

dupla personalidade: variações (I)

O Cinema e sua sombra

Antonio Moniz Vianna



John Barrymore, Hyde em «Dr. Jekyll and Mr. Hyde», versão silenciosa

“Não consigo mais me encontrar... sou o que pareço e não pareço o que sou. Problema inexplicável: meu eu está dividido em dois”.

Hoffmann, O Elixir do Diabo

O fenômeno da dupla personalidade expande-se no cinema assim como se apresenta no teatro e no romance. Não é difícil a sua verificação, desde que a análise da obra seja feita em relação à personalidade individual que, fragmentada ou dissolvida, lhe transfere inconscientemente o autor. Um crítico ilustre — o que também era Sigmund Freud — assinalou que «o romance psicológico, de um modo geral, deve provavelmente suas características à tendência dos escritores modernos a dispersarem seu ego, num processo de auto-observação, em vários egos componentes, assim projetando nos diversos personagens as tensões de sua própria vida mental». Em outras palavras, e como numa desesperada confissão, já havia dito Ernst Theodor Amadeus Hoffmann: «Vejo-me dentro de um prisma; todos os personagens que giram ao redor de mim são as minhas personalidades, que me torturam com as suas intrigas».

A aplicação desse conceito ao cinema exige prévio esclarecimento da questão: quem é o autor do filme? Antiga, já acadêmica, a discussão deve ser evitada, fixando-se apenas alguns pontos fundamentais. Cada filme tem aspectos particulares e inestensíveis a outro filme no que diz respeito à sua autoria. A idéia geral e simplificadora reconhece o diretor como autor principal, quando não o único; e, para ser o único, não



O verdadeiro Jekyll & Hyde: 1932, de Rouben Mamoulian, com Fredric March

é imprescindível que tenha engendrado a história (como habitualmente o fazem Fellini, Antonioni ou Bergman), pois não vem a ser menos nítida a autoria de filmes daqueles diretores (Ford, Hitchcock, Renoir) que se baseiam — ou apenas se inspiram? —, em obras preexistentes, mas sabem filtrá-las através de sua personalidade dominante.

A partir do ato inicial que preside à escolha ou aceitação do assunto já está em marcha o processo inconsciente da auto-observação a que Freud fez referência. Da palavra à imagem, é transfigurador o trânsito. O cineasta substitui inevitavelmente o autor original mesmo nos casos em que parece solidarizar-se com ele. E mais do que a trama ou a cronologia dos incidentes, têm significação os detalhes de cada situação, o timbre conferido a um episódio, o ritmo que é capaz de dar à mesma história nova palpação; e tem importância diagnóstica tanto o que é omitido como o que é realçado pela câmera. Com frequência, são mais reveladores os indícios mais tênues.

Nem sempre a verdadeira autoria é discernível. Muitos filmes têm vários autores no mesmo plano. Geralmente, um deles é o produtor — se este é um interventor compulsivo como Hughes e Goldwyn; ou, em caso mais expressivo e menos comum, se tem o ímpeto cria-



A falsa descendência do monstro: «Daughter of Dr. Jekyll» (Filha do Médico e o Monstro), de Edgar G. Ulmer, com Gloria Talbott e John Agar.

dor de um Val Lewton ou a habilidade do primeiro Stanley Kramer. Mas também pode ser um ator de extraordinária e irreprimível presença (Orson Welles, John Wayne, Laurence Olivier, Cary Grant). E ainda: o montador (de quem, em última instância, o ritmo depende e que, sobretudo no cinema americano, pode agir à revelia do diretor), e até o romancista ou teatrólogo, se é rigorosamente fiel, servil, a adaptação. É aconselhável distinguir essa soma de interferências, que caracteriza o caso de autoria múltipla ou coletiva (e não raro é impessoal a obra resultante), dos casos em que o fenômeno da dupla personalidade encontra-se especificamente atuante.

