filme *Freud além da alma*.

O que vai nos interessar nessa análise comparativa é a coerência de sentido entre a teoria freudiana e como os conceitos do inconsciente foram representados na linguagem fílmica.

Alguns autores, como Xavier (2008), já vêm pensando o cinema na interface com a educação, como discorreremos abaixo.

2.4 Cinema e educação

O cinema possui um potencial educativo relevante. Nas escolas, de maneira geral, já conseguimos ver, além da informatização do material didático e metodológico, o uso, cada vez mais frequente, do recurso audiovisual como material de apoio do aprendizado. Fischer (2009, p. 94), fala do cinema como agente transformador do próprio professor. Ela considera a docência um lugar singular de experimentação e transformação de si. “Lugar de onde talvez seja possível não exatamente pensar nossos limites e as forças que nos constroem, mas as condições e possibilidades infindas, imprevisíveis e indefinidas de nos transformarmos e de sermos diferentes do que somos”.

Utilizar o cinema como estratégia de ensino pedagógico requer um estudo aprofundado por parte do professor, não sendo suficiente pegar um filme qualquer e utilizá-lo sem nenhum critério. Os filmes a serem utilizados têm que ser cuidadosamente escolhidos, estudados, tendo em mente o que pretendemos quando a escolha dos mesmos é feita.

Neste sentido, seguem as ideias de Xavier (2008), que em entrevista intitulada *Um cinema que ‘educa’* é um cinema que (nos) faz pensar, com a proposta do cinema atrelado à educação. Não se trata de pensar a imagem exercendo influência direta sobre o sujeito-espectador, mas do cinema “como meio passível de ser inscrito no processo cotidiano da sala

de aula” (XAVIER, 2008, p. 14). É um convite de se pensar o cinema não apenas como arte, mas como “linguagem mobilizadora e desestabilizadora de nossas certezas”. Quando indagado sobre as relações que se pode estabelecer entre cinema e educação, Xavier (2008) responde:

Desde o período do cinema mudo fez-se explícito o interesse pela análise da dimensão educativa do cinema em seus vários gêneros. De um lado, o cinema incorpora aquela dimensão formadora própria às várias formas de arte que cumprem um papel decisivo de educação (informal e cotidiana); de outro, ele pode se inscrever de forma mais sistemática no processo educativo, seja pelo uso de qualquer gênero de filme (ficção, documentário) em sala de aula, com interação direta com a fala do professor, seja pela produção daquela modalidade especial a que se deu o nome de “filme educativo”, esse que supostamente se estrutura como ato comunicativo que apresenta, de um modo ou de outro, uma demarcação, uma metodologia de ensino, um princípio pedagógico, voltados para um domínio específico do conhecimento ou para o adestramento para uma prática (o vídeo tornou tal modalidade um item de grande sucesso comercial). (XAVIER, 2008, p. 14-15).

O pensamento de Xavier (2008) repudia a visão da imagem fílmica como fomentadora de imitações e assimilação de modelos, principalmente no que concerne à violência, ao sexo ou qualquer outro tópico que ele chama de “sensível” aos olhares atentos das instituições religiosas e do Estado. Ou seja, os filmes não são promotores de um mimetismo simplista, mas devem levar à uma reflexão mais aprofundada sobre seus efeitos no espectador. A respeito disso ele esclarece:

A questão dos seus “efeitos” é muito complexa e requer uma análise interdisciplinar que dê conta da relação entre a estrutura das imagens e das narrativas (seus códigos específicos, sim, mas também o que não cabe nos códigos) e os processos de recepção (sociais, psicológicos, culturais, muito ancorados nas circunstâncias). Por outro lado, a dimensão educativa, entendida no sentido formação (valores, visão de mundo, conhecimento, ampliação de repertório) permeia toda a experiência do cinema e está, ainda que de modo implícito, presente nos debates sobre os filmes, pois mesmo a reivindicação mais radical de um cinéfilo pela “autonomia” do campo e seus rituais específicos já pode ser vista como expressão de um tipo muito particular de formação em que o cinema fica reduzido à educação para o próprio cinema e seu imaginário. (XAVIER, 2008, p. 15).

Sua reflexão abarca o conhecimento no sentido de não apenas passar informação, mas de promover pensamento. Dessa forma, entendemos o cinema muito além do entretenimento, mas como comunicação e espaço do pensar. Xavier (2008, p. 16) também contribui com seu conhecimento acerca das traduções literárias para a linguagem fílmica, onde problematiza a questão da realidade-ficção, onde há o equívoco de se pensar em “fidelidade” nas adaptações, uma vez que “a passagem para o cinema é a criação de outra obra que criará o seu mundo, em diálogo com o texto, mas com toda a liberdade”.

Fundamentados nas ideias de Xavier (2008), entendemos que a busca da coerência de sentido dos conceitos freudianos sobre o inconsciente, quando comparados com o representado

no filme Freud além da alma, não pretende fidelidade de tradução, mas verificar em que medida o filme pode ser utilizado como ferramenta de metodologia no ensino da psicanálise.

Para podermos responder essa questão, vamos tratar, no próximo capítulo, de conceitos que a Psicanálise entende como sendo manifestações do inconsciente.

3 O INCONSCIENTE NA PERSPECTIVA DA PSICANÁLISE FREUDIANA

Neste capítulo, além de refletir sobre o inconsciente e suas manifestações, segundo o pensamento freudiano, fornecemos também subsídios para a análise de conteúdo que empreendemos com o filme *Freud Além da Alma*. De modo geral, tratamos do conceito de inconsciente e de suas diversas manifestações, como o sonho, os atos falhos ou parapraxias, transferência e contratransferência, neurose, resistência, repressão, associação livre e complexo de Édipo.

Iniciaremos o capítulo contextualizando o que vem a ser o inconsciente freudiano e como este conceito evoluiu ao longo de toda a sua obra. Em seguida, descreveremos as manifestações do inconsciente elencadas acima, também percorrendo a evolução dos conceitos na produção freudiana.

3.1 O inconsciente e suas manifestações

Freud, era médico, por formação, tendo se especializado em neurologia. No início de sua carreira, ele vai para Paris estudar com Charcot, no Hospital da Salpêtrière. Tal encontro colocou Freud diante de um impasse, que o levou a modificar o rumo dos seus estudos. Isto ficou evidente nas notas do tradutor, em seu trabalho *Relatório sobre os estudos em Paris e Berlim: Freud (1956 [1886], p. 10)*:

Quando chegou a Paris, seu “tema de eleição” era a anatomia do sistema nervoso; ao partir, sua mente estava povoada com os problemas da histeria e do hipnotismo. Dera as costas à neurologia e se voltava para a psicopatologia. Seria até mesmo possível assinalar uma data precisa para a mudança - princípio de dezembro de 1885, quando terminou seu trabalho no laboratório de patologia do Salpêtrière; contudo, a incômoda organização daquele laboratório, que o próprio Freud apresenta como explicação, naturalmente não foi outra coisa senão uma causa precipitante da momentosa mudança de direção nos interesses de Freud. Outros fatores mais profundos estiveram em ação e, entre eles, sem dúvida a grande influência pessoal que Charcot naturalmente exercia sobre ele. Freud expressou de forma mais plena sua consciência dessa influência no obituário que escreveu por ocasião da morte de seu professor, alguns anos mais tarde (1893f). Com efeito, muito do que ele diz de Charcot neste relatório encontrou lugar em seu estudo posterior.

Quando volta para Viena, Freud tem em Breuer seu grande aliado, que já estava trabalhando com a hipnose acrescida do método catártico. O método catártico consistia em fazer com que os pacientes, em estado de hipnose, pudessem falar, ab-reagir, liberar, trazer à consciência, sentimentos e traumas que estavam reprimidos. Juntos, em 1895, escrevem os *Estudos sobre a histeria*.

Em seu texto conhecido como *O Projeto* (*Projeto para uma psicologia científica*, escrito em 1895, mas publicado postumamente em 1950), Freud tenta explicar o funcionamento psíquico em termos do aparelho neuronal e da quantidade de energia, do excesso de excitação sendo causado pelas situações de desprazer e, conseqüentemente, o prazer, advindo do mundo externo, sendo o responsável pela diminuição desse excesso de excitação.

Freud (1895, p. 395) esclarece que a finalidade de *O Projeto* “é estruturar uma psicologia que seja uma ciência natural: isto é, representar os processos psíquicos como estados quantitativamente determinados de partículas materiais especificáveis, dando assim a esses processos um caráter concreto e inequívoco.” Explica Caropreso (2016, p. 30-31):

Ele considera que a tendência primordial do aparelho seria descarregar o máximo possível da excitação que o alcançasse. Essa tendência, contudo, seria modificada devido à necessidade de dar um destino adequado para a estimulação de origem endógena, isto é, para que as necessidades corporais pudessem ser eficientemente satisfeitas. Os processos psíquicos seriam, inicialmente, regulados automaticamente pelo “princípio de desprazer” – posteriormente, em 1911, rebatizado como “princípio de prazer”. Também retomando as hipóteses do Projeto de uma psicologia, prazer e desprazer são concebidos como sensações decorrentes, respectivamente, da diminuição e do aumento do nível de excitação no aparelho.

Outro aspecto interessante deste texto é que Freud trata da percepção sensorial como algo da esfera da consciência. Embora a psicanálise vá colocar sua ênfase nos processos inconscientes, quando trabalhamos com a recepção audiovisual do cinema, estamos falando, em um primeiro instante, dessa percepção sensorial. Caropreso (2016, p. 32), faz uma síntese desse processo de percepção, neste artigo de Freud, acrescentando a questão da memória.

A primeira diferenciação estabelecida no interior do aparelho é entre a percepção e a memória. Ambas devem ser funções de dois sistemas diferentes, argumenta Freud, pois, enquanto a percepção requer uma capacidade receptiva sempre igual, a memória pressupõe a conservação dos traços dos processos, de forma que o sistema por ela responsável deveria ser permanentemente modificado pela excitação que o percorresse. Assim, a percepção fica sendo função do primeiro sistema que compõe o aparelho, e a memória, dos sistemas que se lhe sucedem. A memória não apenas conservaria o conteúdo das percepções, como também associaria tais conteúdos de acordo com determinadas leis. Freud retoma a hipótese, apresentada na carta 52 a Fliess, de que haveria vários sistemas de memória nos quais o mesmo conteúdo seria sucessivamente associado de acordo com princípios associativos diferentes.

Como explica Rodrigues (2009), Freud em *O Projeto* apresenta uma proposta de relação entre mente, cognição e cérebro que se mantém atual.

As relações entre os conceitos e pressupostos acerca da atividade psíquica desenvolvidos no *Projeto* e os atuais estudos sobre cognição configuram uma possibilidade de exercício da pesquisa interdisciplinar, tão importante na formação em Psicologia. Assim, o projeto freudiano de constituir uma psicologia como ciência

natural fomentou questões que não só foram orientados pelas concepções científicas do século 19, como também ultrapassaram os limites de tal ciência, e se mantém atuais até hoje nos estudos sobre mente, cognição e cérebro. (RODRIGUES, 2009, p. 100).

Freud abandona a ideia original do Projeto quando ele entende que a causalidade das neuroses não estava na atividade neuronal, mas nas representações. Toda a sua busca, a partir do Projeto, foi no sentido de compreender a etiologia das neuroses. No plano das representações, o psíquico passa a ter um significado e não apenas aspectos biológicos e mecânicos.

Em seu trabalho de 1894, *As neuropsicoses de defesa*, Freud fala da atuação do psíquico no somático, e não o contrário, como ele pensava anteriormente, sendo este o processo típico da conversão histérica. Calazans et al. (2012), mostram essa virada nas ideias de Freud, o que faz com que ele abandone a ideia central do Projeto e coloque o foco nos processos pulsionais e na sexualidade infantil como as causadoras das neuroses.

Freud observa que as ideias históricas surgem a partir de um deslocamento psíquico entre duas ideias; uma provinda de algum acontecimento anterior, geralmente na infância e ligado à sexualidade do sujeito, que na época não sofria recalque deste, pois seu aparelho psíquico não estava maduro o suficiente para sentir a sua sexualidade como após a sua entrada puberdade. Essa primeira ideia não é inteligível ao sujeito, num primeiro momento, porque foi recalcada. A segunda ideia é a que causa sofrimento ao sujeito, ela é conhecida deste, sendo que muitas vezes pode ser tratada ou evitada, mas não desaparece, porque não é a origem do problema. Essa ideia é apenas um símbolo para o histórico da ideia original que lhe causa sofrimento, algo que lhe retorna à situação traumática. Ambas adquirem um aspecto ameaçador ao sujeito a partir do momento em que há uma construção do eu com representações que contrariam as vividas. (CALAZANS, 2012, p. 10).

Após o Projeto, Freud continua sua lida na compreensão da etiologia das neuroses, passando pela teoria da sedução traumática que será “invalidada pela descoberta da possibilidade de satisfação pulsional através das fantasias” (CALAZANS et al., 2012, p. 25). Cada vez mais ele vai enveredando suas descobertas para o funcionamento inconsciente do aparelho psíquico e fazendo a transição dos métodos de tratamento dos transtornos da mente: da hipnose para o método catártico e deste para o atual método da associação livre. Em *A história do movimento psicanalítico*, Freud (1914, p. 9) explica:

Entre os outros novos fatores que foram acrescentados ao processo catártico como resultado de meu trabalho e que o transformou em psicanálise, posso mencionar em particular a teoria da repressão e da resistência, o reconhecimento da sexualidade infantil e a interpretação e exploração de sonhos como fonte de conhecimento do inconsciente.

Com isso, Freud destaca a importância do inconsciente e a necessidade de atentarmos para suas manifestações. A psicanálise freudiana se estruturou como método de tratamento das doenças psíquicas, tendo como guia a compreensão das manifestações do inconsciente, como o sonho, o complexo de Édipo, os atos falhos, as neuroses, dentre outras.

É uma verdadeira mudança na forma como se apreende e como se tratam as doenças psíquicas, e a abertura da terceira ferida narcísica do ser humano: a descoberta de que o homem não é senhor absoluto de seus desejos e escolhas, mas é movido por razões que desconhece e sobre as quais não tem controle. Ou seja, nos bastidores da consciência existe um inconsciente que interfere silenciosamente na vida de cada um de nós e que emerge por meio dos atos falhos, sonhos, complexo de Édipo, neuroses e outras manifestações. Segundo Freud (1917, p. 31),

No transcorrer dos séculos, o ingênuo amor-próprio dos homens teve de submeter-se a dois grandes golpes desferidos pela ciência. O primeiro foi quando souberam que a nossa Terra não era o centro do universo, mas o diminuto fragmento de um sistema cósmico de uma vastidão que mal se pode imaginar. Isto estabelece conexão, em nossas mentes, com o nome de Copérnico, embora algo semelhante já tivesse sido afirmado pela ciência de Alexandria. O segundo golpe foi dado quando a investigação biológica destruiu o lugar supostamente privilegiado do homem na criação, e provou sua descendência do reino animal e sua inextirpável natureza animal. Esta nova avaliação foi realizada em nossos dias, por Darwin, Wallace e seus predecessores, embora não sem a mais violenta oposição contemporânea. Mas a megalomania humana terá sofrido seu terceiro golpe, o mais violento, a partir da pesquisa psicológica da época atual, que procura provar o ego que ele não é senhor nem mesmo em sua própria casa, devendo, porém, contentar-se com escassas informações acerca do que acontece inconscientemente em sua mente.

Mezan (2011), Laplanche (1983) e Quinodoz (2007) mencionam a importância de Freud para o conhecimento humano, de seu método inovador e de suas ideias como “teorias vivas que esclarecem o trabalho cotidiano com nossos pacientes e que ainda hoje inspiram os psicanalistas”. (QUINODOZ, 2007, p.9).

Este Freud, pensador da cultura, como descreveu Mezan (2006), ainda hoje é atual, no que concerne à moralidade, tão bem descrita e detalhada em *Totem e Tabu* (1913); à religião e à compreensão do funcionamento grupal, que são relatados em seu trabalho *A psicologia das massas e a análise do ego* (1921); às questões sociais, tratadas em *Mal-estar da civilização* (1930).

Em todos os seus trabalhos, tanto os culturais quanto os da teoria e método psicanalíticos, o inconsciente se faz presente, o que vamos contemplar neste capítulo.

O conceito de inconsciente transformou-se ao longo da obra de Freud. Para compreendermos o que ele entendia por inconsciente, recorreremos à Laplanche e Pontalis

(1983), que resumem as características e o conteúdo essencial desta forma de funcionamento mental.

Os seus conteúdos são representantes da pulsão. Estes conteúdos são regidos pelos mecanismos específicos do processo primário, nomeadamente a condensação e o deslocamento. Fortemente investidos pela energia pulsional, procuram retornar à consciência e à ação (retorno do recalcado), mas não podem ter acesso ao sistema Pcs-Cs (pré-consciente-consciente) senão nas formações de compromisso, depois de terem sido submetidos às deformações da censura; São mais especialmente certos desejos da infância que conhecem uma fixação no inconsciente. (LAPLANCHE e PONTALIS, 1983, p. 306).

Freud, em seu artigo O Inconsciente (1915, p. 97), indaga sobre como devemos chegar a um conhecimento do inconsciente e esclarece:

Certamente, só o conhecemos como algo consciente, depois que ele sofreu transformação ou tradução para algo consciente. A cada dia, o trabalho psicanalítico nos mostra que esse tipo de tradução é possível. A fim de que isso aconteça, a pessoa sob análise deve superar certas resistências - resistências como aquelas que, anteriormente, transformaram o material em questão em algo reprimido rejeitando-o do consciente. Nosso direito de supor a existência de algo mental inconsciente, e de empregar tal suposição visando às finalidades do trabalho científico, tem sido vastamente contestado. A isso podemos responder que nossa suposição a respeito do inconsciente é necessária e legítima, e que dispomos de numerosas provas de sua existência.

Iniciando com os Estudos sobre a histeria (1895), que escreveu com a colaboração de Breuer, Freud trata da origem sexual nos mecanismos de formação dos sintomas histéricos e de seu caráter inconsciente, usando a hipnose e o método catártico no tratamento clínico dos mesmos. Em 1896, em seu trabalho A etiologia da histeria, Freud desenvolve a teoria do trauma, ou a teoria da sedução, onde ele apresenta a natureza sexual do trauma.

Em 1900, com a obra A interpretação dos sonhos, Freud relaciona os sonhos com a realização dos desejos inconscientes, elaborando as leis fundamentais da formação dos mesmos: a condensação e o deslocamento. Continuando seu percurso, avança em suas teorias acerca do inconsciente, introduzindo uma sistematização do aparelho mental, conhecido por “primeira tópica”, onde ele afirma que nosso aparelho psíquico abrange três sistemas: o inconsciente, o pré-consciente/consciente e o consciente¹. Nas palavras de Freud (1914, p. 102):

O inconsciente abrange, por um lado, atos que são meramente latentes, temporariamente inconscientes, mas que em nenhum outro aspecto diferem dos atos conscientes, e, por outro lado, abrange processos tais como os reprimidos, que, caso se tornassem conscientes, estariam propensos a sobressair num contraste mais grosseiro com o restante dos processos conscientes. Em geral, um ato psíquico passa por duas fases quanto a seu estado, entre as quais se interpõe uma espécie de teste

¹ Freud utiliza as abreviações Cs., para falar do sistema consciente; Pcs., para falar do sistema pré-consciente; e Ics., para falar do sistema inconsciente.

(censura). Na primeira fase, o ato psíquico é inconsciente e pertence ao sistema Ics (inconsciente); se, no teste, for rejeitado pela censura, não terá permissão para passar à segunda fase; diz-se, então, que foi ‘reprimido’, devendo permanecer inconsciente. Se, porém, passar por esse teste, entrará na segunda fase e, subsequentemente, pertencerá ao segundo sistema, que chamaremos de sistema Cs (consciente). Mas o fato de pertencer a esse sistema ainda não determina de modo inequívoco sua relação com a consciência. Ainda não é consciente, embora, certamente, seja capaz de se tornar consciente (para usar a expressão de Breuer) - isto é, pode agora, sob certas condições, tornar-se um objeto da consciência sem qualquer resistência especial.

Em Além do Princípio do Prazer (1920) e O Ego e o Id (1923), Freud desenvolve uma outra forma de pensar o funcionamento do aparelho psíquico, que ele denomina de “segunda tópica”. Quinodoz (2007), fala dessa “guinada dos anos de 1920”, onde Freud começa por demonstrar que o primeiro modelo de divisão do psiquismo em inconsciente, pré-consciente e consciente – “primeira tópica” – já não é suficiente para a compreensão do funcionamento psíquico, e que é preciso ampliá-lo. Conforme Quinodoz (2007, p. 225):

Partindo das resistências que o “ego” do indivíduo opõe à tomada de consciência durante a cura, Freud introduz uma nova divisão do psiquismo em três instâncias, o ego, o id e o superego, modelo conhecido pelo nome de “segunda tópica”. Esses dois modelos não são excludentes, ao contrário, são complementares no sentido de que descrevem os fenômenos psíquicos sob ângulos diferentes, do mesmo modo que se pode descrever uma casa em termos de forma, de dimensão e de custo.

Segundo Freud (1923, p.8), a divisão do psíquico em “o que é consciente e o que é inconsciente constitui a premissa fundamental da psicanálise, e somente ela torna possível a esta compreender os processos patológicos da vida mental”.

Nessa nova descrição do aparelho psíquico, Freud (1923) descreve o id como aquele que abrange nossos instintos, as pulsões inconscientes, sendo regido pelo princípio do prazer, ignorando os juízos de valor e a moral. O ego tem o papel de mediador e integrador do nosso psiquismo: vai procurar atender às necessidades do id, mas embasado no princípio da realidade. “Para o ego, a percepção desempenha o papel que cabe ao instinto. O ego representa o que pode ser chamado de razão e senso comum, em contraste com o id, que contém as paixões”. (FREUD, 1923, p. 15). O superego, ou “o herdeiro do complexo de Édipo” (FREUD, 1923, p.21), vai ser o nosso código ético e moral e, ainda, fonte de nossas primeiras identificações.

Fazem parte da função do superego as proibições, as exigências sociais, os padrões de conduta e a inserção do Homem na civilização e na cultura. Na nossa pesquisa, o foco será colocado nas manifestações do inconsciente freudiano, às quais serão descritas e pormenorizadas, a seguir.

3.2 O Sonho

Freud, em 1895, teve um sonho, que ficou conhecido como O Sonho da Injeção de Irma, relatado no livro *A Interpretação dos Sonhos*, de 1900. Em uma das cartas de Freud a Fliess, datada de 12 de junho de 1900, ele menciona que esse sonho seria o marco inaugural da psicanálise, pois com ele Freud faria as primeiras conexões entre os sonhos e o funcionamento do que ele virá a chamar de inconsciente. Freud faz a análise – interpretação – desse sonho, buscando seu significado inconsciente. Com isso, mostra que o sonho é passível de ser interpretado e constitui tanto material consciente (conteúdo manifesto) quanto inconsciente (conteúdo latente). Segue O Sonho da Injeção de Irma, sonho de 23-24 de julho de 1895.

Um grande salão - numerosos convidados a quem estávamos recebendo. - Entre eles estava Irma. No mesmo instante, puxei-a de lado, como que para responder a sua carta e repreendê-la por não ter ainda aceitado minha “solução”. Disse-lhe: “Se você ainda sente dores, é realmente apenas por culpa sua.” Respondeu ela: “Ah! Se o senhor pudesse imaginar as dores que sinto agora na garganta, no estômago e no abdômen... - isto está me sufocando.” - Fiquei alarmado e olhei para ela. Parecia pálida e inchada. Pensei comigo mesmo que, afinal de contas, devia estar deixando de perceber algum distúrbio orgânico. Levei-a até a janela e examinei-lhe a garganta, e ela deu mostras de resistências, como fazem as mulheres com dentaduras postiças. Pensei comigo mesmo que realmente não havia necessidade de ela fazer aquilo. - Em seguida, ela abriu a boca como devia e, no lado direito, descobri uma grande placa branca; em outro lugar, vi extensas crostas cinza-esbranquiçadas sobre algumas notáveis estruturas recurvadas, que tinham evidentemente por modelo os ossos turbinados do nariz. - Chamei imediatamente o Dr. M., e ele repetiu o exame e o confirmou... O Dr. M. tinha uma aparência muito diferente da habitual; estava muito pálido, claudicava e tinha o queixo escanhado... Meu amigo Otto estava também agora de pé ao lado dela, e meu amigo Leopold a auscultava através do corpete e dizia: “Ela tem uma área surda bem embaixo, à esquerda.” Indicou também que parte da pele do ombro esquerdo estava infiltrada. (Notei isso, tal como ele fizera, apenas do vestido.) ... M. disse: “Não há dúvida de que é uma infecção, mas não tem importância; sobrevirá uma disenteria, e a toxina será eliminada.” ...tivemos, também, pronta consciência da origem da infecção. Não muito antes, quando ela não estava se sentindo bem, meu amigo Otto lhe aplicara uma injeção de um preparado de propil, propilos... ácido propiônico... trimetilamina (e eu via diante de mim a fórmula desse preparado, impressa em grossos caracteres) ... Injeções como essas não deveriam ser aplicadas de forma tão impensada... E, provavelmente, a seringa não estava limpa. (FREUD, 1900, p. 81-2).

Freud (1900) faz uma análise desse sonho, parte por parte, buscando associações para poder compreendê-lo. Na noite anterior ao sonho, ele estava redigindo o caso de Irma, e havia tido notícias, através de seu amigo Otto, de que ela não estava totalmente curada de seus sintomas histéricos (náusea e repulsa), o que traz conexões importantes no processo de formação dos sonhos, que são os restos diurnos, ou seja, acontecimentos que ocorreram no dia anterior. Continuando, ele faz associações dos elementos que compõem o sonho. A dentadura, é associada a uma governanta que ele atendeu, há algum tempo, e que tinha vergonha que ele examinasse sua boca, pelo fato dela fazer uso da mesma. O fato de Irma estar próxima à janela,

fez com que Freud se lembrasse de uma amiga de Irma, que ele foi ver, a pedido de seu amigo, Dr. M., que também estava no sonho, à qual havia uma suspeita de que tivesse uma membrana diftérica e que estava sofrendo de sufocação histérica. O sonho faz alusão a um possível problema dos cornetos nasais, que provavelmente seja um deslocamento de pacientes que vinham sendo tratadas com cocaína, por Freud, trazendo-lhe várias recriminações pela área médica, sendo que, uma delas, em particular, desenvolvera uma extensa necrose da membrana mucosa nasal. A trimetilamina, que aparece no sonho, agregou várias associações, mas uma, em específico, será aqui comentada, pois diz respeito à sexualidade. Freud se lembrou de uma conversa com um amigo, que mencionou acreditar que um dos produtos do metabolismo sexual seria a trimetilamina.

São vários elementos do sonho, que permitem a Freud vislumbrar o conteúdo latente que estava por trás de todo esse conteúdo manifesto. Concluindo a interpretação desse sonho, Freud se redime da culpa que sentira pela permanência da doença de Irma, através dos comentários de Otto, e pela recusa dela em prosseguir ao tratamento. Após a análise, Freud (1900, p. 91) esclarece:

Se adotarmos o método de interpretação de sonhos que aqui indiquei, verificaremos que os sonhos têm mesmo um sentido e estão longe de constituir a expressão de uma atividade fragmentária do cérebro, como têm alegado as autoridades. Quando o trabalho de interpretação se conclui, percebemos que o sonho é a realização de um desejo.

O sonho, conforme Freud, “é uma produção intrínseca de quem sonha” e não advém de uma fonte estranha a ele, vinda de algo que é externo, ou seja, “a forma de um sonho, ou a forma como é sonhado, é empregada, com surpreendente frequência, para representar seu tema oculto”. (FREUD, 1900, p. 224).

Ao longo deste capítulo vamos compreender conceitos chave da formação dos sonhos e do funcionamento inconsciente: os mecanismos de figuração, condensação e deslocamento assim como os conteúdos latentes e os conteúdos manifestos.

Em A interpretação dos sonhos, de 1900/1972, Freud descobre, por meio de seus próprios sonhos, e dos sonhos de seus pacientes, a via régia que nos conduz ao inconsciente. De acordo com Garcia-Roza (2011), o sonho, para Freud, é o discurso do desejo.

Os sonhos teriam dois tipos de discurso: um discurso manifesto, que é o relato do sonho; e um discurso latente, que é o que a censura não permitiu que viesse à consciência, não sendo acessível nem ao sonhador nem ao analista, num primeiro momento. Garcia-Roza (2011, p.62), faz um resumo dessas ideias:

A razão disso reside no fato de o sonho ser sempre uma forma disfarçada de realização dos desejos e que nessa medida incide sobre ele uma censura cujo efeito é a deformação onírica. O sonho que recordamos e relatamos ao intérprete foi submetido a uma deformação cujo objetivo é proteger o sujeito do caráter ameaçador dos seus desejos. O sonho recordado é, pois, um substituto deformado de outra coisa, de um conteúdo inconsciente, ao qual se pretende chegar através da interpretação.

Complementando seu pensamento, Garcia-Roza (2011, p. 65) esclarece que “o conteúdo manifesto de um sonho é uma transcrição dos pensamentos oníricos latentes cuja sintaxe é dada pelo inconsciente”. O conteúdo latente é o sonho em si e o conteúdo manifesto é apenas a aparência.

Quando Freud diz que todo sonho é a realização de um desejo é importante ressaltar que essa realização se encontra no conteúdo latente, e não no conteúdo manifesto, apenas tornando-se consciente através do trabalho de interpretação.

Segundo Quinodoz (2007, p. 47), “ao propor em A Interpretação dos Sonhos uma concepção geral do funcionamento psíquico, seja normal ou patológico, Freud estabelece os fundamentos da psicanálise sob seus diferentes aspectos – clínico, técnico e teórico”.

Freud sempre se interessou por seus próprios sonhos, mas foi no contato com suas pacientes histéricas, com os sonhos delas compreendidos por meio da associação livre, e após a morte de seu pai, Jakob Freud, que ele teve o estímulo para realizar sua autoanálise. Quinodoz (2007, p. 48), complementa:

O tema da morte de seu pai e as inúmeras lembranças relacionadas a ele apareceram de maneira recorrente em seus sonhos, durante os meses que se seguiram. Foi um período difícil, e pode-se supor que Freud escreveu essa obra não apenas com um objetivo científico, mas igualmente para tentar superar a crise interior que esse luto o submergiu. Mas foi um período fecundo, pois, graças à sua autoanálise e interpretando seus sonhos, Freud descobriu a técnica de interpretação específica da psicanálise.

Freud (1900) esclarece que todo o material que compõe o conteúdo de um sonho é derivado, de algum modo, da experiência, ou seja, foi reproduzido ou lembrado no sonho – “ao menos isso podemos considerar como algo indiscutível”. Acrescenta que:

É possível que surja, no conteúdo de um sonho, um material que, no estado de vigília, não reconhecemos como parte de nosso conhecimento ou nossa experiência. Lembramo-nos, naturalmente, de ter sonhado com a coisa em questão, mas não conseguimos lembrar se ou quando a experimentamos na vida real. Ficamos assim em dúvida quanto à fonte a que recorreu o sonho e sentimo-nos tentados a crer que os sonhos possuem uma capacidade de produção independente. Então, finalmente, muitas vezes após um longo intervalo, alguma nova experiência relembra a recordação perdida do outro acontecimento e, ao mesmo tempo, revela a fonte de sonho. Somos assim levados a admitir que, no sonho, sabíamos e nos recordávamos de algo que estava além do alcance de nossa memória de vigília. (FREUD, 1900, p. 18).

É importante ressaltar que os sonhos, para Freud, têm um sentido, e que a associação livre será o método utilizado para interpretá-lo. O que acontece, todavia, é que o sentido do sonho não é de imediato acessível nem ao sonhador nem ao intérprete. A razão disso, segundo Garcia-Roza (2011, p. 63), “reside no fato de o sonho ser sempre uma forma disfarçada de realização de desejos e que nessa medida incide sobre ele uma censura cujo efeito é a deformação onírica”.

Conforme Freud (1900) existe, portanto, o sonho que relatamos ao analista/intérprete, que contém todas as deformações necessárias a fim de proteger a pessoa do atributo ameaçador de seus desejos. Esse conteúdo do sonho que é recordado e contado, recebe o nome de conteúdo manifesto. Ao conteúdo que permanece oculto, inconsciente e que se pretende chegar através da interpretação, Freud deu o nome de conteúdo latente. Alcançar o sentido de um sonho é fazer o percurso dos conteúdos manifestos aos conteúdos latentes, através da interpretação.

Ao trabalho que transforma o conteúdo latente em conteúdo manifesto, Freud dá o nome de elaboração onírica ou trabalho do sonho. No sentido contrário, ao trabalho de transformar o conteúdo manifesto em compreensão do conteúdo latente, ele chama de interpretação ou trabalho de análise, que só é possível à luz das associações livres do sonhador.

Quinodoz (2007) faz uma leitura dos cinco mecanismos que estão em jogo na formação de um sonho, complementando a compreensão da concepção freudiana sobre os mesmos. Freud (1900, p. 190) inicia falando do processo de condensação:

Persiste o fato inegável, contudo, de que a formação dos sonhos se baseia num processo de condensação. Como se dá essa condensação? Ao refletirmos que somente uma pequena minoria de todos os pensamentos oníricos revelados é reproduzida no sonho por um de seus elementos de representação, poderíamos concluir que a condensação se apresenta por omissão: quer dizer, que o sonho não é uma tradução fiel ou uma projeção ponto por ponto dos pensamentos do sonho, mas uma versão altamente incompleta e fragmentária deles.

