

UMA ESTÉTICA DA LOUCURA: LACAN E O EXPRESSIONISMO ALEMÃO

Karina Nunes dos Santos³³

Resumo: Este texto foi submetido à disciplina Estética, do curso de filosofia, sob avaliação do professor Dr. Rodrigo Pinto de Brito. Pretendemos, nele, analisar os elementos do expressionismo alemão no cinema como forma simbólica de refletir os processos psicológicos resultantes dum determinado contexto social. Processos esses que criam uma “estética da loucura”, já presente desde sempre no imaginário coletivo. Sob uma ótica lacaniana dos conceitos de loucura, inconsciente, linguagem e subjetividade, procuraremos evidenciar os meios pelos quais esses processos ocorrem e se manifestam na expressão da arte, mais especificamente, no expressionismo alemão cinematográfico.

Palavras-chave: Lacan; expressionismo; inconsciente; loucura; linguagem.

Abstract: This text was submitted to the Aesthetic discipline, of the course of philosophy, under evaluation of the Prof. Dr. Rodrigo Pinto de Brito. We intend to analyze the elements of german expressionism in cinema as a symbolic way of reflecting the psychological processes resulting from a particular social context. These processes create an "aesthetic of madness", already present in the collective imaginary. Under a Lacanian view of the concepts of madness, unconsciousness, language and subjectivity, we will try to highlight the means by which these processes occur and are manifested in the expression of art, more specifically in german cinematographic expressionism.

Keywords: Lacan; expressionismo; inconsciente; loucura; linguagem.

A arte é, sem dúvida, o meio mais efetivo para a expressão de sentimentos e emoções de um indivíduo, de uma cultura, de um povo. A definição de arte, contudo, sofre inúmeras modificações ao longo da história. Na filosofia, a Estética é o campo no qual se estuda o Belo, ou ainda, a Filosofia da arte: sua natureza, seus fundamentos e suas implicações.

33 Graduando do curso de licenciatura em filosofia, pela Universidade Federal de Sergipe. Karina.filosofia@hotmail.com

O termo “estética” foi criado por Baumgarten (séc. XVIII) para designar o estudo da sensação, “a ciência do belo”, referindo-se à empiria do gosto subjetivo, àquilo que agrada aos sentidos, mas elaborando uma ontologia do belo. (JAPIASSÚ, 2008, p. 94-95 1e).

Definir o Belo é julgar os critérios que determinam o nível de apreciação que algo deve/pode receber. Visto que inúmeros problemas acompanham essa definição, assim como os de definir uma estética ao longo da história, torna-se necessário um breve esclarecimento acerca da abordagem escolhida para este estudo.

Na Antiguidade, em Platão e Aristóteles, o Belo tinha relação direta com a Ética, logo, o que era Belo era, por definição, “bom”. O Belo, portanto, estaria ligado a uma finalidade objetiva. Na modernidade há uma mudança central no objeto desse estudo. O Belo passa a pertencer ao campo do subjetivo, a partir de Kant.

[...] Todo belo é o resultado de uma apreciação, de um juízo de gosto subjetivo, isto é, pressupõe que não há nada para ser conhecido. Kant define o belo como “aquilo que agrada universalmente sem conceito”, vale dizer, como objeto de um juízo de gosto que depende da sensibilidade estética, não da inteligência conceitual, referindo-se a um caso particular determinado, mas determinando um acordo universal dos sujeitos. (JAPIASSÚ, 2008, p. 28 3e).

Não trataremos de discutir os problemas da estética, propriamente ditos, mas nos valeremos da definição kantiana, adaptada, no entanto, sob a ótica lacaniana de subjetividade e linguagem, aplicadas à arte, mais especificamente ao Expressionismo alemão.

Grosso modo, cabe afirmar que o Belo está encerrado no que “afeta” os sentidos. Assim sendo, a arte, ou o belo, se manifesta sob as mais variadas formas e se dá na experiência sensível, expressa através da linguagem, seja ela escrita (artes literárias) ou imagética (artes visuais).

Analisaremos neste estudo elementos do Expressionismo alemão cinematográfico que refletem, de forma simbólica, os processos psicológicos que criam uma “estética da loucura”, procurando evidenciar os meios pelos quais esses processos ocorrem, sob uma ótica lacaniana de conceitos-chave, quais sejam, loucura, inconsciente, linguagem e subjetividade.

