



**Título da Exposição:**

Imagens póstumas.

Mediação e memória nos filmes de família de Sigmund Freud

**Palestrante:**

Isabel Capelo Gil

**Instituição:**

UCP-CECC – Portugal

“I try to see the unseen, to de- and reconstruct the human past  
through ephemeral private movies.  
*What is thinkable is also possible.*  
Wittgenstein, *Tractatus Logico Philosophicus*”  
Peter Forgács, “Personal Reflections on Home Movies”,

“As famílias felizes parecem-se todas, as famílias infelizes são infelizes cada uma à sua maneira”. A frase lapidar de Lev Tolstói na abertura de *Anna Karenina* assinala uma perspectiva singular sobre a construção da imagem da família: como repetição retórica, por um lado, e como ideia de distinção, por outro, conotada com a tragédia, a infelicidade. Podemos discutir a validade de um argumento que apresenta a diferença exclusivamente como sinal do trágico, ou da infelicidade, mas para os propósitos deste trabalho sobre os *home movies* - filmes amadores - da família Freud, esta dicotomia tem uma utilidade estratégica. Produzidos para consumo privado, na lógica do que Marianne Hirsch chamou o reforço da ‘ideologia familiar’ (Hirsch, 1997), o conjunto de pequenos filmes com edição curatorial de Anna Freud e divulgados em dvd com edição do Museu Freud, de Londres (2008) sugerem a dinâmica ambivalente do regime visual da família, congregando repetição retórica e diferença. O conjunto de filmes sobre os quais me irei debruçar foram produzidos entre 1930 e 1939, filmados por amigos e confidentes da família: Mark Brunswick, nuns casos, e pela Princesa Marie Bonaparte, noutros, mostrando a fase final da vida de Freud, de Viena ao exílio, em Londres. Cuidadosamente escolhidos por Anna Freud, os filmes constroem um Freud patriarca, mas sobretudo produzem Anna Freud como gestora de um dispositivo visual que dá a ver na repetição retórica da encenação familiar, o que Nietzsche chama “a luz sepulcral”<sup>1</sup> da tensão, do trauma, da ausência.

No nexos central da proposta que trago a este congresso brasileiro de Comunicação e Cultura está portanto o cruzamento de três vetores: a família como

---

<sup>1</sup> F. Nietzsche refere-se no *Crepúsculo dos Ídolos* à dimensão subterrânea das figuras a quem falta a aprovação pública, que sabem não ser consideradas como benéficas ou úteis, “[...] esse sentimento de Tschandala de não serem semelhantes, mas banidos, indignos, impuros. Todas as naturezas assim têm nos pensamentos e nas ações a cor do subterrâneo; tudo nelas é mais pálido do que naqueles sobre cuja existência se derrama a luz do dia.” (Nietzsche, 1985:105)

representação e tropo retórico, as imagens em movimento como emergência de um real diferido e diferente, e como proposta de um pensamento teórico que se faz nas e com as imagens, na senda do proposto por Barton Palmer e Murray Pomerance em *Thinking in the Dark*; e finalmente o filme amador (*home movie*) enquanto gênero que produz ‘a ideologia da família’.<sup>2</sup> Ir-se-á portanto interrogar um objeto – os filmes da família Freud – sobre as condições de produção de uma memória de família e da relação que estabelecem com um projeto coletivo de pós-memória da figura Freud, isto é, de Sigmund Freud e da sua família como figurações de uma memória coletiva da história intelectual da Europa. Não se trata portanto de perseguir o “ festival de conflitos edipianos’ (Odin,2008: 273) dos filmes amadores<sup>3</sup> e que no caso particular dos filmes da família Freud foram já discutidos de forma esclarecedora por Sonja Boos (2015), ou de olhar a proximidade entre o cinema como *médium* e a psicanálise, como o fizeram Christian Metz e a escola de crítica psicanalítica<sup>4</sup>, mas de considerar a produção pós-mnemónica do coletivo freudiano (Freud, Anna e a sua família) e a sua popularização, consagrada com a divulgação dos filmes comentados por Anna Freud em versão dvd pelo Museu e pelos curadores do legado de Freud.

## 1 – Imagens póstumias

Vivemos um tempo em que as imagens dão convicção à lógica do real. Uma convicção que se entende na sua forma semântica como convencimento, certeza, mas também, sobretudo no discurso jurídico, como assunção de culpa. As imagens

---

<sup>2</sup> Entendo como filme amador um produto cinematográfico produzido por não especialistas para consumo limitado de um grupo de espetadores ligados por laços de afetividade. O filme amador resulta de uma realização de um operador não profissional com intuito testamentário, e limitado à cultura privada. Como referem Zimmermann e Ishizuka, os filmes amadores de família convidam-nos a ‘remontar o passado, o presente e o futuro e a dar testemunho.’ (2003:xix)

<sup>3</sup> Porque frequentemente a figura por detrás da câmara é o pai, a realização torna visível com frequência as relações oblíquas de poder e as tensões resultantes da organização, literalmente patriarcal, do regime visual.