A condensação, conforme Quinodoz (2007), consiste em reunir em um único elemento vários elementos – imagens, pensamentos etc. – pertencentes a diferentes cadeias de associação. Um exemplo típico de condensação seria uma pessoa, no conteúdo manifesto, estar representando várias pessoas do conteúdo latente. A pessoa que eu vejo em meu sonho pode me lembrar o rosto de A, a roupa de B, o cabelo de C, os gestos de D, a profissão de E. Depreendemos desse exemplo que as características de cinco pessoas diferentes podem estar reunidas em uma única pessoa do sonho manifesto. Vale lembrar que a condensação é um mecanismo que não se restringe aos sonhos, mas também aos sintomas, aos chistes e aos atos falhos.

O trabalho de deslocamento, dentro de um sonho, de acordo com o pensamento freudiano e revisitado por Quinodoz (2007), implica substituir pensamentos que estão interditados pela censura por pensamentos mais acessíveis e menos importantes, retirando de foco um conteúdo importante e dissimulando a realização de um desejo proibido, ou não aceito. Temos que ter em mente que tanto o sonho manifesto quanto os sintomas são o efeito de uma distorção cuja causa é a censura de conteúdos proibidos. Freud (1900, p. 208), conclui que:

A consequência do deslocamento é que o conteúdo do sonho não mais se assemelha ao núcleo dos pensamentos do sonho, e que este não apresenta mais do que uma distorção do desejo do sonho que existe no inconsciente. Mas já estamos familiarizados com a distorção do sonho. Descobrimos sua origem na censura que é exercida por uma instância psíquica da mente sobre outra.

Além da condensação e deslocamento do sonho, que são processos que têm como intuito transformar os pensamentos latentes em conteúdos manifestos, segundo Freud (1900, p. 209), “à medida que prosseguirmos em nossa investigação encontraremos, além destes, dois outros determinantes que exercem indubitável influência na escolha do material que terá acesso ao sonho: a representação e a elaboração secundária”.

A representação ou representabilidade é o mecanismo através do qual os pensamentos são transformados em imagens. É necessário pensarmos que os sonhos não se manifestam coordenadamente em termos de palavras, frases, proposições, etc. Esses meios de expressão são, nos sonhos, para Quinodoz (2007, p. 5), substituídos por “imagens visuais” que, por outro lado, representam uma linguagem simbólica característica de desejos e afetos reprimidos.

A elaboração secundária consiste em transcrever o sonho de uma forma mais coerente, compreensível, não tão absurda. Quando alguém começa a contar um sonho, tenta fazer um encadeamento de ideias que seja mais racional. A dramatização é um mecanismo que é introduzido por Quinodoz (2007), através do qual um pensamento é transformado em uma situação, um procedimento análogo ao trabalho de um diretor de teatro, quando transpõe um texto escrito para a representação.

Para Freud, as distorções ocorridas nos sonhos, fazem parte da censura de aspectos de nossa mente que necessitam ficar reprimidos. Além disso, para Quinodoz (2007, p. 52):

Em razão da irrupção de desejos inconscientes não-censurados que podem despertar a pessoa, um sonho consumado constitui, também, a realização do desejo de dormir. Por isso, Freud considera que outra função do sonho é ser o guardião do sono: ‘O sonho é o guardião do sono, não um perturbador’.

Em relação à sua máxima, a de que todo sonho é uma realização dos desejos, Freud complementa:

Todos têm desejos que prefeririam não revelar a outras pessoas, e desejos que não admitem nem sequer perante si mesmos. Por outro lado, é justificável ligarmos o caráter desprazeroso de todos esses sonhos com o fato da distorção onírica. E é justificável concluirmos que esses sonhos são distorcidos, e que a realização de desejo neles contida é disfarçada a ponto de se tornar irreconhecível, precisamente em vista da repugnância que se sente pelo tema do sonho ou pelo desejo dele derivado, bem como da intenção de recalá-los. Demonstra-se, assim, que a distorção do sonho é de fato um ato da censura. Estaremos levando em conta tudo o que foi trazido à luz por nossa análise dos sonhos desprazerosos se fizermos a seguinte modificação na fórmula com que procuramos expressar a natureza dos sonhos: o sonho é uma realização (disfarçada) de um desejo (suprimido ou recalçado.) (FREUD, 1900, p. 114).

Uma outra forma de representação, nos sonhos, pode se dar através de símbolos. O papel dos símbolos, na compreensão e posterior interpretação dos sonhos, é de extrema relevância. Freud distingue dois tipos de símbolos: aqueles que são universais e que são utilizados desde a antiguidade, e aqueles que são individuais e dizem respeito à simbólica própria de quem sonha. Para ele é importante que o analista sempre leve em conta as associações do paciente, de quem sonha, para evitar interpretações arbitrárias. Segundo Freud (1900, p. 220):

O simbolismo onírico se estende muito além do âmbito dos sonhos; não é peculiar aos sonhos, mas exerce uma influência dominante similar sobre a representação nos contos de fadas, nos mitos e lendas, nos chistes e no folclore. Permite-nos rastrear as íntimas ligações existentes entre os sonhos e estas últimas produções. Não devemos supor que o simbolismo onírico seja uma criação do trabalho do sonho; com toda a probabilidade, ele é uma característica do pensar inconsciente que fornece ao trabalho do sonho o material para a condensação, o deslocamento e a dramatização.

Podemos constatar, através do trabalho de Freud sobre a interpretação dos sonhos, a riqueza que existe na formação do mesmo e como, ao interpretá-lo, conseguimos chegar ao funcionamento inconsciente. Quinodoz (2007, p.54) traz sua contribuição acerca da interpretação dos sonhos na clínica atual.

A interpretação dos sonhos suscitou e ainda suscita uma quantidade tão grande de publicações psicanalíticas e não-psicanalíticas, a partir de Freud, que é impossível relacioná-las aqui. Mas, apesar de sua riqueza e diversidade, as contribuições pós-freudianas sobre os sonhos jamais relegaram ao segundo plano a obra fundamental de Freud, como saliente A. Green. “De todas as descobertas de Freud, a do sonho é provavelmente aquela em que as aquisições dos psicanalistas que deram continuidade ao trabalho a partir de A interpretação dos sonhos são menos importantes”. É verdade que, quando se ensina a técnica de interpretação aos futuros psicanalistas, essa é a primeira obra a que se recorre, e não tanto por razões históricas, mas porque ela continua sendo uma obra singular, a única até hoje que apresenta uma visão de conjunto sobre a questão.

Após este breve percurso do que é o sonho, de como ele se manifesta e de que forma o interpretamos, passamos a discorrer sobre mais uma das manifestações do inconsciente: o ato falho ou parapraxia.

3.3 Atos falhos ou Parapraxias

Freud (1916-1917), inicia as Conferências Introdutórias sobre a Psicanálise falando que, diferente da formação médica, que está acostumada a ver a anatomia, a histologia, a bioquímica, a contração de um músculo em consequência da estimulação de seus nervos, no tratamento psicanalítico, “nada acontece além de um intercâmbio de palavras entre paciente e analista. E essa conversa não pode ser presenciada por ninguém além do analista e do paciente, ou seja, não pode ser demonstrada”. (FREUD, 1916-1917, p. 10).

E nesta conversa especial entre analista e paciente, encontramos os caminhos para se chegar ao inconsciente. Iniciamos com os sonhos e, agora, os veremos nos atos falhos. Os lapsos de língua, os lapsos de escrita e os lapsos de leitura, são chamados por Freud de parapraxias ou atos falhos. Para o nosso trabalho, o lapso de língua será aprofundado. De acordo com Freud (1916), os lapsos de língua mais comuns são aqueles em que, ao invés de dizermos uma palavra, dizemos outra muito semelhante. No filme, quando Cecily está conversando com Freud, ao invés de dizer que ela é “protestante”, ela diz “prostituta”. Iremos analisar, mais adiante, este caso, em especial.

Em um dos inúmeros exemplos que Freud nos apresenta neste capítulo, sobre a troca de palavras expressas nos atos falhos, é citado o de um professor, que fazia uma observação para seus alunos: “No caso dos órgãos genitais femininos, apesar de muitas *Versuchungen* [tentações] - me desculpem, *Versuche* [tentativas]”. (FREUD, 1916, p. 20).

Além de trocas de palavras, temos lapsos que dizem justamente o oposto do que se pretendia dizer. Freud faz menção de um caso clássico onde “um presidente da câmara dos deputados de nosso parlamento certa vez abriu a sessão com as palavras: ‘Senhores, observo que está presente a totalidade dos membros, e por isso declaro a sessão encerrada’” (FREUD, 1916, p. 21).

Freud demonstra que o lapso de língua tem um sentido próprio. Nos dois casos apresentados por ele, o sentido talvez seja claro. No primeiro, o lapso tentação/tentativa, deixa óbvio o quanto os órgãos genitais femininos são uma “tentação” para o professor. No segundo caso, o presidente da câmara dos deputados talvez estivesse entediado de estar ali o que faz com que cometa o ato falho de dizer encerrada, ao invés de aberta.

Segundo esse mecanismo proposto por Freud (os lapsos), eles acontecem quando um desejo inconsciente adquire intensidade maior que a das forças que o reprimem, o que leva as pessoas a agirem de forma contrária à sua vontade. Mas, ele é enfático ao dizer que, “quanto

maior o estranhamento diante do ato falho, maior será a dificuldade em descobrir qual o desejo inconsciente que está por trás do mesmo”. (FREUD, 1916, p.22).

Nestas Conferências Introdutórias sobre a Psicanálise (1916), podemos observar Freud temeroso em demonstrar que os atos falhos são resultado do trabalho do inconsciente, que seguem propulsores específicos – condensação e deslocamento –, ao contrário do que geralmente conjectura a psicologia, que sempre procura limitar esses fenômenos a explicações como a fadiga ou a falta de atenção.

Em seu livro, *A Psicopatologia da Vida Cotidiana*, Freud (1901) analisa os tipos de esquecimentos possíveis que a mente apresenta, em situações corriqueiras, do dia a dia e os lapsos da fala, que é o que nos interessa nesta pesquisa. “A formação de substituições e contaminações ocorrente nos lapsos da fala é, por conseguinte, um começo do trabalho de condensação que encontramos em diligente atividade na construção do sonho”. (FREUD, 1901, p.42). Ainda em relação aos lapsos da fala, Freud (1901, p. 44) explica:

Quase invariavelmente descubro, ademais, uma influência perturbadora que provém de algo externo ao enunciado pretendido; e o elemento perturbador é um pensamento singular que permaneceu inconsciente, que se manifesta no lapso da fala e com frequência só pode ser trazido à consciência através de uma análise detalhada, ou então é um motivo psíquico mais geral que se volta contra o enunciado inteiro.

Freud (1901) apresenta exemplos clínicos e situações diversas sobre lapsos de língua, lapsos de escrita e de leitura, que figuram como manifestações do inconsciente. Com essas manifestações, Freud esclarece que o inconsciente não funciona apenas durante o sono ou no divã do analista, mas durante as vinte e quatro horas do dia, em todas as nossas ações.

Ele concebe o lapso de língua como um erro inconsciente resultante de um evento psíquico que consiste no esquecimento momentâneo de uma expressão correta e no aparecimento em seu lugar de uma expressão incorreta, produzida por uma ilusão da memória. Conforme Freud (1901), a expressão incorreta tem uma conexão associativa com a expressão esquecida e, mais importante, com algum outro material — um pensamento ou um desejo — que está sendo recalçado. Esse material recalçado, inconsciente, “luta” com as intenções conscientes e pode exercer sobre elas uma influência perturbadora, sendo às vezes, pelo menos parcialmente, bem-sucedido.

Freud estudou as parapraxias de forma extensiva. Para Freud (1901), nenhum defeito na expressão da fala é na sua totalidade um mero acidente ou acaso. Segundo este autor, cometer erros de fala, incluindo uma má pronúncia ou má utilização de palavras, nunca é realmente um fenômeno acidental. Estes erros têm motivos inconscientes e são sintomas de sentimentos/ideias reprimidos pelo inconsciente, ou são coisas que tentamos expulsar

conscientemente de nossa mente, sem êxito. Complementado o conceito de atos falhos, Quinodoz (2007, p. 59-60) assim o sintetiza:

Segundo Freud, nosso espírito é permanentemente percorrido por pensamentos e associações dos quais em geral não temos conhecimento, e que são formados por complexos perturbadores que se destinam a ser reprimidos no inconsciente, mas estes podem irromper de súbito sob a forma de atos falhos.

Ao compreendermos o mecanismo dos sonhos e dos atos falhos, como manifestações do inconsciente, iremos conceituar os fenômenos da transferência e da contratransferência, que Freud postula como fundamentais para a prática psicanalítica.

3.4 Transferência e Contratransferência

Os conceitos de transferência e contratransferência, na teoria e prática psicanalíticas, vão aparecendo, ao longo das obras de Freud, desde os Estudos sobre a histeria (1893-95), que escreveu em parceria com Breuer, em Fragmento da análise de um caso de histeria (1905), bem como em seu texto mais específico A dinâmica da transferência (1912), e em vários outros, que mencionaremos neste percurso.

Iniciando com a paciente de Breuer, Bertha Pappenheim, mais conhecida como Anna O., ela apresentava sintomas histéricos como perturbações da visão, sonambulismo, paralisias, parestesia dos músculos do pescoço e uma contratura nas extremidades da mão direita. No decorrer do tratamento, vamos nos ater aos desejos sexuais intensos que a mesma desenvolveu em relação ao seu médico, o Dr. Breuer. Este, interrompe o tratamento de forma abrupta. Em decorrência da decisão do médico de interromper o tratamento, essa paciente manifesta uma gravidez imaginária (pseudociese). Como consequência do relato de Breuer, Freud começa a pensar que algum obstáculo, alguma resistência – que ainda não era conhecida como transferência – comprometeu o êxito do tratamento.

Quando Freud (1905), ao analisar a paciente Dora, se atenta que ela tem desejos sexuais em relação a ele, o que só é percebido após a interrupção do tratamento, agrega a contribuição para a elaboração de mais um tipo de sintoma: a transferência.

Devo estender-me um pouco mais para tornar essa questão inteligível. Durante o tratamento psicanalítico, pode-se dizer com segurança que uma nova formação de sintomas fica regularmente sustada. A produtividade da neurose, porém, de modo algum se extingue, mas se exerce na criação de um gênero especial de formações de pensamento, em sua maioria inconscientes, às quais se pode dar o nome de “transferências”. (FREUD, 1905, p. 71).

Nesse trabalho, começa a compreender o que vem a ser esse fenômeno, que ocorre no processo terapêutico, na relação médico-paciente.

O que são as transferências? São reedições, reproduções das moções e fantasias que, durante o avanço da análise, soem despertar-se e tornar-se conscientes, mas com a característica (própria do gênero) de substituir uma pessoa anterior pela pessoa do médico. Dito de outra maneira: toda uma série de experiências psíquicas prévia é revivida, não como algo passado, mas como um vínculo atual com a pessoa do médico. Algumas dessas transferências em nada se diferenciam de seu modelo, no tocante ao conteúdo, senão por essa substituição. São, portanto, para prosseguir na metáfora, simples reimpressões, reedições inalteradas. Outras se fazem com mais arte: passam por uma moderação de seu conteúdo, uma sublimação, como costume dizer, podendo até tornar-se conscientes ao se apoiarem em alguma particularidade real habilmente aproveitada da pessoa ou das circunstâncias do médico. São, portanto, edições revistas, e não mais reimpressões. (FREUD, 1905, p. 71).

Neste primeiro momento, Freud (1905, p. 72) entende a transferência como resistência ao tratamento, mas já vislumbra que ela possa ser revelada e compreendida, ou seja, ela está “destinada a constituir o maior obstáculo à psicanálise, converte-se em sua mais poderosa aliada quando se consegue detectá-la a cada surgimento e traduzi-la para o paciente”.

Em seus Artigos sobre a técnica, que se encontram no vol. XII, das obras completas, Freud fala especificamente sobre a transferência, em seu trabalho “A dinâmica da transferência” (1912). Neste texto, Freud vai introduzindo várias questões, como por exemplo, por que esse fenômeno aparece com mais frequência na análise do que em situações do dia a dia e, ainda, mostra que sua natureza é inconsciente. Conforme Freud (1905, p. 60):

As peculiaridades da transferência para o médico, graças às quais ela excede, em quantidade e natureza, tudo que se possa justificar em fundamentos sensatos ou racionais, tornam-se inteligíveis se tivermos em mente que essa transferência foi precisamente estabelecida não apenas pelas ideias antecipadas conscientes, mas também por aquelas que foram retidas ou que são inconscientes.

Na transferência, portanto, o analista ocupa o lugar de algum personagem importante na história do paciente. Ainda nesse texto, Freud vai falar que existem transferências positivas e negativas. As transferências positivas estariam ligadas aos sentimentos afetuosos do paciente em relação ao analista, enquanto que as negativas estariam ligadas aos sentimentos hostis. A partir daí, Freud vai levantar a questão de existir um outro tipo de transferência positiva, que vai de encontro com o que ele observava em suas pacientes históricas, que seria a transferência erótica. Segundo Freud (1905, p. 63):

A transferência positiva é ainda divisível em transferência de sentimentos amistosos ou afetuosos, que são admissíveis à consciência, e transferência de prolongamentos desses sentimentos no inconsciente. Com referência aos últimos, a análise demonstra que invariavelmente remontam a fontes eróticas. E somos assim levados à descoberta

de que todas as relações emocionais de simpatia, amizade, confiança e similares, das quais podemos tirar bom proveito em nossas vidas, acham-se geneticamente vinculadas à sexualidade e se desenvolveram a partir de desejos puramente sexuais, através da suavização de seu objetivo sexual, por mais puros e não sensuais que possam parecer à nossa autopercepção consciente.

Em seu trabalho posterior, intitulado *Sobre o amor transferencial* (1915), Freud faz algumas recomendações aos médicos que se deparam com tal sintoma. “O que tenho em mente é o caso em que uma paciente demonstra, mediante indicações inequívocas, ou declara abertamente, que se enamorou, como qualquer outra mulher mortal poderia fazê-lo, do médico que a está analisando”. (FREUD, 1915, p. 98). Freud enfatiza a importância da ética profissional do médico, quando constata tal sintoma e esclarece que mesmo que não consiga compreender o conteúdo inconsciente que este carrega, não se deve retribuir o enamoramento (contratransferência), dissuadindo o paciente dos seus desejos eróticos, o que faz parte do manejo da técnica de tratamento psicanalítico. Segundo Freud (1910, p. 86):

As outras inovações na técnica relacionam-se com o próprio médico. Tornamo-nos conscientes da "contratransferência", que, nele, surge como resultado da influência do paciente sobre os seus sentimentos inconscientes e estamos quase inclinados a insistir que ele reconhecerá a contratransferência, em si mesmo, e a sobrepujará.

A contratransferência diz respeito aos sentimentos do analista em relação ao paciente. Em relação a isso, Freud (1905, p. 102) é enfático:

Nosso controle sobre nós mesmos não é tão completo que não possamos subitamente, um dia, ir mais além do que havíamos pretendido. Em minha opinião, portanto, não devemos abandonar a neutralidade para com a paciente, que adquirimos por manter controlada a contratransferência. Já deixei claro que a técnica analítica exige do médico que ele negue à paciente que anseia por amor a satisfação que ela exige. O tratamento deve ser levado a cabo na abstinência.

Finalmente, em seu trabalho, *Recordar, repetir e elaborar* (1914), Freud elabora algumas mudanças em relação à técnica psicanalítica. Inicialmente, ele acreditava que havia algum trauma psíquico, que fora reprimido no passado, e que deveria ser recordado para a cura dos sintomas. Neste texto, ele passa a trabalhar com tudo aquilo que é atual e que é repetido na relação transferencial, com o analista. Freud (1914, p. 91) exemplifica essa questão, mencionando que:

O paciente não diz que recorda que costumava ser desafiador e crítico em relação à autoridade dos pais; em vez disso, comporta-se dessa maneira para com o médico. Não se recorda de como chegou a um impotente e desesperado impasse em suas pesquisas sexuais infantis; mas produz uma massa de sonhos e associações confusas, queixa-se de que não consegue ter sucesso em nada e assevera estar fadado a nunca levar a cabo o que empreende. Não se recorda de ter-se envergonhado intensamente

de certas atividades sexuais e de ter tido medo de elas serem descobertas; mas demonstra achar-se envergonhado do tratamento que agora empreendeu e tenta escondê-lo de todos. E assim por diante.

Postula que o paciente não vai recordar algo que esqueceu e reprimiu. Ao contrário, vai repetir e atuar aquilo que está reprimido através dos sonhos e das associações livres, na transferência. Nas palavras de Freud (1914, p. 95):

A partir das reações repetitivas exibidas na transferência, somos levados ao longo dos caminhos familiares até o despertar das lembranças, que aparecem sem dificuldade, por assim dizer, após a resistência ter sido superada...O primeiro passo para superar as resistências é dado, como sabemos, pelo fato de o analista revelar a resistência que nunca é reconhecida pelo paciente, e familiarizá-lo com ela... O analista simplesmente se havia esquecido de que o fato de dar à resistência um nome poderia não resultar em sua cessão imediata. Deve-se dar ao paciente tempo para conhecer melhor esta resistência com a qual acabou de se familiarizar, para elaborá-la, para superá-la, pela continuação, em desafio a ela, do trabalho analítico segundo a regra fundamental da análise.

Ao compreendermos os fenômenos de transferência e contratransferência, poderemos ter mais elementos para nos aprofundarmos naquilo que Freud chamou de “neuroses de transferência” e nas demais neuroses.

3.5 Teoria Geral das Neuroses

Nos Estudos sobre a histeria (1895), que Freud escreveu em parceria com Breuer, os embriões a respeito da etiologia das neuroses estavam sendo germinados, embora houvesse a clara discordância entre os dois autores sobre a importância da sexualidade no desenvolvimento das mesmas. Na visão desses autores, quando uma representação do afeto é inaceitável para a consciência, a mesma é recalçada, podendo ter vários destinos, quando insiste em retornar à consciência: a formação dos sintomas (nas neuroses), dos atos falhos e dos sonhos.

Freud (1916, p. 3), inicia a Conferência XVI, dizendo que, sendo a área das neuroses desconhecidas por aqueles que não são médicos, que isso não seja um motivo de suas conferências parecerem dogmáticas. “Não desejo suscitar convicção; desejo estimular o pensamento e derrubar preconceitos”. Dessa forma, Freud nos introduz à teoria geral das neuroses, onde veremos que os sintomas têm um sentido, como as parapraxias e os sonhos, e se relacionam com as experiências do paciente.

As neuroses aparecem no trabalho freudiano a partir das histerias, seguidas das fobias e dos transtornos obsessivos, às quais Freud denominou “neuroses de transferência”, em 1915, em seu trabalho Recordar, repetir e elaborar. Hoje, estudamos muito as neuroses de angústia, onde o transtorno do pânico é um de seus expoentes.

Freud iniciou seus estudos com as pacientes histéricas, Elizabeth von R., Emmy von N., Miss Lucy R. e Katharina, assim como Breuer atende seu célebre caso, a paciente Anna O. (pseudônimo de Bertha Pappenheim), que é conhecido como “o caso fundador da psicanálise” (GAY, 1989, p.74). A principal diferença entre esses dois autores reside no fato de Freud atribuir aos impulsos sexuais a causa da histeria. Esses cinco casos, que compõem os Estudos sobre a histeria (1895), vão revelando as características e a forma com que os sintomas histéricos foram aparecendo. No caso de Elizabeth von R., por exemplo, Freud (1895, p. 107) esclarece:

A descoberta da razão da primeira conversão abriu um segundo período profícuo do tratamento. A paciente surpreendeu-me logo depois, ao anunciar que agora sabia por que era que as dores sempre se irradiavam daquela região específica da coxa direita e atingiam ali sua maior intensidade: era nesse lugar que seu pai costumava apoiar a perna todas as manhãs, enquanto ela renovava a atadura em torno dela, pois estava muito inchada. Isso deve ter acontecido uma centena de vezes, mas ela não havia notado a ligação até esse momento. Assim, ela me forneceu a explicação de que eu precisava quanto ao surgimento do que era uma zona hysterogênica atípica. Além disso, suas pernas doloridas começaram a “participar da conversa” durante nossas sessões de análise.

Em Freud (1895), há a conclusão de que a conversão histérica seria uma ideia erótica que foi recalcada para fora da consciência e que transformou a carga do seu afeto em sensações e manifestações físicas como paralisia, dor, afasia, cegueira, amortecimento, dentre outros. A neurose obsessiva, ao contrário da neurose histérica, que abriga os sintomas na esfera somática, cria todos os seus sintomas na esfera mental.

A neurose obsessiva manifesta-se no fato de o paciente se ocupar de pensamentos em que realmente não está interessado, de estar cômico de impulsos dentro de si mesmo que lhe parecem muito estranhos, e de ser compelido a ações cuja realização não lhe dá satisfação alguma, mas lhe é totalmente impossível omitir. Os pensamentos (obsessões) podem ser, em si, carentes de significação, ou simplesmente assunto sem importância para o paciente; frequentemente, são de todo absurdos e, invariavelmente, constituem o ponto de partida de intensa atividade mental que exaure o paciente e à qual ele somente se entrega muito contra sua vontade. Obriga-se, contra sua vontade, a remoer pensamentos e a especular, como se se tratasse dos seus mais importantes problemas vitais. (FREUD, 1916, p. 13).

Para combater esses pensamentos, que muitas vezes têm conteúdo assustador, como pensamentos de matar ou envenenar alguém, o paciente cria rituais recorrendo à proibições, renúncias e restrições em sua liberdade. São atividades fatigantes que a pessoa se impõe, numa compulsão à repetição, como abrir e fechar a porta, conferir se desligou o gás, lavar-se várias vezes, entre outras ações. A dúvida, mesmo diante das maiores certezas, também dá a tônica das neuroses obsessivas. Pode-se imaginar o quão difícil se torna penetrar nessa miscelânea de sintomas. O sentido dos sintomas histéricos, de angústia ou obsessivos, é sempre inconsciente.

Nas palavras de Freud (1916, p. 27):

Jamais se constroem sintomas a partir de processos conscientes; tão logo os processos inconscientes pertinentes se tenham tornado conscientes, o sintoma deve desaparecer. Aqui os senhores prontamente percebem um meio de se chegar à terapia, uma forma de fazer os sintomas desaparecerem. E, dessa maneira, Breuer realmente recuperou sua paciente histérica - isto é, libertou-a de seus sintomas; encontrou uma técnica de trazer à consciência os processos mentais inconscientes que continham o sentido dos sintomas, e os sintomas desapareceram.

Em seus primeiros estudos sobre a histeria (1895), Freud acreditava que para se remover um sintoma era necessário apenas tornar consciente aquilo que estava inconsciente. Em 1920, com *Além do Princípio do Prazer*, Freud dá uma guinada na forma como compreende o funcionamento psíquico, pois até então usava o modelo prazer-desprazer para o entendimento dos sintomas. Mas a própria clínica lhe mostrou que alguns pacientes muitas vezes não suportavam ser aliviados de seus sintomas, tendo recaídas, quando supostamente deveriam apresentar melhoras. “Como explicar o sadismo ou o masoquismo, isto é, o prazer de fazer sofrer ou o prazer de sofrer? De onde vem a destrutividade dos pacientes depressivos, toxicômanos, perversos e psicóticos, às vezes levada ao extremo?” (QUINODOZ, 2007, p. 205). Ainda na leitura de Quinodoz (2007, p.22):

Em resumo, os sintomas histéricos seriam o resultado de um traumatismo grave – análogo ao de uma neurose traumática – que produziria uma repressão penosa – na qual o efeito sexual tinha um papel -, cujo efeito seria uma “dissociação” de grupos de representações patogênicas.

Freud responde a essas perguntas, em *Além do Princípio do Prazer* (1920), postulando que o princípio que rege o funcionamento psíquico é o conflito fundamental entre a pulsão de vida e a pulsão de morte. Segundo Freud (1920, p.21), a pulsão de morte estaria atrelada ao sentimento de culpa, uma vez que a compulsão à repetição daquilo que é desprazeroso, poderia ser compreendido como uma necessidade de punição e sofrimento. A pulsão de morte transcende o princípio do prazer, uma vez que transgride a finalidade do aparelho psíquico de reduzir as tensões causadoras do desprazer. Nesse trabalho, Freud postula que a vida se fundamenta no conflito dessas duas pulsões, enquanto a morte, seria o triunfo das pulsões de morte. É uma visão de Freud na qual o desígnio de toda vida é a morte, movimento este que faz um retorno à origem das coisas.

Ainda no mesmo texto, ao observar o jogo do carretel - mais conhecido como *fort-da* e que é dramatizado por seu neto de um ano e meio -, ele percebe que existe uma outra forma de lidar com as angústias, neste caso, a angústia de separação da mãe. Ao repetir, na brincadeira, o ato da mãe ir embora e voltar, a própria criança criou um mecanismo de lidar, em fantasia, com a separação. A repetição é utilizada a fim de tentar dominar a experiência dolorosa. É uma

forma de controle emocional. Com esse exemplo, o jogo do carretel, segundo Quinodoz (2007, p. 207), Freud demonstra que a repetição pode levar à elaboração, e ao mesmo tempo, estar submetida ao princípio do prazer: “Mesmo sob o domínio do princípio do prazer, restam mais de uma via e mais de um meio para que algo que é em si desagradável se torne o objeto da lembrança e da elaboração psíquica”.

É importante lembrar que Freud coloca o adoecimento neurótico como um represamento da libido - ação exercida pelo inconsciente -, ou seja, é o conflito básico entre libido versus repressão. Sucintamente, se a repressão sai vitoriosa, a formação dos sintomas é o deslocamento necessário para algum tipo de gratificação substituta. Se a libido triunfa, as forças repressivas também vão agir na formação dos sintomas. O trabalho da psicoterapia psicanalítica seria ir removendo as resistências que operam naquilo que está reprimido até que se possa chegar àquilo que Freud chama de conflito normal. “Em resumo, os sintomas histéricos seriam o resultado de um traumatismo grave – análogo ao de uma neurose traumática – que produziria uma repressão penosa – na qual o efeito sexual tinha um papel -, cujo efeito seria uma “dissociação” de grupos de representações patogênicas”. (QUINODOZ, 2007, p.22).

Freud (1916-1917) entende que o conflito antigo que levou à repressão da libido, vai ser revivido no processo psicanalítico, podendo ser pensado e elaborado. Mas não se trata de apenas desvelar o que estava inconsciente em algo consciente. Nas palavras de Freud (1916-1917, p. 509):

[...] o nosso conhecimento acerca do material inconsciente não é equivalente ao conhecimento dele; se lhe comunicamos nosso conhecimento, ele não o receberá em lugar de seu material inconsciente, mas ao lado do mesmo; e isso causará bem pouca mudança no paciente. Devemos, de preferência, situar esse material inconsciente topograficamente; devemos procurar, em sua memória, o lugar em que se tornou inconsciente devido a uma repressão. A repressão deve ser eliminada - e a seguir pode efetuar-se desimpedidamente a substituição do material consciente pelo inconsciente. [...] Primeiro, a busca de repressão e, depois, a remoção da resistência que mantém a repressão.

Voltando um pouco em seu trabalho de 1914, “Recordar, repetir e elaborar”, Freud já dizia que, em uma situação de transferência, a reprodução daquilo que estava reprimido em um passado longínquo, infantil, e que era repetido, na figura do analista, deveria ser elaborado. O grande problema é quando o paciente entra em um processo de resistência, e a simples repetição se transforma em uma compulsão à repetição, comprometendo o sucesso terapêutico.

Os mecanismos de resistência e repressão, que estão em jogo na dinâmica do psiquismo humano, serão melhor compreendidos a seguir.

3.6 Resistência e Repressão

Ao se referir às questões possíveis que se pode observar no tratamento terapêutico, Freud colocava uma situação específica na qual o paciente, inconscientemente, vai fazer de tudo para burlar a regra fundamental, que é introduzida em todo início de tratamento: que fale tudo o que lhe vier à mente, mesmo que pareça banal ou sem importância; que coloque toda a crítica de lado e não bloqueie suas associações livres.

Nas palavras de Freud (1916, p. 32):

A primeira coisa que conseguimos ao estabelecer a regra técnica fundamental é que ela se transforma no alvo dos ataques da resistência. O paciente procura, por todos os meios, livrar-se das exigências desta regra. Num momento, declara que não lhe ocorre nenhuma ideia; no momento seguinte, que tantos pensamentos se acumulam dentro de si, que não pode apreender nenhum. Ora constatamos com desgostosa surpresa que o paciente cedeu primeiro a uma e, depois a mais outra objeção crítica: no-lo revela pelas longas pausas que introduz em seus comentários. E, logo depois, admite que existe algo que de fato não pode dizer - ele teria vergonha de dizer; e permite que este motivo prevaleça sobre sua promessa. Ou diz que lhe ocorreu algo, mas que isto se refere a outra pessoa, e não a ele mesmo e, em vista disso, não há por que referi-lo. Ou ainda, aquilo que agora lhe acudiu a mente é realmente sem importância, excessivamente tolo e sem sentido.

Em última instância, a resistência seria toda manifestação do paciente que se opõe ao acesso ao inconsciente, obstruindo o trabalho terapêutico no processo de elucidação de seus sintomas e da evolução do tratamento. Freud entende que a superação dessas resistências é que leva a análise ao êxito.

Conforme Freud (1916), a transferência erótica ou amor de transferência, é um dos mecanismos mais representativos da resistência. O paciente se sente atraído pelo analista e tem um desejo inconsciente de também ser amado pelo mesmo. Ao mesmo tempo que a transferência erótica traz dificuldades em seu manejo, quando bem compreendida e bem trabalhada pelo analista, torna-se uma importante ferramenta para o processo terapêutico. Essa forma transferencial tem um caráter defensivo. A interpretação do analista, que possibilita a passagem para o simbólico, traz o paciente para a realidade, causando a frustração da não realização do desejo. A elaboração do amor de transferência, implica na elaboração da renúncia e do luto que acompanham a resolução do complexo de Édipo. A racionalização é uma outra forma de resistência. Seria a tentativa de o paciente buscar teorizar sobre seus problemas ou dificuldades.

