

O cinema alemão no tempo de Freud

Geraldino Alves Ferreira Netto

Pouco depois de os irmãos Auguste e Louis Lumière inventarem o cinematógrafo, em 1895, é a vez de Freud inventar a teoria sobre os sonhos, em 1899, intencionalmente pré-datada para 1900, em comemoração à virada do século. Nesse texto, a descrição do aparelho psíquico como microscópio, telescópio ou aparelho fotográfico, não fosse pela metáfora, poderia também compará-lo a uma filmadora¹. E foi daí que se originou a ambigüidade sempre presente no discurso dos analisantes: filme, por sonho.

Se a psicanálise utilizou, desde o início, conceitos óticos, aconteceu que o cinema também manipulou conceitos psicanalíticos em seus cenários.

Roger Cardinal relata que, menos de um ano após a publicação por Freud d'*A interpretação dos sonhos*, Strindberg publicou *Ett Drömspel* (*Peça de sonho*), e acrescenta:

Não foi por acidente que o desenvolvimento do método analítico de Freud, de revelar o até então invisível território da psique humana, coincidiu com uma tendência geral nas artes em revelar intimidades e neuroses, que o século anterior não tivera meios de descrever.²

É fácil ver como as duas descobertas caminharam juntas, o cinema se abeberando na fonte da psicanálise. Restringindo-nos ao período em que Freud estava vivo, a produção cinematográfica alemã beneficiou-se profundamente da subversão que o discurso do Mestre veio impor à

¹S. Freud, ESB., *A interpretação de sonhos*, V, p. 572.

²Roger Cardinal, *O Expressionismo*, p. 40.

filosofia e à psicologia, proporcionando aos roteiristas argumentos novos e interessantes, bem como uma análise psicológica inédita da experiência humana.

Grande parte dos filmes desta época explora, além do fundamental conceito de inconsciente, em geral, outras contribuições caras a Freud, como a divisão do eu, o sinistro, o duplo, e o crime como punição e alívio para quem o comete.

Contrariando toda uma tradição filosófica clássica, aristotélica, que considerava todo ser, sobretudo o ser humano, como indivíduo, portanto não dividido, Freud derruba o milenar princípio da não-contradição, propondo, ao invés disso, que o ser pode ser dividido sem perder sua unidade. Já que o eu se constitui pela presença e imagem do outro como espelho, temos o eu e o não-eu, consciente e inconsciente, dentro e fora, razão e desrazão, masculino e feminino, todos não excludentes. Tudo dentro de outra lógica que, segundo seu inventor, o matemático brasileiro Newton da Costa, leva o nome de Lógica Paraconsistente, por ele descoberta através do estudo da psicanálise, sobretudo dos sonhos, com suas deformações, seus absurdos, aparentes contradições, ausência das noções de tempo e espaço.

Assim, deixamos de ser indivíduos, para sermos sujeitos divididos. A propósito, a palavra esquizofrenia aponta para a divisão da mente. Somos todos meio esquisitos, duplos, estranhos a nós mesmos, parricidas, incestuosos, filicidas e razoavelmente perversos. Prato cheio para o teatro, o cinema, a literatura e, hoje, a televisão.

Era isso que tornava Freud, ou sua sombra, presente nas salas de cinema, sendo difícil não o ver lá.

Alguns destes temas, o duplo, o estranho, o incestuoso, o criminoso, freqüentavam a literatura desde Sófocles, com seu Édipo incestuoso e

parricida, Dante, com céu e inferno, Cervantes, com D. Quixote e Sancho Pança, Shakespeare, com os fantasmas de Hamlet, Goethe, com Fausto e Mefistófeles, Hoffmann, com o Homem da Areia, Dostoievski, com seus duplos, e tantos vendedores de almas ao demônio, almas que são o mais perfeito duplo de todos nós.