Ainda a registrar: a personalidade absorvente do gênero. Alguns dos gêneros tradicionais do cinema se mostram capazes de abafar e até suprimir a auto-determinação do diretor. Assim têm agido, impondo a muitos sua filosofia ou suas leis, o melodrama de gangsters e o western — e o último, especialmente, poderia suscitar a investigação da possível existência de um inconsciente coletivo próprio do cinema. Interessa-nos mais, agora, o gênero gótico, que reúne os chamados filmes terroríficos, ou simplesmente filmes de horror. Nenhum outro ilustra tão bem a amplitude e a incidência da dupla persona-

lidade — quase se poderá dizer que todo filme de horror a apresenta. E a exemplifica tanto ao justapor-se à personalidade manifesta do realizador, muitas vezes absorvendo-a (não estaria o cineasta, no que talvez seja mais complicidade do que submissão, descobrindo outra face de si mesmo?), quanto através de certas linhas e temas constantes ou recorrentes. Nestas, a rota seguida pelo cinema é a que a literatura abriu na floresta de mitos do folk-lore e das variadas formas de superstição.

É importante assinalar a influência do cinema na gênese do livro de Otto Rank, *A Dupla Personalidade*. Este, conquanto não tão profundo ou ortodoxo como certos artigos esparsos de outros analistas, certamente é um dos mais interessantes entre os poucos estudos globais que o assunto inspirou. O discípulo de Freud — e um dos que ousaram divergir do mestre ao edificar a teoria do «trauma do nascimento» — dedica o primeiro capítulo de seu livro à discussão detalhada da primeira versão de *Der Student von Prag*, dirigido por Stellan Rye em 1913, e cuja autoria Rank prefere atribuir a Hanns Heinz Ewers, co-argumentista (com Paul Wegener, o grande ator). Faz questão de assinalar ter sido «precisamente essa obra-prima da arte cinematográfica, apresentada há alguns anos, que inspirou esse estudo».

Embora menos divulgada do que a versão realizada por Henrik Galeen com Conrad Veidt em 1926 (a terceira versão foi feita em pleno apogeu nazista, 1936-37, sob a direção de Arthur Robison, o admirável cineasta de *Schatten/Sombras*), foi aquela fita que moveu Rank ao reconhecimento da importância e das possibilidades ilimitadas do cinema numa época em que várias camadas intelectuais insistiam em desconhecer a nova arte, quando não a menosprezavam. (Note-se, de passagem: entre os primeiros que se interessaram pela então discutível sétima Arte, assim chamada por alguns «fanáticos» como Delluc, L'Herbier, Gance, figuravam vários elementos do círculo de Freud — não só Rank, mas diretamente Karl Abraham e Hans Sachs, colaboradores de G. W. Pabst na concepção de *Geheimnisse einer Seele/Segredos de uma Alma*, 1926, análise da importância da psicogênica). Observou Rank: «Através da técnica cinematográfica, que permite a representação visual dos processos mentais num alto grau, percebemos claramente que nos foi apresentado de uma forma extraordinariamente dramática o trágico problema de um indivíduo em luta com sua própria personalidade».

Ressaltando a atmosfera hoffmannesca de *O Estudante de Praga*, não ocorreu a Rank, todavia, identificar a perfeita integração efetuada por Hanns Heinz Ewers de elementos diversos, não apenas captados no universo gótico de E. T. A. Hoffmann, mas resultantes também da influência da legenda de Fausto e da inspiração de Poe quando o protagonista

Baldwin repete, no final, o gesto auto-destruidor de William Wilson. Rank partiu de *Der Student von Prag* para percorrer as diversas manifestações da dupla personalidade na órbita da literatura germânica (o inesgotável Hoffmann, Jean Paul, Ferdinand Raimond, Goethe) ou de outros países (Poe, Maupassant, Stevenson, Wilde), e tanto em prosa, gótica ou não, como na poesia (Chamisso, Lenau, Musset) — ou, ainda, na própria vida desses e outros artistas. Acerca de *Der Student von Prag*, não discorda do psicólogo-crítico o crítico-sociopsicológico. Para Siegfried Kracauer, foi o filme de Ewert-Wegener-Rye que «introduziu no cinema um tema que viria a constituir uma obsessão do cinema germânico: um profundo e ansioso interesse pelos fundamentos do eu. Ao separar Baldwin de seu reflexo e fazendo com que ambos se encarem, o filme simboliza uma forma específica de personalidade dissociada (*split personality*). Em vez de permanecer desatento à sua dualidade, o alucinado Baldwin percebe que se encontra nas garras de um adversário que não é outro senão ele mesmo». (in «From Caligari to Hitler»).

