



RELICI

NOSFERATU: PSICANÁLISE E POLÍTICA¹

NOSFERATU: PSYCHOANALYSIS AND POLITICS

André Henrique M.V. de Oliveira²

RESUMO

Este ensaio propõe explorar possíveis elementos psicanalíticos e políticos na trama de três versões do filme *Nosferatu* (1922, 1979 e 2024). Abordaremos trechos e diálogos dos filmes apoiando-nos em autores clássicos, tais como Freud e Canguilhem, bem como discutiremos, ao final, possíveis questões contemporâneas que o remake da obra cinematográfica enseja.

Palavras-chave: psicanálise, política, *Nosferatu*.

ABSTRACT

This essay explores possible psychoanalytic and political elements in the plots of three versions of the film *Nosferatu* (1922, 1979, and 2024). We will explore excerpts and dialogues from the films, drawing on classical authors such as Freud and Canguilhem, and will also discuss possible contemporary issues raised by the remake.

Keywords: psychoanalysis, politics, *Nosferatu*.

Imaginemos o estado de doença como uma realidade topográfica: como um lugar. O processo de cura poderia então ser entendido como um percurso de saída desse lugar. E para sair seria necessário encarar o lugar; encarar aquele território, reconhecer que se está ali e traçar, ainda que um tanto indefinidamente, uma rota, um sentido.

¹ Recebido em 31/08/2025. Aprovado em 09/10/2025. DOI: doi.org/10.5281/zenodo.17440398

² Instituto Federal do Piauí/ Universidade Estadual do Ceará. andylantista@gmail.com



RELICI

Biologicamente, um processo de cura requer certas normas. Se concordarmos com a tese de Canguilhem, reconheceremos que a vida mesma, enquanto fenômeno e evento biológico, é o que estabelece seus próprios valores fundamentais; é ela mesma que demarca certos limites para sua agência “normal”. No clássico ensaio *O normal e o patológico*, o filósofo e médico francês argumenta que “a vida não é indiferente às condições nas quais ela é possível”, que “a vida é polaridade e, por isso mesmo, posição inconsciente de valor”, que “a vida é, de fato, uma atividade normativa” (Canguilhem, 2019, p. 80).

Obviamente, Canguilhem fala ali de uma “normatividade biológica”, que se fundamenta no fato de que não há “indiferença biológica”. No nível da física e da química pode-se pensar que os fenômenos não possuam uma seletividade que oriente preferencialmente esta ou aquela ocorrência, este ou aquele estado material. Por outro lado, nos diz Canguilhem (2019, p. 82),

o mais simples dos aparelhos biológicos de nutrição, de assimilação e de excreção traduz uma polaridade. Quando os dejetos da assimilação deixam de ser excretados por um organismo e obstruem ou envenenam o meio interno, tudo isso, com efeito, está de acordo com a lei (física, química etc.), mas nada disso está de acordo com a norma, que é a atividade do próprio organismo.

Portanto, nos termos do nosso raciocínio, a luta contra o inimigo (que é a doença) converte-se no percorrer um caminho, que é metáfora para o processo de cura. Quanto mais interno, pior o inimigo; pior a doença. E há doenças/inimigos individuais e coletivos. cremos que toda essa concepção nosológica e sintomatológica se expressa no filme *Nosferatu*, em suas versões de 1922, 1979 e 2024³.

Na versão original do filme, dirigida por Friedrich Murnau e lançada em 1922, vemos o casal de protagonistas (Hutter e Ellen) numa convivência conjugal pueril, em uma pequena casa na cidade de Wisborg. Esse pequeno ambiente doméstico do

³ Os filmes de 1922 e 1979 levam os títulos de *Nosferatu: eine Symphonie des Grauens* (Nosferatu: uma sinfonia do horror) e *Nosferatu: Phantom der Nacht* (Nosferatu: fantasma da noite), respectivamente.



RELICI

casal já se configura como um contraponto do enorme e assombroso castelo que no decorrer da história será o ambiente de início de uma reviravolta, não só para Hutter e Ellen, mas para toda a cidade de Wisborg, que converterá a doença/inimigo individual em doença/inimigo coletivo.