<sup>4</sup> Sonja Boos (2015) estabelece uma proximidade medial entre o modelo psicanalítico de Freud, sobretudo retomando à famosa metáfora da mente como lente, retirada da Interpretação dos Sonhos – sobre a qual me debruçarei adiante – e a prática da psicanálise, tendo como objeto particular a relação entre Anna Freud e o pai, que sugiro abusiva. Na verdade, a modelação mediática da mente como lente, decorrendo certamente do discurso mediático da Viena de 1900 não constitui argumento suficiente para agregar o modelo psicanalítico à produção imagética do cinema. Efetivamente, como sugere Sam Weber, a ‘cura falada’ tem uma qualificação semiótica (Weber, 1997) e requer inevitavelmente a passagem do sentido pelo gargalo da significação verbal.

convictas, que produzem convicção e simultaneamente aprisionam o observador, asseguram cadeias de certeza, que frequentemente associam o ato de olhar à validação de um qualquer real. Todavia, a visualidade, entendida como sistema semiótico global e necessariamente de lastro comparativo – as imagens falam sempre de outras imagens - , funciona como uma prática sócio-cultural complexa e heterogénea, cuja relação com o real, ao contrário do que durante muito tempo os teóricos da representação defenderam, não é necessariamente mimética nem de contiguidade, mesmo quando aparentemente representa o real ‘tal qual ele é’, como diria Barthes sobre a fotografia (Barthes, 1990). Esta operação de convencimento por via da imagem é, sabemo-lo, uma operação de poder, um ato político, que organiza o espaço de cidadania, estruturando a inclusão e a exclusão, a vida valiosa e a vida descartável.

No tempo da ‘imagem-mundo’ anunciada por Heidegger, as imagens e o seu sistema produzem um modo de ver, que se tornou também uma forma de estar e de ser. Têm valor cultural, porque – como atos de representação - constroem um mundo na sua ausência e determinam o ‘olhar’ sobre esse mundo. Tal como sintomaticamente escreveu Susan Sontag em *On Photography*, as imagens produzem uma forma de ver, mas não são o que é visto (“photography is a way of seeing. It is not the seeing itself”), ou seja não são o real, mas um recorte desse mesmo referente, como referiu sintomaticamente Stanley Cavell (Cavell, 1979). Depois as imagens têm valor social, produzem um habitus, uma posição social. Este valor não radica necessariamente de uma qualidade intrínseca à imagem, mas de uma mediação com incisão performativa. Trata-se de uma performance que produz um reconhecimento, uma convicção no observador relativamente ao observado. Na verdade, como escreveu Walter Benjamin, é uma “natureza diferente a que fala à câmara ou aos olhos” (Benjamin, *GW VII*, 2: 376). Porque ocorre neste processo uma interpelação direta do que é visto a quem vê, uma interpelação que é preparada, enquadrada e que dialoga com um repertório visual alargado, que extravasa em muito o que é visto, como e onde se vê.

O filme amador constitui a emanação de um passado que não deixa de passar. À nietzschiana luz sepulcral que emana do ecrã, momentos celebratórios ou de lazer, rotinas e encenações adquirem uma identidade ectoplásmica. Não é por acaso que a 4

etimologia do ectoplasma associa a natureza do filme com a do fantasma. Efetivamente o American Heritage Dictionary descreve o ectoplasma como “A substância visível que emana do corpo de um médium quando comunica com os mortos; uma substância imaterial, sobretudo associada à presença transparente e corpórea de um espírito ou fantasma; Informal: imagem projetada num ecrã.” Nesta ótica, falar de ectoplasma é falar de cinema, mas é também, e para os propósitos desta apresentação, referenciar a qualidade inevitavelmente póstuma do filme amador de família. A natureza indicial do ‘foi aí’ / ‘aconteceu’ que o filme convoca está envolvida na película melancólica de uma realidade em versão póstuma, que o meio tecnológico mantém em suspensão vital. A sugestão de vida das imagens em movimento é rompida pela materialidade da película, o grão do filme, o preto e branco que neutraliza uma realidade inevitavelmente colorida, e depois os planos irregulares, os cortes abruptos, a montagem bruta. O filme apresenta afinal uma textura que tem uma dupla função, de um lado a evocação fantasmática, que à luz sepulcral do cinema dá vida aos mortos, de outro constitui-se como produtor de nostalgia, sugerindo com a sua imperfeição granulada a emanção de um passado frágil e irrecuperável. Imagens póstumas que congregam a condição que Massimo Cacciari, referindo-se à pós-vida da vida intelectual da Viena de 1900, chama a vida que permanece em latência, como o fantasma que exige ser ouvido (Cacciari, 1980:4). Os filmes da família Freud apresentam esta figuração póstuma em sentido literal e subentendido. Se de um lado, é certo que todos os representados estão já literalmente mortos, é de realçar que estes filmes são também um documento traumático – e por isso mesmo invisível – do extermínio dos judeus europeus pela Alemanha nazi. Não apenas se destaca o contexto da fuga da família para Londres, mas assinalam-se os nomes e a presença de Mitzi Freud, irmã de Freud, assassinada em Auschwitz. O regime de visualidade a que os filmes se submetem extravasa largamente o visível, revelando na sua ausência, uma incisão traumática que fixa a atenção do público e obriga a uma relação com o (in)visível.