Por volta de 1910, Freud está em sua fase áurea, reconhecido internacionalmente. Escreve o texto sobre Leonardo da Vinci, ao qual chama de *Fausto italiano, ou o mais famoso canhoto da história*. E Lacan destaca a estranheza da escrita em espelho (de trás para frente) de Leonardo, dificultando a leitura, mas desvendando, para quem conseguir ler pelo avesso, o caráter de duplo do artista, que se referia a si mesmo na terceira pessoa³.

Neste momento, mais exatamente em 1913, surge uma seqüência de filmes no cinema alemão, instigantes pela temática do duplo e do estranho. Deslocando o foco dos objetos da realidade, tais filmes exploram o mundo fantástico em que o real e o irreal se interpenetram numa banda de Moebius, seguindo o modelo dos sonhos e contos de fadas. É o domínio do sinistro. Alguns deles já são suficientes para nos convencer.

Der Student von Prag (O Estudante de Praga), dirigido por Paul Wegener, é um filme inspirado em Hoffmann, Goethe e Edgar Allan Poe. Um pobre estudante, chamado Baldwin, firma um pacto demoníaco com o feiticeiro Scapinelli. O demo, em seu hábito inveterado, promete belo casamento, riquezas, magia e sucesso, com a condição de que Baldwin lhe dê, em troca, sua imagem refletida no espelho. Esta imediatamente se desloca do espelho e se transforma em uma pessoa autônoma. Como recompensa, Baldwin conhece uma linda condessa pela qual se

³J. Lacan, Sem. IV, *A relação de objeto*, p. 449.

apaixona. Mas o noivo dela se sente injuriado e desafia Baldwin para um duelo. Intervém o pai da noiva, suplicando ao estudante, famoso esgrimista, que poupe a vida do desafiante. Baldwin aceita e se dirige ao local do duelo para um acordo. Mas Scapinelli, astutamente, impede que o estudante chegue ao local na hora combinada. Quando consegue chegar, atrasado, fica sabendo que seu duplo saído do espelho, por manobra de Scapinelli, comparecera a tempo de executar o noivo. Desonrado por faltar à palavra, Baldwin tenta em vão convencer a condessa de sua inocência e, desesperado, decide matar sua imagem. A bala disparada contra seu duplo atinge o alvo, mas quem morre é o próprio Baldwin. Surge Scapinelli rasgando o contrato, caindo os pedaços de papel em cima do cadáver. Como aconteceu com alguns outros filmes, este foi refilmado em duas outras versões, em 1926 e 1936.

No mesmo ano de 1913, Max Mack produz *Der Andere (O Outro)*. Baseado numa peça teatral do tipo “o médico e o monstro”, conta a história do Dr. Hallers, advogado, que, numa reunião, escuta a narração de um caso de personalidade dividida. Cético, sorri irônico. Garante que com ele isso não acontece. Pouco depois, cansado pelo trabalho, cai do cavalo, leva um forte golpe, e passa a ter um sonho recorrente, do qual lembra como “o outro”. Este outro se associa com um ladrão que vai roubar a própria casa do advogado. A polícia prende o ladrão. Iniciado o interrogatório, o cúmplice adormece profundamente. Ao despertar, identifica-se como sendo o Dr. Hallers, sem nenhuma consciência de sua participação no delito.

Em 1915, volta Wegener com o filme *Der Golem*. O filme, que se perdeu, relata uma lenda medieval judia, na qual o rabino Loew constrói uma estátua de argila, o *golem*, e sopra-lhe a vida. Depois de soterrada por uns tempos, a estátua é encontrada por operários que cavam um

poço numa sinagoga. A imagem é levada a um antiquário, conhecedor dos procedimentos do rabino Loew, relatados em um livro cabalístico. Seguindo as instruções do livro, o antiquário consegue ressuscitar a estátua, que passa a trabalhar com seu novo dono, apaixonando-se pela filha dele e transformando-se em humano. A moça, horrorizada, tenta escapar do pretendente, deixando-o solitário. Enfurecida, a criatura persegue a jovem, destruindo tudo em sua frente. Morre ao cair de uma torre, e seu corpo se despedaça em argila.