O inconsciente, de Freud a Lacan

Empregado primeiramente por Sigmund Freud, o inconsciente consiste em todo conteúdo inacessível à atividade consciente:

Em seu sentido freudiano, é umas das qualidades psíquicas que, juntamente com o pré-consciente e o consciente, formam a figuração espacial do aparelho psíquico. Todo fato psíquico pode ser, assim, inconsciente, depois tornar-se pré-consciente e consciente, ou vice-versa [...] Para Freud, boa parte daquilo que constitui nosso ego ou nossa consciência (por exemplo, lembranças, desejos, etc.), é inconsciente e escapa, embora ativamente, à nossa consciência. (JAPIASSÚ, 2008, p. 145).

Como recipiente das memórias reprimidas, traumáticas e socialmente inaceitáveis, o inconsciente se mostra extremamente rico em conteúdo psíquico: “O inconsciente é o nóculo da psicanálise” (SILVA, 1943, p. 71).

Na loucura, o inconsciente se exterioriza, na ótica freudiana, sob a forma de lapsos, metonímias e metáforas.

Esses pequenos acidentes, postos à margem pelas demais ciências, como insignificantes, ou desprovidos de interesse [sic], são, ao contrário, a razão de acuradas observações psicanalíticas, porque caracterizam atos absolutamente determinados e não meras arbitrariedades, como em geral se pensa”. (SILVA, 1943, p. 75).

Em Jacques Lacan, essa expressão torna-se mais específica, manifestando-se de maneira elaborada, através duma linguagem estruturada. O desenvolvimento dessa ideia ficou conhecido como o “retorno a Freud”, na *Segunda Clínica*³⁴ de Lacan. Nela, Lacan aprofunda uma máxima freudiana do princípio da psicanálise, na qual as palavras têm lugar central, organizando-se independentemente do “eu consciente” do analisado, cabendo ao analista apenas “ouvir”, em oposição a “sentir”³⁵. Esse “retorno a Freud” se dá sob a égide do *Complexo de Édipo*³⁶, no tocante ao *sentido*³⁷ real do relato, baseado em padrões estabelecidos socialmente:

Será a partir do Édipo que o sujeito irá estruturar e organizar o seu vira-ser, sobretudo em torno da diferenciação entre os sexos e de seu posicionamento frente à angústia de castração [...] O movimento que afirma o complexo de Édipo como fundamental na estruturação do sujeito e a sua conseqüente relevância incontornável na teoria psicanalítica, também anuncia, ao mesmo

34 Designação de um último momento da psicanálise lacaniana (séc. XXI), que se pauta no aperfeiçoamento da psicanálise freudiana através da linguagem e do sentido real dos conteúdos do relato e da responsabilidade do analisado sobre seus sintomas.

35 Característica da Primeira Clínica de Lacan, em que o analista é mediador entre o relato e o analisado, devolvendo para este uma “verdade” menos dolorosa.

36 Conceito freudiano baseado na tragédia *Édipo Rei*, de Sófocles. Segundo Freud, a criança formula um tipo de desejo sexual inconsciente pela mãe, rivalizando com o pai. Quando as instâncias da psique conseguem se equivar e resolver os problemas que se estabelecem pelo complexo, diz-se que o mesmo foi superado. O Complexo de Édipo leva em consideração, ainda, o conceito de castração, central na compreensão daquele, e, que sofre adaptações a partir de Lacan.

37 O sentido, em Lacan, é resultado do “significante”, que por sua vez, é produto da interpretação mais completa do relato, que se pauta na análise da linguagem como estrutura do inconsciente.

tempo, a presença irredutível do outro na constituição do sujeito. (MOREIRA, online).

Lacan parte da observação do que é “relatado” pelo indivíduo, analisando as diversas possibilidades interpretativas do símbolo linguístico (a palavra), sem se deixar influenciar pelo que ele – o analista – “sente”, mas interpretando o que ouve do analisado, a partir da *associação livre*³⁸. Essa mudança de paradigma iniciada por Freud e aperfeiçoada por Lacan é precipitada pelo entendimento de que o analista impregna o *sentido* real dos conteúdos quando se limita a “sentir” o que o analisado relata, tornando-o, ao final, uma espécie de cópia de si mesmo. Na psicanálise, cada caso é específico em *sentido* real, o que torna a máxima freudiana um pressuposto à análise de qualquer relato.