## 2 – O filme de família e a memória figural do tropo ‘Freud’

O filme de família constitui um dos géneros em que as condições de visionamento mais condicionam o sentido do que é visto. Como filme amador trabalha um nexo de autenticidade indicial, sugerindo com inocência a ‘verdade’ de um real que parece capturado na película. Mas a verdade é que a operação do filme amador não sugere um reforço da autenticidade, mas apresenta uma estratégia ficcional outra, tal como foi abundantemente discutido por Noel Carroll (Carroll, 1996), entre outros. Como sugere o título de uma obra de Agnès Varda, o filme amador é na verdade *amateur* (amateur/amateur). Trata-se aqui de uma estratégia de produção de lógica biográfica e por isso mesmo ‘ficcional’. O propósito da produção é justamente a indução de um ato de reconhecimento, materializado no ritual familiar do visionamento conjunto de momentos passados, ao mesmo tempo que se postula a interpelação de um grupo ligado por laços afetivos e de sangue ‘Olha ali, a avó’; ‘Olha, este sou eu’; ‘Como éramos jovens’. Anna Freud exerce com convicção este papel ao chamar a atenção do público para o cordão umbilical que se estabelece entre a pele do filme amador e a pele da família. “It’s me displaying a beautiful dress’ (8:11), refere Anna, ativando o processo de reconhecimento e colocando-se na cena. Por outro lado, a escolha dos planos pelo operador, o próprio movimento das personagens filmadas evoca uma performance repetida. Gestos vistos e estudados noutros filmes, e acima de tudo a postulação de uma narrativa de felicidade. Não se filma o divórcio e o abuso. Das famílias infelizes, não tratam as imagens do filme de família, embora esta narrativa não deixe de estar presente no regime visual que o tutela e que congrega tanto o que é visto como o que não é visto. A performance não deixa, por vezes, de ser excessiva. O condicionamento da câmara e do discurso cinematográfico ficcional induzem a comportamentos exagerados – saltos, caretas, movimentos abruptos, repetições inusitadas – grotescos até, movimentos repetidos que se mantêm numa montagem em cru, tal como o plano contínuo de um conjunto andando numa direção e o seu regresso ao local original. O filme amador de família constitui uma performance com valor social, político e culturalmente performativo, isto é, que constrói a família como *figura* através da pele ectoplásmica da latência cinematográfica.

Peter Forgács, cineasta húngaro, cuja obra radica na recuperação de imagens privadas de arquivo (Wittgenstein Tractatus, 1992; ou the Maelstrom. A Family Chronicle, 1997), refere acerca dos home movies: “The private film is an imprint of culture rewritten by a motion picture that has a certain self-reflective impact on the overall face of culture. (Forgács, 2003: 48) Justamente, os filmes de família de Freud produzem uma figuração do psicanalista e da intensidade das suas relações familiares, que ultrapassa a dimensão restrita da biografia familiar, constituindo afinal um comentário muito mais alargado sobre a memória cultural da psicanálise, sobre a história cultural como construção mediática e a revelação visual da latência de um inconsciente colectivo tensional e reprimido. Como indica Roger Olin, no filme de família “a história é despoletada pelo ecrã, mas não se relaciona necessariamente com as imagens no ecrã.” (260). Evoca um regime e produz uma construção cultural do visual que se alarga além do estritamente visível. O que vemos nos filmes de família de Freud ultrapassa em muito a história da dinâmica da relação entre Sigmund, Martha Freud (Martha Bernays, de solteira) e sua irmã, Minna Bernays, os filhos, irmãs e netos do patriarca. Ao contrário do que seria expectável e até do que é indiretamente sugerido, os filmes da família Freud não constituem raw footage (película filmada em bruto), mas uma cuidadosa seleção e montagem, organizada por Anna Freud. Disponíveis estão outros documentos visuais, imagens órfãs, de operador incógnito, que por um lado sublinham a mesma retórica dos filmes organizados pelo Museu Freud<sup>5</sup>, mas que por outro, como é o caso das filmagens de Anna Freud por Dorothy Burlingham, apresentam a relação amorosa sempre suspeitada, mas não verbalizada entre as duas figuras<sup>6</sup>. Para a história material da marketização dos filmes é relevante que em 1970, Mark Brunswick tenha solicitado a divulgação do material por si filmado, mas Anna Freud opusera-se, eventualmente por querer preservar a imagem íntegra de um Freud sem marcas do cancro maxilo-facial que o havia de matar em 1939 (vd. Boos, 2015:79).

