

# Psicanálise e cinema



# Uma visão psicanalítica do filme O espírito da colmeia<sup>1</sup> de Victor Erice

Andrea Sabbadini<sup>2</sup>



Desde os primórdios de nossa disciplina no final do século XIX e, em particular, desde a publicação dos “Três ensaios sobre a teoria da sexualidade” (Freud, 1905) e do caso do “Pequeno Hans” (Freud, 1909), a psicanálise se edifica com base na compreensão do desenvolvimento infantil. Os psicanalistas acreditam na fundamental importância das experiências de

1 *El espíritu de la colmena*, Espanha, 1973.

2 Psicanalista, membro da Sociedade Britânica de Psicanálise. Diretor do Festival Psicanalítico de Cinema Europeu.

vida precoce, tanto as boas que conduzem a um desenvolvimento saudável dentro de um ambiente facilitador quanto as negativas que podem interferir nesse desenvolvimento; sendo que estas últimas podem ser causadas por eventos traumáticos, perdas iniciais, abuso ou negligência, com consequências que podem perdurar ao longo da vida. Podemos esquecer, reprimir ou distorcer o nosso passado, mas não podemos evitar que nos marque, para o bem ou para o mal, durante o resto dos nossos dias, afetando, às vezes, até as próximas gerações.

Graças às contribuições de pioneiros da análise infantil tais como Anna Freud, Melanie Klein, Erik Erikson, Donald Winnicott e Margaret Mahler, para mencionar apenas alguns, nosso conhecimento sobre o mundo interno das crianças – suas fantasias e sonhos, significado de seus jogos e psicodinâmica de suas relações objetais – se expandiu, com grandes implicações teóricas e clínicas para a nossa prática também em relação a adolescentes e adultos, bem como às próprias crianças.

Dada então a importância da infância para a psicanálise, parece apropriado que devamos nos concentrar em como os personagens tão jovens foram representados nas telas. Ao longo da história do cinema, e de todo o mundo, os cineastas têm sido bem-sucedidos em trabalhar com crianças, desafiando o mito de que é muito arriscado fazer filmes com eles (ou com animais...). Esse trabalho produziu muitos filmes (alguns deles, mas certamente não todos, também destinados a um público jovem) tendo crianças e adolescentes como protagonistas. Deve-se dizer que a maioria desses filmes simplesmente se reproduz, e no processo também reforça os estereótipos banais sobre crianças. Outros, porém, mostram uma considerável visão e compreensão sobre a vida emocional dos jovens personagens, seus conflitos internos e os problemas externos que enfrentam. O melhor é que esses filmes conseguem retratar com inteligência e sensibilidade o mundo interno das crianças, suas relações entre si e com os adultos, sua capacidade de brincar e se divertir, seu senso de humor, de solidão, quando sentem que não estão sendo entendidas e seu sofrimento durante os tempos difíceis. Cada filme, à sua maneira original, fala o mesmo idioma que seus jovens personagens.

Por último, mas não menos importante, vale a pena notar que o trabalho dos cineastas e artistas consiste em inventar personagens, criar objetos mágicos e novos cenários com semelhança às brincadeiras imaginativas das crianças. Na verdade, o primeiro se origina, e é um desenvolvimento orgânico destas últimas. Em outras palavras, há uma continuidade entre o jogo imaginativo das crianças e o trabalho criativo dos artistas, até mesmo cineastas.

*O espírito da colmeia* foi escrito e dirigido por Victor Erice, cineasta nascido em 1940, numa aldeia da região espanhola da Biscaia. Quando esse filme, seu primeiro longa, surgiu, em 1973, foi aclamado internacionalmente como uma obra-prima e ganhou vários prêmios importantes; foi descrito por um crítico como “um filme visualmente poético, assustador e alegórico sobre inocência, ilusão e isolamento”.

A influência indireta de uma abordagem psicanalítica do cinema é explicitada por Erice quando, em relação a *O espírito da colmeia*, afirmou: “Acredito nas experiências e sentimentos menos conscientes (em outras palavras, subconscientes ou inconscientes) que gradualmente se acumulam em nossas mentes sem que estejamos conscientes disso. O problema na arte não é apenas ter ideias, mas como expressá-las com corpo e vida”.