Freud acirra mais o debate de idéias, escrevendo, em 1916, num capítulo intitulado “Criminosos em consequência de um sentimento de culpa”: “Os crimes, perpetrados com o propósito de fixar o sentimento de culpa em alguma coisa, vinham como um alívio para os sofredores”⁴. Mais do que consequência do crime, a culpa inconsciente é sua causa eficiente.

Em 1916, Otto Rippert produz *Homunculus*. O homúnculo, fabricado em laboratório por famoso cientista, precursor das adaptações cinematográficas de *Frankenstein*, é um homem brilhante e competente. Ao tomar conhecimento das circunstâncias de seu nascimento e de sua origem, torna-se revoltado. Tenta livrar-se da solidão através do amor. Para tanto, sai viajando para países longínquos, na esperança de manter o anonimato. Tentando conquistar o coração das pessoas, escutava, como resposta, o mesmo refrão: “É o Homúnculo, o homem sem alma, o servidor do diabo, um monstro”⁵. E quando matam seu cachorro de estimação, avança contra a humanidade. Furioso, transforma-se em ditador de uma grande nação, para se vingar do sofrimento. Disfarçado de operário, fomenta greves, ao mesmo tempo em que promove sangrenta repressão. A seguir, provoca uma guerra mundial, até que,

⁴S. Freud, ESB., *Alguns tipos de caráter encontrados no trabalho analítico*, XIV, p. 376.

⁵S. Kracauer, *De Caligari a Hitler*, p. 38.

finalmente, um raio vem fulminá-lo.

Em 1919, Freud põe no papel um texto que já vinha ruminando desde 1913, onde retoma e aprofunda o tema do duplo e do estranho. *Das Unheimlich*, traduzido ao português, pela Editora Imago, por *O Estranho*, embora na sinopse da mesma edição, inexplicavelmente, conste *O Sobrenatural*. Seria melhor traduzido por *O Sinistro*. Isso mostra a riqueza do significante *Unheimlich*, cuja característica é justamente cobrir a estranheza e a familiaridade ao mesmo tempo e sem contradição.

Freud faz referências às figuras de cera, aos bonecos, aos autômatos. Explora o conto de E.T.A. Hoffmann, *O Homem da Areia*, personagem que aterroriza as crianças, jogando areia em seus olhos, na hora do adormecer. Os olhos saltam das órbitas, e ele os recolhe num saco para alimentar seus filhos na lua. O papel de destaque da boneca Olímpia ilustra o efeito estranho de quando se tem dúvida sobre se a figura é um ser humano ou um autômato sem vida.

Quanto ao fenômeno do duplo, ele ocorre quando “o sujeito identifica-se com outra pessoa, de tal forma que fica em dúvida sobre quem é o seu eu, ou substitui o seu próprio eu por um estranho”⁶. Freud cita Otto Rank, que afirma ter o duplo ligações com os reflexos em espelhos, com as sombras, com a crença na alma imortal (o duplo do corpo) e com o medo da morte.

Ainda com relação ao sinistro, além da referência ao retorno dos mortos, espíritos, fantasmas, casas assombradas e práticas de magia, o melhor exemplo é dado na própria autobiografia de Freud:

Estava eu sentado sozinho no meu compartimento do carro-leito, quando um solavanco do trem, mais violento que o

⁶S. Freud, ESB., *O estranho*, XVII, p. 293.

habitual, fez girar a porta do toailete anexo, e um senhor de idade, de roupão e boné de viagem, entrou. Presumi que, ao deixar o toailete, que ficava entre os dois compartimentos, ele houvesse tomado a direção errada e entrado no meu compartimento por engano. Levantando-me com a intenção de fazer-lhe ver o equívoco, compreendi imediatamente, para espanto meu, que o intruso não era senão o meu próprio reflexo no espelho da porta aberta. Recordo-me ainda de que antipatizei totalmente com a sua aparência.⁷

Mas há um detalhe muito pouco comentado neste texto. O que levou Freud a tratar do duplo e do estranho é sua preocupação com a estética. A primeira frase do texto já diz: “Só raramente um psicanalista se sente impelido a pesquisar o tema da estética, mesmo quando por estética se entende não simplesmente a teoria da beleza, mas a teoria das qualidades do sentir”⁸.