---

<sup>5</sup> Os filmes divulgados pelo Museu Freud passarão daqui para diante a ser designados por MF.

<sup>6</sup> Ver <https://www.gettyimages.co.uk/detail/video/news-footage/637471776> . Dorothy Burlingham e os seus filhos têm também uma presença fantasmática/ectoplásmica em MF. W(Roudinesco, 2014: 509)

Ao contrário do que acontece com a representação escultórica, como a obra criada pelo escultor Oscar Nemon em 1931, a película revela-se como bloco mágico, onde de forma fluída se manifesta a incisão de um figura mnemónica escrita verdadeiramente ‘ao fio do corpo’, como salientava Nietzsche. A figura Freud que perpassa dos filmes constitui uma *assemblage*, produzida através de processos complementares de recolha e seleção, organização e divulgação, com Anna Freud como figura tutelar.

Apesar da força do discurso de autenticidade que os envolve, os filmes sobre a família Freud filmados por Mark Brunswick e Marie Bonaparte servem uma intenção última de transformar o Freud real em tropo. Se o cineasta como demiurgo do mundo visual que se produz no filme de família se constitui, em regra, como figura patriarcal – é frequentemente o pai o operador por detrás da câmara - a singularidade dos filmes da família Freud são a de uma tutela em reverso, em que, a gestão de poder se faz a) pelo representado e não pelo representante/operador; c) pela comentadora que, em voice over, ordena o visível e (re)cria o patriarca. É certo que o filme de família convida a família a regressar a um passado já vivido, produzindo efeitos ainda antes de este ser visto, como é evidente na necessidade de Anna Freud controlar a mostração<sup>7</sup>. Ao contrário de outros filmes amadores que, limitados ao espaço de visionamento da família, funcionam mais como índice do que como representação, os filmes MF apresentam, e co-criam Freud e Anna. Mais de um documento sobre o psicanalista, evidenciam-se como contradocumento de uma relação tensional entre pai, filha e restantes membros da família<sup>8</sup>.

Relevante é ainda a forma como este *médium* de produção de uma ideologia da família e da memória privada, como assinala Hirsch (Hirsch, 1997), é transferido para a plataforma conflitual da memória coletiva. Freud emerge como *figura intellectualis*, que transborda o seu acontecer ontológico e onde não são factualmente evidentes as tensões com colegas e discípulos. A interação de Freud com colegas

---

<sup>7</sup> Utilizo o termo ‘mostração’, cunhado por Daniel Dayan que se define como ato de dar a ver, demonstração (Dayan, 2009).

<sup>8</sup> Sobre o filme amador como contra-documento veja-se Odin, 2003:261 e Boos, 2015: 97)

como Max Ettington, Yvette Gibert, ou da visita de Ernest Jones e da sua mulher,<sup>9</sup> e bem assim da sua discípula e analisanda Marie Bonaparte, ou da visita dos cientistas da Royal Society, solicitando a assinatura do livro de honra, na mesma página do seu muito admirado Darwin, transforma a imagem póstuma no ecrã em tropo da tradição intelectual europeia com a dinâmica coletiva a submeter-se ao *habitus* de uma família burguesa vienense. Apesar dos rituais de submissão das mulheres ao *pater familias*, no centro da economia familiar está um pai cuja morte está anunciada. Não só os discípulos, como Jones ou Ettington, efetivamente propiciam o ataque simbólico ao macho rodeado de fêmeas, associado à culpa e à repressão do ato violento primordial, tal como amplamente discutido em *Totem e Tabu*, mas também a organização da vida das mulheres, que as cenas no jardim, a visita aos Freud no dia de aniversário de casamento e o filme do aniversário final, demonstram o emergir de uma organização outra da família. Freud tinha disso plena consciência, como salienta Elizabeth Roudinesco na sua biografia (Roudinesco, 2014: 378). A nebulosa dos filmes amadores apresenta um discurso latente de resistência à visão freudiana da mulher como continente obscuro, uma mãe potencial e ameaça, a um tempo. O *voice over* de Anna Freud contextualiza as imagens, mas coloca-as também numa lógica discursiva distinta, como contra-documento do enunciador (Olin, 261).