As resistências, conforme Freud (1916), sempre estão mudando de intensidade, no decorrer do tratamento. É que elas crescem, sempre quando nos aproximamos de um novo assunto, alcançando sua intensidade máxima quando estamos no clímax da abordagem deste, e

se dissipam quando o mesmo é posto de lado. Ao processo patogênico, que é demonstrado pela resistência, Freud chama de repressão. Nas palavras de Freud (1916, p. 35-36):

Devemos, agora, formar ideias mais definidas acerca do processo de repressão. Esta é a pré-condição da formação dos sintomas; também é, contudo, algo em relação ao qual não encontramos nada semelhante. Tomemos como nosso modelo um impulso, um processo mental que tenta transformar-se em ação. Sabemos que pode ser repellido por aquilo que denominamos rejeição ou condenação. Quando isto acontece, a energia à sua disposição é retirada dele; o impulso torna-se impotente, ainda que possa persistir como lembrança. Todo o processo de chegar a uma decisão referente ao mesmo segue seu curso no âmbito do conhecimento do ego. Passa-se algo muito diverso quando o mesmo impulso está sujeito à repressão. Nesse caso, ele conservaria sua energia e dele não restaria nenhuma recordação; além disso, o processo de repressão seria realizado sem ser percebido pelo ego.

Freud (1916) compara o sistema inconsciente a um grande salão de entrada, onde os impulsos mentais se empurram uns aos outros. Nesse salão tem a recepção, que seria o representante dos conteúdos conscientes. Entre essas duas salas, imaginem que existe um guarda, que vai examinar os diversos impulsos mentais, com a função de censor, barrando aqueles impulsos que lhe desagradarem. Os impulsos do inconsciente estão fora das vistas do consciente. Se eles foram afastados pelo guarda, eles são inadmissíveis para a consciência, que nas palavras de Freud, “eles estão reprimidos”.

Quinodoz (2007, p. 158), faz uma indagação importante em relação à repressão:

Por que uma pulsão deveria ser reprimida, visto que ela está em busca do prazer da satisfação? Porque, embora a satisfação da pulsão produza o prazer em uma parte do psiquismo, esse prazer parece inconciliável com as exigências de uma outra parte do psiquismo, e é, então, que intervém o julgamento pela condenação que desencadeia a repressão. A essência da repressão consiste exatamente nisto: afastar e manter à distância do consciente.

Para podermos acessar esse inconsciente, povoado de sonhos, atos falhos, sintomas neuróticos, resistências e repressões, Freud introduz, como método, a associação livre de ideias, que será abordada a seguir.

3.7 Método da Associação Livre

Em seu livro, Estudos sobre a Histeria (1893-1895), Freud começa a descrever a possibilidade de se compreender e tratar as histerias através do método hipnótico, que aprendeu com Charcot, na França. Retornando à Viena, em parceria com Breuer, acrescenta à hipnose o método catártico, conhecido como *The talking cure*, expressão que pode ser traduzida por A cura pela fala. De acordo com Gay (1989, p. 80), “ouvir, para Freud, tornou-se mais do que

uma arte, tornou-se um método, uma via privilegiada para o conhecimento, à qual os pacientes lhe davam acesso”.

Por meio da escuta de seus pacientes, Freud começa a acessar os conteúdos inconscientes dos mesmos, interpretando a representação dos afetos de tais pacientes, saída possível para que essas representações pudessem ser ressignificadas em novas cadeias associativas. A associação livre é a regra fundamental da técnica psicanalítica, que tem como objetivo, acessar o inconsciente. Em *O método psicanalítico de Freud* (1904), das obras completas, define-se o que vem a ser o método da associação livre. Nas palavras de Freud (1904, p. 258):

O método catártico já havia renunciado à sugestão, e Freud deu o passo seguinte, abandonando também a hipnose. Atualmente, trata seus enfermos da seguinte maneira: sem exercer nenhum outro tipo de influência, convida-os a se deitarem de costas num sofá, comodamente, enquanto ele próprio senta-se numa cadeira por trás deles, fora de seu campo visual. Tampouco exige que fechem os olhos e evita qualquer contato, bem como qualquer outro procedimento que possa fazer lembrar a hipnose. Assim a sessão prossegue como uma conversa entre duas pessoas igualmente despertas.

Zimerman (2004, p. 73), em sua revisão sobre a regra técnica recomendada por Freud, explica que tal regra implica “no compromisso assumido pelo analisando em associar livremente as ideias que lhe surgissem de forma espontânea na mente e verbalizá-las ao analista, independentemente de suas inibições ou do fato se ela as julgasse importantes ou não”.

De acordo com Roudinesco e Plon (1998), Freud escreveu nesse artigo de 1904 - *O método psicanalítico de Freud* – que as transformações de seu método, desde seus primeiros trabalhos com Josef Breuer, onde esclareceu os inconvenientes do recurso à hipnose, que não destruía as resistências nem fornecia senão informações parciais, que só levava a sucessos provisórios. Conforme Roudinesco e Plon (1998, p. 649):

O método das associações livres, ou da livre associação, permitia atingir com muito maior facilidade, segundo ele, os elementos que estavam em condições de liberar os afetos, as lembranças e as representações. Para tanto, era preciso convidar os pacientes a “se deixarem levar” e “exigir” deles “que não [deixassem] de revelar um só pensamento ou ideia, a pretexto de o acharem vergonhoso ou doloroso”. Em setembro de 1894, Freud começou timidamente a recorrer a esse método e, dessa maneira, foi levado a escutar os sonhos que seus pacientes se puseram a lhe contar. Depois disso, renunciaria definitivamente à hipnose, em fevereiro de 1896.

Na segunda lição que consta das Cinco lições de psicanálise, Freud (1910, p. 17) esclarece que “a hipnose encobre a resistência, deixando livre e acessível um determinado setor psíquico, em cujas fronteiras, porém, acumula as resistências, criando para o resto uma barreira intransponível.”

Em seguida, o conceito que provocou um grande mal-estar na sociedade médica vienense, da época de Freud: o complexo de Édipo.

3.8 Complexo de Édipo

Para compreendermos como Freud foi construindo o conceito de complexo de Édipo, na teoria psicanalítica, iniciaremos com a definição dada por Laplanche e Pontalis (1993, p. 116):

Conjunto organizado de desejos amorosos e hostis que a criança sente em relação aos pais. Sob a sua forma dita positiva, o complexo apresenta-se como na história de Édipo-Rei: desejo da morte do rival que é a personagem do mesmo sexo e desejo sexual pela personagem do sexo oposto. Sob a sua forma negativa, apresenta-se de modo inverso: amor pelo progenitor do mesmo sexo e ódio ciumento ao progenitor do sexo oposto. Na realidade, essas duas formas encontram-se em graus diversos na chamada forma completa do complexo de Édipo. Segundo Freud, o apogeu do complexo de Édipo é vivido entre os três e os cinco anos, durante a fase fálica; o seu declínio marca a entrada no período de latência. É revivido na puberdade e é superado com maior ou menor êxito num tipo especial de escolha de objeto. O complexo de Édipo desempenha papel fundamental na estruturação da personalidade e na orientação do desejo humano. Para os psicanalistas, ele é o principal eixo de referência da psicopatologia.

É interessante observarmos que, ao longo de toda obra de Freud, existe apenas um capítulo destinado exclusivamente ao complexo de Édipo, embora esse conceito perpassasse todo o seu trabalho, que é o texto de 1924, intitulado A dissolução do complexo de Édipo.

O complexo de Édipo implica uma triangulação - pai, mãe e filho -, o que faz com que a cena edípica, necessariamente, faça a introdução do outro na vida de um indivíduo. É um outro das fantasias, dos sonhos e do desejo. Trata-se de um conceito medular na teoria do desenvolvimento psicosssexual infantil de Freud, pois vai abarcar as questões de identidade sexual, da castração e da formação do superego.

De acordo com Freud (1905), em Três ensaios sobre a teoria da sexualidade, por volta dos dois anos e meio, as crianças começam a perceber as diferenças existentes entre meninos e meninas em relação aos órgãos genitais. Essa fase é denominada fase fálica, para Freud, uma vez que toda a atenção das crianças vai estar centrada na presença ou na ausência do pênis (falo).

O primeiro objeto de amor da criança é a mãe, uma vez que a criança é totalmente dependente dela para sobreviver. Tanto o menino quanto a menina, de início, têm todo o seu amor voltado para a figura materna. Na fase fálica, o menino se enamora de sua mãe e tem o pai como seu rival. A menina, se enamora do pai, e tem a mãe como rival. O menino deseja, em fantasia, que o pai morra para que ele possa ficar com a mãe somente para ele. A menina,

em fantasia, deseja que a mãe morra, para ela ficar com o pai, com o pênis e com os bebês que ele pode lhe dar. O que acontece é que tanto o pai quanto a mãe demonstram, para seus filhos, que eles não podem ser seus objetos de amor, pois pai e mãe já formam um casal, o que faz com que eles entendam que vão ter que encontrar uma outra pessoa para ser seu (sua) namorado (a). É a figura do pai, na teoria freudiana, que na fantasia das crianças tem o poder de castração, aquele que vai instaurar a lei, a norma, dizer o que pode e o que não pode. É a formação do superego.

O saber psicanalítico nos introduz, neste momento, à questão do incesto e à proibição do mesmo, em nossa civilização. O superego, portanto, é o herdeiro do complexo de Édipo, é o representante da consciência moral. E é nesse momento, que o menino e a menina irão fazer suas escolhas objetais, onde se identificarão ou com a figura paterna ou com a figura materna, o que vai determinar sua orientação da sexualidade para a heterossexualidade ou para a homossexualidade. De acordo com Roudinesco e Plon (1998, p. 168):

O complexo de Édipo desaparece com o complexo de castração: o menino reconhece então na figura paterna o obstáculo à realização de seus desejos. Abandona o investimento feito na mãe e evolui para uma identificação com o pai, a qual lhe permite, mais tarde, uma outra escolha de objeto e novas identificações: ele se desliga da mãe (desaparecimento do complexo de Édipo) para escolher um objeto do mesmo sexo. Ao Édipo, Freud acrescenta a tese da libido única, de essência masculina, que cria uma dissimetria entre as organizações edipianas feminina e masculina. Se o menino sai do Édipo através da angústia de castração, a menina ingressa nele pela descoberta da castração e pela inveja do pênis. Nela, o complexo se manifesta pelo desejo de ter um filho do pai. Ao contrário do menino, a menina desliga-se de um objeto do mesmo sexo (a mãe) por outro de sexo diferente (o pai). Não há, portanto, um paralelismo exato entre o Édipo masculino e seu homólogo feminino. Não obstante, subsiste uma simetria, uma vez que nos dois sexos o apego à mãe é o elemento comum e primeiro.

Continuando o pensamento de Roudinesco e Plon (1998, p. 340), Freud considerou que o conflito central da histeria é a “impossibilidade de o sujeito liquidar o complexo de Édipo e evitar a angústia da castração, que o leva a rejeitar a sexualidade, apresentando uma sensação de asco, no lugar da excitação sexual.”

Esse mesmo pensamento vai ser retomado em seu trabalho de 1924, chamado “A dissolução do complexo de Édipo”, quando Freud postula que o recalque é um dos destinos possíveis do complexo de Édipo, havendo duas possibilidades diferentes de ocorrência desse recalque: ou ele é um recalque exitoso, que leva à completa dissolução do complexo de Édipo, ou o desejo incestuoso persiste no inconsciente da pessoa, manifestando seu efeito patogênico, que é o sintoma. Ou seja, se a satisfação do amor no campo do complexo de Édipo deve custar à criança o pênis, está fadado a surgir um conflito entre seu interesse narcísico nessa parte de seu corpo e a catexia libidinal de seus objetos parentais.

Nesse conflito, triunfa normalmente a primeira dessas forças, como descreve Freud (1924, p. 189):

O ego da criança volta as costas ao complexo de Édipo (...) as catexias de objeto são abandonadas e substituídas por identificações. A autoridade do pai ou dos pais é introjetada no ego e aí forma o núcleo do superego, que assume a severidade do pai e perpetua a proibição deste contra o incesto (...) as tendências libidinais pertencentes ao complexo de Édipo são em parte dessexualizadas e sublimadas (coisa que provavelmente acontece com toda transformação em uma identificação) e em parte são inibidas em seu objetivo e transformadas em impulsos de afeição. Todo o processo, por um lado, preservou o órgão genital – afastou o perigo de sua perda – e, por outro, paralisou-o – removeu sua função. Esse processo introduz o período de latência, que agora interrompe o desenvolvimento sexual da criança.

Com o caso do pequeno Hans, Freud consolida sua teoria sobre o complexo de Édipo. Quinodoz (2007, p. 97), faz um apontamento importante em relação a essa questão:

Freud comemora por ver confirmado, da maneira mais clara e perceptível, tudo o que antecipara em *A interpretação dos sonhos* (1900/1972) e em *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade* (1905/1972): “É verdadeiramente um pequeno Édipo, que queria deixar de lado seu pai, livrar-se dele para ficar sozinho com sua linda mãe, para dormir com ela”. O desejo de Hans de dormir com sua mãe e de receber dela “pequenas carícias” apareceu nas férias de verão, durante as ausências de seu pai, quando o menino expressou o desejo de que seu pai “vá embora” e “fique lá”, chegando a manifestar o desejo que ele “morra”.

Todas as manifestações do inconsciente, que foram descritas neste capítulo, são as categorias eleitas para a análise do tratamento dado ao inconsciente, no filme *Freud Além da Alma*. No próximo capítulo relatamos a análise.

4 O FILME FREUD ALÉM DA ALMA, EM UMA ANÁLISE DE CONTEÚDO

Neste capítulo, esclarecemos, em linhas gerais, como vamos aplicar a análise de conteúdo, tomando como referência a proposta de Bardin (2016). Consideramos que a escolha da metodologia, em uma pesquisa, é uma estratégia importante para nos aproximarmos do objeto de pesquisa. Escolhemos a análise de conteúdo para tratar do nosso objeto empírico de estudo, o filme *Freud Além da Alma*, o que permitirá uma aproximação, ou um olhar para o mesmo, reconhecendo o potencial do uso da análise fílmica como estratégia de ensino. Voltando ao estado da arte relativo à análise fílmica, vale enfatizar que encontramos as pesquisas de Maia (2007) e Penafria (2009), cujos resultados reforçam nossa crença nesse método investigativo, pois relatam experiências exitosas.

Após breves explicações sobre a análise de conteúdo e apresentarmos as categorias que elaboramos, relataremos as análises comparativas entre as manifestações do inconsciente freudiano na obra e no filme.

4.1 Sobre análise de conteúdo

Em Bardin (2016), encontramos, segundo a própria autora, um manual claro, concreto e operacional para a aplicação do método da análise de conteúdo, que tanto pode ser utilizado por psicólogos e sociólogos, qualquer que seja a sua especialidade ou finalidade, como por psicanalistas, historiadores, políticos, jornalistas entre outros. A aplicação deste método requer a organização da análise, codificação, categorização, inferência e informatização das comunicações. Na nossa pesquisa, iniciamos com a organização dos dados, a partir de uma leitura cuidadosa das obras de Freud, o que permitiu eleger como categorias, as manifestações do inconsciente. Considerando-se que, segundo Bardin (2016, p. 147):

A categorização é uma operação de classificação de elementos constitutivos de um conjunto por diferenciação e, em seguida, por reagrupamento segundo o gênero (analogia), com os critérios previamente definidos. As categorias são rubricas ou classes, as quais reúnem um grupo de elementos (unidades de registro, no caso de análise de conteúdo) sob um título genérico, agrupamento esse efetuado em razão das características comuns desses elementos.

Assim sendo, as categorias elegidas foram as seguintes: ato falho, sintomas histéricos, transferência e contratransferência, complexo de Édipo, sonho, associação livre, resistência e repressão. Elas emergiram após observação cuidadosa do filme e de obras de Freud. Assim, no Quadro 1, encontramos duas colunas. A primeira refere-se às manifestações do inconsciente e a segunda, aos conceitos e exemplos encontrados nas obras de Freud.

Quadro 1 – Manifestações do inconsciente

Manifestação do inconsciente	Conceituação
Ato falho	<p>Atos falhos são lapsos de escrita, da fala e da memória. São trocas ou esquecimentos que acontecem como manifestação de um desejo inconsciente que estava reprimido e “sem querer”, aparece de maneira involuntária e constrangedora.</p> <p>Os atos falhos, segundo Freud (1901), se originam de um acordo entre uma intenção consciente do indivíduo e um desejo inconsciente ligado a ele.</p> <p>Freud possibilitou a interpretação dos atos falhos, dentro da sessão de análise, na relação transferencial, utilizando o método da associação livre, da mesma forma que a interpretação dos sonhos e dos sintomas histéricos</p>
Sintomas histéricos	<p>Os sintomas histéricos foram estudados por Freud e Breuer, entre 1893 e 1895, dando origem ao livro Estudos sobre a histeria, e até hoje a abordagem terapêutica se preserva a mesma.</p> <p>Freud entendia que “os sintomas histéricos estavam atrelados a alguma situação traumática, e que os mesmos desapareciam uma vez que a lembrança do incidente desencadeante viesse à luz, despertando o afeto ligado a ele e, depois disso, o doente descrevia o que lhe tinha acontecido, de forma bastante detalhada, e dando uma expressão verbal à sua emoção”. (FREUD, 1893-1895/1974, p.4).</p> <p>O caso mais famoso de histeria e que teve o êxito terapêutico mais importante foi o caso de Anna O., paciente de Breuer, que tinha uma paralisia no braço direito, ausências, tosses nervosas, contrações abdominais decorrentes de uma crise de parto histérica (onde se referia que o “filho” era de Breuer) e uma impossibilidade de se expressar em sua língua materna, o alemão, se expressando apenas em inglês. Todos esses sintomas estavam ligados ao dia da morte de seu pai e a uma alucinação que uma cobra vinha mordê-lo.</p> <p>Os sintomas histéricos podem se manifestar como paralisias, afasias, cegueira, surdez, movimentos involuntários, e tem uma origem totalmente psíquica.</p> <p>Na evolução da teoria freudiana ele diz que a situação traumática pode ter ocorrido de verdade ou ter sido fantasiada, o que não modifica em nada o desenvolvimento da doença.</p>
Transferência e Contratransferência	<p>Os fenômenos de transferência e contratransferência são manifestações que acontecem em qualquer circunstância da vida, mas apenas pode ser elaborada no setting analítico.</p> <p>Entende-se por transferência uma projeção dos sentimentos primitivos, positivos (afeto, admiração) ou negativos (agressividade), que o paciente revive na situação analítica com o analista.</p> <p>Já a contratransferência são os sentimentos, sensações e percepções do analista que emergem da relação terapêutica com o seu paciente.</p> <p>Em seu artigo, As perspectivas futuras da terapêutica psicanalítica, de 1910, Freud discorre sobre as inovações da técnica da psicanálise e refere-se à contratransferência como um alerta aos terapeutas a fim de evitar que cometam o mesmo erro que Jung cometeu: ceder aos seus desejos inconscientes e tornar-se desqualificado para tratar os pacientes pelo método analítico.</p> <p>Por essa razão Freud (1915/1974) afirmou que todos os analistas devem fazer suas próprias análises, enfatizando ser a análise pessoal fundamental para a compreensão e o controle da contratransferência inserida no processo analítico, pois um dos trabalhos do analista inclui estar cômico desses sentimentos contratransferenciais e manejá-los de maneira apropriada para manter a postura de neutralidade diante da transferência do paciente. Ainda de acordo com Freud, (1916, p. 343): “As mulheres</p>

	têm um talento de mestre para explorar, na relação com o médico, uma transferência afetuosa, com nuances eróticas, destinada à resistência”.
Complexo de Édipo	<p>Freud (1910h, p. 52), diz o seguinte: “No momento, minha autoanálise é realmente o que há de mais essencial e promete ser da maior importância, para mim, se eu conseguir concluí-la. (...) Encontrei em mim, assim como por toda parte, sentimentos de amor em relação à minha mãe e de inveja em relação a meu pai, sentimentos que acredito que sejam comuns a todas as crianças pequenas”.</p> <p>Como demonstração de gratidão a todo amor e cuidado que a mãe dispendeu ao filho, este deseja, na fantasia inconsciente, ter um filho com sua mãe, o que é interdito pelo pai. Este, mostra que a mãe já lhe pertence e que, se o filho, assim quiser, na fase adulta, poderá encontrar alguém que se assemelhe à sua mãe, para manter um relacionamento sexual com a mesma. A menina, percebendo que não tem um pênis, se enamora do pai, para obter dele, em fantasia, “o poder” (pênis) e “os filhos que ele pode lhe dar”.</p> <p>O complexo de Édipo não está restrito apenas ao desenvolvimento do indivíduo normal, mas figura na essência da psicopatologia, formando o que Freud denominou de “complexo nuclear das neuroses”.</p> <p>Na dissolução do complexo de Édipo, por temor à castração, o menino desiste de ter a mãe como objeto sexual e se identifica com o pai. É o temor à castração que vai ser responsável pela formação do superego, que seria o nosso código de leis e da moral.</p> <p>Freud analisa o complexo de Édipo sob o primado do falo: ter ou não um pênis. O menino tem um temor à castração e a menina já se sente castrada desde o início, tendo em mente que seu clitóris um dia poderá virar um pênis.</p>
Sonhos	<p>Em A interpretação dos sonhos, livro escrito por Freud em 1900, os sonhos permitem o acesso aos conteúdos inconscientes do paciente, via interpretação elaborada pelo analista.</p> <p>Freud (1900) esclarece que os sonhos podem ter dois tipos de conteúdo: o manifesto, que é o que a pessoa narra, o que ela se lembra, ou seja, é aquilo que se torna consciente; o latente, que é o conteúdo que sofreu a ação do recalçamento e da censura, não tendo uma coerência imediata, pois sofreu distorções para que pudesse ser aceito pelo sistema consciente.</p> <p>O que sonhamos, na maioria das vezes, não é o que aparenta ser, tendo um grau de profundidade e de distorção que só podem ser compreendidos, via interpretação psicanalítica.</p> <p>Os dois mecanismos que atuam no processo dos sonhos são o deslocamento e a condensação. A condensação seria resumir em uma ideia toda uma cadeia associativa de ideias, que estão ligadas entre si. O deslocamento é substituir um elemento do sonho, que não pode ser identificado, devido a ação da censura, por uma imagem, pessoa ou objeto.</p> <p>O filme Freud além da alma descreve vários sonhos: no primeiro, um paciente de Freud que tem fantasias incestuosas com a mãe, o puxa para dentro de uma caverna, com uma corda, onde ele beija uma mulher, que tem o rosto da mãe de Freud; no segundo sonho, após a morte do pai, Freud, no caminho para o cemitério, começa a olhar para o portão de entrada do mesmo e começa a tremer. Olha para o alto do portão e vê uma estrela de Davi. Ele desmaia. Em seguida, um trem está partindo; no último sonho, Cecily está em uma praia, onde ela vê uma torre alta e vermelha, com uma inscrição e um brasão: um cajado, com uma cobra enrolada nele.</p> <p>Todos os sonhos, no filme, por meio de associações, são interpretados por Freud.</p>
	A associação livre é a regra fundamental da técnica psicanalítica que tem como objetivo acessar o inconsciente. No livro O método psicanalítico de Freud (1904, p. 258), define-se o que vem a ser o método da associação livre: O método catártico já

Associação livre	<p>havia renunciado à sugestão, e Freud deu o passo seguinte, abandonando também a hipnose.</p> <p>Atualmente, trata seus enfermos da seguinte maneira: sem exercer nenhum outro tipo de influência, convida-os a se deitarem de costas num sofá, comodamente, enquanto ele próprio senta-se numa cadeira por trás deles, fora de seu campo visual.</p> <p>Tampouco exige que fechem os olhos e evita qualquer contato, bem como qualquer outro procedimento que possa fazer lembrar a hipnose.</p> <p>Assim a sessão prossegue como uma conversa entre duas pessoas igualmente despertas.</p>
Resistência	<p>A resistência, para Freud, inicialmente, era considerada um obstáculo à análise.</p> <p>O reconhecimento da resistência na análise de seus pacientes, foi o motivo de Freud ter abandonado o método catártico e iniciado o método da associação livre.</p> <p>Resistência é um mecanismo inconsciente ligado à parte do ego que é controlada pelo princípio de realidade, que está a serviço de protegê-lo contra a intrusão dos elementos indesejáveis oriundos do próprio inconsciente e dos conteúdos recalçados.</p> <p>É impossível se pensar em resistência sem pensar nos conceitos de transferência e recalçamento.</p>
Repressão	<p>Na XIX Conferência Introdutória, vol. XVI, 1916/1976, Freud aborda a questão da repressão: “Uma violenta oposição deve ter-se iniciado contra o acesso à consciência do processo mental censurável e, por este motivo, ele permaneceu inconsciente.</p> <p>Por constituir algo inconsciente, teve o poder de construir um sintoma. Esta mesma oposição, durante o tratamento psicanalítico, se insurge, mais uma vez, contra nosso esforço de tornar consciente aquilo que é inconsciente.</p> <p>É isto que percebemos como resistência. Propusemos dar ao processo patogênico, que é demonstrado pela resistência, o nome de repressão.” (FREUD, 1916/1976, vol. XVI, p. 346).</p>

Fonte: Elaborado pela autora a partir da leitura das obras de Freud e observando as reflexões que constam no capítulo dois.

As categorias demandaram uma observação atenta ao filme. A partir delas, dando prosseguimento ao método, selecionamos as cenas mais adequadas para cada uma delas. O resultado encontra-se no Quadro 2.

Quadro 2 – Manifestação do Inconsciente, cena do filme e minutagem

Manifestação do inconsciente	cena do filme	minutagem
Ato falho	cena 12	1:21:56 – 1:24:00
Sintomas histéricos	cena 4	00:21:34 – 00:25:33
	cena 5	00:25:34 – 00:27:02
	cena 11	1:17:10 – 1:19:51
	cena 15	1:34:17 – 1:38:20
	cena 17	1:40:56 – 1:44:45
	cena 24	02:07:44 – 2:11:03
Transferência e Contratransferência	cena 17	1:40:56 – 1:44:45
	cena 22	2:00:50 – 2:06:13

Complexo de Édipo	cena 7 cena 16 cena 17 cena 18 cena 20 cena 22 cena 24	00:41:02 – 00:43:17 1:38:22 – 1:40:56 1:40:56 – 1:44:45 1:45:13 – 1:47:56 1:52:34 – 1:58:23 2:00:50 – 2:06:13 02:07:44 – 2:11:03
Sonho	cena 7 cena 10 cena 13 cena 19 cena 22	00:41:02 – 00:43:17 1:13:16 – 1:17:09 1:25:40 – 1:33:05 1:50:59 – 1:52:34 2:00:50 – 2:06:13
Associação livre	cena 12 cena 13 cena 15 cena 17 cena 20 cena 22	1:21:56 – 1:24:00 1:25:40 – 1:33:05 1:34:17 – 1:38:20 1:40:56 – 1:44:45 1:52:34 – 1:58:23 2:00:50 – 2:06:13
Resistência	cena 13 cena 15 cena 16 cena 17 cena 18 cena 22	1:25:40 – 1:33:05 1:34:17 – 1:38:20 1:38:22 – 1:40:56 1:40:56 – 1:44:45 1:45:13 – 1:47:56 2:00:50 – 2:06:13
Repressão	cena 6 cena 8 cena 13 cena 16 cena 17 cena 18 cena 20 cena 22	00:34:23 – 00:34:55 00:53:49 – 00:55:48 1:25:40 – 1:33:05 1:38:22 – 1:40:56 1:40:56 – 1:44:45 1:45:13 – 1:47:56 1:52:34 – 1:58:23 2:00:50 – 2:06:13

Fonte: Elaborado pela própria autora

4.2 Análises

A seguir, as análises. Iniciamos com a categoria ato falho que, como descrito por Freud, foi identificado na cena 12, em duas falas da personagem Cecily. Nessa cena, Cecily não quer ser hipnotizada por Freud e começa a falar livremente o que lhe vem à mente.

4.2.1 Ato Falho

Fala 1 (Minutagem: 1:22:33). “Foi a época mais feliz da minha vida. Não quis dizer isso”. Freud explica que os lapsos de linguagem, onde a pessoa diz algo que não queria dizer e se censura, acontecem quando um desejo inconsciente adquire intensidade maior que a das forças que a reprimem, o que leva as pessoas a agirem de forma contrária à sua vontade. O lapso revela o desejo inconsciente de que a mãe de Cecily continuasse doente e que até morresse, para que ela pudesse ter o pai exclusivamente para ela. Quando a mãe sofre o acidente de

carroça, descrito na íntegra no recorte da cena, e Cecily diz que ela ficou entre a vida e a morte, imediatamente ela vai fazendo associações que vão nos mostrando o caminho de seus desejos inconscientes: o de que o pai permitia que ela fosse “a mulher da casa”, arrumando as flores na mesa para receber os convidados; sem a mãe para controlá-la ela podia prender os cabelos, usar joias e, finalmente, ela diz que ela e o pai formavam um belo casal. Esse exemplo mostra a coerência entre o conceito descrito por Freud e como o mesmo foi representado nessa cena.

Fala 2 (Minutagem: 1:23:24). “Nem a religião deles era a mesma. Ela insistiu para eu ser criada como prostituta. Que horror! Quis dizer protestante. Minha língua enrolou.” Neste lapso de Cecily, não é difícil de compreender que a palavra prostituta, imediatamente corrigida por protestante, foi proferida acidentalmente, inconscientemente, ou seja, através desse lapso compreendemos que o desejo do inconsciente é realizado.

O ato falho, fica cada vez mais claro, ao longo do filme, pois o pai tinha interesse por prostitutas, o que faz com que Cecily deseje, inconscientemente, assemelhar-se a uma prostituta, para ter o amor e a atenção do pai. A questão das prostitutas vai ser uma peça-chave na trama dos sintomas histéricos de Cecily. A mãe era prostituta, o pai gostava das prostitutas e ele morre nos braços de uma delas, durante uma relação sexual. Tudo isso está reprimido no psiquismo de Cecily. Mas as barreiras do inconsciente são rompidas, o que vai sendo revelado por meio da interpretação e do método da associação livre.

Vejamos alguns recortes dessas cenas. Neles, buscamos aspectos dos figurinos dos personagens, de objetos que compõem o cenário e os tomamos como pistas, como marcas, que remetem o espectador a aspectos simbólicos. Em algumas das cenas selecionadas, a personagem Cecily sempre está com vestidos brancos, rendados e com babados (Fig. 1).

O recorte (Fig. 1) mostra o momento em que Cecily comete seu primeiro ato falho: diz que o fato da mãe estar acamada e poder ficar com o pai só para ela “foi o momento mais feliz de sua vida”. O close, em seu rosto, intensifica a expressão de felicidade. Em seguida, ao perceber o ato falho, fecha o semblante, em tom de recriminação, pelo lapso cometido. Além da expressão, podemos identificar outros aspectos nas imagens. A cor branca, conforme Chevalier e Gheerbrant (2017, p. 141), marca os ritos de passagem, “através dos quais se operam as mutações do ser, segundo o esquema clássico de toda iniciação: morte e renascimento”. O branco também traduz um silêncio absoluto – da não-cor – um nada pleno de alegria juvenil.

Figura 1- O rosto de Cecily em close



Fonte: *Print screen* do filme *Freud além da alma*

O rosto da personagem, em primeiro plano, conforme esclarece Martin (2011), manifesta, no caso por apresentar um semblante humano, o poder de gestação psicológica e dramática do filme. “O primeiro plano corresponde [...] a uma invasão do campo da consciência, a uma tensão mental considerável, a uma modalidade de pensamento obcecante” (MARTIN, 2011, p. 44). Tal plano traz dramaticidade às cenas.

Em relação ao ângulo da cena (Fig. 2), a personagem sob o efeito do *plongée*, aparece esmagada moralmente, como um brinquedo da fatalidade, o que é reforçado pela presença da boneca vestida de preto. Vale lembrar que esta cor, conforme Chevalier e Gheerbrant (2008, p. 742), possui um aspecto de obscuridade e de impureza, o que faz contraponto à personagem Cecily, uma boneca que veste branco.

A boneca atribui uma característica infantil à personagem, no entanto, conforme explica Teixeira e Barroco (1987), as bonecas estão vinculadas a crenças mítico-religiosas da sobrevivência da espécie humana. As Vênus pré-históricas, ou bonecas, eram usadas em manifestações rituais orais-gestuais com danças e cantos, além da linguagem falada, de onde vêm os aspectos sexuais atados às bonecas, durante séculos e em diversas civilizações. Neste sentido, nas cenas, Cecily pode representar também a mulher-sexo que traduz os mitos da Virgem, da mãe e da prostituta.

Figura 2- A boneca



Fonte: *Print screen* do filme *Freud além da alma*.

Trata-se de outra abordagem de ato falho que vai ao encontro do que encontramos nas obras de Freud. O filme trata adequadamente e com rigor o conceito de ato falho proposto por Freud. Nesse aspecto, o filme – tomando como foco as duas falas analisadas – pode contribuir para o ensino de tal conceito. As imagens, no caso, reforçam a árdua batalha para adentrar o inconsciente e mostra que esta constitui uma espécie de ritual de passagem, uma batalha entre o puro e o impuro.

Vejamos as análises referentes aos sintomas histéricos.

4.2.2 Sintomas Histéricos

Os sintomas histéricos, outra categoria, vão aparecer em várias cenas do filme, sendo descritos e comentados, a seguir.

Cena 04 (Minutagem: 00:22:27). Nessa cena, Breuer e Freud conversam a respeito dos sintomas histéricos de Cecily: a visão está atrapalhada, ela está semiparalisada e não consegue beber água. Breuer acredita que o fato dela se lembrar de fatos que possam estar correlacionados aos sintomas, era suficiente para que os mesmos desaparecessem. Nessa cena, o método empregado para fazer com que a paciente se lembrasse de traumas ou situações do passado ainda era a hipnose.