Um fundamental problema do homem, essa luta pode exprimir-se de diversos modos, estando em foco desde os tempos mais remotos. É uma luta sem fim — e um mistério que não acaba, a despeito de a dupla personalidade já haver transposto a fronteira do mito com a ciência, com vários casos clinicamente examinados. Durante muitos séculos, ainda nas palavras de Rank, «só encontrou em alguns poetas inspirados a fiel expressão de seu incompreensível significado primitivo que, analisando, nada mais é do que o problema da morte que ameaça constantemente a personalidade».

Na rota da dupla personalidade, da literatura ao cinema, o exemplo indispensável é «*The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*». Ao surgir a novela em 1886, Robert Louis Stevenson já havia escrito «*Treasure Island*», «*Prince Otto*» e acabava de editar «*Kidnaped*». Essas obras — e muitos de seus contos, sobretudo «*Markheim*», e outro romance, «*Weir of Hermiston*» — passaram por ter maiores qualidades literárias. Mas «*Dr. Jekyll and Mr. Hyde*», ultrapassando os limites da alegoria nos quais foi concebida, revelou extraordinária e crescente expressão. Além disso, conquistou uma popularidade só igualada pela de «*A Ilha do Tesouro*». Pela primeira vez, a questão do dualismo ético era desviada da atmosfera romântica a fim de assumir uma feição quase cientí-

fica, sem prejuízo da complexidade dramática exigida pela trama num plano psicologicamente dinâmico. Antecipava-se R. L. Stevenson a seu contemporâneo Sigmund Freud, que não havia iniciado, naquela data, a marcha revolucionária da psicanálise, que criou a psicologia moderna e, de certa forma, uma nova civilização.

Era a época das teorias pré-freudianas de Charcot e Janet e das especulações de William James (tão famoso em sua área quanto o irmão, Henry, no conto ou no romance). E essa «nova psicologia» ainda era mais stevensoniana do que freudiana quando o Dr. Morton Prince, em 1906, popularizou alguns de seus principais conceitos com a publicação de «*The Dissociation of a Personality*». O hipnotismo, um elemento-chave, fora recém-promovido ao plano da ciência, mas muitos não o admitiam, persistindo em relacioná-lo entre as manifestações de magia, ocultismo e prestidigitação: fraude ou espetáculo. Nessa linha, o maior sucesso foi o alcançado por «*Trilby*», embora George Du Maurier tivesse visto o fenômeno do hipnotismo através de uma de suas interpretações mais arcaicas. Hipnotizada por Svengali, Trilby abandona o pintor que amava e se torna uma cantora famosa; mas, ao morrer Svengali, não pode mais cantar. Trata-se de um caso de nova personalidade por indução — uma das múltiplas variantes do fenômeno.

Quase todas essas variantes passam por «*Dr. Jekyll and Mr. Hyde*», mas vêm de mais longe, do romantismo germânico ou, mais precisamente, do melodrama gótico que viveu seus instantes mais tensos na primeira metade do século XIX — e que explorava o tema do *doppelgänger* (o «outro») em ansiosa indagação. Na necrofilia dos vampiros, na predatória ação dos lobisomens, dos monstros artificiais (como depois e mais aguda nos *zombies* ou mortos-vivos: a contribuição da América ao pesadêlo europeu, se o exame do *voodoo* não ficar restrito ao terreno religioso), ainda no caso dos gêmeos univitelinos ou nos exemplos de metempsicose — em todos, um dualismo de base, sempre. O dia e a noite, o homem e o lobo (do homem), dois corpos e uma só alma, duas almas no mesmo corpo, o Bem e o Mal.