Olhando para a materialidade cinematográfica, o filme de família, tal como assinala Patricia Zimmermann, pode funcionar como instrumento que interroga a mediação das histórias felizes e dos traumas e a possibilidade de estes serem dados a ver. “The movie can function as a recorder, an interrogator, a deferral, a condensation, and a mediator of historical traumas that extend beyond the self, such as labor, war, race, gender, religion, illness, diaspora, and displacement.” (Patricia Zimmermann, 2003: 5)

Os MF produzem efetivamente uma condensação da narrativa cultural freudiana, percorrendo quase em sentido figural os seus grandes temas e dos seus

---

<sup>9</sup> A biografia de Freud tem sido objeto dos posicionamentos mais controversos, desde os detratores da figura e da teoria como Michel Onfray e os anti-freudianos que salientam a falsificação e a manipulação associada à psicanálise freudiana, à defesa de Elizabeth Roudinesco. Na recente biografia de Freud, Roudinesco salienta as manobras de bastidores e a manipulação de discípulos como Ernest Jones, e mesmo Jung, para desacreditar o velho mestre (Roudinesco, 2014).

objetos-ícone. A arqueologia figural, que regista e se detém nos objetos-fétiche da psicanálise freudiana, as terracotas, a mitologia egípcia, a imagem da Gradiva, Leonardo da Vinci, o pesadelo de Fuesli. O registo do consultório na Berggasse constrói-se como momento arqueológico de um percurso intelectual, que tem na ideia de família, as suas tensões, disfunções e traumas, o núcleo de um projeto de esclarecimento antropológico. Os filmes de família constituem, deste modo, uma proposta de ontologia da realidade. Através do argumento indicial e documental, que é construído à posteriori através da intervenção da enunciadora, estes objetos projetam uma intenção de socializar o público e de criar uma convicção afetiva da proposta teórica.

Assinalem-se, dois momentos singulares. Um diz respeito à função dos cães, os chow-chow Jofi e Lün, que figuram como *shifters* do discurso do analista sobre a cena a analisar. Marie Bonaparte relata que Freud coloca os cães no triângulo da relação com o analisando, usando-os como animais-guia, que criam uma intensidade afetiva com a cena psicanalítica, rejeitando ou premiando o analisando (Boos, 2015). Na encenação documental, os cães organizam a cena e reforçam o papel do patriarca.<sup>10</sup> Do mesmo modo, mais do que quaisquer palavras, a cena filmada de Freud com os seus dois netos, Steven e Lucian Freud, revela uma intensidade afetiva na relação com os rapazes, que se encontra totalmente ausente na interação com Anna ou Martha e revelando a linhagem patriarcal. O comentário da primeira de que os três objetos de atenção do operador, desconheciam que estavam a ser filmados reforça a narrativa de intensidade afetiva que emana do ecrã nesta relação triádica.

Ora, enquanto objeto do desejo, a mulher espraia um certo romantismo negro, permitindo ao analista o acesso à verdade através do seu próprio sacrifício. Como referido atrás, os filmes do MF servem um propósito de contra-esclarecimento,

---

<sup>10</sup> Marie Bonaparte era também uma apreciadora de cães, dedicando uma das suas obras ao seu chow Topsy. Numa carta escrita a Bonaparte, em 1936, Freud refere-se ao amor pelos animais como substituto da afetividade humana: “It really explains why one can love an animal like Topsy (or Jofi) with such extraordinary intensity: affection without ambivalence, the simplicity of life free from the almost unbearable conflicts of civilization, the beauty of an existence complete in itself... Often when stroking Jofi I have caught myself humming a melody which, unmusical as I am, I can’t help recognizing as the aria from Don Giovanni: ‘A bond of friendship unites us both....’” (apud Genosko, 1993:7)

usando a transparência e a sugestão de autenticidade do meio fílmico para produzir uma história cultural da psicanálise. A intervenção de Anna Freud, intenta reforçar este efeito, sugerindo o posicionamento da câmara como voyeur que rouba os instantâneos da vida diária dos Freud.