Em termos psicanalíticos, o ambiente doméstico e a pacata vida em Wisborg podem ser entendidos como a instância psíquica da *consciência*, com sua dinâmica clara e organizada. É tudo que concebemos como o “familiar” (*das Heimliche*, em alemão). Já o longo e tortuoso trajeto que Hutter terá que percorrer – incluindo o tenebroso castelo onde sua consciência será abalada –, representa a dimensão inconsciente da vida psíquica; é o universo do *estranho* (*das Unheimliche*, em alemão). Com efeito, Freud (2019, p. 666) escreve em *A interpretação dos sonhos*, obra publicada em 1900, que o “inconsciente é o círculo maior que encerra em si mesmo o círculo menor do consciente; tudo consciente tem uma fase preliminar inconsciente, enquanto o inconsciente pode permanecer nessa fase e, contudo, reivindicar o valor pleno de uma atividade psíquica”.

Na mesma obra, numa reedição de 1909, Freud (p. 662) afirma que “a interpretação dos sonhos é a via regia [estrada real] para o conhecimento do inconsciente na vida psíquica”. Não à toa, o tema do sonho é um viés marcante na trama de *Nosferatu*. No início do filme já se leem as advertências acerca do nome do vampiro: “Esta palavra não soa como o chamado da meia-noite do Pássaro da Morte? Não a pronuncie, ou as imagens da vida se desvanecerão – em sombras pálidas e sonhos fantasmagóricos surgirão do seu coração e alimentarão o seu sangue”⁴.

A descida até as profundezas do inconsciente será feita porque o patrão de Hutter, o agente imobiliário Knock, recebe uma carta do conde Orlok⁵ na qual

⁴ “Does this word not sound like the midnight call of the Bird of Death? Do not utter it, or the images of life will fade - into pale shadows and ghostly dreams will rise from your heart and feed your Blood”.

⁵ O enredo do filme de 1922 copiou de forma não autorizada muitos elementos do romance *Drácula*, de Bram Stoker. Os nomes dos personagens, a exemplo de Orlok, são modificados em relação à obra literária. Kevin Jackson (2024, p. 21) lembra que à época Florence Stoker, viúva do autor de *Drácula*,



RELICI

o remetente manifesta interesse em comprar uma casa “bonita e desabitada” na cidade. É o próprio Knock quem sugere que a casa seja aquela situada em frente à casa de Hutter, abrindo brecha para a hipótese de que o familiar (consciente) e o estranho (inconsciente) deverão se confrontar.

Hutter precisará então levar o contrato até o castelo do conde, que fica isolado na região dos Cárpatos. Knock sinistramente incentiva que Hutter viaje o mais rápido possível “à terra dos espíritos”, e acrescenta que isso custará a Hutter “algum esforço, suor e... um pouco de sangue”. Essas palavras de Knock nos levam novamente a associar o trecho do enredo ao processo de tratamento psicanalítico, que envolve tocar em feridas íntimas, dolorosas e profundamente enraizadas. Lembremos que Freud cita um verso do poeta Virgílio para ilustrar esse tortuoso caminho para o inconsciente: “*Flectere si nequeo superos, Acheronta movebo*” (se não posso dobrar os poderes celestiais, agitarei o inferno).

No trajeto para o castelo do conde, Hutter fica sabendo que os cocheiros só o levarão até certo ponto. “O outro lado do desfiladeiro é arrepiante”, dizem. A partir de então, só se pode seguir sozinho.

Quando já no castelo, na companhia do conde Orlok, Hutter se fere com uma faca ao tentar cortar um pedaço de pão. Orlok segura rapidamente a mão de Hutter e sorve com avidez o sangue do seu ferimento. É disso que o vampiro (o mal, a pulsão de morte) se alimenta: da dor e do sofrimento humano. Ali, no obscuro castelo do inconsciente, os instintos mais animais se manifestam vivamente.

Após os sombrios acontecimentos daquela primeira noite no castelo de Orlok, Hutter acorda pela manhã sem saber se o que se passou fora sonho ou realidade. Somente na segunda noite no castelo é que Hutter se dá conta de que Orlok é a encarnação do mal; que ele o ataca à noite e o faz acordar pela

"cujo romance serviu de base não oficial para o roteiro, venceu a ação judicial contra os produtores e conseguiu, como tudo indicava na época, a destruição de todas as cópias e negativos do filme".



RELICI

manhã desnortado, sem conseguir perceber que o “pesadelo” era real. Enquanto em Wisborg Ellen padece do que o médico chama de “um mal desconhecido”, Hutter decide naquele dia explorar o inconsciente; isto é, explorar o castelo. É então que, em um dos quartos, Hutter abre um caixão e, agora conscientemente, à luz do dia, fica cara a cara com o mal. Hutter vê o vampiro Orlok – Nosferatu – recolhido na terra infestada de ratos que forra o seu sarcófago.