Três coincidências intrigantes devem ser registradas. No mesmo ano em que Freud publica seu *Das Unheimlich*, o cinema alemão produz um filme com o mesmo título: *Unheimlich Geschichten*, traduzido por *Histórias Tenebrosas*. Sob a direção de Richard Oswald, além de “O Susto”, de sua autoria, o filme utilizou um conto de Poe, “O Gato Preto”, bem como um episódio chamado “O Clube dos Suicidas”, entre outros.

A segunda coincidência vem do fato de que o cinema alemão passava por uma crise financeira. Alguns diretores tiveram então a idéia de explorar justamente temas estéticos, para melhorar a qualidade dos filmes. Como efeito secundário, houve grande valorização do cinema

⁷S. Freud, idem, p. 309, nota 1.

⁸S. Freud, idem, p. 275.

alemão, transformado agora em produto de exportação⁹.

Como terceira coincidência, a crescente influência do psiquiatra alemão Kraepelin, nascido no mesmo ano que Freud, e que revolucionou a psiquiatria pela postura mais humanista diante da loucura e seu tratamento, apesar de seu organicismo. A loucura passa então a freqüentar o cinema.

O que espantou surpreendentemente o resto do mundo foi que, nesse momento, o cinema alemão entrava numa fase de beleza inédita. Chamado de expressionista, tal cinema, junto com a psicanálise, herdeiros que já eram do movimento *Sturm und Drang* (*Tempestade e Impulso*), liderado por Goethe e Schiller, na década de 1770, sofreram também influência dos filósofos Schopenhauer e Nietzsche. O Expressionismo já surgira na arte e literatura por volta de 1910, tornando-se forte ao final da Primeira Guerra, em 1918, mas explode com o filme considerado o clássico do Expressionismo, *Das Kabinett des Dr. Caligari*, de 1920, dirigido por Robert Wiene, depois que Fritz Lang recusou o convite, comprometido que estava com a filmagem da série *Die Spinnen* (*As Aranhas*).

O roteiro d'O *Gabinete do Dr. Caligari* foi autobiograficamente escrito por Hans Janowitz e Carl Mayer. O primeiro, nascido em Praga (a cidade misteriosa), participou da Primeira Guerra, tornando-se pacifista. O segundo, expulso de casa por um pai suicida, esteve internado em hospital psiquiátrico. Quanto ao diretor, Robert Wiene, era filho de famoso ator que enlouqueceu. Esses foram os precedentes.

O filme conta a história do Dr. Caligari, magistralmente interpretado por Werner Krauss, que planejava exhibir, numa feira da cidade, com músicas e espetáculos circenses, o sonâmbulo Cesare. Quando vai à

⁹S. Kracauer, op. cit. p. 66.