Discute-se, ainda hoje, acerca da aplicabilidade de conceitos criados a partir duma determinada época. O *Complexo de Édipo* sofre sérias críticas nesse sentido, o que levou Lacan a pensar uma adequação desse estudo freudiano, corrigindo-o sem descartá-lo. Essa adaptação se fez necessária, segundo Lacan, porque os padrões sociais mudaram: a figura paterna (essência do *Complexo de Édipo*) já não é o centro da sociedade contemporânea.

Na conferência *Instâncias da letra no inconsciente*, para estudantes de Letras da Sorbonne, em 1957, Lacan se pronuncia a respeito da abordagem linguística, iniciada, prematuramente, por Freud, antecipando uma possibilidade mais efetiva de interpretação ao analisar o que mais tarde viria a ser o seu *estruturalismo*³⁹. A partir do estudo da obra póstuma *Curso de lingüística [sic] geral*, de Ferdinand de Saussure, Lacan estrutura o inconsciente através do *significante*, instância resultante da *associação livre* e da superação do “diálogo” entre o analista e o analisado: “A armadilha, o buraco no qual se pode cair, é a de crer que o significado são os objetos, as coisas. O significado é coisa totalmente diversa – é a significação [...]” (LACAN, 1988, p. 43).

O *significante* é, portanto, o *sentido* real resultante da estrutura do inconsciente, através do *Complexo de Édipo*. Quando Freud formulou a máxima supracitada, de que as palavras sabiam se organizar, ele estava fazendo uso, já, da linguagem como possível estruturação do inconsciente, ou seja, ele se mostrou à vanguarda da própria linguística estrutural saussuriana, que data de 1916. Segundo Lacan:

38 Método desenvolvido por Freud, em que o analisado fala tudo que vier a sua mente.

39 Método que afirma existir uma estrutura lingüística no inconsciente, o que permitiria que este se expressasse de forma efetiva, elaborando símbolos e *significantes*.

Quer se trate de sintomas reais ou atos falhos, ou o que quer que seja que se inscreva no que encontramos e reencontramos incessantemente, e que Freud manifestou como sendo sua realidade essencial, trata-se ainda e sempre de símbolos organizados na linguagem, portanto funcionando a partir da articulação do significante e do significado, que é o equivalente da própria estrutura da linguagem. (LACAN, 2005, p. 23).

Quando falamos em símbolos linguísticos ou linguagem, estamos nos referindo, num primeiro momento, à palavra, como estrutura do inconsciente. Num segundo momento, é possível fazer o movimento contrário, se entendermos que o símbolo se expressa a partir de imagens do inconsciente, na forma de sonhos, por exemplo, ou qualquer conteúdo mental. A imagem é, portanto, o conteúdo da linguagem e a linguagem, o símbolo da imagem.

A linguagem da imagem

Sempre que há comunicação entre duas partes, costuma-se dizer que estes se fizeram entender através duma linguagem comum. A imagem, como forma primeira de comunicação, na arte rupestre, por exemplo, ocupa, até hoje, lugar de destaque, primeiro por ser imediata, segundo, pela possibilidade alegórica que carrega. Se já enaltecemos a imagem estática da pintura como forma de linguagem, podemos imaginar as proporções a que isso se eleva com o advento do cinema: a imagem em movimento, ou ainda, a linguagem em movimento imagético.

Através do cinema, o homem devolve a imagem ao mundo exterior, que parte duma primeira imagem (o pensamento) para o a linguagem (a palavra) e, de novo, para a imagem (a arte), que por sua vez se torna significado e volta ao pensamento na forma de crença, manifestando-se, nele, também como imagem, num movimento cíclico. A imagem é, para a arte, recurso simbólico, assim como a palavra o é para a psicanálise, de modo que imagem e palavra não sobrevivem independentemente.

Curiosamente, o cinema surge paralelo à psicanálise e ergue-se, não como expressão artística com fins em si mesma, mas recheada de conteúdo simbólico e ideológico. Não por acaso, o cinema se estabelece sob a incumbência de “projetar” o imaginário nacional, ou seja, ele se fortalece sobre o nacionalismo, alimentando e alimentado por um sentimento de poder e superioridade, exteriorizado e legitimado pela Europa, ainda nos primórdios do cinema.

A união entre psicanálise e cinema se dá quase que naturalmente, pois este passa a ser o espelho dos medos e desejos comuns a uma coletividade. O cinema passa a se preocupar,

então, com a linguagem subjetiva, própria da psicanálise. Em 1896, um ano após as primeiras exposições dos filmes dos Lumière, no Grande Café, Freud emprega o termo “psicanálise” pela primeira vez. Mas antes disso já havia estudos ligando o cinema à abordagem psicanalítica. Na década de 50 esses laços se estreitam ainda mais, com o trabalho pioneiro *O cinema ou o homem imaginário*, do sociólogo, psicólogo e cineasta Edgar Morin.