Com a sua instabilidade de filmagem, os cortes abruptos, planos incoerentes ou fixos, produz-se um efeito de autenticidade, de ausência de artifício, que revela a câmara como corpo estranho, que se manifesta realmente no decorrer da cena e assim, pelo contraste, sugere a naturalidade da cena por contraposição à intrusão estranha da mediação cinematográfica. Todavia, os MF são efetivamente cuidadosamente montados para demonstrar o percurso final da vida de Freud, da prática na Berggasse, em Viena, ao lazer nos arredores de Viena, a transformação da vida política e social da Áustria com o Anschluss em 1938 e finalmente a viagem de fuga e o exílio, em Londres. A seleção e ordenação das cenas não é inocente, volto a repetir, tendo sido descartadas imagens de lazer, nalguns casos onde o patriarca se apresenta numa feição menos institucional. Os filmes do museu Freud produzem uma *figura* cultural, distinta do real Freud, usando para o efeito uma técnica que sugere o acesso direto ao real. Contudo, é Anna Freud quem controla a representação. Comenta, fornece informação indexical e valorativa, por exemplo, ao indicar relativamente a um pequeno filme de 1932 onde Freud se encontra com um velho colega que ‘This is the best picture in the whole movie.’ A comentadora força a atenção do espectador, e age como uma meta-realizadora que organiza o discurso fílmico e cuja presença se cola à película. A respiração de Anna é audível em todo o decurso das curtas. É ela que se revê na mostra, como um meta-narciso, instando o coletivo não familiar do público a encontrar nas cenas retratadas mecanismos de identificação com Freud, através do que a antropóloga Elizabeth Edwards designa uma ‘poética de afetividade histórica’ (Edwards,2008:330) . O voyeurismo espetatorial é para Anna instrumento de uma identificação narcísica com o ecrã, através do poderoso tropo da família. Todos vivemos momentos semelhantes com as nossas famílias. O conjunto das cenas, que a comentadora considera efetivamente como um único filme, transforma a arbitrariedade da captura de imagem em momentos distintos, num todo coerente, com

uma lógica narrativa própria. O acaso torna-se capítulo. Peter Forgács descreve a forma como a montagem do filme de família se transforma em narrativa própria:

One moment is captured in its randomness. And then another and yet another is captured, subsequently fixing those moments into an ordering of facts. The film memory from that point on presents a moment as the only way it could have been. Could it have happened differently? Any accident of circumstance can be fixed as fact by the captured image. Yet very different variations of this life script could be deduced from this variable set of facts. Home movies feature a veritable stock of fact-images. (Forgács,2008: 71)

As imagens ‘factuais’ são transformadas por via da ficcionalização da narrativa familiar, como acontece na própria apresentação escrita de qualquer narrativa biográfica que por definição é sempre ficcional.

### **3 – Techno Freud**

A 7 de dezembro de 1938, Freud recebe na sua casa de Londres os técnicos da BBC que farão o único registo de voz conhecido do psicanalista. Usado como incentivo ao apoio dos aliados para a emissão de vistos aos judeus que desejam sair da Alemanha e Áustria, Freud diz: “Aos 82 anos deixei a minha casa em Viena, em consequência da invasão alemã, e vim para a Inglaterra, onde espero terminar a minha vida em liberdade.” (Roudinesco, 2014: 509). O registo da voz de Freud constitui um momento singular de um percurso em geral concebido como fóbico face aos desenvolvimentos tecnológicos.

Contrariando a pós-vida tecnologicamente determinada não só da teoria, como da figura, em filmes, fotografias e reproduções visuais, Freud é apresentado como avesso à tecnologia, a que dedica pouco espaço no seu trabalho, preferindo a modulação e abordagens simbólicas da história cultural europeia. A divulgação dos filmes não deixa de se fazer eco desta linha argumentativa, com Anna Freud a indicar que o pai não gostava de ser ‘fotografado’, termo interreferencial com ‘filmado’, que tinha uma certa timidez face à câmara, negando um certo complexo narcísico, a que Freud frequentemente alude.

Fosse por sentir a intromissão da câmara como médium de acesso à caixa negra do inconsciente, na linha da tese sobre a penetração cinemática ao inconsciente ótico, de que falará Walter Benjamin mais tarde, o certo é que apesar da natureza

visual da abordagem freudiana do inconsciente, não se encontra na sua obra uma discussão alargada das então consideradas novas tecnologias (Marvin, 2001). Élizabéth Roudinesco salienta no seu estudo autobiográfico o interesse do psicanalista pelas descobertas técnicas e também o seu entusiasmo relativamente às suas possibilidades, quer se tratasse do fonógrafo, da fotografia, ou do cinema (Roudinesco, 2003:431).