Prefeitura pedir autorização, é mal recebido por um funcionário prepotente, sentado num banquinho desproporcionalmente alto. A custo consegue a liberação, mas, no dia seguinte, o funcionário aparece morto em sua residência. À noite, na fila dos muitos curiosos para assistir ao espetáculo, estão dois amigos, Francis e Alan, ambos enamorados por Jane, que entram na tenda de Caligari e vêem Cesare saindo lentamente de um caixão. Caligari anuncia que o sonâmbulo está disponível para responder sobre o futuro. Alan indaga quanto tempo viverá. Resposta: “até o amanhecer”. Na manhã seguinte, Francis fica sabendo que seu amigo foi assassinado da mesma maneira que o funcionário municipal. Sob suspeita, Caligari começa a ser investigado. À noite, Francis vai ao *trailer* de Caligari, espreita pela janela, e vê Cesare deitado no caixão. Mas, naquele mesmo momento, Cesare estava invadindo o quarto de Jane, ameaçando apunhalá-la, raptando-a e carregando-a pelos becos escuros e por cima dos muros. Com a chegada do pai da moça, o bandido abandona-a e morre exausto. Jane reconhece Cesare, mas Francis jura não ser verdade, porque o viu deitado e dormindo, sem dúvida um belo álibi. Aumenta o mistério. A polícia vai ao local de repouso do sonâmbulo e só encontra no caixão um boneco de cera igual a Cesare. Formada a confusão, Caligari aproveita e foge para o manicômio. Francis segue o fugitivo até o hospital e chama o diretor para obter informação sobre aquele doente mental assassino. Para sua decepção e horror, o diretor era o próprio Caligari. No dia seguinte, Francis volta ao hospital e se reúne com alguns médicos que investigam os aposentos e a biblioteca de Caligari, descobrindo as provas do crime. Encontram um antigo tratado sobre sonambulismo, do século XVIII, que relata a história de um empresário teatral chamado Caligari que, no Norte da Itália, hipnotizava seu médium Cesare para cometer crimes, substituindo-o por um boneco de cera, para despistar. Ao ler essa história, o diretor do hospital quis testar a experiência. Ao receber um

sonâmbulo para tratamento, identificou-se com o primeiro Caligari. Mas quando Francis mostra a Caligari o cadáver de Cesare, o diretor começa a delirar, é contido na camisa de força e se torna um paciente.

Embora alguns poucos críticos o classifiquem simplesmente como um filme de terror, ao estilo de Hoffmann, é quase uma unanimidade de que se trata de um estilo inédito no cinema, classificado como expressionista.

No intervalo entre o Impressionismo e o Surrealismo, ambos de origem francesa, surge o Expressionismo alemão, logo depois de Freud publicar artigo clássico sobre a repressão. Para a psicanálise, a repressão resulta, em parte, da exigência feita pela civilização de canalizar a energia sexual em benefício do progresso cultural ou tecnológico, causando, em contrapartida, o mal-estar. O Expressionismo propõe, então, liberar a irrupção dessas emoções reprimidas.

O Expressionismo não está simplesmente no enredo, mas, sobretudo, nos cenários, para cuja confecção foi convidado Alfred Kubin, precursor do surrealismo, o qual não pôde realizá-los.

Por razões econômicas, o cenário foi todo pintado em tela, realizado, portanto, inteiramente no estúdio, correspondendo ao requisito fundamental do Expressionismo, que consiste em abolir a natureza, criando cenários novos, inquietantes e artificiais. Direcionando todo o foco para a expressão dos sentimentos mais profundos, alinha-se perfeitamente com a definição de estética dada por Freud, como sendo “a teoria das qualidades do sentir”.

Assim, o Expressionismo, reagindo ao Naturalismo e ao Neo-Romantismo, ressalta a experiência psicológica, o pesadelo, os fantasmas surgindo dos corredores escuros do inconsciente. Utiliza o duplo, o estranho, o espelho, o crime, a esquizofrenia, resgatando Freud

e Kraepelin, exponentes da psicanálise e psiquiatria. Ressalte-se que estamos no momento em que a Alemanha sofre fragorosa derrota na Guerra, e as pessoas, desorientadas, recorrem ao misticismo e à reflexão, em busca de explicação.