Cena 05 (Minutagem: 00:25:51). Breuer começa a pensar que as lembranças inconscientes criam sintomas porque elas estão cercadas de emoções que não acham uma saída natural através da consciência. É o início do desenvolvimento do pensamento acerca da formação dos sintomas histéricos.

Cena 11 (Minutagem: 1:17:20). Freud caminha com Breuer até o cemitério, onde seu pai foi enterrado, e começa a sentir suas pernas fraquejarem (sintoma histérico). Quando retorna para a carruagem os sintomas desaparecem. Nesse momento, Freud entendeu que também sofria de neurose histérica e lembra-se de um episódio da infância onde passa a ver seu pai como homem e não mais como um Deus. Também começam os questionamentos de que a neurose pode começar na infância e acerca da etiologia sexual da mesma.

Cena 15 (Minutagem: 1:34:17). Cecily está com paralisia nas pernas (sintoma histérico). Freud ainda achava, nessa época, que se ela lembrasse por que ela desmaiou pela primeira vez, ela estaria curada. Era a teoria de que se o inconsciente viesse para o consciente a pessoa estaria curada da neurose histérica. Neste momento ele abandona a hipnose e começa o método da associação livre de ideias.

Cena 17 (Minutagem: 1:42:15). Cecily tem uma lembrança, de quando era menina, onde ela dorme com seu pai e ele promete lhe dar um boneco se ela não contar nada para a sua mãe. É uma lembrança que sugere a teoria da sedução, de Freud. Nesse momento, Cecily fica transtornada, dando a entender que seu pai possa ter abusado sexualmente dela, o que faz com que comece a andar. É o caminho para o início da descoberta do complexo de Édipo.

Cena 24 (Minutagem: 2:10:11). Freud revela suas descobertas para a sociedade médica vienense sobre o complexo de Édipo, dizendo: “Cada ser humano enfrenta a tarefa de superar este complexo dentro de si mesmo. Se ele conseguir, será um indivíduo completo. Se fracassar, será um neurótico, e vagará para sempre, cego e sem lar”.

Ao longo do filme, explicitado nas cenas selecionadas, entramos em contato com o desenvolvimento das ideias de Freud a respeito das neuroses histéricas, cujos estudos iniciaram-se, como mencionamos no capítulo dois, acompanhando o método da hipnose praticado por Charcot, na França, que já era utilizado por Breuer. Freud tinha uma teoria inicial, a teoria do trauma psíquico, que seria responsável pelos sintomas. A histeria tinha como origem um trauma psíquico, ocorrido na infância, onde uma representação ligada a um afeto intolerável teria sido apartada do círculo consciente das ideias, sendo o afeto, dissociado desta, e descarregado no corpo. Por meio do método da hipnose, os pacientes conseguiam recuperar a lembrança traumática, tendo a chance de reagir, por meio de palavras, mitigando seus sintomas. Mas nem

todos pacientes se submetiam à hipnose, o que fez com que Freud tivesse que mudar seu método investigativo.

O método de tratamento adotado passou a ser conhecido como *talking cure*, a “cura pela fala”, expressão utilizada pela paciente Anna O., em 1895, no livro “Estudos sobre a histeria”. Nos “Estudos sobre a histeria” (1895/1893-95), as pacientes histéricas falavam, a partir da conversão de seus conflitos inconscientes, no corpo, tais como paralisias, cegueira, afasia, desmaios, dentre outros.

A sequência de imagens escolhidas faz parte da cena 17, que está transcrita no recorte das cenas. Iniciamos com a imagem em que Cecily está maquiada (Fig. 3). Nesta tomada de câmera, em *plongée*, a filmagem se dá de cima para baixo, que segundo Martin (2011, p. 44), tem uma intenção de “apequenar o indivíduo, a esmagá-lo moralmente, rebaixando-o ao nível do chão, fazendo dele um objeto preso a um determinismo insuperável, um brinquedo da fatalidade”.

Figura 3- Cena 17: Cecily se maquia para agradar ao pai



Fonte: *Print screen* do filme *Freud além da alma*

Esses aspectos destacados por Martin (2011), são imediatamente corroborados com a próxima imagem (Fig. 4), onde a mãe de Cecily a repreende veementemente, deixando clara a sua desaprovação e ira diante da atitude da criança. Pintar o rosto, naquele contexto familiar,

estava associado ao modo de vida de prostitutas. Portanto, é algo moralmente inaceitável para uma criança.

Figura 4- Cena 17: A mãe repreende a filha severamente



Em seguida, o pai carrega a menina e a leva para o quarto dele (Fig. 5). Esta cena centraliza o pai e a filha, com a iluminação focada na menina e na cama, que vai ter um significado importante na fantasia inconsciente de ter sido seduzida pelo pai.



Figura 5- Cena 17: O pai e a filha no quarto

Na sequência da cena, o pai vai até o banheiro e volta usando um roupão de dormir, assobiando, com a câmera em *contra-plongée* (o tema é fotografado de baixo para cima, ficando a objetiva abaixo do nível normal do olhar), o que Martin (2011, p. 43) define como uma forma de “mostrar superioridade, exaltação e triunfo, pois faz crescer os indivíduos e tende a torná-los magníficos” (Fig. 6). O abajur está ligado e a sequência da cena termina nele apagando o mesmo. Ao apagar a luz, simbolicamente, o personagem – o pai – instaura a obscuridade, que conforme Chevalier e Gheerbrant (2017, p. 571), na perspectiva da psicologia, instaura um estado depressivo e ansioso. As lembranças de Cecily são elementos que levam o espectador a compreender a estrutura da formação de um sintoma histérico. A sedução (desejo), a repreensão (censura) e o fato fantasiado (ou não) da relação sexual incestuosa. Um close com o rosto de Cecily (Fig. 7), do rosto na lateral e tenso, sugere a inquietação e o medo diante da “descoberta”, a possibilidade de ter sido violentada pelo pai, quando pequena.



Figura 6- O pai retornando ao quarto



Figura 7- Cena 17: Cecily parece temerosa diante da lembrança

Em relação aos sintomas histéricos, podemos destacar algumas cenas (Fig. 8, Fig. 9 e Fig. 10), que tem o foco nas pernas e nos pés de Cecily, uma vez que um desses sintomas era a dificuldade para andar. Vale lembrar que o pé, na psicanálise freudiana, tem uma significação fálica, ou seja, ele é o símbolo infantil do falo. A perna, por sua vez, conforme esclarecem Chevalier e Gheerbrant (2017, p. 710), “é um símbolo do vínculo social. Permite as aproximações, facilita os contatos, suprime as distâncias. Reveste-se, portanto, de importância social”. Os simbolismos, das pernas e dos pés, fazem-se de modo complementar, tal como esclarecem Chevalier e Gheerbrant (2017, p. 710);

O pé, prolongamento da perna, tem simbolismo complementar: a perna cria os laços sociais, o pé é deles o senhor e a chave. Por extensão a perna está para o corpo social como o pênis para o corpo humano: é o instrumento do parentesco uterino e das relações sociais, como o pênis é o instrumento da consanguinidade. A perna, como o membro viril, é símbolo da vida: desnudar a perna significa mostrar o poder e a virilidade.

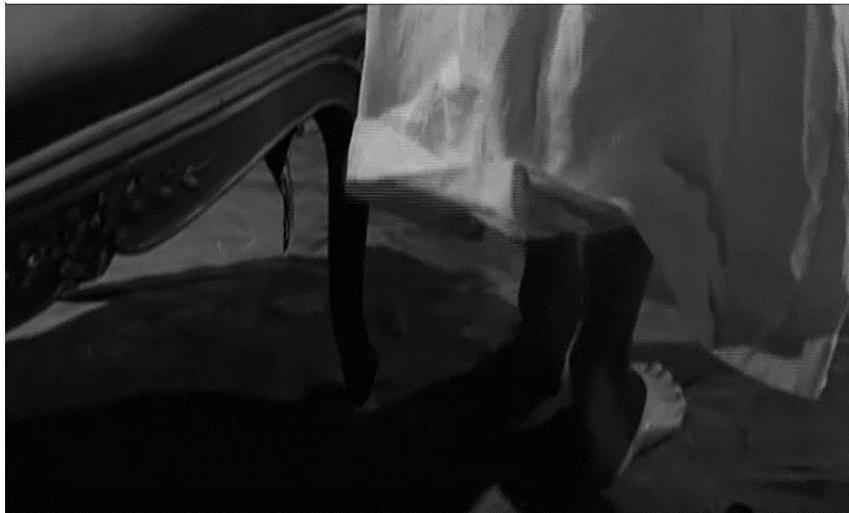


Figura 8- Cena 17: A lembrança faz com que ela coloque os pés no chão e tente andar



Figura 9- Cena 17: Cecily apoia os pés no chão

Figura 10- Cena 17: Cecily começa a andar



A partir do momento em que a lembrança da possível sedução retorna à sua memória, o sintoma histérico desaparece, o que faz com que ela volte a andar. Assim, a personagem retoma o convívio social, livra-se de simbolismos atados à infância. O enquadramento, em primeiro plano, dos pés de Cecily, segundo Martin (2011, p. 48), dão um realce dramático para o personagem, intensificando o drama psíquico da personagem pela revelação do incesto (em fantasia), com o andar lento e o deslocamento até a cama, onde novamente a câmera focaliza o rosto, que aparece então sorrindo e dirigindo o olhar para o personagem que interpreta Freud (Fig. 11).

Figura 11- Cena 17: Cecily anda até à cama e olha para Freud



No filme, talvez para o público leigo, possa dar a impressão que o tratamento psicanalítico é “mágico”, rápido, pois Cecily vai fazendo uma série de associações, ao se recordar de fatos e sonhos, em falas seguidas, sugerindo que, em um processo psicanalítico, a mente se abre e se revela rapidamente.

O que podemos apreender do filme é que o sintoma é uma comunicação do inconsciente, que se manifesta através da conversão histérica, por estarem sob censura os desejos sexuais edípicos reprimidos, que vão ter a possibilidade de serem compreendidos dentro de um processo de psicanálise, mediante a interpretação.

O filme aborda apenas os sintomas histéricos, não fazendo menção aos outros tipos de neurose que Freud desenvolveu ao longo do seu trabalho, pois o mesmo abarca o período inicial da obra de Freud, onde a maioria de seus pacientes apresentavam as histerias de conversão.

Ao fazer a análise das cenas, podemos entender que o sintoma histérico, descrito por Freud, guardou uma coerência de sentido no filme, onde fica claro o seu pensamento sobre a etiologia sexual das neuroses e da importância do complexo de Édipo na formação das mesmas. No entanto, alguns recursos da linguagem cinematográfica podem suscitar no intérprete a ideia de que as associações ocorrem facilmente, como sugere o filme.

Em seguida, análises relativas à transferência e contratransferência.

4.2.3 Transferência e Contratransferência

Em seguida, vejamos os fenômenos da transferência e da contratransferência que, no filme, podem ser identificadas nas seguintes cenas:

Cena 17 (Minutagem: 1:44:00). Após Cecily ter uma lembrança de uma possível sedução, por parte de seu pai, ela volta a andar, sente-se exaurida pelas lembranças, se deita em sua cama, pede a mão de Freud e lhe pergunta se ele está feliz por ela ter voltado a andar. É um desejo transferencial de ser amada por Freud, de obter seu amor e sua atenção - da mesma forma que desejava ser amada por seu pai -, uma vez que colaborou com ele para que seu sintoma fosse eliminado. Cecily, ainda nessa cena, diz a Freud que, se ele segurar a mão dela, ela poderá dormir. Ele diz que tem que ir embora, e ela “com um ar de ressentimento”, diz que entende, pois ele deve ter pacientes “mais interessantes do que ela”. Freud completa: “não mais importantes, tenho mais pacientes”.

Cena 22 (Minutagem: 2:03:10). Após Freud descrever todo o processo de formação dos sintomas para Cecily, ela diz a ele que ainda não está curada, pois ainda “deseja estar morta”. Nesse momento, ela faz uma conexão entre estar curada e não precisar mais de Freud, o que a deixa mal. Ajoelhada aos pés dele, com pesar, diz: “Agora estou curada e você nunca mais me verá”. Freud responde, dizendo que todos os sintomas dela estão curados, menos um: “O seu amor por mim”. Nesse momento, no filme, o personagem Freud (Montgomery Clift) dá uma explicação muito coerente do que vem a ser o fenômeno da transferência, que corresponde, em sua essência, com o conceito de transferência descrito na obra original, por Freud.

O fenômeno contratransferencial aparece, no filme, quando Breuer deixa de tratar Cecily, porque ele não consegue lidar com o amor de transferência de sua paciente, sentindo-se seduzido e atraído por ela, o que começa a comprometer o seu casamento. É fundamental compreendermos os fenômenos da transferência e da contratransferência na obra de Freud, por serem estas ferramentas essenciais e inerentes à prática da clínica psicanalítica.

O que vai ser fundamental para o tratamento do paciente vai ser a postura do analista frente ao manejo da transferência, como Freud demonstra, no filme, quando diz para Cecily que ele tem outros pacientes, não ignorando o que ela estava dizendo, mas também não alimentando o amor transferencial. Em *As perspectivas futuras da terapêutica psicanalítica*, Freud (1910/1970, p. 86) explica:

As outras inovações na técnica relacionam-se com o próprio médico. Tornamo-nos conscientes da “contratransferência”, que, nele, surge como resultado da influência do paciente sobre os seus sentimentos inconscientes e estamos quase inclinados a insistir que ele reconhecerá a contratransferência, em si mesmo, e a sobrepujará.

A questão transferencial foi abordada, mas o fenômeno contratransferencial foi tratado ligeiramente, dando a impressão, ao espectador, que se trata de uma tarefa difícil de ser abordada pelo psicanalista. No caso apresentado no filme, Breuer abandona o tratamento por

não conseguir controlar ou compreender os sentimentos que a paciente despertou. Freud (1912) recomenda aos médicos que exercem a psicanálise, que o inconsciente do analista é uma das principais ferramentas para a investigação do psiquismo do paciente. Nas palavras de Freud (1912, p. 103):

É, portanto, tão desastroso para a análise que o anseio da paciente por amor seja satisfeito, quanto que seja suprimido. O caminho que o analista deve seguir não é nenhum destes; é um caminho para o qual não existe modelo na vida real. Ele tem de tomar cuidado para não se afastar do amor transferencial, repeli-lo ou tratá-lo desagradável para a paciente; mas deve, de modo igualmente resoluto, recusar-lhe qualquer retribuição. Deve manter um firme domínio do amor transferencial, mas tratá-lo como algo irreal, como uma situação que se deve atravessar no tratamento e remontar às suas origens inconscientes e que pode ajudar a trazer tudo que se acha muito profundamente oculto na vida erótica da paciente para sua consciência e, portanto, para debaixo de seu controle. Quanto mais claramente o analista permite que se perceba que ele está à prova de qualquer tentação, mais prontamente poderá extrair da situação seu conteúdo analítico. A paciente, cuja repressão sexual naturalmente ainda não foi removida, mas simplesmente empurrada para segundo plano, sentir-se-á então segura o bastante para permitir que todas as suas condições para amar, todas as fantasias que surgem de seus desejos sexuais, todas as características pormenorizadas de seu estado amoroso venham à luz. A partir destas ela própria abrirá o caminho para as raízes infantis de seu amor.

Figura 12- Cena 4: Cecily acorda da hipnose e encontra Breuer a olhando com carinho



Fonte: *Print screen* do filme *Freud além da alma*

Podemos conjecturar aqui que, no filme, esta questão poderia ser retomada, mostrando que a contratransferência foi esgotada por Freud, com a paciente em questão. Sobre o conceito de complexo de Édipo, pode-se enfatizar que ele vai sendo construído na trama do filme, cena após cena, dando a ideia de como ele se desenvolveu ao longo da teoria psicanalítica freudiana.

4.2.4 Complexo de Édipo

As cenas onde identificamos a representação do conceito de complexo de Édipo vão ser descritas, analisadas e comparadas com o conceito descrito ao longo do trabalho freudiano.

Cena 7 (Minutagem: 00:41:50). O relato de um paciente, Sr. Von Schlosser, que tentou matar seu pai e vive trancado em seu quarto, mostrando um desejo incestuoso pela mãe, em uma sessão de hipnose, deixa Freud bastante perturbado, ao que Freud tem um sonho. No sonho esse paciente o puxa para dentro de uma caverna e vai ao encontro de uma mulher, que tem o rosto da mãe de Freud, com traços egípcios (cabelos, vestimentas). Esse paciente beija a mãe de Freud, e este coloca as mãos em seu rosto, horrorizado e em pânico. Esta cena nos permite trabalhar a interpretação dos sonhos e o complexo de Édipo, em aulas de psicanálise.

Cena 16 (Minutagem: 1:39:20). Freud está tentando estruturar seu pensamento para Breuer em relação à questão edípica de Cecily, fazendo uma conexão com a lembrança de uma excitação sexual, na adolescência, em relação ao pai, que a moral dela condena. Nessa parte do filme, ele também estabelece uma ligação onde pode ter havido alguma situação de excitação sexual entre o pai dele e a irmã.

Cena 17 (Minutagem: 1:40:56). Esta cena é bem ilustrativa do conflito edípico. Cecily está se maquiando, pois é dessa forma que ela entende que seu pai tem olhos para uma mulher. Em sua lembrança, sua mãe a repreende severamente e seu pai a pega e leva para o quarto dele. Ele tranca a porta, é alto como uma torre, apaga a luz e deita-se com ela. Fica subentendido, no filme que, no relato de Cecily, é como se seu pai a tivesse seduzido, o que vem ao encontro com a teoria da sedução, de Freud.

Cena 18 (Minutagem: 1:45:13). Nesta cena, Freud quer localizar o início do seu próprio trauma. E ele descobre que sua irmã não estava no trem, como ele pensava. Ela nem tinha nascido. Freud imagina que existe uma conexão entre um suposto trauma e o apito do trem, que o assustava. Conversando com sua mãe, ela vai contando o que aconteceu na viagem de Freiberg para Leipzig. A mãe conta que dormiu com o pai, ao lado do quarto dele e que ele chorou. A mãe deu um bracelete em formato de cobra para tranquilizá-lo.

Cena 20 (Minutagem: 1:52:34). Depois de sua mãe relatar os fatos da viagem, Freud pede emprestado o bracelete de cobra e adormece com ele, tendo um sonho com a caverna, novamente, onde um menino entra na caverna, senta no colo da mulher (sua mãe), e entra com a cabeça no meio de seus seios, como se fosse mamar. Acorda assustado. Freud começa a ter uma lembrança, no filme, onde vê sua mãe se trocando, nua, e ele, pequeno, deitado embaixo das cobertas e admirando-a. Essa cena se refere à viagem de trem. Seu pai entra e a leva para o quarto. O menino fica com muita raiva e chora. Nesse momento Freud volta à realidade e tenta fazer conexões com o sonho, com suas lembranças, ao que descobre que tanto ele quanto Cecily amavam, respectivamente, sua mãe e seu pai, e odiavam os pais do sexo oposto.

Cena 22 (Minutagem: 02:00:50). Aqui Freud revela para Cecily, que ela amava seu pai, pois queria o amor dele só para ela, e desejava que sua mãe morresse. Cecily se acha uma pessoa má, com essa revelação, ao que Freud conta que ele também tinha esse sentimento em relação à mãe e que desejava que seu pai morresse, para ficar com o amor da mãe só para ele. Cecily também se lembra da inscrição do brasão, em formato de cobra e um cajado (esse símbolo é o “*caduceu*”, símbolo da medicina) que ficava no alto da Torre Vermelha: Cecily fecha os olhos e visualiza o brasão. A inscrição, em inglês, é a seguinte: *Royal Ministry of Communications*. Quem seria o ministro real das comunicações? Neste momento, Freud faz uma série de correlações (interpretações), que vão dando sentido aos sentimentos e sintomas de Cecily. Surge a questão transferencial, que já foi abordada, acima, e a questão edípica, bem detalhada.

Cena 24 (Minutagem: 2:07:44). Nesta penúltima cena, Freud faz uma conferência na sociedade médica vienense, fazendo um grande resumo de toda a sua teoria sobre a sexualidade infantil, o complexo de Édipo e a formação dos sintomas. É claro, que naquela época, foi completamente rejeitado, inclusive por Breuer, que discordava dele no que tange à sexualidade infantil.

Entre as cenas que abordam o complexo de Édipo, uma delas mostra o personagem durante um sonho (Fig. 13). Nesta cena, a cobra, tem um papel importante para a compreensão da trama edípica. Lembramos que o complexo de Édipo se caracteriza pela repressão dos desejos incestuosos em relação às figuras parentais do sexo oposto ao da criança. A serpente, segundo Chevalier e Gheerbrant (2017, p. 814-825), possui vários significados e, dentre eles, é o símbolo do pecado, da libido e do desejo, o que vai ao encontro da temática edípica.

Figura 13- Freud segurando a serpente



A serpente ocupa o primeiro plano. Para intensificar a expressão fílmica, esse movimento de câmera, dá um destaque à serpente, pois ela – enquanto símbolo - é importante no desenvolvimento do sonho e para a compreensão do complexo de Édipo. Os simbolismos atados à serpente – além dos que vêm do fato de compor o símbolo da medicina – podem assim aflorar. Ela é como um fantasma palpável, mas que escorrega pelos dedos. Ela é matriz e falo, mestre das mulheres e da fecundidade. Nas palavras de Chevalier e Gheerbrant (2017, p. 815):

Rápida como o relâmpago, a serpente visível sempre surge de uma abertura escura, fenda ou rachadura, para cuspir morte ou vida antes de retornar o invisível. Ou então abandona os ímpetus masculinos para fazer-se feminina: enrosca-se, beija, abraça, sufoca, engole, digere e dorme. Esta serpente fêmea é a invisível serpente-princípio que mora nas profundas camadas da consciência e nas profundas camadas da terra. Ela é enigmática, secreta; é impossível prever-lhe as decisões, que são tão súbitas quanto as suas metamorfoses. Ela brinca com os sexos como com os opostos; é fêmea e macho; gêmea em si mesma, como tantos deuses criadores que em suas primeiras representações sempre aparecem como serpentes cósmicas.

A serpente aparece também em outra cena (Fig. 14), em um sonho de Cecily, no símbolo da medicina (caduceu). Conforme Chevalier e Gheerbrant (2017, p. 160-161), o caduceu é

“representado por duas serpentes acasaladas sobre um falo em ereção”. Na interpretação desse sonho, o personagem Freud faz uma ligação do amor transferencial da personagem Cecily com o Dr. Breuer, que é médico da paciente em questão.

Figura 14- Caduceu



Além do caduceu, com a serpente, a imagem apresenta também uma mulher, com cabelos longos e negros, e um olho entre os seios levemente aparentes. Sobre a cabeleira, podemos enfatizar que, segundo Chevalier e Gheerbrant (2017, p. 155), é uma das principais armas da mulher e o fato de que se estiver “à mostra ou escondida, atada ou desatada é, com frequência, um sinal de disponibilidade, do desejo de entrega ou da reserva de uma mulher”. Esclarece ainda que a questão da provação sensual, ligada à cabeleira feminina, está “na origem da tradição cristã segundo a qual as mulheres não podem entrar na igreja com a cabeça descoberta; se o fizessem, seria pretender a uma liberdade não somente de direito, mas de costumes.” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2017, p. 155).

Tal imagem, uma figura sensual que contempla o espectador, via terceiro olho, que faz a vez do olho como censura, contribui por engendrar a sexualidade e a repressão da mesma, que figura no conceito do complexo de Édipo e também na formação dos sintomas histéricos, como é o caso de Cecily. O terceiro olho, que faz da fato a vez de um olho único, pois os olhos da

personagem onírica parecem estar semi-cerrados e seu olhar é dirigido para baixo, fugindo do olhar do espectador, representa uma condição subumana, traduzindo “a absorção do ser pelo mundo exterior e uma vigilância sempre voltada para fora”, como esclarece Chevalier e Gheerbrant (2017, p. 654).

Para finalizar a análise das imagens, em um plano geral, mostramos duas cenas em que tanto o personagem que interpreta Freud quanto Cecily se deparam com a questão edípica: o desejo pela mãe e pelo pai, respectivamente. Nas duas situações, ambos não querem ver essa realidade psíquica, inconsciente, o que é representada pelas mãos cobrindo o rosto, em expressão de horror, mas ao mesmo tempo, os olhos abertos. A questão edípica, por ter um caráter incestuoso, é algo que tem que ficar afastado da consciência. Mas, só a visão, através da interpretação psicanalítica, é que vai revelar o conteúdo inconsciente e reprimido da mesma.

Cecily (Fig. 15), por meio de suas lembranças, vislumbra a possibilidade de ter sido seduzida por seu pai, que é uma das primeiras hipóteses de Freud sobre a causa do sintoma histérico: o trauma da sedução. Toda essa teoria vai sendo desenvolvida, até culminar no complexo de Édipo, que seria exatamente o contrário. Não são os pais que seduzem os filhos, mas os filhos é que desejam amorosamente os pais. Essa verdade salta aos olhos que não querem vê-la. A cena, em primeiro plano, mostra o gesto que traduz a resistência da personagem em acreditar no que vêm à tona, nessa manifestação do inconsciente. Conforme Chevalier e Gheerbrant (2017, p. 592), a mão é “símbolo de uma ação diferenciadora” e, nesse caso, ela elimina a ação do olho. O mesmo se dá na cena (Fig. 17), quando Freud se recusa a acreditar no seu desejo edípico.

Figura 15- Cecily resiste diante da descoberta da possibilidade de ter sido seduzida por seu pai



Figura 16- Freud não querendo ver o desejo edípico



Para o complexo de Édipo, escolhemos a cena 18, descrita nos recortes das cenas que exibem as lembranças de um sonho que Freud teve na infância.

A primeira imagem exhibe Freud quando menino (Fig. 17), em primeiro plano, ou seja, mostra apenas a parte superior do corpo do personagem, o que permite ressaltar as emoções vivenciadas por ele. Seus olhos estão brilhantes e fixos, olhando para algo ou alguém, que na sequência, sabemos que é para a mãe, que está nua e se vestindo (Fig. 18). A cabeça, discretamente projetada para a frente, e um sorriso sugerido pelo olhar e expressão facial, mostram um interesse e porque não dizer, prazer, naquilo que ele está olhando: a mãe nua. A figura 20 muda o enquadramento, dando sentido à primeira imagem. Nesta, a câmera está atrás do menino e focaliza, ao longe, a mãe, de costas, nua, se vestindo. Na cena, vemos que tudo se passa em um quarto, onde o menino está sentado na cama e a mãe, em frente a um espelho, com o abajur iluminando a sua silhueta.

Figura 17- Cena 18: Freud quando criança vendo a mãe se despindo



Figura 18- Cena 18: A mãe se despindo



No outro recorte (Fig. 19), há um novo enquadramento, onde a câmera, atrás do menino, capta a imagem da mãe, abotoando a camisola, olhando para ele (que está oculto), com um sorriso discreto, ao mesmo tempo em que o pai abre a porta e vai entrando em cena, vindo do quarto contíguo a este. A próxima imagem (Fig. 20), o quarto está escuro, com o abajur aceso, focalizando o pai levando a mãe para o outro quarto. Em seguida, o enquadramento no menino, agora deitado (Fig. 21), com a câmera de cima para baixo, o que mostra a posição de inferioridade e exclusão do mesmo, na triangulação edípica. O pai leva a mãe, que é sua fonte de desejo, deixando-o sozinho. Neste recorte da sequência de cenas, o menino está com a cabeça

enterrada no travesseiro e com expressão de choro, o que faz com que a mãe, diante de tal situação, retorne (Fig. 22) ao quarto dele, caminhando em sua direção, com um sorriso meigo.

Figura 19- Cena 18: O pai entra no quarto e a mãe termina de abotoar a camisola



Figura 20- Cena 18: O pai leva a mãe embora, para o quarto ao lado



Figura 21- Cena 18: Freud chora após o pai levar a mãe embora



Figura 22- Cena 18: A mãe, ao ouvir Freud chorando, retorna ao quarto dele



No próximo recorte da cena (Fig. 23), há um enquadramento em primeiro plano, no qual a mãe aparece inclinada em direção ao menino, e com uma expressão de quem está sussurrando algo para acalmá-lo. O abajur, ao fundo está ligado, iluminando a cena.

O espectador pode reportar-se, nessas cenas, também aos simbolismos vinculados à mãe, que é receptáculo e matriz da vida. Conforme Chevalier e Gheerbrant (2008, p. 580):

A mãe é a segurança do abrigo, do calor, da ternura e da alimentação; é também em contrapartida, o risco da opressão pela estreiteza do meio e pelo sufocamento através de um prolongamento excessivo da função de alimentadora e guia: a genitora devorando o futuro genitor, a generosidade transformando-a em captadora e cadastradora.

Assim, a presença da mãe, confortando o filho, reforça a sua imagem como castradora. A mãe em close (Fig. 24), deixam em evidência a aliança de casamento e o bracelete em formato de serpente, que ela vai retirando de seu braço. Ela está sorrindo para o filho, que está oculto na cena. Podemos pensar no simbolismo da aliança, que afirma um casamento, e a serpente, que já vimos que é símbolo do desejo e da libido.

Figura 23- Cena 18: A mãe se aproxima de Freud para acalmá-lo



Figura 24- Cena 18: A mãe dá o bracelete em formato de cobra para o filho



Ao final dessas lembranças, o personagem Freud pega o bracelete que emprestou de sua mãe, e começa a fazer as conexões entre aquilo que já ouviu de seus pacientes em relação à situação edípica e seus próprios pensamentos e desejos incestuosos em relação à mãe e os

sentimentos hostis em relação ao pai. Nessa imagem (Fig. 25), em primeiro plano, Freud está com a cabeça baixa, pensativo, o que fica evidenciado pelo olhar lateralizado e o cenho franzido.

Figura 25- Cena 18: Freud empresta o bracelete da mãe, onde começa a fazer as conexões



Esta sequência das cenas do filme, dão um panorama muito coerente, quando comparado com a teoria sobre o complexo de Édipo, de Freud. É muito difícil, colocar em uma linguagem fílmica, toda uma teoria que Freud levou anos para desenvolver. Como pudemos ir acompanhando na descrição das cenas, foi um trabalho muito bem elaborado, tanto do roteirista como do diretor do filme que, mesmo tendo limitações do tempo, foram exitosos em mostrar ao espectador, o que é e de que forma o complexo de Édipo age em nosso inconsciente.

A resolução do complexo de Édipo e a formação do superego, que fazem parte de trabalhos posteriores de Freud, não foram abordados no filme, o que de forma alguma o empobrece. Em seguida, as análises sobre os sonhos.

4.2.5 Sonhos

Vejamos a questão do sonho. A Interpretação dos sonhos (1900) é um dos mais importantes livros dentro da obra de Freud, como vimos no capítulo destinado ao inconsciente

freudiano e suas manifestações. Neste livro, que compreende dois volumes das obras completas de Freud, os volumes IV e V, há uma riqueza de detalhes que coloca a interpretação dos sonhos como a via régia de acesso ao inconsciente. Em vista disso, como os sonhos foram representados no filme? Será que fica claro o que Freud denominou de conteúdo manifesto e conteúdo latente na produção onírica, no recurso audiovisual? E a interpretação dos sonhos, agrega coerência de significado quando comparada às obras de Freud? Vamos detalhar as cenas em que os sonhos aparecem no filme e fazer a análise comparativa com o original, nas obras de Freud.

Os sonhos aparecem, no filme, nas seguintes cenas:

Cena 4 (Minutagem: 00:21:34). Breuer vai cumprimentar Freud por suas explicações e confessa que também está trabalhando com a hipnose, mas de uma forma diferente, investigando o sentido da verbalização da paciente. E fala, pela primeira vez no filme, sobre um sonho recorrente da paciente, e que o simples fato de contá-lo, trazia um alívio para a mesma. Nesta cena, o sonho ainda não tem toda a grandeza encontrada na teoria freudiana, mas de alguma forma, já aparece como um elemento que possui algum significado, alguma comunicação.

Cena 7 (Minutagem: 00:41:02). Nesta cena, Freud tem um sonho, logo após atender um paciente, que o deixa muito perturbado, por apresentar desejos incestuosos em relação à própria mãe e de ter tentado matar o pai. O sonho de Freud, de material edípico, como vimos anteriormente, começa a nos dar pistas de que não são sonhos a esmo, mas que têm alguma relevância, que ainda não nos fica claro qual.

Cena 10 (Minutagem: 1:13:16). O pai de Freud falece e ele tem um sonho. No caminho para o cemitério, ele começa a olhar para o portão de entrada do cemitério e começa a tremer. Olha para o alto do portão, que tem uma estrela de Davi, símbolo da religião judaica. Freud era judeu. Ele desmaia. Em seguida, um trem está partindo. Acorda, assustado, com Martha ao seu lado. Quando Freud conta o sonho a Breuer, a pergunta que o perturba é: “o que significa? O sonho tem significado para quem sonha.” Esta é uma parte fundamental, porque nos mostra, assim como Freud, que o sonho não apenas tem significados ocultos (latentes), mas que esses significados são únicos para aquele que está sonhando. Esta afirmação é primordial na teoria freudiana a respeito dos sonhos, pois mostra a singularidade do sonho.

Cena 13 (Minutagem: 1:25:40). Cecily conta alguns fatos ocorridos durante o dia, e diz a Freud que à noite teve o seguinte sonho: “Estava caminhando ao longo da praia e, de repente, vi uma torre redonda, alta e vermelha. Acima da entrada, havia uma inscrição e um brasão. Era estranho. Um cajado, com uma cobra enrolada nele.” Aqui, Freud começa a pedir associações

a Cecily. Ela não se lembra. E continua o sonho: “Havia uma mulher. Seu corpo estava pintado com desenhos maravilhosos. Ela poderia ser uma egípcia. Um homem alto e bem vestido aproximou-se dela. A mulher disse: “Sou a Sra. Putifar”. Ela tentou colocar no dedo dele uma aliança de metal mais fino, mas a aliança dele impediu isto. A aliança dela caiu e rolou. Nessa hora, o homem se virou e correu. Ele tropeçou e caiu, como se estivesse morto. Fui ajudá-lo. Quando cheguei lá, só achei um monte de roupas. Uma janela abriu-se na torre, e uma mulher olhou de lá. Era a minha mãe. Ela apontou de modo ameaçador para a moça maquiada e disse: “O sangue dirá, minha garota. Ele não pode ser lavado. Não importa o que você faça.” Nesta parte do filme, Freud percebe que tudo aquilo que é sonhado tem uma associação com algo que está censurado pela memória. A associação livre de ideias, em uma análise, corresponde às associações que a pessoa vai fazendo de cada parte do sonho, aparentemente desconexo, mas que possui uma coerência que só virá à tona a partir do trabalho de interpretação.