Perante a explosão do discurso intelectual sobre a nova tecnologia das imagens em movimento, sobre os seus usos e abusos, natureza, valor e impacto, e a sua popularidade na Viena de 1900, parece singular o silêncio de Sigmund Freud. O que alguns críticos, como Sarah Kofman (Kofman, 1980), referem como a relativa indiferença do psicanalista às tecnologias de reprodução visual, que quando muito tiveram uma utilidade metafórica – o caso da fotografia – no delinear da teoria do inconsciente, parece ser corroborado pelo biógrafo Peter Gay, se bem que este não deixe de assinalar que Freud era frequentador, conquanto não assíduo, dos vários cinemas que se foram instalando em Viena (Gay, 2012). Todavia, e para o tema que hoje nos congrega, não é abusivo afirmar que, ainda que Freud e a sua teoria refletem a transformação da rede de discurso alimentada pelas tecnologias visuais, fazendo convergir na teoria do inconsciente a noção de um mundo ‘visualmente construído’ e integrando a estrutura de mediação do real assumida pela câmara na definição da própria organização da psique. Os sonhos funcionam como penhor de uma lógica teatral deslocada ‘fundamentalmente de carácter visual’, lê-se em “Über den Traum”(1901-1911). Constituem assim uma realidade situada no espaço outro da psique, cuja relação com a experiência dos sentidos é mediada por camadas de filtragem sucessivas, descritas Na *Interpretação dos Sonhos (Die Traumdeutung)* (1899/1900): “Olharemos o instrumento que serve as atividades psíquicas como olhamos para um microscópio, uma câmara fotográfica, ou outro aparelho. O espaço mental corresponde a um lugar dentro de tal aparelho, no qual uma das fases preliminares da imagem se torna realidade.” (Freud, GW, 2/3: 234)

A mente é assim concebida como aparelho ótico de intermediação, estruturado em camadas, que tanto afastam e deslocam como apropriam as percepções sensoriais, permitindo-lhes aceder ao consciente. Esta mente aparelho de Freud fabrica

literalmente imagens, os sonhos, que se relacionam com o real através de um mecanismo de mediação, com função compensatória. O inconsciente mediático da modernidade vienense articula, por isso, a incorporação da medialidade como latência na estrutura de sentimento moderno, e por analogia o entendimento da psique/inconsciente, individual e coletiva, como medium.

O Freud tecnológico não constitui por isso um dado biográfico relevante, mas postula-se antes como atributo da *figura* Freud, da *persona* que se subsume e emerge da prática teórica. Um tecno Freud resulta portanto da prática discursiva e da facilitação de um discurso sobre o inconsciente que, quer enquanto metáfora quer como estratégia, vai determinar uma construção cultural da psique de base tecnológica, presente de Benjamin a Vilém Flusser.

#### **4 – Conclusão**

Os filmes amadores da família Freud apresentam-se como estratégicos para uma reflexão acerca da medialização da memória cultural e sobre o modo como este género (anti)filmico (Zimmermann, Ishizuka, 2008:16) se torna estratégico na transformação/cooptação da memória privada em memória coletiva. Tal radica na materialidade própria do filme amador, das suas inconsistências, cesuras e interrupções que lhe conferem uma pseudo autenticidade, e sugerem uma legitimidade não controlada pelos discursos oblíquos da memória cultural dominante. Se a família constitui, como indica Hegel, a primeira inimiga do Estado, o filme de família postula-se como contra-documento granulado de uma memória cultural que se deseja límpida. Trabalhando os hiatos, os espaços intuídos, os intervalos, a rotina do privado manifesta-se como discurso alternativo à narrativa do acontecimento que marca a memória pública. Ora é justamente no recato de um acontecer que comenta e decorre dos macro eventos que lhe são exteriores, que os filmes amadores da família Freud adquirem uma função sócio-cultural relevante, revelando-se como pós-imagens que a partir da latência do trauma familiar comentam e tornam visível o trauma coletivo do holocausto dos judeus europeus. Mas os filmes, trabalhados e comentados por Anna Freud, acabam por deter um sentido que decorre do coletivo, que se sobrepõe de forma clara à gestão individual das partes. Os filmes são na verdade o filme de Anna Freud que não demonstra o ‘foi assim que aconteceu’, mas que populariza e torna figural o patriarca Sigmund Freud e a sua família. Propõe a construção visual do

*sistema Freud*. Controlando a representação, a memória de família transforma-se em construção popular da memória cultural. No filme, como refere Michel Foucault, “[...]people are shown not what they were, but what they must remember having been.” (Foucault 2011: 253).