O cenário é, por si só, inquietante. A deformação, típica das produções oníricas, está em toda parte. São formas dentadas e agudas, ao estilo gótico, chaminés oblíquas, janelas e portas cuneiformes, triangulares ou em losango, paredes inclinadas fora do prumo, muros quebrados, sombras pintadas de forma desarmônica, em claro-escuro, ziguezagues, ausência das regras de perspectiva, sensação de que a casa vai cair por falta de equilíbrio, ruas estreitando-se na escuridão de becos sem saída, sombras humanas executando crimes, tudo converge para provocar o terror, o pânico, o suspense, a angústia.

Acresça-se o fato de que tal cinema é mudo, o que leva os protagonistas a expressar tudo por gestos amplos, sobretudo por olhares penetrantes e eloqüentes. O que jorra é a realidade psíquica e a força bruta dos impulsos. As coisas e os fatos não existem, são uma falsa realidade. Só existe a visão interna que os fatos provocam, e o significado deles.

Desligar da natureza e resgatar “a expressão mais expressiva” de um objeto é um lema dos expressionistas, ou, segundo Bela Balasz, acentuar a “fisionomia latente” de um objeto¹⁰. Os fatos externos se interiorizam, ao passo que os elementos psíquicos se exteriorizam, unificando o dentro e o fora.

O filme *O Gabinete do Dr. Caligari* é considerado a primeira obra de arte no cinema. Os franceses, encantados com o feito, cunharam o significante “caligarismo”, e deram seqüência ao Expressionismo criando o Surrealismo pouco depois, onde o inconsciente e as imagens oníricas

¹⁰Lotte Eisner, *A tela demoníaca*, p. 19.

inspiram uma arte que não negou suas raízes ainda mais explícitas na psicanálise.

Em 1922, Friedrich Murnau produz *Nosferatu, o vampiro*. Primeiro de uma série de vampiros cinematográficos, é uma adaptação do romance *Drácula*, de Bram Stoker.

Uma agência corretora de imóveis manda o vendedor recém-casado ao castelo do conde Orlock, para fechar um contrato. O castelo situa-se na ferradura dos montes Cárpatos. Ao alugar uma carruagem, o corretor é dissuadido de seguir viagem, devido à dificuldade e aos perigos do percurso. Insiste e segue. À medida que se aproxima do castelo, cresce a ventania, trovões, raios e tempestade, os cavalos empinam, lobos uivam. Pensando na esposa que deixara em casa, enfrenta tudo. Ao entrar no castelo, encontra Orlock deitado num sarcófago, como cadáver, com os olhos abertos, mas dormindo, por ser dia. À noite, é o vendedor que vai dormir. O conde acorda e vai chupar o sangue do visitante. No mesmo instante, na cidade de Bremen, a esposa acorda assustada com maus pressentimentos. O morto-vivo percebe e abandona o rapaz, que foge. O vampiro deixa o castelo e sai pelo mundo. Aonde vai, é cercado por ratos contaminados, e as pessoas morrem. Embarca num navio, a tripulação morre e o barco continua sua rota sozinho. Os ratos disseminam a peste por toda a Europa.

O sucesso dos filmes psicológicos alemães causou inveja. Assim, em 1924, Samuel Goldwyn, um dos fundadores da Paramount, criador da Metro Goldwyn Mayer, convidou o Dr. Freud para supervisionar filmes de amor, com uma orientação psicanalítica. Freud recusou o convite e o pacote de dólares oferecidos para iniciar o trabalho.

No ano seguinte, a produtora cinematográfica alemã, UFA, Universum-Film Ag., solicitava a autorização de Freud para um filme de divulgação

da psicanálise, a ser elaborado por uma equipe de eminentes psicanalistas. Freud relutou bravamente, mas acabou tolerando. Argumentava que não seria possível enquadrar os conceitos analíticos em um filme. Havia a questão ética, a banalização comercial e, sobretudo, a incoerência de apresentar a “cura pela palavra” num filme mudo. Finalmente, em 1926, sai o filme *Segredos de uma alma*, às vezes traduzido também por *Mistérios de uma alma*, dirigido pelo expressionista George Pabst que, neste momento, começava a fazer o estilo do novo realismo. As cenas de sonho, por exemplo, foram fáceis de fazer devido aos recursos expressionistas.