Cena 19 (Minutagem: 1:50:59). Freud se deita no sofá de sua casa e sonha, com o bracelete de cobra que sua mãe lhe emprestou atrelado à sua mão. No sonho, vários elementos constitutivos do mesmo, vão ganhando significados: árabe, a cobra, o menino no colo da mulher, com a cabeça entevada em seus seios. Freud acorda, assustado, e vai tentando estabelecer correlações entre o material do sonho e tudo aquilo que vem descobrindo em suas hipóteses sobre a sexualidade infantil: de que a criança tem desejos sexuais desde pequena, mas que aparecerão na adolescência, censurados e reprimidos.

Cena 22 (Minutagem: 2:00:50). Após uma conversa com a mãe de Cecily, onde ela conta, em detalhes, como ocorreu a concepção de sua filha e as circunstâncias em que ela e o pai de Cecily se conheceram, fazem com que Freud compreenda uma série de elementos que vão formando uma cadeia de significados para ele. Freud questiona sua paciente se ela se lembra de sonhar com a morte da mãe. Ela se lembra, assim como do desejo que a mesma morresse para que ela pudesse ficar com o seu pai somente para ela. Freud estabelece as ligações do que provavelmente acontecia, inconscientemente, na mente de Cecily, que está pormenorizadamente descrito na Cena 22. A associação livre, o complexo de Édipo, a interpretação dos sonhos, o mecanismo inconsciente, tudo vai tornando-se claro. É importante frisar, uma vez mais, que em um processo psicanalítico tudo isso ocorre em um espaço de tempo muito maior. São anos de análise para podermos, como analistas, chegarmos ao inconsciente de um paciente dessa forma tão límpida e não ligeira, como aparece no filme.

A interpretação dos sonhos, dentro da prática psicanalítica, é de uma riqueza ímpar, para a compreensão do funcionamento psíquico. Nos dois volumes do livro *A interpretação dos sonhos* (1900/1972, vol. IV e V), assim como no trabalho, *Sobre os sonhos* (1901/1972, vol.

V), Freud expõe uma das formas mais profundas de acessar o inconsciente. A compreensão de como se dá o fenômeno do sonho, com seus conteúdos manifesto e latente, agregando os mecanismos de deslocamento e condensação como parte do trabalho do sonho, para sua posterior interpretação, são os pilares para a tese freudiana dos sonhos como realizações de desejos recalçados.

Em um outro trabalho de Freud, intitulado O manejo da interpretação dos sonhos na psicanálise (1911/s/d), o mesmo se restringe aos sonhos apenas como eles aparecem numa análise terapêutica. Nesse artigo, Freud deixa claro que a associação livre sempre deve ser privilegiada em uma sessão analítica, ou seja, o psicanalista não deve insistir em um sonho, se o paciente não o trouxer como material de análise. Nas palavras de Freud (1911, p. 56):

A interpretação que possa ser realizada em uma sessão deve ser aceita como suficiente e não se deve considerar prejuízo que o conteúdo do sonho não seja inteiramente descoberto. No dia seguinte, a interpretação do sonho não deve ser retomada novamente, como coisa natural, até que se tenha tornado evidente que nada mais, nesse meio tempo, abriu caminho para o primeiro plano dos pensamentos do paciente. Desse modo, nenhuma exceção, em favor de uma interpretação de sonhos interrompida, deve ser feita à regra de que a primeira coisa que vem à cabeça do paciente é a primeira coisa a ser tratada. Se novos sonhos ocorrem antes que os anteriores tenham sido examinados, as produções mais recentes devem ser atendidas e nenhum constrangimento se precisa sentir por negligenciar as mais antigas. Se os sonhos se tornam por demais difusos e volumosos, toda a esperança de decifrá-los deve ser tacitamente abandonada desde o início. Devemos em geral evitar demonstrar interesse muito especial na interpretação de sonhos, ou despertar no paciente a idéia de que o trabalho se interromperia se ele não apresentasse sonhos; de outra maneira, há o perigo de a resistência ser dirigida para a produção de sonhos, com a consequente cessação destes. Pelo contrário, o paciente deve ser levado a crer que a análise invariavelmente encontra material para sua continuação, independentemente de ele apresentar ou não sonhos, ou da atenção que lhes é dedicada.

Vimos, através dessa explanação de Freud, que o sonho é uma ferramenta, mas não a única, de acesso ao conteúdo inconsciente do paciente. O material espontâneo do paciente deve prevalecer, sem que o mesmo se veja instigado a trazer sonhos e mais sonhos para colaborar com o analista.

No filme, vemos um Freud caricato, na relação analista/paciente, uma vez que o paciente deve fazer associações livremente, sempre sendo ele quem introduz o material das sessões. Talvez no início de seu trabalho, quando ele formulou uma teoria e uma técnica de interpretação dos sonhos, possa ter dado a impressão de que um sonho devesse ser exaustivamente trabalhado, em todos os seus detalhes. Mas nem sempre isso é possível.

De outro trabalho de Freud, muito esclarecedor em relação aos sonhos, Observações sobre a teoria e prática da interpretação de sonhos (1923 [1922] /1976), ressaltamos as seguintes palavras de Freud (1900, p. 64):

Ao interpretar um sonho durante uma análise, fica em aberto a escolha de um entre vários procedimentos técnicos. Pode-se (a) proceder cronologicamente e fazer com que o sonhador traga suas associações aos elementos do sonho na ordem em que esses elementos ocorreram em seu relato do sonho. É esse o método original, clássico, que ainda considero o melhor se estamos analisando os próprios sonhos. Ou pode-se (b) iniciar o trabalho de interpretação a partir de algum elemento específico do sonho, que se apanha de seu meio. Por exemplo, pode-se escolher o fragmento mais notável dele, ou aquele que apresenta a maior clareza ou intensidade sensorial, ou, ainda, pode-se começar de algumas palavras enunciadas no sonho, na expectativa de que elas conduzirão à rememoração de algumas palavras faladas na vida desperta. Ou pode-se (c) começar por desprezar inteiramente o conteúdo manifesto e, em vez disso, perguntar àquele que sonhou quais os acontecimentos do dia anterior associados em sua mente com o sonho que acabou de descrever. Finalmente, pode-se (d), estando aquele que sonhou já familiarizado com a técnica da interpretação, evitar fornecer-lhe quaisquer instruções e deixá-lo decidir com que associações ao sonho irá começar. Não posso estabelecer que uma ou outra dessas técnicas seja preferível ou, em geral, produza melhores resultados.

Ainda nesse artigo, Freud conclui seu pensamento em relação aos sonhos, esclarecendo:

Que conclusões se pode extrair de um sonho corretamente traduzido? Parece-me que a prática analítica nem sempre evitou erros e avaliações em demasia sobre esse ponto, em parte devido a um respeito exagerado pelo 'inconsciente misterioso'. É muito fácil esquecer que um sonho, via de regra, é simplesmente um pensamento como outro qualquer, tornado possível pelo relaxamento da censura e pelo reforço inconsciente, e deformado pela operação da censura e pela revisão inconsciente. (FREUD, 1900, p. 66).

Tendo comparado a Interpretação dos sonhos na obra de Freud, com o filme, podemos depreender que o filme mostrou o mecanismo do sonho como ele realmente acontece, em um plano inconsciente, mas a interpretação do mesmo não é conduzida pelo analista como foi representada na linguagem audiovisual. Vimos nestas últimas comunicações de Freud, citadas acima, que é o paciente e o analista que vão construindo a interpretação dos sonhos, num trabalho conjunto, orquestrado, da dupla analítica.

Há vários sonhos em Freud além da alma. Tomamos o que está descrito na cena 7, por ter uma proximidade maior às manifestações do inconsciente.

Num primeiro recorte (Fig. 26), podemos observar que num lugar escuro, semelhante a uma caverna, um homem caminha sendo conduzido e ao mesmo tempo sustentando uma corda, em direção a uma mulher que está sentada, ao fundo, desenhada como uma cavidade arredondada e iluminada. Os personagens não aparecem nitidamente, ou seja, não é possível identificá-los. A imagem da mulher ainda não é nítida, assim como o rapaz que está puxando a corda. A sequência das imagens na cena é dada por um *travelling* (movimento da câmera), que parte de um plano geral, aberto, amplo, e vai se aproximando em *closes* (primeiro plano ou plano fechado).

Nessa viagem pela caverna, o espectador pode resgatar os simbolismos atados à caverna, o que pode contribuir para a compreensão desta manifestação do inconsciente. Conforme esclarece Chevalier e Gheerbrant (2008), a caverna, enquanto arquétipo do útero materno, está presente nos mitos de origem, de renascimento e de iniciação, de diversos povos. Trata-se, portanto, de um simbolismo compartilhado em diversas culturas. Outro simbolismo, talvez o mais trágico deles, segundo os mesmos autores, é que a caverna enquanto cavidade sombria, região subterrânea de limites não visíveis, abismo temível, é o de que ela traduz o inconsciente e seus perigos, às vezes inesperáveis.

Figura 26- Cena 7: Sonho edípico de Freud



Ainda sobre os simbolismos da caverna e a linguagem dos sonhos, Chevalier e Gheerbrant (2008, p. 216) explicam que:

A imagem da caverna aparece nos sonhos, geralmente ligada a outras imagens de igual vetor. Esse grupo de símbolos (caverna, mulher, mamífero, universo subjetivo) pode ser encontrado também no universo onírico do homem atual. Assim é que a psicanálise revelou a equivalência simbólica da imagem da mulher e imagem de interior, tais como casa, caverna etc.[...]. Em numerosos contos, a virgem a ser conquistada mora numa caverna. E a virgem cristã foi associada, em diversos lugares, à gruta ou à cripta.

Ainda, podemos acrescentar que, sendo assim, a caverna simboliza a subjetividade em luta, o organização do eu interior e de sua relação com o mundo exterior.

A imagem cinematográfica intensifica os simbolismos ao exhibir – em close – o rosto da mãe. No próximo recorte (Fig. 27), um plano fechado, com o *close* na figura da mulher que estava ao fundo da caverna. O rosto torna-se nítido e ocupa todo o plano. A mulher tem o rosto da mãe de Freud, com os cabelos longos e negros, rosto coberto de pinturas, lembrando figuras egípcias. Esses elementos que compõem as imagens do sonho de Freud, fazem parte do que ele descreve como conteúdo manifesto do sonho, ou seja, é aquilo que a pessoa descreve.

Figura 27- Cena 7: No sonho, Freud vê a imagem de uma mulher, que tem o rosto da sua mãe



Novos simbolismos são reavivados, na mente do espectador, possivelmente, devido ao rosto que remete o mesmo a uma figura egípcia. Neste sentido, vale ressaltar que, segundo Chevalier e Gheerbrant (2008, p. 357), de acordo com a tradição bíblica, tais aspectos que remetem ao Egito, são símbolos “da fuga, do afastamento de uma vida sob o jugo dos sentidos ou das forças estrangeiras, e da caminhada para uma forma de viver superior e livre”.

A câmera tira o close da mulher e abre para ela e para o paciente de Freud (Fig. 28). A mulher, que no sonho representa a sua mãe, está segurando uma cobra. Ela está olhando fixamente para a frente, enquanto o Sr. Von Schlosser se aproxima e envolvendo-a com um dos braços e olhando-a de forma penetrante. As expressões de ambos são tensas. Aqui, novamente, o simbolismo da serpente, como fonte de prazer e sedução. Na sequência, ele a beija, mas podemos ver que ela permanece imóvel e com um dos olhos levemente abertos (Fig. 29).

Figura 28- Cena 7: O paciente de Freud se aproxima da mulher



Figura 29- Cena 7: O paciente beija a mulher, o que deixa Freud horrorizado



Freud é a pessoa que está sendo puxada pela corda e quem testemunha toda a cena. Como reação ao beijo do paciente em sua mãe, ele cobre o rosto com as mãos, em um primeiro plano, com *close* em sua expressão de horror (Fig. 16). É interessante que, ao mesmo tempo em

que ele não quer enxergar, um dos olhos permanece totalmente aberto, o que é a expressão da tomada de consciência que do desejo edípico que ele vive em relação à sua mãe.

A mãe, com a indumentária egípcia, é um deslocamento de como ela chamava Freud, quando pequeno: “meu pequeno árabe”, por ter cabelos negros. O paciente de Freud aparece no sonho, beijando a sua mãe, como um deslocamento dos seus desejos incestuosos em relação a ela para a figura do Sr. Von Schlosser, o que evidencia a distorção dos sonhos pelo nosso inconsciente.

Todo o material do sonho só vai poder ser compreendido, em seus conteúdos latentes, inconscientes, a partir da interpretação, em um processo psicanalítico. Em certa medida, o filme exhibe este processo, embora o espectador não possa precisar o tempo necessário para que tal interpretação ocorra.

4.2.6 Método da Associação Livre

Vejamos, em seguida, como o método da associação livre foi abordado no filme. Após aplicar o método da hipnose e o método catártico, como estratégias de acesso ao inconsciente, Freud passa a empregar o método da associação livre. Descreveremos, abaixo, as cenas em que o mesmo aparece.

Cena 12 (Minutagem: 1:21:56). Cecily se nega a ser hipnotizada, pois acha que estaria traindo o Dr. Breuer, se Freud a hipnotizasse. A partir desse momento, começa a falar livremente o que lhe vem à cabeça, ao que Freud vai investigando outros acontecimentos que Cecily já havia lhe contado.

Cena 13 (Minutagem: 1:25:40). Cecily vai fazendo uma série de associações, lembranças, conduzidas por Freud, entre o boneco que ganhou de seu pai e o fato de sua mãe ter ficado zangada com ela. As associações aconteceram nesta ordem: o pai a levou ao balé, onde foram até o camarim das dançarinas, que estavam todas maquiadas e perfumadas. Uma das dançarinas fez um comentário para Cecily: “seu pai adora dançarinas.” Cecily chega em casa e se pinta, o que deixa sua mãe furiosa. Freud pergunta a Cecily que tipo de mulheres pintam o rosto, ao que ela vai fazendo associações: atrizes, dançarinas e... prostitutas. Esta cena contém uma série de associações que vão se encadeando e formando uma narrativa, anteriormente desprovida de qualquer significado, se analisadas isoladamente, mas que vão ganhando sentido, através de todas as associações.

Cena 15 (Minutagem: 1:34:17). Cecily pergunta a Freud se o fato dela se lembrar do dia em que ela desmaiou pela primeira vez faria com que ela andasse novamente, ao que ele

responde que sim. Ela pede que ele a hipnotize e ele se nega: “achamos um método melhor”. Ele se posiciona com sua cadeira atrás do divã em que ela está deitada e pede para ela relatar tudo o que lhe viesse à mente, mesmo que lhe parecesse trivial. Cecily estranha o fato dela não poder olhar para Freud, mas inicia suas associações. Nesta cena, fica demarcada a mudança do método psicanalítico e no que consiste o que vem a ser chamada de regra fundamental, ou associação livre de ideias. Freud vai permitindo a livre associação de ideias de Cecily, mas vai insistindo com perguntas, quando ela se depara com alguma resistência em suas lembranças.

Cena 17 (Minutagem: 1:41:00). Cecily relata lembranças de sua infância. Ela se lembra que ela está se maquiando quando a mãe entra em seu quarto e a repreende severamente. Seu pai a pega no colo e a leva para o quarto dele. Tirou a roupa dela e começou a cantar para confortá-la. Freud associa que ela possa ter ganhado o boneco de seu pai nesse dia, ao que ela concorda. Ele vai perguntando a Cecily porque ela estava chorando naquela noite e ela responde de imediato que era porque a mãe ficou zangada com ela. Novamente, uma associação: o pai vem do banheiro em direção a ela, “alto como uma torre”, e a abraça “como um Deus”. Ao que Freud conclui que ele deu o boneco a ela para ela não contar nada para a sua mãe. Cecily concorda, coloca os pés no chão e começa a andar. Ela chora e diz a Freud que seu pai foi “um criminoso”.

Cena 20 (Minutagem: 1:52:40). Após adormecer com o bracelete em formato de cobra que pediu emprestado para sua mãe, Freud tem um sonho onde um menino o leva, amarrado pela cintura, dentro de uma caverna, até uma mulher. Esse menino senta no colo da mulher, e enfia seu rosto entre os peitos dela, o que faz com que Freud tampe os olhos. A mulher lhe entrega uma cobra, viva, e ele está tomado de medo. Ao fundo, um homem lhe diz: “segure a cobra, seu fracote, para deixar seu pai orgulhoso”. Freud acorda assustado, e se depara com o bracelete de cobra, enrolado em sua mão, ao que ele imediatamente associa ao sonho. Outras associações, a partir daí, se sucedem, em forma de lembranças: o choro de Freud, no trem, quando ele estava deitado em uma cama, observando a sua mãe nua, ao que seu pai leva a sua mãe para o outro quarto; a mãe voltando para o quarto de Freud e lhe entregando o bracelete de cobra, para acalmá-lo. Ele tem um *insight*, ou seja, infere que tem ciúmes do pai e deseja a morte dele para poder ficar com a mãe só para ele.

Cena 22 (Minutagem: 2:01:25). Após chegar à conclusão de que os sintomas histéricos de Cecily estavam associados à relação edípica com seu pai, Freud a questiona se ela sabe o porquê de ela ter sonhos recorrentes onde a mãe dela morria. Ao que ele mesmo responde: “para suprir um desejo que não podia admitir conscientemente?”. Freud diz para Cecily que ela amava seu pai e que a mãe o afastava dela. Imediatamente Cecily faz uma associação, lembrando de

um dia em que ela queria ficar com o seu pai e a mãe a levou para cama à força. Ela diz: “Nesse momento, eu queria que ela morresse, eu queria matá-la!”. Isso faz com que ela se questione porque odeia tanto a mãe se isso aconteceu há tanto tempo? Ao que Freud responde que o tempo não existe para o inconsciente. Nesse momento, ele reconstrói toda a história de Cecily. Como toda criança, ela precisava do carinho da mãe e, não o tendo, procurou esse carinho no pai. Ela se torna dependente desse carinho, fazendo qualquer coisa para agradá-lo: foi a dançarina, foi a dona da casa e até mesmo a esposa do pai. Quando a mãe interferia, ela queria que a mesma morresse. Tinha desejo pelo pai e desejo de ver a mãe morta. Como esses desejos eram proibidos, pela mente, ela os reprimiu, transformando-os em sintomas.

Como vimos na teoria freudiana, a escuta psicanalítica é fundamental para o processo analítico. Não é uma escuta de quem simplesmente ouve, mas uma escuta que permite ir tecendo as malhas das associações livres dos pacientes, a fim de encontrar o sentido que está por trás dos sonhos, dos sintomas e dos atos falhos. Freud instaura a palavra e a associação de ideias, como forma de acessar o desconhecido de si mesmo (o inconsciente).

Quando o paciente vai fazendo associações livres de ideias, ele vai revelando o conteúdo inconsciente, até então desconhecido, e, com a ajuda do analista, com a interpretação psicanalítica, vai sendo possível atribuir significados a esse conteúdo.

Ao longo dos trabalhos de Freud, ele deixa um legado importante sobre a técnica para os psicanalistas vindouros, como diz Zimerman (2004, p. 73):

Convém lembrar que, classicamente, são quatro as regras que devem reger a técnica de qualquer processo psicanalítico: a regra fundamental (também conhecida como a regra da livre associação de ideias), a da abstinência, a da neutralidade e a da atenção flutuante. Creio que é legítimo acrescentar uma quinta regra: a do amor à verdade, tal foi a ênfase que Freud emprestou à verdade e à honestidade como uma condição *sine qua non* para a prática da psicanálise.

No início de seu trabalho (1901-1905), Freud instruíra seus pacientes a dizerem tudo o que lhes viesse à cabeça, sem omitir nada e, para tanto, forçava a livre associação de ideias. (ZIMERMAN, 2004, p. 73). Conseguimos evidenciar essa técnica, no filme, onde nas cenas descritas, à cada associação, lembrança, ou sonho de Cecily, ele vai direcionando as perguntas, tal qual um detetive, onde vai coletando pistas até chegar à “cena do crime”.

A cena 15, que foi recortada do filme, é o marco da mudança de método que vai transformar toda a técnica psicanalítica. A psicanálise inicia com a hipnose, passa pelo método catártico, para culminar no método da associação livre. Vejamos algumas cenas recortadas. Freud e Cecily conversam (Fig. 30 e Fig. 31). Na primeira cena (Fig. 30), Cecily está sentada

no divã, de frente para o médico, como se estivesse entabulando uma conversa. Na cena seguinte (Fig. 31), Freud está olhando para ela, atentamente, sentado em sua poltrona.

Figura 30- Cena 15: Freud e Cecily, conversando frente a frente: método catártico



Figura 31- Cecily e Freud conversando frente a frente: método catártico



Em outro recorte (Fig. 32), Freud está sentado em sua poltrona, atrás de Cecily, que está deitada no divã, sem o controle visual, o que faz parte do método da associação livre, na técnica psicanalítica. Nesta imagem, vemos que Cecily está procurando o olhar de Freud, uma vez que a referência de escuta ou era por meio da hipnose ou através do método catártico, frente a frente. O olhar de Cecily é de estranheza, frente à nova situação, à nova configuração do tratamento

Figura 32- Cena 15: A virada do método



O propósito do método da associação livre é que o paciente, sem o controle visual, e deitado, em uma posição muito próxima do sono/sonho, consiga diminuir suas defesas e possa deixar que seus pensamentos sejam mais espontâneos, com menos censuras e julgamentos.

É o que podemos ver no recorte (Fig. 33), quando Cecily vai “associando livremente” lembranças que surgem em sua mente, acabam sendo reveladoras de conteúdos que estavam censurados, em seu inconsciente. Nessa imagem, Cecily está tensa, com a cabeça retesada para trás, uma vez que está se lembrando de ter seguido seu pai, que se recusou a ficar com ela, para ir até o prostíbulo.

De acordo com Zimmerman (2004, p. 75), a associação livre de ideias evoluiu dessa ideia de uma imposição do analista para a permissão, com a finalidade de que o analisando ficasse realmente livre para recriar um novo espaço, no qual ele pudesse voltar a vivenciar antigas experiências emocionais, pensar, sentir, muitas vezes atuar e, acima de tudo, silenciar ou dizer tudo que lhe viesse à mente, no seu ritmo e à sua moda.

Figura 33- Cena 15: Cecily, já no método da associação livre



O conceito de associação livre proposto por Freud, guarda, portanto, uma coerência de sentido com o que foi apresentado no filme, permitindo o ensino do mesmo na formação em psicanálise. É claro que, como nos mostra Zimerman (2004, p. 75), hoje a teoria psicanalítica evoluiu e a técnica também se aprimorou.

Em relação ao conteúdo e à forma de como o paciente traz suas comunicações ao analista, verbais ou não-verbais, creio que o terapeuta deve partir do princípio de que “o paciente sempre tem razão”, isto é, ele pode falar ou silenciar, ser claro ou confuso, verdadeiro ou mentiroso, colocar afeto no que diz ou fazer narrativas intelectualizadas. Tal afirmativa sustenta-se no fato de que essa é a forma de o paciente ser na sua vida, tal como se expressa na análise, de sorte que cabe ao analista decodificar o que está sendo comunicado e correlacionar com as causas e propósitos dessa forma de o analisando usar sua livre associação de ideias e sentimentos.

4.2.7 Repressão

Passamos, agora, a fazer a análise comparativa do conceito de repressão ou recalque, representado na linguagem fílmica, com o descrito por Freud. Identificamos o conceito de repressão nas cenas que serão descritas e analisadas a seguir.

Cena 6 (Minutagem: 00:34:23 – 00:34:55). Freud está andando e a voz de John Huston, descreve os pensamentos de Freud, que vão tentando se encadear, à medida que relembra o que seus pacientes disseram. “A música entra pela janela. Palavras desdenhosas da esposa. Não catástrofe como um acidente de trem ou tempestade de raios. Mas as lembranças deles também

vieram do consciente. Pode haver um mecanismo psíquico que defenda a mente, contra lembranças intoleráveis, como as glândulas linfáticas fazem com uma infecção no corpo? Um mecanismo de repressão, que proíbe tais lembranças de irem para o inconsciente? E tranca a porta?”

Esta cena começa a mostrar como o pensamento de Freud a respeito da repressão foi sendo construído. Quinodoz (2007, p. 42, grifos do autor) identifica exatamente o momento em que Freud começa a pensar nesse mecanismo e quando ele realmente introduz o conceito.

Aqui, é preciso fazer duas observações. De um lado, Freud fala do “*esforço de vontade*” que o paciente realiza para “*esquecer*”, “*recalcar*”, ou “*reprimir*” as representações inconciliáveis e, embora tenha a intuição de que o processo se desenvolve fora da consciência do paciente, ainda não fala do processo de repressão propriamente dito: “*trata-se de processos que ocorrem sem consciência*”. Ele introduzirá o conceito de repressão no artigo de 1896, A etiologia da histeria.

Cena 8 - Após a morte do professor Meynert, que havia lhe confessado que sofria de histeria, bem como que sabia que tal mal também acometia Freud, este resolve voltar aos seus estudos sobre a histeria e escreve um artigo, que leva para Breuer. (Minutagem: 00:53:49 – 00:55:48). Nessa cena Freud fala abertamente sobre a repressão, dizendo que a mesma trabalha no inconsciente. Exemplifica, dizendo que a sociedade morreria se não houvesse a repressão da sexualidade. Neste momento, Freud está tentando convencer Breuer de que os conflitos emocionais dos pacientes têm origem sexual. No caso Dora, que se encontra no trabalho “Fragmento da análise de um caso de histeria”, Freud (1901-1905), descreve o mecanismo de repressão correlacionado à sexualidade e seu deslocamento para alguma parte do corpo, que caracteriza o sintoma histérico.

Vale ressaltar que, aqui, três sintomas - a repugnância, a sensação de pressão na parte superior do corpo e a evitação dos homens em conversa afetuosa - provinham de uma mesma experiência, e somente levando em conta a interrelação desses três signos é que se torna possível compreender o processo de formação dos sintomas. O nojo corresponde ao sintoma do recalçamento da zona erógena dos lábios (mimada demais em Dora, como veremos (em [1]), pelo sugar infantil). A pressão do membro ereto provavelmente levou a uma alteração análoga no órgão feminino correspondente, o clitóris, e a excitação dessa segunda zona erógena foi fixada no tórax por deslocamento para a sensação simultânea de pressão. O horror aos homens que pudessem achar-se em estado de excitação sexual obedece ao mecanismo de uma fobia destinada a dar proteção contra o reavivamento da percepção recalçada. (FREUD, 1901-1905, p. 18-19)

Cena 13 (Minutagem: 1:25:40 – 1:33:05). Freud volta à casa de Cecily e pega um boneco em sua mão. Esta cena é riquíssima em associações e elementos que vão permitindo a construção de uma interpretação, a compreensão dos sonhos, lembranças, nomes, situações, e

como tudo isso fica deformado pelo processo de repressão. As lembranças e associações de Cecily a levam à várias descobertas. Uma delas, é a de que se sentia atraída pelo Dr. Breuer e que foi rejeitada por ele, levando Freud a supor que ela o odiava por isso, uma vez que, no sonho dela, ela o fez morrer. Cecily refuta essa interpretação de Freud, ao que ele diz: “Nenhum de nós suporta enfrentar nossos desejos. Por isso os reprimimos. Percebe o que aconteceu neste quarto, hoje? Você e eu descobrimos como chegar ao inconsciente sem a hipnose. Coincidências aparentes, erros de palavras, que são indicadores. Seu sonho, com esta língua simbólica, contou a verdade sobre o que sente pelo Dr. Breuer”.

Cena 16 (Minutagem: 1:38:22 – 1:40:56). Freud conversa com Breuer, que rejeita a questão da sexualidade na infância. Ele tenta convencer Breuer de que a experiência sexual traumática não é reprimida na infância, mas na adolescência, onde a lembrança desperta excitação sexual, que a moralidade condena. No caso de Cecily, ela não melhora dos sintomas histéricos, porque ela nunca se recordou do suposto “incidente erótico”. Da mesma forma que Freud não conseguia se recordar do que ele pode ter testemunhado entre o pai e a irmã.

Neste momento, Freud (1896) está reportando-se à teoria do trauma psíquico, chamado de teoria da sedução. Este é o seu primeiro modelo do trauma psíquico, no qual os sintomas histéricos são investigados até sua origem, sempre encontrado em algum evento da vida sexual do sujeito, apropriado para a produção de uma emoção aflitiva. Nas palavras de Freud (1896, p. 88):

Percorrendo retrospectivamente o passado do paciente, passo a passo, e sempre guiado pelo encadeamento orgânico dos sintomas e das lembranças e representações despertadas, atingi finalmente o ponto de partida do processo patológico; e fui obrigado a verificar que, no fundo, a mesma coisa estava presente em todos os casos submetidos à análise - a ação de um agente que deve ser aceito como causa específica da histeria. Esse agente é, de fato, uma lembrança relacionada à vida sexual, mas que apresenta duas características de máxima importância. O evento do qual o sujeito reteve uma lembrança inconsciente é uma experiência precoce de relações sexuais com excitação real dos órgãos genitais, resultante de abuso sexual cometido por outra pessoa; e o período da vida em que ocorre esse evento fatal é a infância - até a idade de 8 ou 10 anos, antes que a criança tenha atingido a maturidade sexual. Uma experiência sexual passiva antes da puberdade: eis, portanto, a etiologia específica da histeria.

Podemos ver, nessa passagem de seu trabalho, uma coerência com o que foi apresentado nesta cena do filme.

Cena 17 (Minutagem: 1:40:56 – 1:44:45). Cecily está se lembrando de uma cena, onde ela está se maquiando e sua mãe a repreende. A mãe grita e bate na filha. Seu pai entra no quarto, a carrega no colo e a tira do quarto. Esta cena mostra a “sedução” do pai de Cecily, em sua lembrança infantil, onde ela é retirada da ira da mãe, sendo reconfortada pelo pai. Fica

insinuado, nesta cena, que seu pai possa tê-la seduzido, onde o vê, vindo do banheiro, em seu roupão, alto como uma torre e apagando a luz do abajur, assobiando, fitando-a, na cama dele.

Cena 18 (Minutagem: 1:45:13 – 1:47:56). Freud vai conversar com sua mãe. Há algo de semelhante em sua história e a história de Cecily. Freud pega um trenzinho e começa a conversar com sua mãe. Nesta conversa, Freud quer ir em busca do próprio trauma, tentando lembrar, junto à mãe, o episódio do trem, onde ele imaginou que possa ter presenciado algo entre seu pai e sua irmã. Mas a mãe traz um dado que o surpreende: a irmã, nessa ocasião, ainda não havia nascido. Ele foi “traído” pela sua memória, onde o que realmente aconteceu, naquela viagem de trem, ainda estava reprimido.

Cena 20 (Minutagem: 1:52:34 – 1:58:23). Após o sonho em que o menino o puxa para dentro de uma caverna, Freud acorda assustado e começa a fazer as associações do sonho e do que a mãe lhe contou sobre a viagem de trem, o que permite compreender o que estava inconsciente, sob a forma de repressão.

Freud vê a mãe nua, o que lhe desperta desejo, mas o pai a leva consigo, para o outro quarto. Reconstruindo seu pensamento: “Eu queria que ele morresse. Então, para justificar esse desejo culposo, inventei o crime contra minha irmã. Eu estava com ciúmes do meu pai. Eu queria minha mãe só para mim. Queria me livrar dele. Eu sou o culpado. Desonrei meu pai”.

O desejo de Freud em relação à mãe estava reprimido, assim como o desejo de que o pai morresse, para ficar com a mãe só para ele. Conversando com Martha, logo que acorda, assustado, ele chega à seguinte conclusão, sobre Cecily, partindo da experiência dele: “O inverso! Sim! Sim, ela alegou que o pai a seduzira. Falso. Não era ele que desejava a filha. Era ela que o desejava! E não foi uma lembrança que ela reprimiu. Não. Era uma fantasia. Sim! Eles dividiram a mesma cama. Na manhã seguinte ela ganhou o boneco. Seu filho com ele. Ela mentiu para mim? Não. Mentiu para ela? Não. O inconsciente é escuridão. Eu disse a mim, na minha escuridão, que meu pai tirara minha mãe de mim, porque não suportei ela me deixar pelo meu pai. Sim, sim, sim! É isso! Cecily amava o pai! Eu amava minha mãe”. É a descoberta do complexo de Édipo e sua relação com o inconsciente, assim como o fato de que o que se reprime não é uma lembrança, mas uma fantasia. Em seu texto, “Formulações sobre os dois princípios do funcionamento mental”, Freud (1911, p. 138) explica:

A característica mais estranha dos processos inconscientes (reprimidos), à qual nenhum pesquisador se pode acostumar sem o exercício de grande autodisciplina, deve-se ao seu inteiro desprezo pelo teste de realidade; eles equiparam a realidade do pensamento com a realidade externa e os desejos com sua realização - com o fato - tal como acontece automaticamente sob o domínio do antigo princípio de prazer. Daí também a dificuldade de distinguir fantasias inconscientes de lembranças que se tornaram inconscientes. Mas nunca nos devemos permitir ser levados erradamente a

aplicar os padrões da realidade a estruturas psíquicas reprimidas e, talvez por causa disso, a menosprezar a importância das fantasias na formação dos sintomas, sob o pretexto de elas não serem realidades, ou a remontar um sentimento neurótico de culpa a alguma outra fonte, por não haver provas de que qualquer crime real tenha sido cometido.