Os seres humanos sempre tentaram lidar com as ansiedades decorrentes de suas limitações físicas, emocionais, mentais e, de outra forma, imaginando mundos em que essas falhas são magicamente negadas ou superadas. Sua impotência é assim transformada em onipotência, sua ignorância em onisciência, sua mortalidade em vida eterna, sua infelicidade na Terra em bem-aventurança no céu... Aprendemos com teorias de desenvolvimento psicanalíticas que as origens de tais fantasias grandiosas podem ser rastreadas até a cena primária dos bebês, o narcisismo e a crença de que o seio da mãe (concreta e metaforicamente falando) estará sempre disponível sob demanda, a certeza a ser desafiada suficientemente cedo, é claro, pela intrusão perturbadora na vida da criança do princípio da realidade. As mitologias, até mesmo aquelas que assumem a forma de religiões, são apenas variações no tema de tais desejos primitivos e são encontradas em todas as culturas.

No *Zeitgeist* do século XIX, caracterizado por sua ênfase no progresso científico, muitos mitos tiveram interessantes destinos, como o desejo de recriar artificialmente a vida humana removendo vários órgãos de cadáveres, montando-os em um corpo e depois infundindo um brilho da vida, com a ajuda da energia magnética ou da eletricidade, então recém-descoberta. Não muito diferente dos construtores da Torre de Babel que esperavam aproximar-se de Deus com sua construção, ou de qualquer madeira do Mestre Geppetto (pai de *Pinocchio*, obra-prima de Carlo Collodi, de 1883) ou de qualquer cientista tipo Henry Frankenstein, poderia aprender a imitar, e assim desafiar, os poderes de Deus (ou, em vez disso, da Mãe Natureza) para formar novas vidas. A genial criação literária de Mary Shelley, de 1818, com um empreendimento condenado a um trágico resultado, e o filme de James Whale (1931) dão uma representação visual assustadora, mas talvez menos fantástica hoje, em nosso terceiro milênio tecnicamente dominado, quando temos inteligência artificial, robôs antropomórficos e ovelhas clonadas que se movem rapidamente da ficção científica para a realidade comum.

Mas na imaginação de crianças pequenas que crescem em uma aldeia no ano de 1940, podemos acreditar que a visão de Boris Karloff no papel do monstro do médico Frankenstein, projetado em uma tela improvisada numa sala da cidade, deve ser realmente assustador. O alerta amigável do apresentador do filme afirmando que sua história “não deve ser levada muito a sério”, deve ter causado pouco efeito para aliviar o medo dessas crianças.

Em nosso filme encontramos duas protagonistas: Ana, de 7 anos, e sua irmã mais velha, Isabel; incapazes de adormecer após a exibição de *Frankenstein*, suas mentes ainda estão cheias das perturbadoras imagens a que assistiram. Como as crianças respondem emocionalmente a um material tão angustiante? Como o conceitualizarão e integrarão dentro do seu espaço mental? Suas reações, como meninas na idade do “período de latência”, são substancialmente diferentes daquelas de meninos, ou de crianças mais velhas, ou mesmo de adultos, quando se apresenta uma criatura monstruosa que sai caminhando de um laboratório científico e mais tarde joga uma jovem como elas no lago como se ela fosse apenas mais

uma flor de calêndula. Ana e Isabel sabem que o que elas tinham visto era apenas um filme. “No filme é tudo falso, é um truque”, diz a garota mais velha, tanto quanto sabemos que o diretor Victor Erice também faz parte do universo ficcional do cinema. No entanto, além de todas as racionalizações, as meninas devem ter achado impossível manter sua realidade fictícia completamente separada de suas experiências diárias, compreendendo-a como nada mais do que o produto da imaginação de outra pessoa. Assim como o cinema exerce poder e fascínio sobre todos nós...