Adaptação disfarçada do caso clínico do *Homem dos Ratos*, paciente com uma neurose obsessiva, conta a história de Mathias, engenheiro químico que, enquanto manipula uma proveta no laboratório, escuta o telefone tocar, a esposa atende e avisa que o primo, grande amigo do casal, está chegando. Alegre, mas apreensivo, deixa cair a proveta. É um primeiro ato falho. Durante a refeição com a mulher e o primo, entra em estado de angústia, sai para a rua e fica sentado num bar, até a hora de fechar. Ao pagar a conta, tira também do bolso a chave da casa e se esquece de guardá-la. Segundo ato falho. Um homem, sentado ao lado, percebe a manobra, pega a chave e vai seguindo Mathias até a porta da casa. Devolve-lhe a chave e pergunta se tem uma boa razão para não querer voltar para casa. Naquela noite, o engenheiro não consegue dormir, atormentado pela obsessão de matar a mulher que ama. Desesperado, decide suicidar-se. Vai ao laboratório, pega um frasco de veneno, começa a escrever um bilhete de despedida, quando se depara com uma foto de sua mãe. Agacha-se para um beijo de adeus à mãe, esbarra no frasco de veneno e o derruba em cima da foto. Após este terceiro ato falho, Mathias percebe que está acometido de fobia por instrumentos cortantes.

No dia anterior, escutara gritos de socorro. Um assassinato foi cometido na casa vizinha. Na manhã seguinte, barbeava-se com uma navalha, quando sua mulher pede ajuda para enrolar o cabelo. Desajeitadamente, passa-lhe a navalha no pescoço, provocando um pequeno corte. Assusta-se com a chegada de um policial que, entretanto, vinha só fazer interrogatório rotineiro sobre o crime da casa ao lado. Chega pelo correio um pacote contendo um presente que o primo mandara à sua mulher: um punhal japonês, acompanhado de uma estatueta da deusa da fecundidade, trazendo uma criança no colo. À noite, tem um sonho de angústia, acorda suado e gritando por socorro. Aconchega-se, em posição fetal, no colo da mulher. Mais tarde, quando sua mulher tenta reconfortá-lo, ele a acolhe em seu peito, vendo, de relance, o punhal japonês. Sente um impulso irresistível de enfiá-lo na nuca branca da companheira. Em desespero, foge para a casa da mãe. A meio caminho, decide procurar o “homem da chave”, que é justamente o psicanalista.

Iniciada a análise, o paciente relata um sonho contendo alusões a fatos de infância, de quando o pequeno Mathias, o primo e uma amiguinha (que veio a se tornar sua atual esposa) brincavam de médico, de papai e mamãe. Numa dessas traquinagens, a amiguinha dera uma boneca de presente ao primo, como se fosse um filho. Isso originou todo o ciúme que Mathias sempre teve do primo, ciúme agravado pelo fato de que sua mulher nunca lhe dera um filho. Ao final da sessão, salta do divã, apanha o cortador de papel na mesa do analista e, sobressaltado, apunhala o vazio. Estava aberto o caminho para a compreensão da fobia e neurose obsessiva do paciente¹¹.

O filme foi um sucesso. Dois anos depois, surgia o cinema falado.

¹¹Patrick Lacoste, *Psicanálise na tela*, p. 31.

Em 1930, Fritz Lang produz outra pérola do cinema alemão: *M – O vampiro de Düsseldorf*. Apesar do título, não se trata de filme sobre vampiros, nem há referência a eles. O título original seria *Um assassino entre nós*, mas o Ministério do Cinema cassou-o, porque achou, denunciando-se, que poderia ser interpretado como referência a Hitler. A letra M guarda a referência a *Mörder* (assassino) e nos diálogos aparece: “Todos somos assassinos”.