Cena 22 (Minutagem: 2:00:50 – 2:06:13). Após conversar com a mãe de Cecily, que lhe revela que ela foi uma prostituta quando conheceu o pai da moça, Freud compreende alguns pontos que ainda estavam obscuros nos relatos e descobertas de sua paciente. Freud faz uma retomada de toda a trajetória da doença de Cecily, revelando seu duplo desejo: desejo pelo pai e desejo pela morte da mãe. Como ambos desejos eram proibidos, estes tiveram que ser reprimidos.

Analisando todas as cenas em que a repressão foi, de alguma forma representada, pudemos concluir que o conceito abrangeu o primeiro modelo de trauma, exposto na teoria da sedução freudiana, atingindo a questão da fantasia, onde ficou claro que aquilo que é reprimido é a fantasia e não a lembrança. Segundo Laplanche e Pontalis (1983, p. 595), a repressão seria uma operação psíquica que faz desaparecer da consciência um conteúdo desagradável ou inoportuno, cujas motivações morais desempenham um papel predominante.

Da cena 22, em dois recortes (Fig. 34 e Fig. 35), há a revelação, por parte da mãe de Cecily, do seu envolvimento com o pai da menina. Ela relata que conheceu o pai de Cecily em um cabaré, onde era dançarina e prostituta. Depois que ela engravidou, ele passou a ter relacionamentos somente com prostitutas. A primeira (Fig. 37), em plano médio, mostra a mãe de Cecily, de costas, fazendo confissões importantes para Freud, que está atento e com uma expressão de surpresa. Toda a recordação da mãe de Cecily está pautada em sua relação com o pai dela, que se faz presente na fala e no quadro, ao fundo, em destaque.



Figura 34- A mãe de Cecily, Freud e o quadro do pai, ao fundo

A imagem do pai – no retrato – na cena, contribui para que o espectador reavive os simbolismos atados à figura paterna. Ele ocupa o centro da cena, é posto diante do olhar do espectador. Como esclarece Chevalier e Gheerbrant (2008, p. 678), o pai “representa a consciência diante dos impulsos instintivos, dos desejos espontâneos, do inconsciente; é o mundo da autoridade tradicional diante das forças novas de mudança”. Assim, a cena faz emergir a batalha da consciência com o inconsciente e remete também o espectador ao pai enquanto uma figura inibidora, castradora. Ainda mais, acrescenta Chevalier e Gheerbrant (2008, p. 679):

O pai é não somente o ser que alguém quer possuir ou ter, mas também que a pessoa quer vir a ser, e de quem quer ter o mesmo valor. E esse progresso passa pela via da supressão do pai outro, para o acesso ao pai eu mesmo (Édipo, Brutus, Perseu). Tal identificação com o pai traz consigo o duplo movimento de morte (ele) e renascimento (eu). O pai permanece, portanto, sempre como uma imagem perene de transcendência, que não pode ser aceita sem problema a não ser através de um amor recíproco na idade adulta.

Em outro recorte (Fig. 35), Freud, com as mãos unidas, próximas à boca, demonstrando que ele está falando algo que provavelmente é difícil de ser dito e ouvido, o que se confirma pela expressão de incômodo de Cecily. Ele está falando dos sonhos recorrentes que ela tinha, em que a mãe morria. O momento capturado é exatamente aquele em que ela indaga à Freud: “então eu era um monstro?” Ao que Freud responde: “O que existe entre o desejo e a realização do mesmo, a criança o excluí. Sua mãe estava entre você e seu amante”. O que existe entre o desejo e a realização do mesmo é a repressão.

Figura 35- Freud faz uma síntese para Cecily do significado de sua doença



A mão é símbolo de poder e de dominação, juntas e postas próxima à boca, podem levar o espectador a pressentir que o médico deve ter cautela, ouvir e dominar o fluxo das suas palavras. Da boca vem a força capaz de construir e também de destruir. Conforme explica Chevalier e Gheerbrant (2008), a sua força é capaz de “construir, de animar [...], de ordenar, de elevar, é igualmente capaz de destruir, de matar, de confundir, de rebaixar: a boca derruba tão depressa quanto edifica seus castelos de palavras”.

As cenas relativas a esta manifestação do inconsciente, de certo modo, zelam para que o espectador perceba a importância do analista na condução do processo terapêutico. A expressão manifesta da paciente contribui para que o espectador perceba as emoções e os sentimentos que permeiam o processo como um todo. A seguir, vejamos a resistência.

4.2.8 Resistência

Por fim, o conceito de resistência presente nas cenas que se seguem. Segundo Laplanche e Pontalis (1983, p. 596), “foi como obstáculo à elucidação dos sintomas e à progressão do tratamento que a resistência foi descoberta. Resistência é tudo o que, nos atos e palavras do analisando, se opõe ao acesso deste ao seu inconsciente”.

Cena 13 (Minutagem: 1:25:40 – 1:33:05). Quando Freud indaga à Cecily se o dia em que ela ganhou o boneco de seu pai foi um dia especial, ela responde de imediato que não. Como já vimos, esta é a cena onde Cecily presencia a mãe despedindo a empregada, Lucy, por quem Cecily tinha grande afeição, e a chama de prostituta. Freud insiste com a paciente para que ela pense porque a mãe pode ter chamado a empregada de “prostituta”. Ela diz não saber e se lembra de um sonho com uma torre, ao que ela associa à rua da Torre Vermelha, onde desmaiou pela primeira vez. Em seguida, ela associa ao que a mãe lhe disse na noite anterior, por ter derrubado vinho na colcha da cama. A mãe diz: “Idiota! Como pode ser tão descuidada? Sabe que isto não pode ser lavado!” Parecia...sangue! Cecily associa a torre e o que a mãe disse, ao sonho que ela teve. No sonho, uma sequência de fatos, aparentemente desconectados: praia; brasão com um cajado e uma cobra; uma egípcia maquiada (Sra. Putifar – Putain – Prostituta); um homem alto como uma torre; uma aliança que cai e corre; o homem cai e parece morto; a mãe observa tudo pela janela e repete a frase: “O sangue dirá, minha garota. Ele não pode ser lavado. Não importa o que você faça”. Freud vai tentando fazer com que Cecily pense no significado de cada uma dessas lembranças, elementos do sonho, até que chega no Dr. Joseph Breuer, por quem ela foi rejeitada e odeia, o que ela nega. Quando Freud pede para ela descrever o homem do sonho ela interrompe a sessão e diz que não pode descrevê-lo.

É uma cena que traz vários elementos e que Freud tenta, de todas as formas, levar Cecily a fazer outras associações. Ela se sente incomodada e desconfortável, o que o leva a interromper a sessão. Primeiro, é importante dizer que, em uma sessão de análise, as lembranças e associações não são imediatas e tão rápidas. A forma incisiva e invasiva com que Freud vai interpelando a paciente também não é uma forma usual, na abordagem psicanalítica.

Mas, podemos identificar o que Freud, em sua obra, chama de resistência, quando Cecily se nega a prosseguir, ou seja, a resistência se torna evidente.

Cena 15 (Minutagem: 1:34:17 – 1:38:20). Freud abandona a hipnose e estabelece a técnica de associação livre. Posiciona-se atrás do divã e pede para que Cecily fale tudo o que lhe vier à mente, sem censuras.

Tem várias passagens nessa cena, que vão mostrando as resistências de Cecily em associar livremente suas ideias. “Trânsito, lojas, pessoas. Onde isto nos levará?”; “Não é nada importante. Só estava me lembrando. Uma vez, papai prometeu me levar à ópera. Esperei ansiosa por isso o dia todo. Ele chegou em casa à noite e disse que tinha esquecido, e fora jogar cartas com os amigos. Comecei a chorar e subi para o meu quarto. Só isso.”; “Sim. Não! Não, lá estava o papai. Eu estava seguindo o papai! Ouvi a porta da frente bater. Se ele tivesse ido para onde disse, iria de carruagem. Fiquei com medo de ele me ver e me escondia nas portas.” Embora Cecily parecesse bastante colaborativa com o trabalho psicanalítico, todas as vezes que algum conteúdo mental desagradável pudesse vir à consciência, ela o tratava como se fosse algo sem importância ou se esquivava de fazer as associações, como vimos nos exemplos acima.

A resistência se tornou um dos fundamentos da teoria freudiana. Começa a ser esboçada nos “Estudos sobre a histeria” (1893-1895) e em 1900, com o livro “A interpretação dos sonhos”, vai tomando uma forma mais fundamentada enquanto teoria e técnica da psicanálise.

Cena 16 (Minutagem: 1:38:22 – 1:40:56). Em conversa com Breuer, Freud está tentando mostrar ao colega que a experiência sexual traumática só vai ser lembrada na adolescência, quando a sexualidade começa a ser despertada e, ao mesmo tempo, reprimida.

“Por que a lembrança daquele incidente nunca veio à tona”, afirma Freud em relação ao fato de Cecily ter adoecido novamente mesmo após Breuer a ter curado de seus sintomas. Isso revela a resistência em que o material recalçado retorne à consciência, por este se tornar insuportável. Em outra fala, Freud diz que “quase toca o problema, mas a coragem some e foge para outro canto escuro”. Essa fuga, refere-se à resistência.

Cena 17 (Minutagem: 1:40:56 – 1:44:45). Novamente, esta cena, que agrega os conceitos de ato falho, associação livre, repressão, complexo de Édipo, transferência e contratransferência e de sintoma histérico, também consegue abarcar o conceito de resistência.

Freud faz várias perguntas para Cecily, sobre o fato dela ter chorado quando sua mãe a repreendeu por estar maquiada e fica visivelmente perturbada quando tenta se lembrar o que aconteceu entre ela e seu pai, naquela noite. Cecily resiste em fazer qualquer associação que a leve em direção à hipótese de o pai tê-la seduzido, o que acaba acontecendo, pela insistência das perguntas de Freud: “Você acordou. Você chorou. Por que estava chorando?” O que estava recalcado nesse material? Por que Cecily resistiu tanto em se lembrar do que aconteceu naquela noite, entre ela e o pai? Porque o que estava recalcado era o desejo incestuoso dela em relação a ele. Resiste que isso venha à consciência, pois moralmente isso não era aceito. Mas, neste momento, ela imagina que o pai a seduziu, fazendo com que ela o chame de “criminoso”. Na teoria freudiana não tem como falar da resistência sem falar do recalque. São conceitos que estão interligados.

Cena 18 (Minutagem: 1:45:13 – 1:47:56). Freud, em conversa com sua mãe, tenta se lembrar do que aconteceu na viagem de trem de Freiberg para Leipzig. Como já abordado anteriormente, parece que Freud mantém a ideia de que possa ter acontecido algo entre sua irmã e seu pai durante essa viagem, o que possa ter lhe causado algum trauma. Mas a mãe, como já vimos, lhe mostra que sua irmã ainda não havia nascido, nessa viagem, o que o deixa desnortado. Por que houve essa distorção em sua lembrança? Que outro fato essa lembrança equivocada poderia estar encobrindo? Em seu trabalho, “A história do movimento psicanalítico”, Freud (1914, p. 9) afirma que “na teoria da repressão existe o fenômeno da resistência, que se opõe ao trabalho da análise e, afim de frustrá-lo, alega falha de memória”. Essa definição vai ao encontro com o que foi descrito nessa cena, onde a mãe de Freud lhe diz “a memória nos engana”, ao seu pensamento de que a irmã estava com eles durante essa viagem quando ela nem sequer havia nascido.

Cena 22 (Minutagem: 2:00:50 – 2:06:13). Conversando com Cecily, após ouvir a mãe dela, Freud diz que ainda há um mistério a desvendar, que é o amor transferencial. Freud (1914, p. 9), em “A história do movimento psicanalítico”, explica que “a teoria da psicanálise é uma tentativa de explicar dois fatos surpreendentes e inesperados que se observam sempre que se tenta remontar os sintomas de um neurótico às suas fontes no passado: a transferência e a resistência.” Ainda neste trabalho, se questiona sobre como podemos alcançar o conhecimento do inconsciente. Nas suas palavras:

Certamente, só o conhecemos como algo consciente, depois que ele sofreu transformação ou tradução para algo consciente. A cada dia, o trabalho psicanalítico nos mostra que esse tipo de tradução é possível. A fim de que isso aconteça, a pessoa sob análise deve superar certas resistências - resistências como aquelas que,

anteriormente, transformaram o material em questão em algo reprimido rejeitando-o do consciente. (FREUD, 1914, p. 96-97).

Podemos, diante das cenas identificadas no filme, dizer que o conceito de resistência cunhado por Freud, guarda coerência de sentido, na linguagem audiovisual.

Da cena 15, capturamos o momento em que Freud aparece sentado, com os lábios ligeiramente abertos, como quem está falando algo (Fig. 36).

Figura 36- A resistência



Nesta cena, ele pede que Cecily conte tudo a ele, mesmo que pareça trivial. Ao que ela se incomoda e indaga: “onde isto nos levará?”. Ao que Freud responde: “A lugar nenhum, se censurar seus pensamentos. Libere a censura. Agora, o que está pensando?”. É um momento, onde Cecily claramente resiste, tenta não falar. Notamos o olhar de Freud, interessado nas descobertas, e o olhar de Cecily, cabisbaixo, demonstrando desinteresse ou cansaço.

Tendo feito as análises comparativas entre os conceitos das manifestações do inconsciente na obra de Freud e no filme Freud além da alma, assim como as análises das imagens associadas aos mesmos, passamos às considerações sobre os resultados das análises.

4.3 Considerações sobre os resultados das análises

Retomamos as nossas observações sobre aproximações possíveis das manifestações do inconsciente tal como Freud as propõem à abordagem dos mesmos no filme Freud Além da

Alma que, como mencionamos anteriormente, abrange um período dos primeiros cinco anos da descoberta da psicanálise, o que de forma alguma diminui a importância do filme.

Identificamos que o conceito de ato falho, presente em duas falas de uma mesma cena, deixa claro que os lapsos, tanto de linguagem quanto de fala, têm um caráter acidental, inconsciente. O filme deixa claro todo esse processo. Sendo assim serve como um exemplo coerente e pertinente para o ensino de tal conceito.

Os sintomas histéricos são apresentados no filme tal como foram descobertos e sistematizados por Freud, iniciando com os estudos de Charcot, com a hipnose, passando pelo método catártico e alcançando a associação livre. O filme vai revelando a evolução do pensamento freudiano a respeito da histeria, desde a teoria da sedução, depois a do trauma psíquico e caminhando para as fantasias inconscientes, deixando claro que aquilo que a paciente se lembrava ou sonhava, não necessariamente havia acontecido. O sintoma, que se manifesta através de uma conversão histérica, acaba sendo um bom exemplo da relação do inconsciente com desejos sexuais reprimidos.

O fenômeno da transferência é apresentado, no filme, com o amor transferencial, uma entre as formas de tal fenômeno descritas por Freud, mas corresponde ao que é relatado em sua obra. Com o que consta no filme fica difícil para o intérprete compreender o que é a transferência. A contratransferência, por sua vez, além de aparecer apenas quando Breuer desiste do caso de Cecily, nas cenas não há explicações suficientes para que o intérprete possa compreender essa relação transferência/contratransferência.

O conceito de complexo de Édipo foi o melhor apresentado e representado na linguagem fílmica. Ele foi sendo construído ao longo do filme, com descrições, explicações e exemplos, envolvendo lembranças e sonhos. É um conceito que, na linguagem fílmica, guarda coerência de sentido com o traçado por Freud. Como dissemos na análise, os conceitos de dissolução do complexo de Édipo e da formação do superego não foram abordados no filme, pois fazem parte de uma revisão da teoria freudiana, posterior ao período que o filme abarca.

Os sonhos foram muito bem explorados, mostrando as conexões entre aquilo que é sonhado com o que está censurado e que não emerge na memória. A questão da censura, das distorções do conteúdo dos sonhos, o simbolismo dos mesmos e sua importância para o acesso ao conteúdo inconsciente contribuem para a compreensão da teoria dos sonhos. Talvez um ponto negativo, tenha sido a forma como o personagem Freud foi conduzindo as associações livres, pois elas vieram muito abruptamente e induzidas pelo analista, o que na prática não acontece dessa forma. Mas, pensando que o filme vai ser usado como metodologia de apoio, isso será explicado pelo professor de psicanálise.

O método da associação livre fica claro no momento em que Freud abandona a hipnose e o método catártico. No filme, ele descreve a regra fundamental, como ainda hoje é transmitida ao paciente, em início do tratamento: a pessoa, deitada no divã, vai falar livremente tudo o que lhe vier à cabeça, sem julgamento ou censura. No entanto, o tempo para que elas aflorem não parece ser respeitado.

O conceito de repressão foi tratado de forma adequada, pois há cenas em que Freud faz conjecturas e constrói relações entre fatos e lembranças. Tal conceito, na obra, passa por inúmeras modificações e até por isso não é de fácil compreensão. Os exemplos do filme contribuem para tanto.

Terminando a análise, tivemos o conceito de resistência, que torna-se claro pelas cenas que enfatizam a relutância de Cecily em se lembrar de algum fato que lhe fosse desagradável ou que estivesse sob censura. Assim como na repressão, nas falas onde Freud vai desenvolvendo seu raciocínio clínico, ele vai definindo o que vem a ser a resistência.

Postas as aproximações e distanciamentos, resta analisarmos o potencial educativo do filme e refletirmos como a análise de conteúdo de um filme, pode compor uma metodologia de ensino, no caso do filme analisado e, possivelmente, para outros do mesmo subgênero.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A nossa pesquisa intentou responder uma pergunta sobre o potencial comunicativo/educativo do filme *Freud Além da Alma*. O conceito de inconsciente e suas manifestações presentes em obras de Freud e no filme mencionado foram confrontados.

Com as análises realizadas, verificamos que as manifestações do inconsciente – atos falhos, sintomas, sonhos, transferência, contratransferência, repressão, resistência – mantiveram coerência de sentido com o desenvolvimento das teorias empreendidas por Freud, levando em conta que o filme trata das teorias desenvolvidas nos primeiros cinco anos. Alguns conceitos abordados no filme passaram por mudanças significativas ao longo da obra freudiana, que foram detalhadas no capítulo sobre o inconsciente e também nas análises, respeitando toda a evolução do pensamento freudiano. Particularmente os conceitos de complexo de Édipo e dos sonhos foram muito bem articulados na linguagem fílmica.

O filme foi classificado como gênero drama e subgênero *biopic* (*biographical picture*), conforme a classificação de Nogueira (2010). Esta modalidade de filme agrega valor à dimensão educativa do cinema, uma vez que conjuga drama e biografia. Além de ser biográfico, o filme mostra a trajetória da psicanálise, nos seus momentos iniciais, trazendo à tona todas as dificuldades que Freud enfrentou para elaborá-la, como teoria e técnica, bem como para ganhar credibilidade no círculo médico vienense do final do século XIX e início do século XX. A teoria psicanalítica modificou toda a forma de pensar e tratar o psiquismo humano.

Consideramos que os objetivos específicos foram alcançados, uma vez que explicitamos o conceito de inconsciente e suas manifestações, conforme as teorias freudianas; classificamos o filme selecionado e, por fim, via análise de conteúdo – envolvendo a linguagem fílmica – identificamos aproximações do conceito de inconsciente e suas manifestações no filme e aos desenvolvidos nas obras específicas de Freud. O objetivo geral, o de compreender o potencial do filme mencionado para a disseminação de conceitos de psicanálise e para compor práticas de ensino, deve ser posto em processo, em verificação. Consideramos que alcançamos um entendimento de tais aspectos, no entanto, ele pode ser aprimorado com novas pesquisas e práticas.

Ao propor a análise fílmica como método de ensino, a linguagem fílmica conquista um espaço para ser compreendida nas suas especificidades, nos ambientes de ensino. Retomando Martin (2011), a análise fílmica nos transporta para o mundo dos sentimentos e deste à ideia, o que vai de encontro com a fala de Xavier (2008): “um cinema que educa é um cinema que nos

faz pensar”. Sua reflexão, como vimos, abarca o conhecimento em um sentido que ultrapassa a aquisição de informação, promovendo-o ao espaço de pensar.

O conteúdo analisado envolveu aspectos da imagem e do som, além do conteúdo (da palavra). Empreendemos análises de imagens também e constatamos o quanto elas contribuem para a compreensão dos conceitos, à medida que com elas foi possível constatar e enfatizar os sintomas dos pacientes e perceber as vicissitudes do caminhar do personagem no processo de descoberta das teorias.

Em outro aspecto, o uso do filme coloca os ambientes de ensino em sintonia com os novos modos de perceber e até mesmo de pensar, que são postos em movimento na grafosfera, conforme Debray. Assim, com o filme, há a presença física da imagem, bem como a possibilidade do espectador se projetar, alcançando o que Machado chama de uma modalidade de regressão, que permite, ao espectador, colocar a máquina do imaginário em ação. Nesse caso, tal metodologia, que traz a linguagem fílmica para os ambientes de ensino, além de dar conta da presença das mídias, o faz via linguagem, bem como alcança também uma reconfiguração do sistema perceptivo, em que o olho não se restringe ao sensorial, mas abrange a vida psíquica, envolve o imaginário. Tal ambiência envolve o olho que percebe e busca conhecimento, sem deixar de ser um olho que deseja.

Referências

- AIRES, Suely. Atos falhos: interpretação e significação. **Natureza humana**. São Paulo, v. 19, n. 1, p. 24-37, jul. 2017.
- ARAÚJO, Denize C. Imagens-Memória: documentários-homenagem, autobiográficos e biopics. **Comunicação Midiática**. Bauru, v.11, n.2, p. 91-108, mai./ago. 2016.
- AUMONT, Jacques. **A estética do filme**. Campinas: Papirus, 2011.
- AUMONT, Jacques. **A imagem**. Campinas, SP: Papirus Editora, 2012.
- AUMONT, Jacques e MARIE, Michel. **A análise do filme**. Lisboa, Portugal: Edições Texto e Grafia Ltda., 2013.
- BARDIN, Laurence. **Análise de conteúdo**. São Paulo: Edições 70, 2016.
- BARTUCCI, Giovanna. **Psicanálise, cinema e estéticas de subjetivação**. Rio de Janeiro: Imago Editora Ltda., 2000.
- BENEDETTI, Nildo Máximo. **Incesto no cinema: raízes psicossociais**. São Paulo: All Print Editora, 2015.
- BONITZER, Pascal; CARRIÈRE, Jean-Claude. **Prática do roteiro cinematográfico**. São Paulo: JSN, 1996.
- BOROSSA, J. **Conceitos da psicanálise: Histeria**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.
- CAMPOS, Érico Bruno Viana. **Limites da representação na metapsicologia freudiana**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2014.
- CARELLI, F. e organizadores. **Texto e tela: ensaios sobre literatura e cinema**. São Paulo, FFLCH/USP, 2014.
- CAROPRESO, Fátima. Inconsciente, cérebro e consciência: reflexão sobre os fundamentos da metapsicologia freudiana. **Scientiae Studia**, São Paulo, v. 7, n. 2, p. 271-282, jun. 2009.
- CAROPRESO, Fátima. A limitação do conhecimento de acordo com a primeira teoria freudiana do aparelho psíquico. **Natureza Humana**, São Paulo, dez. 2016, vol.18 n.2, pp. 29-48.
- CARRIÈRE, Jean-Claude. **A imagem secreta do cinema**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

- CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2017.
- DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**: comentários sobre a sociedade do espetáculo. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- DEBRAY, Régis. **Vida e morte da imagem**: uma história do olhar no ocidente. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.
- DRIGO, Maria Ogécia. **Comunicação e cognição**: semiose na mente humana. Porto Alegre, RS: Sulina, Sorocaba: EDUNISO, 2007.
- DUARTE JÚNIOR, João-Francisco. **Fundamentos estéticos da educação**. São Paulo: Cortez, 1981.
- DUBOIS, Philippe. **Cinema, vídeo, Godard**. São Paulo, Cosac Naify, 2004.
- FISCHER, Rosa Maria Bueno. Docência, cinema e televisão: questões sobre formação ética e estética. **Revista Brasileira de Educação**, v. 14, p. 93-101, 2009.
- FOSTER, Marta. Associação livre de ideias: via régia para o inconsciente – a especificidade do método. **Jornal de Psicanálise**. São Paulo, v.43, n.79, p. 201-216, dez. 2010.
- FREUD, Sigmund. **Relatório sobre meus estudos em Paris e Berlim** (1956 [1886]). In: Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, v. I, Rio de Janeiro: Imago, 1977.
- FREUD, Sigmund. **Projeto para uma psicologia científica** (1950[1895]). In: Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, v. I, Rio de Janeiro: Imago, 1977.
- FREUD, Sigmund. **Estudos sobre a histeria** (1893-95). In: Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, v. II, Rio de Janeiro: Imago, 1974.
- FREUD, Sigmund. **A etiologia da histeria** (1896). In: Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, v. III, Rio de Janeiro: Imago, 1976.
- FREUD, Sigmund. **A interpretação dos sonhos**: primeira parte (1900). In: Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, v. IV, Rio de Janeiro: Imago, 1972.
- FREUD, Sigmund. **A interpretação dos sonhos**: segunda parte (1900). In: Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, v. V, Rio de Janeiro: Imago, 1972.
- FREUD, Sigmund. **A psicopatologia da vida cotidiana** (1901). In: Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, v. VI, Rio de Janeiro: Imago, 1976.

FREUD, Sigmund. **Três ensaios sobre a teoria da sexualidade**. (1905). In: Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, v. VII, Rio de Janeiro: Imago, 1972.

FREUD, Sigmund. **O método psicanalítico de Freud** (1904). In: Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, v. VII, Rio de Janeiro: Imago, 1972.

FREUD, Sigmund. **Cinco lições de psicanálise** (1910[1909]). In: Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, v. XI, Rio de Janeiro: Imago, 1970.

FREUD, Sigmund. **A dinâmica da transferência** (1912). In: Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, v. XII, Rio de Janeiro: Imago, s/d.

FREUD, Sigmund. **Recordar, repetir e elaborar** (1914). In: Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, v. XII, Rio de Janeiro: Imago, s/d.

FREUD, Sigmund. **Formulações sobre os dois princípios do funcionamento mental** (1911). In: Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, v. XII, Rio de Janeiro: Imago, s/d.

FREUD, Sigmund. **O manejo da interpretação dos sonhos na psicanálise** (1911). In: Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, v. XII, Rio de Janeiro: Imago, s/d.

FREUD, Sigmund. **A história do movimento psicanalítico** (1914). In: Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, v. XIV, Rio de Janeiro: Imago, 1974.

FREUD, Sigmund. **O inconsciente** (1915). In: Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, v. XIV, Rio de Janeiro: Imago, 1974.

FREUD, Sigmund. **Observações sobre o amor transferencial** (1915). In: Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, v. XIV, Rio de Janeiro: Imago, 1974.

FREUD, Sigmund. **Conferências introdutórias sobre psicanálise: partes I e II - Parapraxias e sonhos** (1916-17[1915-17]). In: Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, v. XV, Rio de Janeiro: Imago, 1976.

FREUD, Sigmund. **Conferências introdutórias sobre psicanálise: parte III – Teoria geral das neuroses** (1916-17[1915-17]). In: Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, v. XVI, Rio de Janeiro: Imago, 1976.

FREUD, Sigmund. **Além do princípio do prazer** (1920). In: Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, v. XVIII, Rio de Janeiro: Imago, 1976.

- FREUD, Sigmund. **O ego e o id** (1923). In: Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, v. XIX, Rio de Janeiro: Imago, 1976.
- FREUD, Sigmund. **A dissolução do complexo de Édipo** (1924). In: Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, v. XIX, Rio de Janeiro: Imago, 1976.
- FREUD, Sigmund. **Observações sobre a teoria e prática da interpretação dos sonhos** (1923). In: Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, v. XIX, Rio de Janeiro: Imago, 1976.
- FUKS, Betty Bernardo. **Freud e a cultura**. Rio de Janeiro, RJ: Zahar, 2011.
- GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. **Freud e o inconsciente**. Rio de Janeiro, RJ: Jorge Zahar Ed., 2011.
- GAY, P. Freud – **Uma vida para o nosso tempo**. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 1989.
- GOUVÊA, Álvaro de Pinheiro. **Cine Imaginarium**. Imagem e Estética: da arte de fazer psicologia, comunicação e cinema / Organizador: Álvaro de Pinheiro Gouvêa. Rio de Janeiro: Companhia de Freud: Ed. PUC-Rio: FAPERJ, 2008.
- HAMPE, B. Tradução livre e resumida dos principais tópicos do capítulo 10 de **Making Documentary Films and Reality Videos**. New York: Henry Holt and Company, 1997. Tradução: Roberto Braga.
- HUSTON, John. **Um livro aberto**. Porto Alegre, RS: L&PM, 1987.
- JORGE, Marco Antônio Coutinho; FERREIRA, Nadiá Paulo. **Freud, criador da psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- KAMNITZER BRACCO, Mariangela O. As novas traduções de Freud: uma renovação bem-vinda! **Jornal de Psicanálise** [online]. 2012, vol.45, n.83, pp. 233-241.
- KRISTEVA, Júlia. **Introdução à semanálise**. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- LAPLANCHE, J. e PONTALIS, J. B. **Vocabulário da psicanálise**. Lisboa: Martins Fontes, 1983.
- MACHADO, Arlindo. **Pré-cinema e pós-cinema**. São Paulo: Papyrus Editora, 2011.
- MAGALHAES, Sonia Campos. Cinema, sonho e psicanálise. **Cogito**. Salvador, vol.9, p. 86-90, out 2008.
- MAIA, H.E.; SILVA, L.L.M.; TOSCANI, N.V. e OLIVEIRA, R.G. Cinema e Psiquiatria: Filmes para o ensino da Psiquiatria. **Rev. Psicopedagogia**. São Paulo, vol.24, ed.73, p.50-55, 2007.
- MAIA, Mayara Cristina Mendes. **Mulheres olímpicas: cinema brasileiro, mulheres atletas e teoria feminista do cinema**. 2016. 155f. Dissertação (Mestrado em Estudos da Mídia) - Centro

de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2016.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. São Paulo, SP: Brasiliense, 2011.

MARTTA, Margareth Kuhn. 2008. **Psicanálise e cinema**: a subjetividade contemporânea nas fabulações da cultura. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10183/16172>>. Acesso em: 08 abril 2018.

MASSON, Jeffrey Moussaieff. **A correspondência completa de Sigmund Freud para Wilhelm Fliess – 1887-1904**. Rio de Janeiro: Imago, 1986.

METZ, Christian. **A significação no cinema**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

METZ, Christian. **Linguagem e cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1980.

METZ, Christian. **O significante imaginário – Psicanálise e Cinema**. Lisboa, Portugal: Livros Horizonte, 1980.

MEZAN, Renato. **Freud**: a trama dos conceitos. São Paulo: Perspectiva, 2011.

MEZAN, Renato. **Freud, pensador da cultura**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

MINERBO, Marion et al. O Clube da Luta: narcisismo, identificação e psicologia das massas. **Jornal de Psicanálise**. São Paulo, v. 39, n. 70, p. 149-161, jun. 2006.

MITRY, Jean. **Estética y psicología del cine 1**. Las Estructuras. Madrid: Siglo XXI de España Editores S.A., 1986.

NOGUEIRA, Luís. **Manuais de cinema II – Gêneros cinematográficos**. Covilhã: LabCom Books, 2010.

PENAFRIA, Manuela. **O filme documentário em debate**, 2004. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/penafria-manuela-filme-documentariodebate.pdf>> Acesso em 12 fev. 2018.

PENAFRIA, Manuela. Análise de Filmes – conceito e metodologia (s). In: **VI CONGRESSO SOPCOM**. Lisboa, abr. 2009.

QUINET, Antônio. **A Descoberta do inconsciente**: do desejo ao sintoma. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

QUINET, Antônio. **Um olhar a mais**: ver e ser visto na psicanálise. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 2004.

QUINODOZ, Jean-Michel. **Ler Freud**: guia de leitura da obra de S. Freud. Porto Alegre: Artmed, 2007.

RESENDE, Nara. **Freud inverso**. Lisboa: Chiado Editora, 2017.

RIVERA, Tânia. **Cinema, imagem e psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda, 2008.

- RIZZO JÚNIOR, Sérgio Alberto. **Educação audiovisual**: uma proposta para a formação de professores de Ensino Fundamental e de Ensino Médio no Brasil. 2011. Tese (Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011. doi:10.11606/T.27.2011.tde-12092011-154616. Acesso em: 2018-09-15.
- RODRIGUES, Sidarta da Silva. A atualidade do projeto freudiano de 1895. **Transformações em psicologia** (online), São Paulo, v.2, n.2, p. 100-113, 2009.
- ROSA, Gian Luigi. Entre o Cinema e a Literatura: Do Texto Literário ao Conto Cinematográfico: breve excursão da transposição cinematográfica no Brasil. **Revista Alceu**, Rio de Janeiro, v.8, n.15, jul./dez. 2007.
- ROSENSTONE, Robert A. **A história nos filmes, os filmes na história**. Tradução de Marcello Lino. São Paulo: Paz e Terra, 2010.
- ROUDINESCO, Elisabeth e PLON, Michel. **Dicionário de psicanálise**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1998.
- ROUDINESCO, Elisabeth. **Por que a psicanálise?** Rio de Janeiro: Zahar, 2000.
- ROUDINESCO, Elisabeth. **Filósofos na tormenta**: Canguilhem, Sartre, Foucault, Althusser, Deleuze e Derrida. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2007.
- SANTAELLA, Lucia. **A percepção: uma teoria semiótica**. São Paulo: Experimento, 1998.
- SANTOS, Marcelo. **Para uma abordagem sistêmica da comunicação visual**: cognição, psique, tecnocultura. São Paulo: Plêiade, 2015.
- SARTORI, Giovanni. **Homo videns**: televisão e pós pensamento. Bauru, SP: EDUSC, 2001.
- SARTRE, Jean-Paul. **Freud Além da Alma** – Roteiro para um Filme. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2005.
- SILVA, Thais Conconi. Cinema, conhecimento científico e formação de professores: a trajetória de René Descartes pelo neorrealista Roberto Rossellini. In: **XII Encontro Nacional De Educação Matemática**. Educação Matemática na Contemporaneidade: desafios e possibilidades. São Paulo, 13-16 jul. 2016.
- SOUZA, Enéas Costa de; PEREIRA, Robson de Freitas. **Cinema**: o divã e a tela. Porto Alegre, RS: Artes e Ofícios, 2011.
- SOUZA, Juliana de. Gêneros Cinematográficos: estudo de um objeto comunicacional. **Revista Temática**, vol.9, n.2, fev. 2013.
- TELLES, Sérgio. **O psicanalista vai ao cinema**. São Paulo: Casa do Psicólogo & Edufscar, 2016.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Campinas, SP: Papyrus, 2012.