Em relação aos eventos que se sucedem à descoberta feita por Hutter, e para não nos demorarmos em narrações de cenas do filme, é essencial apenas ressaltar que, enquanto Orlok está em seu castelo, o mal é individual. Porém, a partir do momento em que ele (que é a encarnação da pulsão de morte) sai do seu sítio macabro, o mal se torna coletivo: vem então a disseminação da peste.

Podemos destacar também que, o que move Orlok para fora de seu castelo é o desejo pela angelical esposa de Hutter; e nas três versões do filme (principalmente na de 2024) os êxtases noturnos de Ellen denunciam o caráter erótico da ligação sobrenatural que há entre ela e a criatura demoníaca, como se o vampiro atuasse desde sempre como um íncubo em seus sonhos, e, consequentemente, fosse um objeto de seus desejos. Como destaca Jackson no livro *Nosferatu: sinfonia das sombras*:

É tentador sugerir que o conde Orlok pode ser visto como uma manifestação da sexualidade reprimida de Hutter (não há como contestar a intenção de que os dois personagens fossem reconhecidos, ainda que de um modo subliminar, como *doppelgangers*⁶). Poucos críticos resistiram à essa tentação (Jackson, 2024, pp. 64-65).

O fato é que Ellen se sente atraída pela simbiose entre desejo erótico e maldade, manifestada na força daquela criatura obscura. O mesmo autor assim comenta a atitude final de Ellen ao abrir a janela e se entregar: “De forma inexplicada, tal ato concede a Orlok o poder necessário para invadir a casa dela. Seguindo a tradição do folclore vampírico, mencionada por Van Helsing em

⁶ Um “duplo ambulante”: uma espécie de versão sobrenatural com traços de caráter invertidos.



RELICI

Drácula, um vampiro só pode entrar em uma casa nova se for convidado” (Jackson, 2024, p. 111).

O problema, porém, é que a viagem de Orlok em um barco veleiro em busca de Ellen leva-nos à constatação de que o mal fora liberado sem qualquer filtro, sem qualquer controle ou mecanismo de sublimação. Diferentemente do que deve ocorrer em um bem-sucedido processo de análise, em *Nosferatu* a potência descontrolada do *Id* simplesmente arrebenta as forças de contenção necessárias para a vida adequadamente civilizada. Em termos psicanalíticos, é "como se houvesse na psique - seja no Eu ou no Id uma energia deslocável, que, em si indiferente, pode juntar-se a um impulso erótico ou destrutivo qualitativamente diferenciado e elevar o investimento total deste" (Freud, 2011, p. 55).

No filme de 1979, a personagem Lucy (a Ellen da versão de 1922) desde o início pressente que há uma “força obscura”. Mas, Harker (Hutter) lhe assegura que são apenas pesadelos. De todo modo, entre a cidade do casal e a região onde fica o castelo do conde – agora identificado como *Drácula*, numa referência fiel ao romance de Bram Stoker – há um caminho que precisa ser “traduzido”, tal como se procura traduzir a linguagem do inconsciente para a da consciência. Quando Harker então se hospeda numa cabana durante seu trajeto para o castelo, o anfitrião do local se coloca como intérprete na conversa entre o viajante e os ciganos da região, que falam uma língua desconhecida por Harker. “Ele diz que no caminho há um abismo que suga as pessoas para dentro de suas valas. E no desfiladeiro Borgo a luz se divide de repente (...). Os ciganos dizem que não existe castelo algum lá. Exceto na imaginação do próprio homem”, diz o anfitrião para Harker, traduzindo a fala dos ciganos.

Os insights psicanalíticos continuarão presentes nos diálogos entre Harker e *Drácula*. Como o inconsciente é o porão escuro do edifício psíquico, o vampiro adverte Harker: “durante o dia estou sempre ausente”. De modo que é no sonho que o inconsciente lampejará. “Este lugar é estranho. Às vezes este



RELICI

castelo me parece tão irreal que eu penso estar sonhando”, escreve Harker numa carta que pretende enviar à Lucy.

Na cidade de Wismar (a Wisborg na versão de 1922), o empregador de Harker, chamado de Reinfeld nessa versão da estória, mantinha desde o início uma ligação de idolatria para com Drácula. Reinfeld fica eufórico e maníaco quando pressente que seu senhor saiu do claustro rumo a Wismar. O patrão de Hutter começa então a agir na liberdade de seu desejo insano. Em seu estado maníaco ele morde uma vaca e vocifera: “sangue é vida!”. Suas atitudes o levam à prisão.