Como enredo, a menina Elsie é misteriosamente assassinada. Aumenta o pânico com outros crimes semelhantes. Começam as investigações, a polícia não encontra pista. Os criminosos da cidade, aliados ao sindicato dos mendigos, resolvem procurar o criminoso. Um mendigo cego o descobre, leva-o a julgamento por parte dos mendigos e criminosos. Tentam condenar à morte o colega, que se desespera e pede que o entreguem à polícia, onde encontraria justiça. Em seu apelo patético, numa interpretação impecável de Peter Lorre, defende-se dizendo:

Sinto-me impelido a caminhar pelas ruas, e sempre alguém vem atrás de mim. Sou eu. Às vezes me sinto a mim mesmo atrás de mim e não consigo escapar... Quero fugir, devo fugir. Os fantasmas me perseguem sempre, a menos que eu mate. E depois, diante da banca de jornal, leio a notícia. Fui eu que fiz isto? Mas não sei de nada disso! Detesto isso, devo abominar isso, devo... não posso mais.

O filme termina com a abertura do tribunal de júri oficial. Não se mostra a acusação nem a defesa, e não se conhece a sentença proferida.

A pergunta que fica: quem é responsável pelo crime? O povo alemão, possivelmente, faz esta pergunta até hoje, com relação ao Nazismo.

À tese de Freud citada acima, acrescenta-se a reflexão de Jacques Lacan sobre a “paranóia de autopunição”, segundo a qual o crime pode ter um

efeito catártico e terapêutico de fazer cessar a alucinação de quem sente uma culpa insuportável. Ainda segundo Lacan, diante de uma alteridade onipotente (o pesadelo, o duplo, o estranho), quando aparece no real algo íntimo e recalcado, uma angústia invade o sujeito a ponto de destruir nele qualquer faculdade de desejar¹².

Embora tenha sido o Expressionismo a mais original contribuição alemã para as artes, os nazistas não hesitaram em bani-lo, alegando sua tendência esquerdista ou comunista, bem como a presença de muitos judeus em suas hostes. Em 1937, o Partido oficial organizou a mostra de arte *Entartete Kunst (Arte Degenerada)*, em Munique, quando os livros expressionistas foram queimados. Destino funesto idêntico foi reservado à obra de Sigmund Freud, considerada obscena e perniciosa.

Mas Freud não se ausentou do cinema nem depois de morto. Pode-se afirmar que o cinema não seria o que é, não houvesse a psicanálise.

¹²in Elisabeth Roudinesco, *Dicionário de Psicanálise*, p. 383.

Bibliografia

- Cardinal, Roger. – *O Expressionismo*, Jorge Zahar, 1988, Rio de Janeiro.
- Eisner, Lotte. – *A tela demoníaca*, Paz e Terra, 1985, São Paulo.
- Freud, S. – *Obras Completas*, ESB., Vols. V, XIV e XVII, Imago, 1972, Rio de Janeiro.
- Kracauer, S. – *De Caligari a Hitler*, Paidós, 1985, Barcelona.
- Lacan, J. – *A relação de objeto*, Sem. IV, Jorge Zahar, 1995, Rio de Janeiro.
- Lacoste, P. – *Psicanálise na tela*, Jorge Zahar, 1992, Rio de Janeiro.
- Roudinesco, E. – *Dicionário de Psicanálise*, Jorge Zahar, 1998, Rio de Janeiro.

Geraldino Alves Ferreira Netto – psicanalista

Autor de: *Wim Wenders, Psicanálise e Cinema*, Unimarco, 2001, São Paulo.

Professor Convidado do Curso de Pós-Graduação *lato sensu*, em
Semiótica Psicanalítica - Clínica da Cultura
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

e-mail: geraldinoafn@uol.com.br

Tel. 019-3384-3652 (cons.) e 3258-6184 (resid.)