XAVIER, Ismail. **Do texto ao filme**: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema. In: Literatura, cinema e televisão. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico**: A opacidade e a transparência. São Paulo: Paz e Terra, 2012.

XAVIER, Ismail. Um cinema que “educa” é um cinema que (nos) faz pensar. **Educação & Realidade**, 33(1): 13-20, jan./jun. 2008.

ZIMERMAN, David E. **Manual da técnica psicanalítica**. Porto Alegre: Artmed, 2004.

ANEXO A – Recortes das Cenas do Filme Freud Além da Alma

CENA 01

Prólogo – Minutagem: 00:01:43 – 00:03:09

Na voz de John Huston,

“Desde tempos antigos, houve três grandes mudanças na ideia do homem sobre si mesmo. Três grandes choques abalaram nossa vaidade. Antes de Copérnico, achávamos que éramos o centro do universo. Que todos os corpos celestiais giravam ao redor da nossa Terra. Mas o grande astrônomo desbancou esse conceito...e fomos obrigados a admitir que nosso planeta é um dos muitos que giram ao redor do Sol....e que há outros sistemas solares além do nosso, em mundos infinitos. Antes de Charles Darwin...o homem acreditava que era uma espécie única...separada do reino animal. Mas o grande biólogo nos fez ver que nosso organismo físico...é produto de um vasto processo evolutivo...cujas leis são iguais para nós ou para qualquer outro animal. Antes de Sigmund Freud...o homem acreditava que o que dizia e fazia...era produto apenas de seu desejo consciente. Mas o grande psicólogo demonstrou a existência de outra parte de nossa mente...que funciona no maior segredo...e que pode governar nossas vidas. Esta é a história da viagem de Freud...a uma região tão escura quanto o próprio inferno, o inconsciente humano, e de como ele acendeu uma luz.”

CENA 02

Freud indo para Paris, se despedindo de Martha e de seus pais, antes de embarcar no trem –
Minutagem: 00:08:36 – 00:09:00

Jakob Freud – Sigmund, este relógio é do meu pai, Alev Ashalom. Agora, é hora de você se separar de seus entes queridos. Eu o presenteio a você. (Jakob entrega um relógio de bolso para Freud).

Freud – Obrigado, papai.

Jakob Freud – Como um símbolo.

Freud – Obrigado.

Freud entra no trem, em sua cabine, e se assusta com o apito do trem e deixa cair o relógio no chão, que se quebra.

CENA 03

Freud volta da França, onde tem aulas com Charcot sobre a histeria e expõe suas novas ideias para a sociedade médica vienense. Minutagem: 00:18:04 – 00:19:00

Freud – Se estas ideias estranhas surgem da própria mente da pessoa como uma autossugestão, após uma experiência traumática, ou pela heterossugestão, como na hipnose, ou pelo próprio demônio, como nossos antepassados pensavam, isso é irrelevante. O importante é estas ideias continuarem desconhecidas do paciente. Ou seja, elas estão inconscientes. Há muita conversa, hoje em dia, sobre o inconsciente. Até agora, ele só foi uma abstração filosófica, mas o prof. Charcot nos fez chegar até ele e tocá-lo. Agora, devemos aceitar o fato de que o pensamento pode existir fora do nível consciente. Estes pensamentos inconscientes são produtos rebeldes de uma mente despedaçada ou estão ligados ao trauma por uma corrente de lógica cujos elos ainda temos que descobrir?

CENA 04

Breuer, conceituado psiquiatra vienense, parabeniza Freud e conta que ele está tratando de uma paciente histérica através da hipnose. Esta paciente é Cecily, que sintetiza, condensa todas as pacientes históricas de Freud, em uma única personagem. Minutagem: 00:21:34 – 00:25:33

Breuer – Eu, também tenho trabalhado com a *Magia Negra*.

Freud – Hipnose?

Breuer – Uma paciente. Uma jovem que sofreu um colapso nervoso, após a morte do pai. Quando peguei o caso, ela sofria de todo tipo de desordem, incluindo insônia. A primeira vez que a hipnotizei, só pensava em fazê-la dormir sem remédios. Mas, ao entrar em transe, ela começou a falar, a esmo, frases desconexas. Mas notei um sentido por trás de suas palavras e comecei a fazer perguntas. Em pouco tempo, descobri a razão da insônia dela. Ela estava apavorada com um sonho recorrente no qual ela via o corpo do pai sendo devorado por gatos de Nápoles, onde ocorrera a morte dele. E contar isso para mim parece tê-la aliviado de seus horrores. Ela acalmou e passou do transe para um sono tranquilo. Então, me ocorreu a ideia de que se um sintoma poderia ser aliviado com tal processo, outro faria o mesmo. Desde então, eu a hipnotizo regularmente, nos últimos meses. Tento rastrear o sintoma até sua fonte, faço-a se lembrar, e o ato de se lembrar, revivendo o incidente, faz o sintoma desaparecer.

Freud – Mas, certamente ele volta.

Breuer – Não. Nenhum deles voltou. Mas ela ainda está doente. A visão está atrapalhada e está semiparalisada. No momento, trabalho a capacidade dela de beber água em um copo.

A cena se passa, agora, no quarto de Cecily, hipnotizada, com a presença de Freud, observando.

Cecily – Água é suja! Ela parece tão pura, tão clara, mas está cheia de coisas vis.

Breuer – O que a faz pensar que a água é suja?

Cecily – Meu pai me disse. Em Nápoles.

Breuer – Em Nápoles, talvez, mas você está em Viena, agora. Você bebeu água aqui até há poucos dias. Por que parou de beber água?

Cecily – O animal! (*Diz ofegante, e se senta na cama, sob o olhar atento de Freud*)

Breuer – Que animal?

Cecily – Imundo! Língua preta, comprida, nariz preto.... Horrível!

Breuer – Cecily, lembre-se. Que tipo de animal era?

Cecily – Era um cão. Meu cão! (*Cecily, sussurra*)

Breuer – Seu dachshund, Schnapp?

Cecily – Sim!

Breuer – O que Schnapp fez? Conte-me. Você pode ver acontecendo agora!

Cecily – Schnapp está na minha cama. Na minha bandeja. Ele está bebendo da minha xícara dourada. Schnapp está sujando-a. A que meu pai me deu. Aquela babá, criatura má e perversa,

ela o deixou fazer isto! Odeio todas as babás! Estou com sede! Muita sede! (*Cecily fala desesperada*)

Breuer – Sente-se, Cecily. Sente-se. Pode beber, agora. Beba, Cecily. Você vai acordar, bebendo. Quando acordar, vai continuar bebendo e vai se lembrar de tudo! (*Cecily está bebendo água em sua xícara*). Acorde, Cecily! (*Cecily acorda, abre os olhos e Freud e o Dr. Breuer olham para ela e se entreolham*). Beba, minha querida, beba! Você lembra de seu cão bebendo em sua xícara?

Cecily – E fiquei tão zangada com a babá! É só isso que há?

Breuer abre a porta do quarto e entram seu dachshund Schnapp e sua mãe. Cecily se dirige a sua mãe.

Cecily – Posso beber de novo!

CENA 05

Freud e Breuer estão saindo da casa de Cecily e vão tentando compreender o que acontece com os sintomas. Minutagem: 00:25:34 – 00:27:02

Freud – Como você concilia isto com a teoria de Charcot? Se a mente dela tivesse sido dividida, por que lembrar de um incidente traumático aliviaria um sintoma? A parte obscura continuaria produzindo ideias rebeldes.

Breuer – Não, Charcot está enganado. O trauma não divide a mente, como uma perna decepada. Ele só faz a lembrança do incidente sair do consciente.

Freud – Mas como lembranças inconscientes criam sintomas?

Breuer – Porque elas estão cercadas de emoções que não acham uma saída natural através da consciência. Se você está cheio de pesar, cai em prantos. Zangado, você dá um soco. Assustado, você corre. A emoção despertada em você é descarregada na ação física. Mas e se a emoção é sufocada, estrangulada? O fogo não sai. Ele fica latente e enche a sala de fumaça, os corredores, a casa toda, e, finalmente, sai por uma janela. Um sintoma mórbido é apenas energia emocional, saindo pelo lugar errado. Freud, o que você acha?

Freud – Que uma porta se abriu. Você descobriu algo tão importante quanto Pasteur. Ele isolou o germe. Você isolou a memória patogênica.

Breuer – Cecily pode ser um caso único.

Freud – Estou inclinado a pensar que ela é um caso clássico.

Breuer – Seria possível, Freud, você tentar este método no hospital?

Freud – Sim.

CENA 06

Freud está andando, e a voz de John Huston, descreve os pensamentos de Freud, que vão tentando se encadear, à medida em que relembra o que seus pacientes vão dizendo. Minutagem: 00:34:23 – 00:34:55

“A música entra pela janela. Palavras desdenhosas da esposa. Não catástrofe como um acidente de trem ou tempestade de raios. Mas as lembranças deles também vieram do consciente. Pode haver um mecanismo psíquico que defenda a mente, contra lembranças intoleráveis, como as glândulas linfáticas fazem com uma infecção no corpo? Um mecanismo de repressão, que proíbe tais lembranças de irem para o inconsciente? E tranca a porta?”

CENA 07

O relato de um paciente, Sr. Von Schlosser, que tentou ter matado seu pai e vive trancado em seu quarto, mostrando um desejo incestuoso pela mãe, em uma sessão de hipnose, deixa Freud bastante perturbado. Freud tem um sonho. Minutagem: 00:41:02 – 00:43:17

Em uma caverna, um homem está sendo puxado por uma corda, para adentrá-la. É o paciente Sr. Von Schlosser, puxando Freud por uma corda amarrada em sua cintura, para dentro da caverna. Freud olha assustado e vai se desvelando uma pessoa, sentada ao fundo da caverna. Aparece nitidamente o rosto de sua mãe, vestida de egípcia, segurando uma cobra na mão direita. O Sr. Von Schlosser se aproxima dela, que está fitando Freud fixamente, enquanto Freud tenta tampar um dos olhos, desesperado, enquanto seu paciente beija a sua mãe. Ao fundo, uma risada do professor Charcot, e Freud vai saindo da caverna, levando o Sr. Von Schlosser junto com ele, com a corda em volta da cintura de seu paciente, que se vira, de costas para a caverna. Freud atira duas pedras e seu paciente cai no abismo, ao que Freud tenta cortar a corda, para não cair junto, com feição de horror, mas ele vai caindo e acorda do sonho, assustado. Ainda acordando, grita: Mamãe, mamãe! Ao que Martha, sua esposa, o abraça, e diz: Não, querido, é Martha. Sua esposa, Martha.

CENA 08

Após a morte do professor Meynert, que havia lhe confessado que ele sofria de histeria e que sabia que Freud também, Freud resolve voltar aos seus estudos sobre a histeria e escreve um artigo, levando-o a Breuer. Minutagem: 00:53:49 – 00:55:48

Breuer – Que sujeito imprevisível você é. Afasta-se da psicologia por um ano, e duas semanas depois de retomar, cria uma teoria geral sobre neurose. Isso levando em conta uma única experiência: a sua.

Freud – Não, Breuer. Levando em conta todos os casos que observei.

Breuer – Por exemplo o caso de Greta Hubner?

Freud - A música entra pela janela do quarto do pai moribundo. Ela deseja dançar a música nos braços de um homem.

Breuer – Encontramos associações sexuais quase em todos os casos, se procurar com afinco. Freud, não nego a importância da sexualidade em nossas vidas, como um fator contribuinte, mas não me convencerá que é a única causa da neurose.

Freud – Breuer, esta teoria é baseada em fatos. Nós a pesquisamos juntos. Quando vir aonde ela vai levar, vai fugir dela.

Breuer – Vamos, Freud! Pratico medicina há mais de 15 anos! Ouvir segredos no quarto é rotina. Não sou um pudico.

Freud – A repressão trabalha no inconsciente.

Breuer – Contra o que? Um instinto que a natureza nos deu? A natureza está em guerra com ela mesma?

Freud – Em guerra com nossa sociedade, que morreria em um dia, se a sexualidade fosse permitida como expressão livre.

Breuer – Não me preocupo com os costumes da sociedade. Sou médico. Na minha mente, os fatos precedem as teorias. Sei que os conflitos emocionais de muitos pacientes meus não são de origem sexual. É isso.

Freud – Que pacientes?

Breuer - Cecily, por exemplo. Não conseguiria achar um elemento erótico, no caso dela.

Freud – Talvez não tenha ido longe o bastante.

Breuer – Ela não tem consciência dela! Seu corpo está dormindo!

Freud – Se este é seu desafio à minha teoria, vai permitir que eu a veja de novo?

Breuer – Creio que não fará nenhum mal.

CENA 09

Breuer e Freud vão até a casa de Cecily, e Breuer a hipnotiza, fazendo com que ela tente se lembrar da primeira vez em que não conseguia ver. Foi quando seu pai morreu, em Nápoles. Mas as personagens são disfarçadas, em suas memórias. E Freud, ao perceber, pede para Breuer deixá-lo continuar com ela. Minutagem: 00:59:52 – 01:03:30

Freud – Breuer, gostaria de fazer algumas perguntas a ela.

Breuer – As sessões são muito cansativas. Não devemos exagerar.

Freud – Mas ela está tão perto da lembrança!

Breuer – Muito bem.

Freud – Obrigado.

Breuer – Cecily, você vai ouvir o Dr. Freud, agora. Ele vai interrogá-la. Como estou lhe pedindo, você responderá ao Dr. Freud.

Freud – Cecily, você está voltando no tempo. Voltando no tempo. Está em Nápoles. No hotel, em seu quarto. É noite. Agora, alguém bate à porta. O que você faz?

Cecily – Eu me levanto. Acendo o abajur. E abro a porta.

Freud – Você abre a porta sem saber quem está lá fora?

Cecily – Mas eu sei que são os médicos.

Freud – Como pode saber? Cecily, tem certeza? Eles estão dizendo algo?

Cecily – Sim. Sim!

Freud – O que? O que eles dizem?

Cecily – Polícia! Abra a porta! Polícia!

Freud – O que acontece, agora?

Breuer – Devagar, Freud!

Freud – O que acontece?

Cecily – Eles me levam ao hospital!

Freud – Fale sobre as enfermeiras. Disse que elas eram estranhas!

Cecily – Os vestidos delas.

Freud – Nos hospitais italianos, freiras cuidam de pacientes.

Cecily – É um hospital protestante.

Freud – Em Nápoles?

Cecily – Sim.

Freud – E eles tocam música?

Cecily – Sim. E é horrível! (*Cecily se agita, muito*)

Freud – Em um hospital protestante, tocam música após à meia-noite?

Cecily – Sim! Para insultar meu pai!

Freud – Cecily! Você não está no hospital! Onde você está?

Cecily – Eu já lhe disse!

Freud – Cecily, você não está no hospital! Onde você está?

Cecily – É um bordel! Um bordel! (*Gritando*)

Breuer – Cecily, minha criança, não pode...

Freud – O que acontece lá? O que acontece?

Cecily – Eles me levam para o quarto. Há mulheres em pé, ao redor da cama. Eu as odeio. Posso ver a que o matou.

Freud – Como ela o matou?

Cecily – Com luxúria! Ele morreu nos braços dela! Estão me obrigando a olhar para ele, agora. “Este é seu pai? Você o reconhece?” Não quero olhar. Eles me obrigam. Há batom na boca dele.

Breuer – Já chega! Cecily, vou acordar você!

Freud – Só um minuto!

Breuer – Ela ainda é minha paciente!

Freud – Eu sei. Cecily, você está em Viena, agora. E, quando acordar, vai se lembrar de tudo o que disse. Cecily, acorde!

Cecily coloca as mãos em seus olhos e os abre, lentamente.

Cecily – Eu estou vendo! Eu estou vendo! Claramente! Claramente!

CENA 10

O pai de Freud falece e ele tem um sonho. No caminho para o cemitério, ele começa a olhar para o portão de entrada do cemitério e começa a tremer. Olha para o alto do portão e tem uma estrela de Davi. Ele desmaia. Em seguida, um trem está partindo. Acorda, assustado, e Martha está ao seu lado. Minutagem: 1:13:16 – 1:17:09

Martha – Sigi, o que é?

Freud fala, ainda sonhando...

Freud – Não pude passar pelo portão. Não me deixaram...

Martha – Querido, você estava sonhando. Sonhando!

Breuer está em pé, ao fundo do quarto, observando tudo...

Martha – Dr. Breuer está aqui.

Breuer – Como se sente?

Freud – Estava no meio de um sonho. “Os olhos devem ficar fechados”. O que significa isso?

Breuer – O que significa? Nada, eu acho, se foi só um sonho.

Freud – Só que os sonhos têm significados.

Breuer – Para quem?

Freud – Para quem sonha. Para a pessoa, sobre ela mesma. Mas eles falam em enigmas. Poderiam ser ideias disfarçadas, fugindo da repressão? Todos estavam de luto. Todos menos eu. Eu estava vestido informalmente no enterro do meu pai. Por que não estava triste? Eu o amava! Será que amava? O sonho dizia que não!

Breuer – Pare de se torturar. Seu pai morreu feliz. Você o deixou orgulhoso. Era um bom filho.

Freud – Não é isso que dizia a placa. “Os olhos devem ficar fechados”. Olhos de quem? Do meu pai? Eu estava na cama dele e fechei os olhos dele.

Breuer – É claro que sim.

Freud – Então de quem? Os meus? Os meus! Todos, na estação, andavam com os olhos fechados. Os meus estavam abertos. Bem abertos. Por isso não pude passar pelo portão! Agora eu entendo.

Breuer – Entende, o que, meu amigo?

Freud – O significado daquelas palavras: “Os olhos devem ficar fechados.” Lembre-se, os filhos devem fechar os olhos para os pecados do pai. Eu violei a regra. Mas qual o pecado dele, para o qual eu não podia fechar os olhos? Breuer, leve-me de volta ao cemitério. Que pecado? Que pecado? Que pecado?

CENA 11

Breuer e Freud caminham até o cemitério. Chegam até a porta de entrada e Freud começa a tremer e a se sentir mal. Minutagem: 1:17:10 – 1:19:51

Freud – Está acontecendo. Minhas pernas não me sustentem. Não consigo! Não consigo!

Breuer – Volte para a carruagem.

Os dois começam a voltar.

Freud – Por que? Por que, ao me virar, sinto-me bem de novo? Meynert estava certo. Sim! Sou um neurótico! Estes são sintomas histéricos!

Breuer – Está emocionalmente exausto.

Freud – Quero saber que terror oculto me impede de ficar em pé no túmulo do meu pai e ameaça meu amor por ele?

Breuer – O que o bom homem poderia ter feito?

Os dois, já na carruagem...

Freud – Uma vez, quando menino, estava com ele na rua, quando alguns arruaceiros o chamaram de “judeu sujo” e derrubaram o chapéu dele. Tudo o que ele fez foi pegar o chapéu e seguir andando. A partir daquele momento, eu o vi menos como Deus e mais como homem, mas não o odiei por sua fraqueza. A lembrança deve ser bem antiga. É possível a neurose começar na infância?

Breuer – Por que não?

Freud – Isso põe o incidente traumático antes do despertar do impulso sexual. Se for verdade, minha teoria sexual da neurose acaba.

Breuer – Nesse caso, eu ficaria agradecido.

Freud – Nunca acreditou nisto, não é?

Breuer – Fechamos nossos olhos para a variedade infinita da vida quando tentamos reduzi-las a uma única lei. Em termos práticos, foi só uma questão de tempo, até um marido aparecer com um chicote.

Freud – Não tenho medo de escândalo, mas como defender uma teoria refutada em mim mesmo? Breuer, hipnotize-me! Traga de volta as lembranças do meu pai.

Breuer – Garanto que duas semanas nas montanhas curarão tudo isso.

Freud – Não busco uma cura. Quero uma resposta.

Breuer – Não adianta, meu amigo. Não aceitarei o caso. Isso me fez lembrar que eu quero que você trate de Cecily Koertner. A mãe dela me procurou semana passada. Cecily já viu vários médicos, mas ainda não melhorou. A Sra. Koertner queria que eu aceitasse o caso de novo. Está fora de questão, por razões óbvias. Então, indiquei você, e ela aceitou.

CENA 12

Cecily não quer ser hipnotizada por Freud e começa a falar livremente o que lhe vem à mente.
Minutagem: 1:21:56 – 1:24:00

Freud – Você era muito íntima do seu pai, não era?

Cecily – Sim, ele era um homem maravilhoso!

Freud – Estava sozinha com ele, em Nápoles. Onde estava a sua mãe?

Cecily – Aqui, em casa. Era a época da limpeza da primavera. Ela não confiava nos criados. Ela é muito responsável. O papai achava que era o modo dela apreciar a vida. Ele me levava para todo lugar. Estávamos sempre juntos. Até cuidei desta casa, quando mamãe sofreu o acidente.

Freud – Que acidente?

Cecily – Ela tinha saído um dia, e a carruagem virou. Ela ficou entre a vida e a morte, por um tempo.

Freud – Quantos anos você tinha?

Cecily – Treze. Foi a época mais feliz da minha vida. Não quis dizer isso. Claro que sentia falta dela. Muita. Mas, não sei, papai me deixava arrumar as flores na mesa e receber os convidados. Eu podia prender o cabelo e usar joias. Formávamos um casal bonito, todos diziam isso. Seis noites da semana, ficava acordada até tarde.

Freud – E na sétima noite?

Cecily – Papai jogava baralho. Ele adorava. Um homem sério como você, não deve aprovar jogo de cartas.

Freud – É meu jogo favorito.

Cecily – Preciso rever minha opinião sobre você.

Freud – Disse que foi a época mais feliz da sua vida. Depois, sua mãe voltou para casa.

Cecily – E tudo mudou. Voltei às fitas no cabelo e dormir às 21:00. Mamãe é alemã, filha de um soldado. Ela e o papai são de mundos diferentes. Nem a religião deles era a mesma. Ela insistiu para eu ser criada como *prostituta*. Que horror! Quis dizer *protestante*. Minha língua enrolou.

Freud – Disse que o hospital, em Nápoles, era protestante. Quando, de fato, era uma casa de prostituição. Responda-me, se puder, lembra de quando ouviu essa palavra pela primeira vez?

Cecily – Como saber quando ouvimos uma palavra pela primeira vez?

CENA 13

Freud volta à casa de Cecily, e pega uma boneca em sua mão. Minutagem: 1:25:40 – 1:33:05

Freud – Disse que seu pai lhe deu isso, dia 07 de março. Era um dia especial?

Cecily – Não, acho que não. Mas gosto de celebrar o dia em que papai me deu isso.

Freud – E nada especial aconteceu nesse dia?

Cecily – Bem...

Freud – O que?

Cecily – Deixei a mamãe zangada. Papai tinha me levado ao balé. E, no intervalo, fomos ao camarim de uma das dançarinas. Ela era linda e tinha um perfume delicioso! Papai disse a ela que eu também era dançarina. Ela riu e disse: “Seu pai adora dançarinas!” Mal podia esperar para chegar em casa e pintar meu rosto como o dela. Usei tintas de aquarela. De repente, mamãe entrou.

Sra. Koertner – O que está fazendo? Não se atreva a pintar seu rosto!

Cecily – Eu caí em prantos. Papai me pegou no colo, para me consolar, e prometeu me dar um boneco, no dia seguinte. Foi dia 07 de março.

Freud – Diga-me, que tipo de mulher pinta o rosto?

Cecily – Atrizes, dançarinas...

Freud – E?

Cecily – Prostitutas?

Freud – Quando ouviu essa palavra pela primeira vez?

Cecily – Eu tinha 9 anos, acho. Eu passava pelo corredor e ouvi gritos na sala de visitas. Mamãe falava com Lucy, nossa criada.

Sra. Koertner – Tenho olhos na nuca. Sei o que está acontecendo. Agora, pegue suas coisas e vá embora! Saia desta casa! Você não passa de uma prostituta vulgar.

Cecily – Lucy foi embora no mesmo dia. Fiquei triste. Éramos amigas, como irmãs. Ela sempre tinha tempo para brincar comigo.

Cecily tem uma lembrança de Lucy, brincando de casinha de bonecas com ela, quando seu pai entra e ela (Cecily) corre dar um abraço nele, ao que ele se aproxima.

Cecily – Papai também gostava dela. Ele dizia: “Você é uma doce garotinha!”

Cecily vê, pela janela da casinha, o pai pegando a mão de Lucy.

Freud – Por que acha que sua mãe a chamou daquele jeito?

Cecily – Não sei.

Freud – Concentre-se. Seu pai e Lucy. Juntos. O que você vê?

Cecily – Uma torre.

Freud – O que?

Cecily – Uma torre vermelha.

Freud – Sim?

Cecily – Rua da Torre Vermelha! Já estive lá? Desculpe, Dr. Freud. Estou sendo frívola. Nem sei porque me lembrei disto.

Freud – Diga-me, o que sabe sobre a Rua da Torre Vermelha?

Cecily – É aquela rua onde desmaiei, naquele dia, com papai.

Freud – Desmaiou na Rua da Torre Vermelha?

Cecily – Isto não pode ser lavado.

Freud – O que não pode ser lavado?

Cecily – Foi o que mamãe disse, ontem. Derramei um pouco de vinho na colcha da cama. Ela disse: “Idiota! Como pode ser tão descuidada? Sabe que isto não pode ser lavado! ” Parecia...sangue!

Freud – Isso a perturbou?

Cecily – Bem, acredito que sim, pois sonhei com isto. As palavras de mamãe e a torre! Foi onde vi a torre.

Freud – Lembra-se do seu sonho?

Cecily começa a relatar seu sonho...

Cecily – Estava caminhando ao longo da praia e, de repente, vi uma torre redonda, alta e vermelha. Acima da entrada, havia uma inscrição e um brasão. Era estranho. Um cajado, com uma cobra enrolada nele.

Freud – E a inscrição?

Cecily – Não me lembro. Havia uma mulher. Seu corpo estava pintado com desenhos maravilhosos. Ela poderia ser uma egípcia. Um homem alto e bem vestido aproximou-se dela. A mulher disse: “Sou a Sra. Putifar”. Ela tentou colocar no dedo dele uma aliança de metal mais fino, mas a aliança dele impediu isto. A aliança dela caiu e rolou. Nessa hora, o homem se virou e correu. Ele tropeçou e caiu, como se estivesse morto. Fui ajudá-lo. Quando cheguei lá, só achei um monte de roupas. Uma janela abriu-se na torre, e uma mulher olhou de lá. Era a minha mãe. Ela apontou de modo ameaçador para a moça maquiada e disse: “O sangue dirá, minha garota. Ele não pode ser lavado. Não importa o que você faça”.

Freud – Qual era mesmo o nome da mulher maquiada?

Cecily – Sra. Putifar.

Freud – Você disse Putifar? Não seria ela a personagem da Bíblia?

Cecily – Ela usou a pronúncia francesa.

Freud – Pode lembrar de outra palavra como Putifar?

Cecily – “Putain”

Freud – Putain. Isso significa “prostituta”, em francês. Quem era a Sr. Putifar?

Cecily – Ela tentou seduzir José, na Bíblia. Ele a rejeitou e fugiu.

Freud – E depois?

Cecily – Ela se vingou.

Freud – Quem é José?

Cecily – Como assim?

Freud – Conhece alguém com o nome de José?

Cecily – Dr. Joseph Breuer.

Freud – O José, em seu sonho, não fez amor com a moça maquiada. Quem é ela? Conhece alguma moça que pinta o rosto?

Cecily – Ela era egípcia.

Freud – O que sua mãe disse para aquela egípcia?

Cecily – O sangue dirá. Ele não pode ser lavado.

Freud – O que sua mãe lhe disse, ontem? “Isto não pode ser lavado”.

Cecily – Não sou eu! Eu sou a moça maquiada.

Freud – Que foi rejeitada por Joseph e, portanto, o odeia.

Cecily – Não o odeio.

Freud – Não consegue admitir isso. Ainda, não. Mas em seus sonhos, você o fez morrer.

Cecily – Não posso suportar ser essa pessoa.

Freud – Nenhum de nós suporta enfrentar nossos desejos. Por isso os reprimimos. Percebe o que aconteceu neste quarto, hoje? Você e eu descobrimos como chegar ao inconsciente sem a hipnose. Coincidências aparentes, erros de palavras que são indicadores. Seu sonho, com esta língua simbólica, contou a verdade sobre o que sente pelo Dr. Breuer.

Cecily – Mas tive este sonho há muito tempo! Ou outros como ele, muito antes de conhecer o Dr. Breuer. Uma torre, o mar, mulheres...

Freud – Havia um homem nesses sonhos?

Cecily – Sim!

Freud – Havia? Pode descrevê-lo?

Cecily – Não, não posso. Minha hora acabou. Passou tão rápido.

CENA 14

Quando Freud vai saindo do quarto de Cecily, vê um quadro do pai dela, na parede. Freud começa a pensar e a fazer conexões com tudo o que Cecily falou na sessão. Minutagem: 1:33:25 – 1:34:02

“O pai dela. É a figura do pai que aparece nesse sonho recorrente? Ele é o marido fantasma com quem ela teve o boneco, seu filho imaginário? Não! É inimaginável! Não o pai dela.

CENA 15

Freud volta no dia seguinte, e prosseguem. Como Cecily está com paralisia nas pernas, Freud Coloca o sapato nos pés dela. Ela quer que ele a hipnotize. Ele se posiciona atrás do divã em que ela está deitada, e pede para ela dizer o que vier à sua mente. Minutagem: 1:34:17 – 1:38:20

Cecily – Você disse que era importante eu me lembrar porque eu desmaiei. Mas por que? Lembrar isso vai me ajudar a andar de novo?

Freud – Essa foi a ocasião do seu primeiro ataque. Se acharmos a causa do ataque, estará curada para sempre.

Cecily – Hipnotize-me. Pode me hipnotizar, hoje. Prometo revelar todos os meus segredos.

Freud – Não. Chega de hipnose. Achamos um método melhor.

Freud pega a sua cadeira e se posiciona atrás do divã em que Cecily está deitada.

Freud – Pense na Rua da Torre Vermelha. Diga o que vier à sua mente.

Cecily – Mas não posso ver você.

Freud – Eu sei. Conte tudo, mesmo que pareça trivial.

Cecily – Trânsito, lojas, pessoas. Onde isto nos levará?

Freud – A lugar nenhum, se censurar seus pensamentos. Libere a censura. Agora, o que está pensando?

Cecily – Cartas de baralho.

Freud – Sim?

Cecily – Quando joga cartas, joga em casa, com sua esposa?

Freud - Não, na casa de um colega.

Cecily – E ele diz à esposa que joga na sua casa. Os homens são todos iguais.

Freud – Continue.

Cecily – Pensei que...

Freud – O que?

Cecily – Não é nada importante. Só estava me lembrando. Uma vez, papai prometeu me levar à ópera. Esperei ansiosa por isso o dia todo. Ele chegou em casa à noite e disse que tinha esquecido, e fora jogar cartas com os amigos. Comecei a chorar e subi para o meu quarto. Só isso.

Freud – Claro que não é só isso. Feche os olhos. O que você vê?

Cecily – Correndo. Estou correndo. Correndo pelas ruas. Sou proibida de sair sozinha à noite.

Freud – Você estava sozinha?

Cecily – Sim. Não! Não, lá estava o papai. Eu estava seguindo o papai! Ouvi a porta da frente bater. Se ele tivesse ido para onde disse, iria de carruagem. Fiquei com medo de ele me ver e me escondia nas portas.

Freud – Para onde ele foi?

Cecily – Eu sabia que não deveria segui-lo, mas o segui.

Freud – Para a Rua da Torre Vermelha?

Cecily – Ele a segurou pelo braço e sorriu para ela. Uma criatura maquiada e radiante. Papai preferiu a companhia dela, à minha! Eu me senti mal, tonta e desmaiei. Não podia enfrentar, então, desmaiei. A mesma coisa aconteceu em Nápoles! Ele mentiu para mim! Enquanto mamãe estava no hospital, ele saía para fazer amor com prostitutas! Eu o odiei! Eu o odiei! Eu odeio homens!

Freud – Você encontrou. Encontrou a lembrança. Ande!

Cecily vai se movimentando, vagorosamente. Coloca os dois pés no chão, sob o olhar atento de Freud. Ela se levanta e cai. Freud a levanta.

Freud se questiona: “Por que ela não está curada? Tudo apontava para o evento da Rua da Torre Vermelha, como a causa de sua neurose. Mas isto só deve ter refletido algum trauma anterior. Anterior? Antes da adolescência? Novamente, a contradição torturante que Breuer destacou. Como o instinto sexual pode se tornar objeto de repressão antes de ser despertado?”

CENA 16

Freud, conversando com Breuer. Minutagem: 1:38:22 – 1:40:56

Breuer – Mas, como na inocência da infância, uma experiência sexual pode ser traumática? Digamos que ele seja vítima da agressão de um adulto. A menos que houvesse dor ou violência, não significaria nada para a criança, pela simples razão que ela não tem sexualidade.

Freud – Mas a experiência não é reprimida na época. Só depois, na adolescência, a lembrança desperta sua excitação sexual, que a moralidade condena. É a única hora em que ele sente vergonha e culpa, e a lembrança torna-se intolerável.