Uma das origens do mal/doença é o ressentimento, o desamor. Isso se expressa quando Drácula encontra pela primeira vez com Lucy. “Dê-me seu amor”, diz o vampiro, “a ausência de amor é a mais vil das dores”. Lucy, porém, o rejeita nessa primeira investida. Reinfeld chama o seu mestre de “o senhor dos ratos”, numa provável referência a uma cena do *Fausto* de Goethe, em que Mefistófeles se autodenomina de “o senhor dos ratos” (*Herr der Raten*). Trata-se, portanto, do propagador da peste. Os ratos trazidos por Nosferatu se espalham por Wismar e disseminam a doença: o mal agora é coletivo.

A peste e a morte se propagam por Wismar. Pessoas começam a morrer às centenas. Numa impactante cena vemos Lucy saindo em busca de alguma ajuda, nas ruas infestadas de ratos:

- Homem de preto: A peste! A peste! O que você quer aqui?
- Lucy: preciso falar com o Conselho!
- Homem de preto: o Conselho foi dissolvido. Não existe mais.
- Lucy: preciso falar com o prefeito!
- Homem de preto: ele morreu. Volte para casa!

Em outra cena, em meio a caixões espalhados pela área pública, ratos, cabras, porcos perambulam. Pessoas dançam cirandas e outros ritmos menos sincronizados. À mesa, no meio da rua, uma família faz um banquete e convidam



RELICI

Lucy. “Junte-se a nós”, diz o anfitrião do banquete. “Todos nós contraímos a peste. Vamos aproveitar o tempo que nos resta”, acrescenta na tentativa de vencer a relutância de Lucy em juntar-se àquele surto coletivo.

Nesse ponto, não há de surpreender uma remissão ao romance *A peste*, de Albert Camus. É uma interpretação bem estabelecida a que entende a epidemia de peste bubônica que assola Orã, cidade fictícia da obra, como uma alegoria da “infecção” que assolou a França durante a Segunda Guerra Mundial, e que fez sua capital ser dominada pelos nazistas.

a epidemia pareceu recuar e, durante alguns dias, contou-se apenas uma dezena de mortos. Depois, de repente, subiu de modo vertiginoso. No dia em que o número de mortos atingiu de novo trinta, Bernard Rieux olhava o telegrama oficial que o prefeito lhe estendera exclamando: “Estão com medo!” O telegrama dizia: “Declarem o estado de peste. Fechem a cidade.” (Camus, 2025, p.64).

Voltando ao contexto do filme, a relação entre arte e política foi profundamente abordada no período pós segunda guerra no livro *De Caligari a Hitler: uma história psicológica do cinema alemão*, do sociólogo Siegfried Kracauer. Neste livro, o filme de 1922 é tido como um exemplo de que os filmes refletem traços profundos da mentalidade coletiva, expressando valores compartilhados, tensões internas de uma sociedade e disposições psicológicas amplamente arraigadas em sua população. Nesse sentido, os filmes produzidos durante o curto e frágil período democrático da República de Weimar, que precedeu o domínio político nazista na Alemanha, são carregados de temas que prefiguravam o terror que em breve se instalaria: a submissão das massas a líderes autoritários, a aceitação da violência política disfarçada de alienação, a indiferença proposital diante da escalada do mal coletivo. Jackson (2024, p. 28) ressalta que:

Albin Grau, um ocultista de longa data que foi tanto o produtor quanto o designer de Nosferatu, comparou a guerra recém-travada a um “vampiro cósmico”, sugerindo que, ao menos, algumas das ansiedades dramatizadas que tornam o filme tão duradouro e potente foram bem compreendidas por seus criadores. Entre os temas predominantes estão a destrutividade humana, a degradação moral e física, a insanidade individual e coletiva, o horror instintivo de cadáveres e a luta eternamente fadada da vida contra a



RELICI

morte. Sem dúvida, esses são temas antigos da arte trágica, porém, como destaca o ensaio de Grau, eles também possuíam uma relevância aguçada para o ano de 1921.

Em todas as versões do filme a esposa de Hutter (Harker) se dá em sacrifício. Na versão de 2024 o conteúdo erótico e o tema da repressão sexual ficam mais evidentes. Tanto que num artigo intitulado “Nosferatu, or the orgasm of the tyrant” (*Nosferatu, ou o orgasmo do tirano*) Pietro Bianchi, professor de estudos de cinema e teoria crítica na Universidade da Flórida, arrisca uma interpretação atualizada da tese de Kracauer. Primeiro, quanto ao sacrifício de Ellen, parece que o orgasmo feminino, a liberdade sexual da mulher, são, ao mesmo tempo, uma interdição e um objeto de desejo do tirano. Neste sentido, Bianchi (2025) lembra que, “metaforicamente, a sociedade burguesa só pode retornar à ordem e à estabilidade por meio do sacrifício da dimensão inquieta e subversiva do gozo feminino”⁷. Em seguida, o autor propõe uma reflexão acerca da relação entre o prazer perverso e a tirania política em nossos tempos:

O que essa mudança nos diz sobre nossos desejos inconscientes pelo tirano/vampiro? Se, segundo Kracauer, o cinema da República de Weimar refletia um desejo inconsciente por Hitler, o que essa refilmagem revela sobre nossos desejos hoje? Primeiro, os tiranos de hoje – de Milei a Trump e Musk – não são figuras classicamente autoritárias que transformam fantasmagoricamente a impossibilidade em onipotência. Em vez disso, são pais gozadores, exibindo descaradamente um gozo não castrado. Eles nos forçam a assumir a posição do filho, observando uma cena primária onde gozo e morte se sobrepõem (como acontece em nosso cenário de mídia social hoje, onde crimes em Gaza coexistem com a hipersexualização do nosso imaginário coletivo)⁸ (Bianchi, 2025).

⁷ “Metaphorically, bourgeois society can only return to order and stability through the sacrifice of the restless and subversive dimension of female jouissance”.

⁸ “What does this shift tell us about our unconscious desires for the tyrant/vampire? If, according to Kracauer, the cinema of the Weimar Republic reflected an unconscious desire for Hitler, what does this remake reveal about our desires today? First, today’s tyrants—from Milei to Trump to Musk—are not classically authoritarian figures who phantasmatically transform impossibility into omnipotence. Instead, they are jouisseur fathers, shamelessly displaying uncastrated jouissance. They force us to assume the position of the son, observing a primary scene where jouissance and death overlap (as happens in our social media landscape today, where crimes in Gaza coexist with the hypersexualization of our collective imaginary)”.



RELICI

A normalização de condutas políticas que conflagram o mal-estar e o sofrimento no tecido social, sobretudo a grupos mais vulneráveis ao poder dominante, constitui a predominância entre nós do que Hannah Arendt nomeou como "banalidade do mal". E a banalidade é o que fertiliza a insensibilidade; a indiferença que, segundo Canguilhem, não se aplica aos fenômenos biológicos. Neste sentido, a indiferença, e até mesmo a simpatia por figuras que fazem do sofrimento humano seu capital político, pode ser vista como um sintoma de adoecimento social.

Se a regulação homeostática é um critério natural da biologia humana (individual), também coletivamente a vida precisa de seus parâmetros de saúde, sob risco de se auto-destruir através do domínio político da pulsão de morte. Além do mais, já faz mais de um século que falamos em *Id*, eu e super-eu; que falamos em consciente e inconsciente. *Nosferatu*, portanto, não é mais nenhuma criança. E nós precisamos saber para onde estamos indo.

REFERÊNCIAS

BIANCHI, P. "Nosferatu, or the Orgasm of the tyrant". In: *e-flux notes*. January 10, 2025. Disponível em: <https://www.e-flux.com/notes/649104/nosferatu-or-the-orgasm-of-the-tyrant>

CAMUS, A. *A peste*. Trad. Valerie Rumjanek. 44 ed. Rio de Janeiro: Record, 2025.

CANGUILHEM, G. *O normal e o patológico*. Trad. Maria T. Redig de Carvalho Barrocas. Rio de Janeiro: Forense universitária, 2019.

FREUD, S. *A interpretação dos sonhos (1900)*. (Obras completas vol.4). Trad. Paulo César de Souza. 1 ed. São Paulo: Companhia das letras, 2019.

FREUD, S. *O eu e o id, autobiografia e outros textos (1923-1925)*. (Obras completas vol.16). Trad. Paulo César de Souza. 1 ed. São Paulo: Companhia das letras, 2011.

JACKSON, K. *Nosferatu: sinfonia das sombras*. Trad. De Renan Santos. Rio de Janeiro. Darkside Books: 2024.

KRACAUER, S. *De Caligari a Hitler: uma história psicológica do cinema alemão*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.



RELICI

NOSFERATU, EINE SYMPHONIE DES GRAUENS. Direção: F. W. Murnau. Produção: Prana-Film. Berlim: Prana-Film, 1922. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-l2uo7h3c1U&t=3803s>

NOSFERATU: PHANTOM DER NACHT. Direção: Werner Herzog. Produção: Twentieth Century Fox. Berlim: Twentieth Century Fox, 1979. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=doWf_I5oFYI&t=1043s