

# A histeria e o cinema: mitos e verdades

## *The hysteria and the cinema: myths and truths*

**Gustavo Coura Guimaraes, Cassio Eduardo Soares  
Miranda**

### Resumo

Este artigo trata da relação entre a história do cinema e da histeria. Ao longo do texto, são abordados aspectos concernentes à evolução de ambos os domínios, propondo-se um cruzamento sobre a maneira segundo a qual esses dois fenômenos impactaram o meio social a partir da segunda metade do século XIX. A partir daí, estudamos a forma com que as imagens se comunicam, produzindo ressonâncias umas sobre as outras e rompendo fronteiras temporais. O *corpus* onde esse processo de recriação imagética é observado é composto pelo documentário *Os Mestres Loucos* (1955), de Jean Rouch, bem como pelas imagens registradas pelo serviço fotográfico da Salpêtrière, em Paris, no final do século XIX, catalogadas na obra de Georges Didi-Huberman *Invention de l'Hystérie* (2012).

### Palavras-chave

Histeria; imagens; recriação; representação.

### Abstract

*This article talks about the relationship between the history of the cinema and the hysteria. Throughout the text, we'll present some aspects pertaining to the evolution of both domains, proposing a crossing on the way in which these two phenomena impacted the social environment, from the second half of the nineteenth century. From there, we'll study the way that the images can communicate with themselves, producing resonances over them and breaking boundaries in time. The corpus where this process of recreation is observed is composed by the documentary *Os Mestres Loucos*(1955), of Jean Rouch, and by the images recorded by the photographic service of the Hospital Salpêtrière, in Paris, at the end of nineteenth century, cataloged in the Georges Didi-Huberman's book *Invention de l'Hystérie* (2012).*

### Keywords

*Hysteria; images; recreation; representation.*

**Gustavo Coura  
Guimaraes**  
Universidade Paris 3 -  
Sorbonne Nouvelle

Formado em jornalismo, Mestre em cinema pela Universidade Paris Diderot – Paris 7 e doutorando em cinema e audiovisual pela Universidade Sorbonne Nouvelle – Paris 3.

[gcouraguimaraes@gmail.com](mailto:gcouraguimaraes@gmail.com)

**Cassio Eduardo  
Soares Miranda**  
Universidade Federal do  
Piauí

Professor da Universidade Federal do Piauí. Doutor em Letras pela UFMG; Doutor em Psicologia pela UFRJ; pós-doutor em Análise do Discurso pela UFMG.

[cassio.edu2007@gmail.com](mailto:cassio.edu2007@gmail.com)

## Introdução

O Salpêtrière, em Paris, foi um espaço de grande representatividade para o estudo de uma doença que até os dias atuais é cercada por enigmas e questionamentos: a histeria. A partir do fim do século XIX e início do século XX a histeria despertou a atenção dos pesquisadores da época, a fim de entender e caracterizar a sua manifestação nos seres humanos. Do ponto de vista psiquiátrico, a histeria, principalmente aquela diagnosticada no século XIX, é um tipo de afecção mental cuja presença de sintomas diversos como paralisia e anestesia, confusão mental, múltipla personalidade e apatia em relação ao mundo exterior era evidente. Do ponto de vista etimológico, deriva de um substantivo grego – *hystéra* –, que significa útero. Para os antigos, a energia vital desse órgão se deslocava para outras regiões do corpo, causando os ataques. Por outro lado, os medievais a consideravam como manifestação de bruxaria e não foram poucas as mulheres queimadas vivas por causa disso. A psiquiatria do século XIX apostava na ideia de uma lesão orgânica. De algum modo, somente com Charcot é que começa a ocorrer uma modificação no pensamento médico da época. Jean Martin Charcot (1825-1893) apostou na hipótese de que os sintomas descritos tinham origem psíquica. Freud, o mais célebre aluno de Charcot, demonstrou que nessa origem estava sempre um trauma sexual. Está aí posta uma das bases do fundamento da nova disciplina: a psicanálise.