Essas pontes nos permitem fazer um estudo paralelo entre: cinema sob uma perspectiva psicanalítica e psicanálise a partir da expressão cinematográfica e suas motivações. Nesse sentido, a psicanálise lacaniana funciona como ponto de partida e ao mesmo tempo de chegada, de uma interpretação do “sujeito” no mundo, como centro do discurso acerca do inconsciente, pois, à medida que cria e expressa, também justifica seus motores, num movimento dialético.

A “psicologia do ego” norte-americana priorizava o desenvolvimento do indivíduo, do eu consciente, ao passo que a psicanálise lacaniana enfatizava o *id*, o inconsciente e a noção de “sujeito”. Promovendo uma síntese entre a psicanálise e a tradição filosófica, Lacan investigou o “sujeito” e seus múltiplos sentidos – psicológico, filosófico, gramatical, lógico – contrastando o eu soberano da “psicologia do ego” com o “sujeito do inconsciente”. (STAM, 2003, p. 183).

O cinema passa a ser, então, um grande divã psicanalítico, expondo os mais diversos sentimentos duma população, dentre os quais, nos parece, o mais rico consiste na loucura: a exacerbação do inconsciente.

A estética da loucura e o Expressionismo alemão

Partum insania est!
A loucura é criadora!

Um dos termos mais utilizados por Lacan em sua *Segunda Clínica* é a “invenção”. O sentido em que isso se aplica é estabelecido pelo “sintoma indecifrável”⁴⁰, que aparece como possibilidade de “inventar”, em oposição a “descobrir” uma realidade. O indivíduo, ao detectar seus “sintomas indecifráveis”, tem como única opção “inventar” e assumir as consequências de uma determinada realidade. A abordagem passa, então, da “verdade” para a “realidade”, e, como realidade, Lacan entende a junção do *simbólico*, *imaginário* e *real*.

É por meio da análise do símbolo linguístico que o analista entende o funcionamento psíquico que regula o “sujeito”, determinando os limites entre loucura e sanidade. Delimitar

40 Constatação de que ele – o analisado – é o seu próprio sintoma indissolúvel (impossibilidade de resolução).

essa fronteira, no entanto, sempre foi tarefa árdua, principalmente porque a norma que a regula não é estática e encerrada. Porém, parece correto afirmar que a realidade aparece para a normalidade com certa dose de certeza, ao passo que, para o louco, essa distinção é algo inimaginável. Para ele, a realidade que conhecemos num consenso sequer consiste um problema, pois ela não existe. Trata-se, portanto, de algo mais sutil: “Mas, contrariamente ao sujeito normal para quem a realidade lhe chega de bandeja, ele tem uma certeza, que é a de que aquilo de que se trata – da alucinação à interpretação – lhe concerne”. (LACAN, 1988, p. 91). Sua realidade é, portanto, uma “invenção”.

O limiar entre sanidade e loucura, proposto por Lacan, se instaura a partir de como o “sujeito” (o inconsciente) se comporta em relação à “realidade” e a “certeza” sobre ele mesmo e o mundo. “Realidade” e “certeza” são, para Lacan, conceitos muito distintos, no entanto, essa distinção é algo muito delicado de se averiguar: “O que caracteriza um sujeito normal é precisamente não levar jamais a sério um certo número de realidades cujas existências ele reconhece”. (LACAN, 1988, p. 90). A realidade do louco é a sua certeza.

Outro aspecto central da análise lacaniana diz respeito ao *imaginário*, e é através dele que o louco se realiza, quase sempre no âmbito sexual da neurose, na exacerbação ou contenção da sexualidade, como exposto em seu Seminário *O simbólico, o imaginário e o real*, em 1953, na fundação da Société Française de Psychanalyse. Desse aspecto podemos extrair o deslumbre à falsa liberdade da loucura, que está intimamente ligado ao prazer e à liberdade.