Breuer – Uma estrutura elaborada. E em que se baseia? Em meia dúzia de casos?

Freud – Haverá mais. Dois, no mínimo.

Breuer – Quem?

Freud – Cecily é um deles.

Breuer – Mesmo?

Freud – O pai, era o homem que ela amava. Você só refletia a imagem dele. Tal fixação só pode ter surgido de um incidente erótico. Por que ela adoeceu de novo depois que você a curou de todos os sintomas? Porque a lembrança daquele incidente nunca veio à tona.

Breuer – E o segundo caso?

Freud – O meu. Sinto ele se mexer dentro de mim como uma cobra. A lembrança de algo que testemunhei entre meu pai e minha irmã. Eu me entrego, quase toco o problema, e então, a coragem some e foge para outro canto escuro.

Breuer – Freud, tenha cuidado! Sua própria imaginação mórbida. Essa é a cobra! Sua teoria sexual tornou-se uma obsessão. Para sustentá-la, arrasta até a memória do seu pai para a lama. Em nome do que for sagrado para você, desista!

Freud – Na ciência, não há nada santo, apenas a verdade.

Breuer – Sim, na ciência. Mas somos médicos, em primeiro lugar. A verdade é uma prescrição perigosa a ser administrada, com a mesma precaução que a estricnina. Seu efeito pode ser letal. Cecily é sua paciente, agora. Não é da minha alçada interferir nos seus métodos de tratamento, mas imploro a você. Não faça dessa moça, a base de sua teoria.

CENA 17

Cecily está se lembrando de uma cena, onde ela está se pintando, sua mãe a repreende, começa a gritar com ela e bater nela. Seu pai entra no quarto, a carrega no colo e a tira do quarto.
Minutagem: 1:40:56 – 1:44:45

Mãe de Cecily – O que está fazendo? Não se atreva a pintar o rosto!

Pai de Cecily – Deixe-a!

Cecily – Papai! Papai!

Pai de Cecily – Minha filhinha!

Cecily – Ele me levou para o quarto dele e tirou minha roupa. E cantou para me confortar.

Freud – Foi quando ele prometeu o boneco a você?

Cecily – Sim. Não, foi depois. Na noite em que acordei e chorei.

Freud – Dormiu na cama dele?

Cecily – Sim.

Freud – Por que estava chorando no meio da noite?

Cecily – Não sei. Mamãe ficara zangada comigo. Não é por isso?

Freud – É isso?

Cecily – Bem, sim. Deve ser por isso.

Freud – Você acordou e chorou. Por que?

Cecily – Eu estava dormindo.

Freud – Você acordou. Você chorou. Por que estava chorando?

Cecily – Ele tinha trancado a porta. A água estava jorrando no banheiro. Papai veio até mim, em seu roupão vermelho. Alto, como uma torre. Forte como um deus, quando me abraçou.

Freud – E lhe prometeu um boneco para você não contar nada, certo?

Cecily – Sim! Sim, sim!

Cecily se vira e coloca os pés, vagarosamente, no chão. Levanta-se e começa a andar.

Cecily – Eu posso andar. Posso andar! Você me fez andar!

Cecily chora, compulsivamente.

Cecily - Meu pai era um criminoso!

Freud – Tenho certeza de que ele sofreu pelo que fez.

Cecily – Estou cansada. Estou tão cansada!

Cecily se deita em sua cama e estende a mão, pedindo a mão de Freud, que se aproxima dela.

Cecily – Está feliz por mim?

Freud – Sim, estou.

Cecily – Vou dormir, agora, se segurar minha mão.

Freud – Preciso ir, agora.

Cecily – Claro. Esqueci que tem outros pacientes, mais importantes que eu.

Freud – Não mais importantes. Eu tenho outros pacientes.

Cecily – Por favor, não quero atrasá-lo.

Freud – Podemos encerrar agora, se quiser.

CENA 18

Freud vai conversar com sua mãe. Há algo de semelhante em sua história e a história de Cecily.

Freud pega um trenzinho e começa a conversar com sua mãe.

Minutagem: 1:45:13 – 1:47:56

Freud – Mamãe, quando estive em um trem pela primeira vez?

Mãe de Freud – Quando saímos de Freiberg para Leipzig.

Freud – Aconteceu algo naquela viagem?

Mãe de Freud – Algo em particular?

Freud – Nada.

Mãe de Freud – Você era muito pequeno e o apito do trem o assustou. Dormimos em um hotel, em Breslau, para fazer uma pausa. Ao amanhecer, embarcamos de novo. Sempre que o trem apitava, você gritava, apavorado. Você dizia que era um animal com dor. Um animal grande.

Freud – Mas devo ter ouvido o apito quando fui para Breslau. Mas ele não me assustou.

Mãe de Freud – Não. Você só chorou na segunda metade da viagem.

Freud – Então, deve ter ocorrido algo, na cabine.

Mãe de Freud – O que?

Freud – O trauma. Qualquer incidente que tenha ligação com o apito que me assustou.

Mãe de Freud – Mas não aconteceu nada.

Freud – Tem certeza? Nunca nos deixou sozinhos? Nós três, na cabine? Mitzi, papai e eu.

Mãe de Freud – Mitzi? Sua irmã ainda não tinha nascido.

Freud – Não tinha?

Mãe de Freud – Só após seis meses.

Freud – É claro! Mas é claro! E ela aparece em minha lembrança não como bebê, mas como menina.

Mãe de Freud – Você só tinha quatro anos. A memória nos engana.

Freud – E sempre há um propósito. Mãe, quando estávamos no hotel, em Breslau, onde eu dormi?

Mãe de Freud – Na minha cama, para confortá-lo, em seu primeiro dia longe de casa.

Freud – E o papai?

Mãe de Freud – Ele ficou no quarto ao lado. Mesmo assim, ele o ouviu chorando, acordou e veio.

Freud – Ele me ouviu chorando, naquela noite, no hotel.

Mãe de Freud – Sim. E eu lhe dei isto (mostra um bracelete de cobra, enrolada em seu pulso), para brincar.

Freud – Sim, eu me lembro. E como foi que me chamou? Meu pequeno...

Mãe de Freud – Árabe.

Freud – Árabe!

Mãe de Freud – Porque seu cabelo era muito preto.

Freud – Mãe, posso ficar com isso? (Aponta para a pulseira)

Mãe de Freud – Sim.

Freud – Só por alguns dias.

CENA 19

Cecily está em um bordel, na Rua da Torre Vermelha, e Freud vai buscá-la. Ela diz que mentiu sobre o seu pai. Que ele era um home bom e carinhoso. E que ela o difamou e que merecia estar ali, como uma meretriz. Freud a salva de uma tentativa de suicídio, e volta para casa. Deita no sofá, com a pulseira de sua mãe na mão, adormece e sonha. Minutagem: 1:50:59 – 1:52:34.

Mãe de Freud – E eu lhe dei isto para brincar.

Freud – Sim, eu me lembro. E como foi que me chamou?

Mãe de Freud – Meu pequeno árabe.

Freud – Árabe!

A cena do sonho. Freud, sendo puxado para dentro de uma caverna, amarrado com uma corda, na cintura.

Mãe de Freud – Porque seu cabelo era muito preto.

Freud – Árabe...

A câmera vai focalizando Freud cada vez mais perto, sendo puxado pela corda, por um menino pequeno. A câmera muda de foco e, no fundo da caverna, uma mulher de cabelos longos e pretos, está sentada em uma cadeira, no alto. Freud se aproxima dela, e seu rosto é de horror. A música de fundo é de suspense e ansiedade. O menino solta a corda que está prendendo Freud, senta-se no colo da mulher, que tem o rosto de sua mãe, e começa a entrar dentro de sua blusa, como se estivesse em posição de mamar. Freud cobre o rosto com as mãos, horrorizado. A mulher estica a mão, com uma cobra viva, enrolada em seu braço, e a dá para Freud. Ele pega a cobra em sua mão, e olha fixo para ela, enquanto o menino continua a entrar cada vez mais para dentro da blusa da mulher, em direção ao seu seio. Uma voz forte e masculina, ao fundo, faz com que Freud se vire e ouça:

Homem, na abertura da caverna – Segure-a, seu fracote! Deixe seu pai orgulhoso!

Freud abaixa a cabeça, assustado, e coloca a cobra sobre sua cabeça. Acorda.

CENA 20

Freud acorda do sonho, assustado, com a pulseira da mãe em suas mãos, e olha fixo para ela. Minutagem: 1:52:34 – 1:58:23

Freud – O pequeno árabe. Buscou minha mãe com seu corpo e invocou a ira do meu pai. Que lembranças ocultas fugiram à prisão dele nesse sonho? Só pode ter sido na noite em Breslau, quando mamãe me deu isto para acalmar meu choro. Por que eu chorava? A resposta está neste metal.

Freud começa a ter uma lembrança, como se fosse um sonho acordado.

Freud - Deito em uma cama grande, observando minha mãe. Ela estava nua, na parte de cima, eu me lembro.

Freud era uma criança e observa com admiração sua mãe, de costas, colocando sua camisola. Quando ela se vira, se aproxima dele, que está sorrindo para ela. O pai de Freud entra no quarto, ele finge que está dormindo, com um semblante de incômodo.

Freud – Ele a levou embora de mim. Ela ia se deitar ao meu lado. Eu ia me aconchegar em seu corpo quente e macio. Mas ele a levou para o quarto dele.

Freud, menino, começa a chorar.

Freud – As almas queimam no inferno. O inferno do ódio, do ciúme.

A mãe de Freud entra no quarto, apressadamente, quando o ouve chorar.

Freud – Eu queria que ele morresse. Então, para justificar esse desejo culposo, inventei o crime contra minha irmã. Eu estava com ciúmes do meu pai. Eu queria minha mãe só para mim.

A mãe de Freud tira a pulseira de cobra de seu pulso e a dá para Freud brincar e se acalmar.

Freud – Queria me livrar dele. Eu sou o culpado. Desonrei meu pai.

Freud volta da lembrança, ao que Martha entra na sala.

Martha – Eu vi a luz acesa. É tão tarde. Sigi, o que foi?

Freud – Querida, quero sair de Viena. Ir para qualquer lugar. Quero ser médico em uma pequena cidade, bem longe daqui.

Martha – Mas, por que, Sigi?

Freud – Minha teoria ofendeu todo mundo. E não é de se admirar. É falsa e destrutiva. Cecily tentou se matar, esta noite. Breuer me avisou.

Martha – Mas você não fez por mal. Por que se punir?

Freud – Mereço ser punido. Inventei uma teoria para desonrar meu pai. Sujei a imagem dele nos pais de meus pacientes. No interior, podemos ser unidos de novo. Eu sei. Sei que odeia meu trabalho. Criei uma parede entre nós.

Martha – Não posso negar isso. Quando está no consultório, com um paciente, uma mulher, tento não pensar no que está acontecendo. Os segredos que está ouvindo, as obscenidades. Odeio tudo, ela e você. E me odeio por fracassar com você. Não sou uma boa esposa. Sou

egoísta e ciumenta. Então, é importante quando eu digo para não parar. Você não deve parar, Sigi.

Freud acaricia o rosto de Martha e ela vai até a estante, buscar um livro.

Freud – O que está fazendo?

Martha – Seu diário, quando era aluno. Escute. “O progresso, como o andar, é alcançado perdendo-se e recuperando o equilíbrio. É uma série de erros”. Você se lembra?

Freud – Sim.

Martha – Lembra-se do fim? “De erro em erro, descobre-se toda a verdade.”

Freud – Eu dizia a mim mesmo: “o falso é, geralmente, a verdade, mas ao contrário.”

Freud levanta-se, estupefato.

Freud – O inverso! Sim! Sim, ela alegou que o pai a seduzira. Falso. Não era ele que desejava a filha. Era ela que o desejava! E não foi uma lembrança que ela reprimiu. Não. Era uma fantasia. Sim! Eles dividiram a mesma cama. Na manhã seguinte ela ganhou o boneco. Seu filho com ele. Ela mentiu para mim? Não. Mentiu para ela? Não. O inconsciente é escuridão. Eu disse a mim, na minha escuridão, que meu pai tirara minha mãe de mim, porque não suportei ela me deixar pelo meu pai. Sim, sim, sim! É isso! Cecily amava o pai! Eu amava minha mãe. Ela odiava a mãe dela. Eu odiava meu pai. A verdade tinha emergido, de ponta cabeça. E irá caminhar em sua premissa, sozinha! Deve haver sexualidade na infância. Mesmo antes disso. “Não conte em Gath, meu amor. E, acima de tudo, esconda as boas notícias dos filisteus.”

CENA 21

A mãe de Cecily está conversando com Freud, sobre o pesadelo que Cecily teve àquela noite, e recorda fatos importantes de sua vida. Minutagem: 1:58:35 – 2:00:48

Mãe de Cecily – Perdoe-me. Não choro há muito tempo. Ela falou enquanto dormia, ontem à noite, como fazia quando era pequena. Ela acordava gritando e dizia que sonhara que eu estava morta. Houve um tempo, quando desejei que ela estivesse morta.

Freud – Quando foi isso?

Mãe de Cecily – Quando eu a levava em meu útero. Antes de me casar, eu era dançarina, em um cabaré. Uma noite, depois do meu número, voltei ao camarim, e havia um homem lá. Um homem bonito, elegante, com um cravo na lapela (ela olha para o quadro do marido, na parede, que está usando um cravo, na lapela). Seis semanas depois, estávamos casados. Nós, seres humanos, como todos sabem, queremos respeitabilidade. Eu só queria esquecer o passado. Ser

uma boa esposa e mãe. Eu estava grávida, antes da lua de mel acabar, mas esperei para contar a Joseph, até nossa primeira noite em casa. Jamais vou esquecer o olhar dele. Sem dizer nada, ele levantou e saiu de casa. E nunca mais tocou em mim. Ele casou comigo, só para ter uma meretriz em casa! Bem doutor, quem é o culpado?

Freud – Deve haver um culpado?

Mãe de Cecily – Nem mesmo ele?

Freud – Não. O desejo dele por prostitutas era um sintoma neurótico.

Mãe de Cecily – Mas o que causou isto?

Freud – Ele está morto. Nunca saberemos.

CENA 22

Freud, conversando com Cecily, após a conversa com a mãe dela. Minutagem: 2:00:50 – 2:06:13

Freud – Lembra-se, quando criança, de sonhar com a morte de sua mãe? Por que acha que você tinha esses sonhos? Para suprir um desejo que não podia admitir conscientemente?

Cecily – Então, eu era um monstro?

Freud – O que existe entre o desejo e a realização do mesmo, a criança o exclui. Sua mãe estava entre você e seu amante.

Cecily – Meu amante? Eu tinha quatro anos!

Freud – Você amava seu pai. Sua mãe o afastava de você. Você a queria fora do caminho.

Cecily – Ela me separou dele, me levou para minha cama e me deixou só, para ela voltar para ele.

Cecily, se lembrando da cena. Ela estava no colo de sua mãe, gritando.

Pai de Cecily – Coloque-a no chão!

Cecily – Papai!

Pai de Cecily – Coloque-a no chão!

Cecily – Papai! Papai! Papai! Papai!

Cecily, contando para Freud.

Cecily – Ela o afastou de mim! Queria que ela morresse! Eu queria matá-la! Por que? Por que eu a odeio tanto, hoje, como se isso tivesse ocorrido ontem, e não há tantos anos?

Freud – O tempo não existe para o inconsciente. Posso lhe contar sua história?

Nesse momento, aparece a cena da mãe de Cecily, olhando para ela, bebezinha, em seu berço.

Freud - Como toda criança, você precisava do carinho de sua mãe. Do calor do corpo dela. Você não teve isso. Então, procurou seu pai, que era carinhoso. Você tornou-se dependente desse carinho. Fazia qualquer papel que achava que o agradaria. Você foi a dançarina, a dona da casa, e até mesmo a esposa de seu pai. Então, sua mãe interferiu. Você a queria morta. Tinha desejo pelo seu pai, e desejo de morte pela sua mãe. Com o tempo, você aprendeu que esta ânsia dupla é proibida. Ela tinha de ser reprimida. Portanto, o que houve com você, não importa os infortúnios, foi como assoprar a brasa. Cecily, você não é culpada. Ou, se você for, sua culpa é dividida por todos os seres humanos. A inocência nasceu em um mundo onde ela não pode fazer nada, a não ser perder sua inocência. Toda criança é destinada a tornar-se pecadora. Eu também pequei. Sonhei que matava meu pai.

Cecily – Então, você também era um monstro.

Freud – Não, eu era uma criança. -

Cecily – Aceito tudo que me disse, mas você também me disse que saber a causa da minha doença iria me curar. E ainda desejo estar morta. E, agora, estou curada. Você nunca mais me verá.

Freud – Verei você, de novo, porque ainda não está curada.

Cecily – Meus sintomas sumiram.

Freud – Sim, todos, menos um.

Cecily – Qual?

Freud – Seu amor por mim.

Cecily – Isso não é um sintoma!

Freud – Por que acha que foi até à Rua da Torre Vermelha, ontem à noite?

Cecily – Para me punir por uma mentira que contei.

Freud – Não. Estava perseguindo seu pai. E fez isso, através de mim. Ainda estava perseguindo o carinho dele, suprimindo a vontade dele por prostitutas.

Cecily – Perseguido-o através de você?

Freud – Sou apenas um reflexo da imagem dele.

Cecily – Mas amo você pelo que é!

Freud – Amava o Dr. Breuer pelo que ele era?

Cecily – Pensava que amava o Dr. Breuer. Estava errada! E não há nenhuma ligação.

Freud – Sim, há! Você mesma me disse. Descreva a torre, de novo.

Cecily – Era redonda, vermelha, alta...

Freud – E havia um brasão sobre a porta.

Cecily – Sim, um cajado com uma cobra. Não é o emblema dos médicos?

Freud – Também havia uma inscrição. Você se lembra, agora? Tente.

Cecily fecha os olhos, e visualiza o brasão. A inscrição, em inglês, é a seguinte: “Royal Ministry of Communications.”

Cecily – Ministério Real das Comunicações...Comunicações...comunicar-se. Contar meus segredos. Estou certa?

Freud – Sim! Isto faz do seu sonho, uma alegoria. Através do amor, ele diz que poderá revelar seus segredos ao médico, cujo emblema, está acima. Quando contar tudo e entender, você estará curada.

Cecily – Então, você aceita este amor?

Freud – Como uma confiança sagrada! Até ele sumir e dar espaço para outro amor, um amor de sua própria escolha. Nosso trabalho só está começando, *Cecily*. Isto dará tempo de colocar seu passado em ordem. Haverá recaídas, mas chegará o dia em que enfrentará a vida em seus próprios termos. Acredite.

Cecily – Eu acredito.

Freud – Espero você em meu consultório, amanhã, às 17:00.

Cecily – Pode dizer à mamãe que quero vê-la?

CENA 23

Freud conversa com *Breuer* sobre suas descobertas e este as rechaça, completamente. Ao que *Freud*, conclui: “*Chega a hora em que você deve desistir de seus pais e seguir sozinho.*”
Minutagem: 02:07:37

CENA 24

A penúltima cena, se passa em uma conferência médica, onde *Freud* expõe suas ideias. Todos estão agitados e o presidente da mesa toca o sino, para manter a ordem. Minutagem: 02:07:44 – 2:11:03

Presidente da Mesa – Senhores!

Freud – Chama-se “A Idade da Inocência”, porque a criança não deveria ter consciência sexual. Esta crença errada, reflete os sentimentos da sociedade, de medo e culpa. Na infância, a criança é um animal jovem voraz, que só quer encher o estômago. O leite quente, jorra para sua boca. E isto lhe dá prazer. O prazer que ela busca aumentar, mesmo quando sua fome é saciada. Então,

ela suga um mamilo falso, ou seu dedão. A gratificação que obtém, sensibiliza a região da boca e dos lábios, tornando-se, portanto, uma zona erógena. (*Risos, na plateia*)

Freud – Isso, na vida adulta, (*continuam os escárnios e a manifestação na plateia*) ... na vida adulta, é o prazer encontrado no beijo. O bebê toma banho. Ele é acariciado e afagado pela mãe. Seu corpo todo responde ao carinho amoroso dela. Seu desejo pelos seios dela aumenta gradualmente, pelo desejo da própria mãe.

A manifestação dos médicos fica insustentável. Eles se levantam, protestam, um deles cospe perto de Freud, e muitos se retiram.

Freud – E ela se torna o primeiro objeto de amor do bebê. Depois ele descobre que ela não é só dele. Ele tem um rival: seu pai. E antes que ele entenda ou brigue por isto, ele é consumido pelo ciúme. Preso em um conflito entre amor e ódio. Há pouca novidade nisto. Os antigos gregos, revelaram seu conhecimento sobre estas verdades, na história de Édipo, que acabou matando o pai, e tomou a mãe como esposa. E ele foi condenado a vagar pela vida, cego e sem lar. A sombra de seu destino paira sobre todos nós.

Alguém grita da plateia: “Sente-se!”

Presidente da mesa – Senhores! Não estamos em uma reunião política! O Dr. Freud tem o direito de falar.

Freud – Isto é o Complexo de Édipo. A fixação da criança pelo pai do sexo oposto, e o erotismo infantil alcança seu clímax. Cada ser humano enfrenta a tarefa de superar este complexo dentro de si mesmo. Se ele conseguir, será um indivíduo completo. Se fracassar, será um neurótico, e vagará para sempre, cego e sem lar.

Alguém grita da plateia, novamente: “Sente-se!”

Freud – Senhores, estou muito grato, por sua gentil atenção. Acabaram de demonstrar a imparcialidade, o amor pela verdade, pelo bem dela mesma...

Alguém grita da plateia: “Que verdade?”

Freud – ...que enaltece nossa profissão!

CENA 25

Após a apresentação de suas ideias, e ter ouvido de Breuer que ele não concorda com a teoria da sexualidade infantil, a sessão é encerrada e Freud anda pela rua. Minutagem: 2:12:45 – 2:14:00

*Freud, andando pelo cemitério, vai até o túmulo de seu pai e pensa: “Conhece-te a ti mesmo”.
Voz de John Huston – Há dois mil anos, estas palavras estavam escritas no templo de Delfos.
“Conhece-te a ti mesmo.” Elas são o começo da sabedoria. Nelas estão a única esperança de vitória, sobre o mais antigo inimigo do homem, a vaidade. Este conhecimento está, agora, ao nosso alcance. Iremos usá-lo? Esperemos que sim.*

ANEXO B – Ficha técnica e sinopse do filme**FICHA TÉCNICA**

Título Original: Freud: The Secret Passion

Título em Português: Freud Além da Alma

Ano de Produção: 1962

Diretor: John Huston

Estreia: 1962

País: Estados Unidos

Duração: 135 minutos

Gênero: Drama Biográfico

Roteiro: Charles Kaufmann e Wolfgang Reinhardt / Jean-Paul Sartre (não creditado)

Elenco Principal:

Montgomery Clift – Sigmund Freud

Susannah York – Cecily Koertner

Larry Parks – Dr. Josef Breuer

Susan Kohner – Martha Freud

Fernand Ledoux – Dr. Charcot

David McCallun – Carl Von Schlossen

Eric Portman – Dr. Meynert

David Kossoff – Jacob Freud

Narrador: John Huston

Música: Jerry Goldsmith

Fotografia: Douglas Slocombe

Figurinos: Doris Langley Moore

Direção de Arte: Stephen B. Grimes

Edição: Ralph Kemplen

Produção: Wolfgang Reinhardt

SINOPSE DO FILME

Na voz de John Huston, pausadamente, como em um suspense, em um cenário escuro e ao som de uma música lúgubre, o prólogo do filme, de alguma forma já nos introduz às três grandes feridas narcísicas do ser humano: o fato da Terra não ser o centro do Universo, como afirmou Copérnico; a teoria evolucionista de Darwin, que vem nos trazer a ideia de que não somos uma criação de Deus, mas resultado de um processo de evolução das espécies; e, finalmente Freud, com a descoberta do inconsciente, que tira o homem do conforto de ser o detentor de suas próprias escolhas, mostrando que o “eu” não é mestre em sua própria casa.

O filme *Freud Além da Alma* mostra parte da vida e da trajetória trilhada por Sigmund Freud, na criação de uma nova teoria e método para se compreender e tratar as doenças psíquicas, em um período de sua obra que vai de 1895 a 1900: dos *Estudos sobre a histeria* até a *Interpretação dos sonhos*. Portanto, toda a evolução do pensamento freudiano, acerca do inconsciente, não é contemplada no filme, mas foi descrita no capítulo sobre o inconsciente.

Em Viena, de 1885, o filme inicia, com o professor Meynert recriminando Freud por ter admitido uma paciente histérica no hospital, justificando que elas “mentem”, “querem atenção” e que não há tratamento para as mesmas.

Freud, não concordando com as ideias de Meynert, vai para a França, onde o professor Charcot tem novas descobertas em relação à histeria, tratando-as com a hipnose. Charcot traz uma nova contribuição de que as doenças não são apenas orgânicas, e que a histeria, em particular, é uma doença apenas mental. Pelo método da sugestão hipnótica, o professor Charcot demonstra que se pode induzir ou remover um sintoma.

Freud traz para a sociedade médica vienense essas contribuições, complementando que a histeria compreende uma autossugestão que é precedida de experiências traumáticas e que as ideias ligadas a essas experiências são inconscientes. Nas palavras de Freud, “o pensamento pode existir fora do nível consciente” (minutagem do filme: 01:55:15)

Essas novas ideias de Freud são refutadas, por Meynert e pelos médicos vienenses, exceto por Breuer, que lhe diz estar tratando as pacientes histéricas por meio da hipnose.

Breuer relata o tratamento de Cecily, com hipnose, e que ele percebe que ela fala de sonhos, de lembranças, durante o mesmo, ao que ele tem incentivado que ela detalhe essas comunicações, inaugurando o método catártico.

Freud vai percebendo que mesmo com a hipnose associada ao método catártico, os sintomas permanecem, mesmo tendo a compreensão das razões que levaram à patologia. É quando ele inicia o método de associação livre, onde a paciente se deita em um divã, sem necessitar da hipnose, com o médico sentado atrás dela, fora do campo visual da mesma, e lhe pede para relatar tudo o que lhe venha à mente, sem restrições ou julgamentos.

Na experiência com Cecily, que Freud assume como sua paciente, após a desistência de Breuer, por conta de não conseguir lidar com a transferência da paciente e com sua própria contratransferência, ele começa a encontrar semelhanças entre os relatos dos sonhos dela e as próprias vivências e sonhos dele.

Após a morte de seu pai, Freud começa a apresentar sintomas histéricos de desmaios, quando se aproxima do cemitério onde o mesmo foi enterrado, e passa a ter sonhos perturbadores, de conteúdo sexual, com sua mãe, o que vai convergindo com os sonhos de Cecily com seu pai, carregados de temática sexual, também. É quando ele formula a teoria geral das neuroses, chegando à conclusão de que todos os traumas estão associados à sexualidade.

Junto com a teoria sobre a sexualidade infantil, que foi veementemente rechaçada pela sociedade médica vienense da época, Freud lança a teoria sobre o complexo de Édipo, onde o pai e a mãe são objetos de desejo da criança entre 3 e 5 anos de idade.

No filme, as descobertas de Freud colocam a sexualidade no centro da vida psíquica e permitem ao espectador compreender uma parte do funcionamento inconsciente, que está relacionado ao que Freud denominou em sua obra de “primeira tópica”.

Vamos, através da análise comparativa do inconsciente freudiano desenvolvido em sua obra e no filme, avaliar o quanto esse filme pode ser utilizado como metodologia de ensino de alguns conceitos da psicanálise.

ANEXO C – Referências das Obras de Sigmund Freud

Referências das Obras de Sigmund Freud

A edição de referência utilizada nesta dissertação foi a Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud (Rio de Janeiro, Imago:1970-1977). Entendendo que esta dissertação está destinada, em sua grande maioria, ao público universitário brasileiro, esta tradução acaba sendo a mais utilizada pelo mesmo. As referências estão discriminadas pelo volume, acrescidas da data em que foi publicado nesta edição. Em frente ao volume, estão descritos os trabalhos relacionados a cada um deles, com a data em que foi escrito cada trabalho, entre parêntesis, e, em colchetes, a data em que foi publicado pela primeira vez. Este resumo das referências das obras completas de Freud pretende auxiliar a busca mais rápida dos seus trabalhos para interessados e pesquisadores. Seguimos o modelo de referência apresentada por Garcia-Roza (2011), em seu livro “Freud e o inconsciente”, que nos ajudou muito na busca pelos trabalhos freudianos, tendo em vista a extensão de sua obra e a dificuldade em encontrar todos os textos que foram utilizados nesta dissertação.

- | | |
|------------------|---|
| Vol. I, 1977: | Publicações Pré-Psicanalíticas e Esboços Inéditos (1886-99)
Histeria (1888)
Hipnose (1891)
Extratos dos documentos dirigidos a Fliess (1950[1892-99])
Projeto para uma psicologia científica (1950[1895]) |
| Vol. II, 1974: | Estudos sobre a histeria (1893-95) |
| Vol. III, 1976: | Primeiras Publicações Psicanalíticas (1893-99)
As neuropsicoses de defesa (1894)
A etiologia da histeria (1896)
A sexualidade da etiologia das neuroses (1898)
O mecanismo psíquico do esquecimento |
| Vol. IV, 1972: | A interpretação dos sonhos – Primeira Parte (1900) |
| Vol. V, 1972: | A interpretação dos sonhos – Segunda Parte (1900)
Sobre os sonhos (1901) |
| Vol. VI, 1976: | A psicopatologia da vida cotidiana (1901) |
| Vol. VII, 1972: | Fragmento da análise de um caso de histeria (1905[1901])
Três ensaios sobre a teoria da sexualidade (1905)
O método psicanalítico de Freud (1904) |
| Vol. VIII, 1977: | Os chistes e sua relação com o inconsciente (1905) |
| Vol. IX, (s/d): | Delírios e sonhos na <i>Gradiva</i> de Jensen (1907[1906]) |
| Vol. X, (s/d): | Análise de uma fobia em um menino de cinco anos (1909)
Notas sobre um caso de neurose obsessiva (1909) |

- Vol. XI, 1970: Cinco lições de psicanálise (1910[1909])
Leonardo da Vinci e uma lembrança da sua infância (1910)
O tabu da virgindade (1918[1917])
A concepção psicanalítica da perturbação psicogênica da visão (1910)
Psicanálise silvestre (1910)
- Vol. XII, (s/d): Notas psicanalíticas sobre um relato autobiográfico de um caso de paranoia (O caso de Schreber) (1911)
Artigos sobre técnica (1911-15[1914])
O manejo da interpretação de sonhos na psicanálise (1911)
A dinâmica da transferência (1912)
Recomendações aos médicos que exercem a psicanálise (1912)
Sobre o início do tratamento (1913)
Recordar, repetir e elaborar (1914)
Observações sobre o amor transferencial (1915[1914])
Uma nota sobre o inconsciente na psicanálise (1912)
Formulações sobre os dois princípios do funcionamento mental (1911)
Um sonho probatório (1913)
A disposição à neurose obsessiva (1913)
- Vol. XIII, 1974: Totem e Tabu (1913[1912-13])
O interesse científico da psicanálise (1913)
Observações e exemplos da prática psicanalítica (1913)
Fausse reconnaissance (Dejà Raconte) no tratamento psicanalítico (1914)
O Moisés de Michelangelo (1914)
Algumas reflexões sobre a psicologia do escolar (1914)
- Vol. XIV, 1974: A história do movimento psicanalítico (1914)
Sobre o narcisismo: uma introdução (1914)
Artigos sobre a metapsicologia (1915)
Os instintos e suas vicissitudes (1915)
Repressão (1915)
O inconsciente (1915)
Observações sobre o amor transferencial (1915)
Suplemento metapsicológico à teoria dos sonhos (1917[1915])
Luto e melancolia (1917[1915])
- Vol. XV, 1976: Conferências introdutórias sobre psicanálise (1916-17[1915-17])
Parte I – Parapraxias (1916[1915])
Parte II – Sonhos (1916[1915-16])
- Vol. XVI, 1976: Conferências introdutórias sobre psicanálise (1916-17[1915-17])
Parte III – Teoria geral das neuroses (1917[1916-17])
- Vol. XVII, 1976: História de uma neurose infantil (1918[1914])
Sobre o ensino da psicanálise nas universidades (1919[1918])

- “Uma criança é espancada” – Uma contribuição ao estudo da origem das perversões sexuais (1919)
 Introdução à A psicanálise e as neuroses de guerra (1919)
 O “Estranho” (1919)
- Vol. XVIII, 1976: Além do princípio do prazer (1920)
 Psicologia de grupo e análise do ego (1921)
 A psicogênese de um caso de homossexualismo numa mulher (1920)
- Vol. XVIII, 1976: Psicanálise e telepatia (1941[1921])
 Sonhos e telepatia (1922)
- Vol. XIX, 1976: O ego e o id (1923)
 Neurose e psicose (1924[1923])
 Observações sobre a teoria e prática da interpretação dos sonhos (1923)
 O problema econômico do masoquismo (1924)
 A dissolução do complexo de Édipo (1924)
 As resistências à psicanálise (1925[1924])
- Vol. XX, 1976: Um estudo autobiográfico (1925[1924])
 Inibições, sintoma e ansiedade (1926[1925])
 A questão da análise leiga (1926)
 Psicanálise (1926[1925])
- Vol. XXI, 1974: O futuro de uma ilusão (1927)
 O mal-estar na civilização (1930[1929])
 Tipos libidinais (1931)
 Sexualidade feminina (1931)
- Vol. XXII, 1976: Novas conferências introdutórias sobre psicanálise (1933[1932])
 A aquisição e o controle do fogo (1932[1931])
 Por que a guerra? (1933[1932])
 As sutilezas de um ato falho (1935)
- Vol. XXIII, 1975 Moisés e o monoteísmo: três ensaios (1939[1934-38])
 Esboço de psicanálise (1940[1938])