Mas expandiram-se os temas góticos. Vamos encontrá-los em Byron (teria escrito um «*Vampiro*», antes do clássico «*Dracula*» de Bram Stoker), em Mary Shelley, mulher do poeta e autora do indestrutível «*Frankenstein*», mais tarde em Sheridan Le Fanu, em Lovecraft. A obsessão do «outro» invade a obra de Poe, de Maupassant, de Dostoiévsky. O «outro» ou, então, o reflexo no espelho ou na água, ou ainda a sombra. «Será a sombra esse sócio singular que, como um vampiro, devora as energias e os desejos de quem a possui e do qual usurpa a identidade jurídica se a ele ocorre, como ao Peter Schlemihl de Chamisso, vender sua ténue superfície?» (Lotte H. Eisner, in «*L'Écran Démonia-*



Ingrid Bergman, Spencer Tracy/Jekyll — «O Médico e o Monstro» de 1941, dirigido por Victor Fleming

que»). Desde que separada de seu dono, transforma-se num inimigo implacável. A sombra será, assim, o «outro», e êsse sinistro alter ego uma das formas que revelam o *doppelgaenger*.

A muitos dos autores referidos ou aos temas por êles propostos o cinema tem recorrido com significativa insistência. Se começa em *Der Student von Prag* a obsessão da dupla personalidade no cinema alemão, alguns anos antes se iniciara no cinema americano a saga de «Dr. Jekyll and Mr. Hyde». A primeira adaptação é a realizada em 1908 pela Selig. Stevenson, portanto, antecipou-se a Poe — que o precedera, mais do que êle a Freud, com um estudo já organizado da matéria, em «William Wilson» (1840), em que se baseou, como vimos, parte (sobretudo o epílogo de *Der Student von Prag*. (Recentemente, também nas últimas cenas de *The Masque of the Red Death*, em que o conto-título e «Hop-Frog» foram ajustados por Roger Corman, vestígios de «William Wilson» podiam ser verificáveis).

O conto de Poe progride em suspense quase clínico, mas ainda é uma obses-

são avançando como num delírio no rumo de uma confissão. A dupla personalidade de William Wilson é, por assim dizer, auto-biográfica. Ao analisar o conto, diz Marie Bonaparte: «vemos claramente como o próprio Poe aparece nos dois William Wilsons; um personificando seus mais profundos instintos, o *id*; outro, sua consciência ou super-ego; o último deriva da inserção de John Allan, o pai». A conceituação de Stevenson é mais completa. Mr. Hyde é a personificação do *id* do Dr. Jekyll, a transposição até o plano físico e material dos instintos irracionais. Os dois Wilsons são praticamente idênticos — o narrador será assim o *id* conscientizado de Poe, o seu reflexo no espelho; o Mal, em consequência, é a personalidade primária. Já em Stevenson, ao contrário, quem

está no primeiro plano é Jekyll, esta a personalidade primária — mas gradativamente acuada pela de Hyde, a ponto da substituição parecer irrevogável. O *id* predomina na concepção de Poe, enquanto na de Stevenson quem toma a última decisão é Jekyll, o super-ego: no suicídio, Jekyll mata Hyde. Em ambos os casos, o resultado é a morte do protagonista, portanto a da personalidade cuja duplicidade, para vários psicólogos, constitui um desesperado e inseguro sistema de defesa.

Em todos os casos, uma personalidade acaba por eliminar a outra, diretamente ou não — quase a confirmação do significado que a essa luta atribuiu Otto Rank. O problema incontornável da morte, da qual o Outro (o sócia, a sombra — o *doppelgaenger*) vem a ser o terrível mensageiro, está na origem do fenômeno, criando os mitos, as superstições, tôda a série de alucinações que, exprimindo uma trágica realidade, tem atravessado larga faixa da literatura e do cinema.

(A prosseguir)