O culto à loucura data da Antiguidade e tem relação direta com o prazer e a liberdade. Na mitologia grega a figura do louco aparece, por exemplo, na personificação de um deus embriagado, excessivo, inconsequente e libidinoso. Dionísio, apesar de louco, mantém seu cortejo ininterruptamente, escapando, por vezes, da morte e toda sorte de perigos. No Tarô, o Louco, que é a carta inicial dos Arcanos Maiores, simboliza a inconsciência e, ao mesmo tempo, a sorte, que aparece vinculada à ingenuidade, numa analogia à “criança”, que recebe a proteção divina na forma de intuição. Embora perdido em seu inconsciente, a figura do louco, seja no Tarô ou na mitologia, mantém uma marcha contínua e nada o detém. Essa característica evidencia o papel da liberdade presente no arquétipo do louco, já que ele não pode assumir responsabilidades sobre seus atos, tampouco sentir-se culpado por qualquer coisa. Livre da culpa, o louco, em toda alegoria, goza do prazer e da liberdade em sua

plenitude, mas em troca perde a consciência e se entrega ao mundo das formas distorcidas do inconsciente. A loucura é, portanto, ambígua, pois ela liberta o indivíduo dos padrões de uma realidade imposta e o aprisiona na deformidade de suas próprias criações. Quando o indivíduo se confunde com seus sintomas, ou ainda, quando ele mesmo é o sintoma, segundo Lacan, resta-lhe inventar uma “realidade” e torná-la uma “certeza”, resta-lhe a loucura.

A estética da loucura parte dessa ambiguidade de significado e aparece bastante delineada pelo Expressionismo nas artes plásticas, arquitetura, fotografia, música, dança e cinema.

Nascido na Alemanha, como movimento vanguarda, o Expressionismo tem como principais características a deformação da realidade, numa tentativa de refletir a natureza da subjetividade humana, ou ainda, uma subjetividade da natureza humana. Nela, o sentimento aparece em primeiro plano em relação à objetividade, louvada pelo impressionismo e naturalismo, outrora. Essa emergência do sentimento em detrimento da realidade objetiva se explica na observação do próprio contexto histórico.

Embora a Europa sustentasse, por um lado, a memória da *Belle Époque*, da Revolução Francesa e ascensão da burguesia, no final do século XIX, havia também um sentimento de medo provocado pela iminência da Primeira Guerra Mundial, ainda nos primórdios do Expressionismo. Temas como a miséria e a solidão são reflexos da angústia desse período sombrio, que se prolongaria até o início da Segunda Guerra Mundial.

Temos aí um panorama bastante significativo no tocante a loucura e sua expressão. No cinema, ela aparece de forma bastante enfática, na deformidade das formas dos cenários e na superposição das sombras sobre a luz, o que, numa analogia possível, representa a angústia inconsciente provocada por duas grandes guerras e os horrores, delas, advindos. A loucura, nesse contexto, também é ambígua, pois aparece como recurso inconsciente de auto-proteção do “sujeito”, na “invenção” lacaniana de uma outra realidade, criando uma fuga da realidade. Ao mesmo tempo, essa “invenção” confere ao louco, beleza, pois ela carrega em si a “possibilidade”, permitindo que, na loucura, o “sujeito” (o inconsciente) exerça, em meio ao horror, a liberdade e o prazer que lhe são inerentes, expressos no Expressionismo alemão cinematográfico.

Desde o final dos anos 1970, esse gênero vem sendo alvo de atenção crescente dos estudos de cinema, em função de uma grande variedade de problemas teóricos que oferece à reflexão. Entre as abordagens teóricas do horror cinematográfico, pode-se destacar suas relações com as tradições literárias e religiosas, com os processos históricos e políticos, com as imagens de guerras, com as mudanças comportamentais, que se deram ao longo do século XX, com a evolução tecnológica [...] (CÁNEPA, online).

Na obra *O gabinete do Dr. Caligari*, Robert Weiner, em 1920, nos apresenta o que seria a maior influência expressionista do cinema alemão. Características como cenários distorcidos e artesanais, ilusão de ótica, exagero de sombras, maquiagem densa, figurino sombrio, plasticidade, fotografia, enquadramento e atuação visceral, conferem ao filme uma peculiaridade entre o gênero:

“O Gabinete do Dr. Caligari” é considerado então a representação mais clássica do expressionismo alemão e influenciou diversos diretores alemães da era muda do cinema e inspirou fantasias de horror em todos os âmbitos. Na sétima arte, os filmes que seguiam esse modelo ficaram conhecidos como os “filmes das sombras”. (VEZARO, online).