Na cena pungente de seu diálogo sussurrado na cama, ouvimos a sonolenta Isabel tentando responder às perguntas de sua irmã mais nova, fazendo-a acreditar que ela, Isabel, sabe mais do que parece, coisas como monstros, fantasmas e espíritos. “Eu o vi vivo”, ela afirma. “Onde?”, Ana pergunta. “Em um lugar que conheço perto da aldeia. As pessoas não podem vê-lo. Ele só sai à noite.” “Ele é um fantasma?” – pergunta Ana, e Isabel responde: “Não, ele é um espírito”.

Em outra cena, Isabel finge estar morta e, depois, se arrasta por trás de Ana com uma máscara de monstro, sentindo certo prazer em assustá-la – uma maneira, presumimos, de lidar com seus próprios medos por meio da defensiva bem conhecida que funciona pela identificação com o agressor. Por sua vez, Ana, que antes não estava muito convencida pelas explicações parapsicológicas de Isabel sobre fantasmas e espíritos, agora não fica muito assustada nem por sua performance dramática. No entanto, ela continuará tentando satisfazer seu desejo de conhecer o monstro, que ela acredita poder tornar-se visível no fundo do poço, perto de uma fazenda abandonada, embora apenas como uma aparição fantasmática. Mas, podemos perguntar, o que Ana e Isabel estão realmente procurando? Devemos assumir que na busca solitária pelo espírito do monstro, existe também a sensação de aventura e excitação, as meninas esperam secretamente encontrar alguém que possa oferecer-lhes o entendimento e o carinho que nenhum de seus pais ausentes pode dar; alguém que possa estar suficientemente em contato com seu mundo interior, que simpatize com seus insólitos dilemas existenciais sobre o bem e o mal, a vida e a morte, os corpos e a sexualidade – questões que os filhos têm que enfrentar –, para ajudá-las a dissipar ou, pelo menos, reduzir suas ansiedades.

Na verdade, os pais das meninas parecem não apenas ignorar, mas também ser bem indiferentes às suas filhas. Teresa está ocupada escrevendo cartas para um antigo amante que vive na França, enquanto o “misantrópico” Fernando (a definição que Teresa dá a seu marido) está obcecado com a meticulosa observação das abelhas. A imagem da colmeia, por sinal, repetida no padrão hexagonal nas janelas da casa, cria no filme o que um crítico descreveu como “um senso generalizado de claustrofobia e desconexão geográfica”. As meninas muitas vezes são deixadas sozinhas fazendo brincadeiras perigosas nas linhas ferroviárias e vagam no campo aberto, como se não precisassem da supervisão dos pais.

É verdade que, em alguns momentos, testemunhamos que Fernando e Teresa se comportam como pais “bons”. Por exemplo, o pai das meninas as leva para escolher cogumelos e explica a diferença entre os comestíveis e os venenosos – talvez uma lição indireta de valores morais. Em outra cena, Teresa penteia afetuosamente os cabelos de Ana e tenta responder suas perguntas sobre os espíritos: “um espírito é um espírito!”, ela diz, numa explicação pouco esclarecedora, seguida pelo conselho de ser uma boa garota, e um abraço genuinamente terno. Mais tarde, quando Ana foge e por horas não consegue ser encontrada em nenhum lugar, tanto Teresa quanto Fernando ficam claramente preocupados, embora mais afetados talvez pela culpa de não terem cuidado adequadamente da filha. Em suma, temos a impressão de que esses pais não estão envolvidos com suas filhas de forma emocionalmente profunda e consistente, e que, portanto, essas crianças, ainda muito jovens e necessitadas, não podem confiar neles. É importante notar que, quando Ana está preocupada com o que poderia ter acontecido à irmã, procura Milagros, a ajudante mais presente e atenciosa, e não a mãe.

Uma cena deliciosa de *O espírito da colmeia* é a que ocorre na sala de aula, em que uma bem-intencionada professora dá uma lição de anatomia rudimentar a seus alunos, fazendo-os remontar, como Frankenstein, os diferentes órgãos (coração, pulmões, estômago, olhos – sem genitais, é claro) em um manequim de madeira chamado Don José... Como se os seres humanos fossem apenas a soma total dos tais objetos – um tema incidentalmente também abordado por outro cineasta espanhol, Pedro

Almodóvar, em seu filme de 2011, *A pele que habito*, também inspirado na história de Frankenstein.