Também para nós, hetero herdeiros da pós-memória do trauma europeu do século XX, o filme de família produz um efeito de identificação com a história e a violência que a perpassa. Repetindo a fixação traumática num passado que não mais deixa de passar e que nos envolve, captura-nos para o interior do ecrã e sugere através do poderoso regime discursivo da família uma identificação, que alimenta a emergência do trauma para o sublimar. A história da felicidade desta família (in)feliz produz no espetador uma intensidade afetiva, que aproxima a *figura* Freud da vivência cultural dos observadores e a torna sua, fazendo daquela família a sua própria família. Afinal, como se dizia no princípio, as famílias felizes supostamente parecem-se todas.

### Bibliografia

- Barthes, Roland: *La Chambre Claire*, Paris: Seuil, 1990.
- Benjamin, Walter: *Escritos sobre Arte, Técnica e Política*, Lisboa: Relógio d'Água, 1992.
- A Obra de Arte na Era da Sua Reprodutibilidade Técnica* (trad. Márcio Seligmann), São Paulo: L&PM Pocket, 2014.
- Bonaparte, Marie: *Topsy. The Story of a Golden-Haired Chow* (int. by Gary Genosko), New Brinswick: Transaction Publishers, 1993.
- Boos, Sonja: “Anna Freud’s Blank Screen. Home Movies and Psychoanalysis”, *Women in German Yearbook*, Vol 31, 2015, pp. 73-98.
- Boym, Svetlana: *The Future of Nostalgia*, New York: Basic Books, 2001.
- Cacciari, Massimo: *Posthumous People. Vienna at the Turning Point*, Stanford: Stanford U. Press, 1980.
- Carrol, Noel: *Theorizing the Moving Image*, Cambridge: Cambridge U. Press, 1996.
- Cavell, Stanley: *The World Viewed. Reflections on the Ontology of Film*, Cambridge: Harvard U. Press, 1979.

- Dayan, Daniel: *O Terror Espetáculo. Terrorismo e Televisão*, Lisboa: Edições 70, 2009.
- Edwards, Elizabeth: “Entangled Documents: Visualized Histories”, 330 in Kristen Lubben (ed): *Susan Meiselas: In History*, New York: International Center of photography, Steidl, 2008, pp. 330-341.
- Forgács, Peter: “Wittgenstein Tractatus. Personal reflections on Home Movies”, Zimmermann, Patricia, Karen Ishizuka (eds): *Mining the Home Movies*, Berkeley: Univ. California Press, 2008, pp.47-56.
- Freud, Sigmund: *Die Traumdeutung Bd.2/3, Gesammelte Werke*, Rowohlt bei Hamburg: Fischer, 1997.
- Gay, Peter: *Freud. Uma Vida para o Nosso Tempo*, Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2012.
- Gil, Isabel Capelo: “Olhando as memórias dos outros. A fotografia de Freud a Daniel Blaufuks”, em Márcio Seligmann (ed.): *Imagem e Memória*, Belo Horizonte, UFMG Editora, 2012, pp. 135-152.
- Hirsch, Marianne: *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*, Cambridge. Mass.: Harvard U. Press, 1997.
- Hirsch, Marianne: *The Generation of Postmemory. Writing and Visual Culture After the Holocaust*, New York: Columbia U. Press, 2012.
- Kofman, Sarah: *L'énigme de la femme: La femme dans les textes de Freud*, Paris: Éditions Galilée, 1980.
- Marvin, Carolyn: *When Old Technologies Were New*, Oxford: Oxford University Press, 1990.
- Metz, Christian: *The Imaginary Signifier. Psychoanalysis and the Cinema*, Bloomington: Indiana U. Press, 1986.
- Nietzsche, Friedrich: *Crepúsculo dos Ídolos*, Lisboa: Edições 70, 1987.
- Odin, Roger: “Reflections on the Family Home Movie as Document: A Semio-pragmatic approach”, in Zimmermann, Patricia, Karen Ishizuka (eds): *Mining the Home Movies*, Berkeley: Univ. California Press, 2008, pp. 255-271.
- Onfray, Michel: *Freud le crepuscule d'un idole*, Paris: Livre de poche, 2011.
- Pomerance, Murray, Barton Palmer (eds.): *Thinking in the dark. Cinema, Theory, Practice*, New Brunswick: Rutgers University Press, 2015.

Roudinesco, Elizabeth: *Sigmund Freud en son temps et dans le nôtre*, Paris: Seuil, 2014.

Sontag, Susan: *On Photography*, Middlesex: Penguin, 1999.

Weber, Samuel: *Return To Freud: Jacques Lacan's Dislocation of Psychoanalysis*, Cambridge: Cambridge U. Press, 1997.

Zimmermann, Patricia, Karen Ishizuka (eds): *Mining the Home Movies*, Berkeley: Univ. California Press, 2008.

**Filmografia:**

*Sigmund Freud Home Movies 1930-1939*, Dvd, Freud Museum (Londres)