O Expressionismo alemão tornou-se referência mundial do amor ao horror, como possibilidade de expressão da arte no cinema, preocupando-se em evidenciar o inconsciente dos personagens, exteriorizado pela forma estética distorcida, a magia, os monstros, a ilusão. O macabro também está presente no Expressionismo e no pós-Expressionismo alemão, a exemplo de *O homem que ri*, de Paul Leni, na metáfora do palhaço, que é forçado a “sorrir” depois do ato brutal de desfiguração facial que sofre a mando do rei, em contraste à sua tristeza constante e irremediável.

Simbolicamente, o Expressionismo alemão carrega sempre, pelo menos, uma dualidade de sentido: por um lado, o personagem central é aterrorizado por forças malignas que o fazem sofrer, por outro, esse mesmo sofrimento lhe aparece como algo inexplicavelmente irresistível. Essa ambiguidade, já mencionada anteriormente, permite que se entenda o caráter “lúcido” da loucura. É como se o indivíduo, ao adentrar o mundo das sombras, mantivesse apagada a luz da consciência, quase que propositalmente. Quase é possível vislumbrar um raio de luz por sobre a escuridão, mas que não dura muito, pois, é muito mais reconfortante ter “certeza” de estar louco do que ter dúvidas sobre a própria sanidade. Luz e sombra compõem, assim, o artifício principal do Expressionismo alemão, a exemplo de *Nosferatu*, de Friedrich Wilhelm Murnau, na metáfora do vampiro:

Uma das experimentações mais emblemáticas na fotografia do expressionismo alemão foi o uso das sombras como elementos narrativos. A experimentação na cena de Nosferatu, onde o vampiro ataca o coração da pobre Ellen. É um marco. (CASTRO, online).

Assim como na *Segunda Clínica* de Lacan a linguagem se organiza estruturando o inconsciente, tornando-o inteligível, no Expressionismo alemão cinematográfico, ela – a linguagem – assume sua forma absoluta, ao expor, através da imagem em movimento, a subjetividade, não de um “sujeito do inconsciente” singular, mas de sentimentos coletivos comuns a uma época: o horror, o medo, a insegurança, a angústia, a loucura. Essa exposição obedece aos mesmos mecanismos que regulam o *significante*, dando sentido real aos conteúdos do inconsciente, mas de maneira coletiva.

Ousamos afirmar que a loucura talvez seja o campo mais fecundo da arte, pois elas se confundem quanto ao motriz inicial: a fuga da realidade. Assim, a arte e a loucura se irmanam no Expressionismo alemão cinematográfico, tomando como saída a fuga, através da “invenção” lacaniana de uma outra realidade mais suportável. A loucura e a arte andam juntas desde que nós sabemos, e são, ambas, tão complexas e absolutas, que nenhum conceito, até hoje, conseguiu encerrar.

Referências Bibliográficas

GARCIA-ROSA, Luiz Alfredo. *Freud e o inconsciente*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.

JAPIASSÚ, Hilton. MARCONDES, Danilo. *Dicionário básico de filosofia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

LACAN, Jacques. *A querela dos diagnósticos*. Tradução, Luiz Forbes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1986.

LACAN, Jacques. *O Seminário, Livro 3, As psicoses*. Tradução, Aluizio Menezes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1988.

LACAN, Jacques. *Nomes-do-Pai*. Tradução, André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

LACAN, Jacques. *O Seminário, Livro 23, O sinthoma*. Tradução, Sérgio Laia. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.

CASTRO, Luiza de. *Correntes cinematográficas/Cinema alemão*. Disponível em: <https://papodehomem.com.br/correntes-cinematograficas-expressionismo-alemao/>. Acesso em 06 de setembro, 2017.

MOREIRA, Jaqueline Oliveira. *Édipo em Freud: o movimento de uma teoria*. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/pe/v9n2/v9n2a08>. Acesso em 05 de setembro, 2017.

PIEIDADE, Lucio de Franciscis dos Reis. CÁNEPA, Laura Loguercio. *O horror como performance da morte: José Mojica Marins e a tradição do Grand Guignol*. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1982-25532014000200009. Acesso em 05 de setembro, 2017.

SILVA, Gastão Pereira da. *Para compreender Freud*. Rio de Janeiro: Mundo Latino, 1943.

STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Tradução, Fernando Mascarello. São Paulo: Papyrus, 2003.

VEZARO, Marília. “O gabinete do Dr. Caligari” (1920) – *Expressionismo alemão e terror hipnótico*. Disponível em: <http://humanoides.com.br/cinema/o-gabinete-do-dr-caligari-1920-expressionismo-alemao-e-terror-hipnotico/>. Acesso em: 04 de setembro, 2017.