Em *O espírito da colmeia*, bem como durante todo o resto da escassa produção cinematográfica do diretor Erice, podemos perceber a presença barulhenta do tempo passando: um tema ilustrado visualmente pelo relógio musical do pai, um álbum de fotografias antigas da família, o ciclo da vidas das abelhas, o ritual diário das crianças indo e voltando da escola. “Os filmes são obviamente cheios de tempo”, observou Erice, “todas as formas de arte expressam o tempo de uma forma ou de outra. Mas nenhuma consegue contê-lo como uma tigela contém água, como faz o filme.” Uma imagem repetida no filme é a do fogo. Correspondências, velas, cigarros, fogueiras e lâmpadas a óleo são símbolos não só da purificação catártica, mas também dos poderes destrutivos do conflito. Em certo nível, o filme poderia ser interpretado como uma alegoria da Espanha no final de sua sangrenta Guerra Civil – um país que primeiro foi traumatizado, e depois, nas quatro décadas seguintes, anestesiado pela presença de uma monstruosa ditadura. O *Frankenstein* literário e cinematográfico e o Franco histórico podem ser vistos como dois homens afetados por uma ilusão semelhante da onipotência: o primeiro a imitar Deus criando vida por um uso pervertido da ciência, o último a oprimir o país com seu regime violento e autoritário (o filme de Erice foi lançado dois anos antes do fim da longa ditadura de Franco). No entanto, *O espírito da colmeia* também pode ser situado em qualquer lugar e em qualquer momento. Desdobrando-se em um ritmo lento, o filme de Erice nos permite mergulhar no mundo de fantasia e no pensamento mágico de duas crianças, habilmente explorado pela câmera do cineasta, deslocando-se perfeitamente para dentro e para fora da confortável casa de campo da família. Fiquei intrigado ao saber que o filme aparentemente é composto por 500 tomadas internas e 500 externas, quase como para afirmar a presença na vida das crianças de um equilíbrio perfeito entre experiências subjetivas e a realidade externa.

Ao lado de momentos mais alegres, leves e divertidos na existência das meninas, não acharemos surpreendente que sua imaginação também seja povoada por medos primitivos de morrer – a mente da criança, ao contrário do próprio cinema, é uma justaposição contraditória de luzes

e sombras. Estimulados tanto pelas ficções do cinema de terror quanto pelas realidades das histórias de horror, muito ouvimos falar de espíritos e fantasmas, vemos ícones religiosos de crânios e crucificações, observamos Isabel tentando estrangular o gato ou fingir-se de morta, e encontramos um cadáver – dessa vez real, e não imaginado, ainda dentro do mundo fictício do filme –, o de um soldado republicano (seria o misterioso destinatário das cartas de amor de Teresa?) morto a tiros pelo exército de Franco em um celeiro abandonado. Quando vivo, mas ferido e escondido, Ana lhe oferecera uma maçã com uma generosidade inocente, como a menina Maria no filme *Frankenstein*. Nos identificamos com ela e temos a esperança inconsciente de ao reescrever essa história assustadora, sobreviver numa situação análoga àquela na qual Maria havia sucumbido. Coberto por um cobertor, o corpo do republicano será exibido na câmara mortuária improvisada da prefeitura, na mesma sala em que, no início do filme, os aldeões estavam assistindo ao filme *Frankenstein*...

Um crítico descreveu *O espírito da colmeia* como “uma peça de humor assustadora que dispensa trama e trabalha seus feitiços por meio de padrões intrincados de som e imagem”. No entanto, a ausência deliberada de uma narrativa convencional é abundantemente compensada pela ênfase lírica do cineasta na atmosfera, pelo poderoso impacto visual de sua fotografia simples, mas sempre bela, e, acima de tudo, pela precisão com que o mundo interior das duas meninas – excitado pela curiosidade, encantado com suas descobertas ou atormentado pela solidão e ansiedade – é representado no filme, permitindo que nos identifiquemos com os personagens e lembrando-nos, também, de como era, para cada um de nós, ser uma criança.