Conforme fora dito, um dos especialistas mais renomados no assunto que se dedicou a esta tarefa foi o médico neuro-psiquiatra francês Jean-Martin Charcot.<sup>1</sup> Esse médico começou a trabalhar no Hospital de La Salpêtrière em 1862, numa época em que a instituição tinha cerca de 4.300 mulheres, com uma estranha confusão de patologias e classificações sociais, tais como delinquentes, desabrigadas, pedintes, epilêpticas, histéricas e dementes, que ele mesmo definiu como um autêntico “museu patológico vivo”.

Em função das diversas confusões ocorridas nesse verdadeiro “museu patológico vivo”, principalmente aquele presente na Ala Saint Laure de La Salpêtrière, a Administração do Hospital viu-se obrigada a separar as doentes em dois grandes grupos: dementes e doentes com convulsões (epilêpticas e histéricas), integrando estas últimas a um serviço novo chamado “secção das epilêpticas simples”, que foi confiado a Charcot. Tal fato permitiu ao médico parisiense imergir num campo até então não muito conhecido e estereotipado da histeria, o que lhe deixou mergulhar desde o primeiro dia no confuso e escorregadio universo da histeria de então. Em 1881, com os necessários apoios políticos, Charcot conseguiu a criação da primeira Cátedra de Doenças Nervosas do mundo, que tornar-se-ia na pedra fundamental que permitiu a transformação do hospital num local vocacionado para a investigação e para o ensino teórico-clínico. Para se verificar a importância que o hospital assumiu na época, ele atraiu uma infinidade de estudiosos provenientes de toda a Europa e, dentre eles, o mais notável de todos: Sigmund Freud.<sup>2</sup>

Inicialmente, pensava-se que a histeria manifestava-se somente em mulheres. Os pioneiros que se dedicaram à pesquisa acreditavam que a crise histérica se desencadeava em decorrência de um conjunto de reações químicas que ocorriam no organismo feminino, o que culminava num suposto sufocamento do útero e a consequente crise convulsiva. A crise histérica era entendida como um conjunto de manifestações cujos sintomas são polifacéticos e podem imitar praticamente qualquer enfermidade, com a ressalva de que há uma teatralidade presente. São dois tipos de sintomas: os conversivos, constituídos por expressões físicas de conflitos emocionais (paralisias, parestesias, contraturas, anestésias, perda da fala ou da visão, etc.) e dissociativos, em que há uma divisão da consciência, dando origem a automatismos, estados crepusculares, amnésias, desmaios, dentre outros.

### 1

É preciso destacar, no entanto, que as reflexões de Charcot acabaram por se perder no tempo, tendo em vista que não houve uma continuação teórica de seus estudos por parte de seus alunos. É Freud quem dá continuidade a tal trabalho, no entanto, em outra perspectiva. Para a psicanálise, a histeria passa a ter uma função de estrutura psíquica e passa a dizer do modo como o sujeito se posiciona frente ao desejo do Outro.

### 2

É interessante notar como Freud foi tocado pelas ideias de Charcot. Em uma de suas cartas à Martha, sua noiva à época, ele disse: “Acho que estou mudando muito. Vou dizer-lhe detalhadamente o que me está afetando. Charcot, que é um dos maiores médicos e um homem cujo senso comum tem um toque de gênio, está simplesmente desarraigando minhas metas e opiniões. Por vezes, saio de suas aulas como se estivesse saindo da Notre Dame, com uma nova idéia de perfeição. Mas ele me exaure; quando me afasto, não sinto mais nenhuma vontade de trabalhar em minhas próprias bobagens; há três dias inteiros não faço qualquer trabalho, e não tenho nenhum sentimento de culpa. Meu cérebro está saciado, como se eu tivesse passado uma noite no teatro. Se a semente frutificará algum dia, não sei; o que sei é que ninguém jamais me afetou dessa maneira...” (FREUD, 1885 [1996], p.19).

Com o avanço dos estudos, descobriu-se que a doença não era de natureza fisiológica, mas sim psíquica, e que poderia se manifestar em ambos os sexos. A partir daí, Dr. Charcot acreditava na possibilidade de criar um quadro ilustrativo que pudesse descrever o que ele entendia como uma espécie de evolução dos movimentos oriundos da crise histerica. “Não se pode ver funcionar um cérebro, mas se poderá identificar sobre o corpo sintomático os efeitos provocados pelas alterações deste funcionamento, e então pré-julgar a partir dele” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p.41).

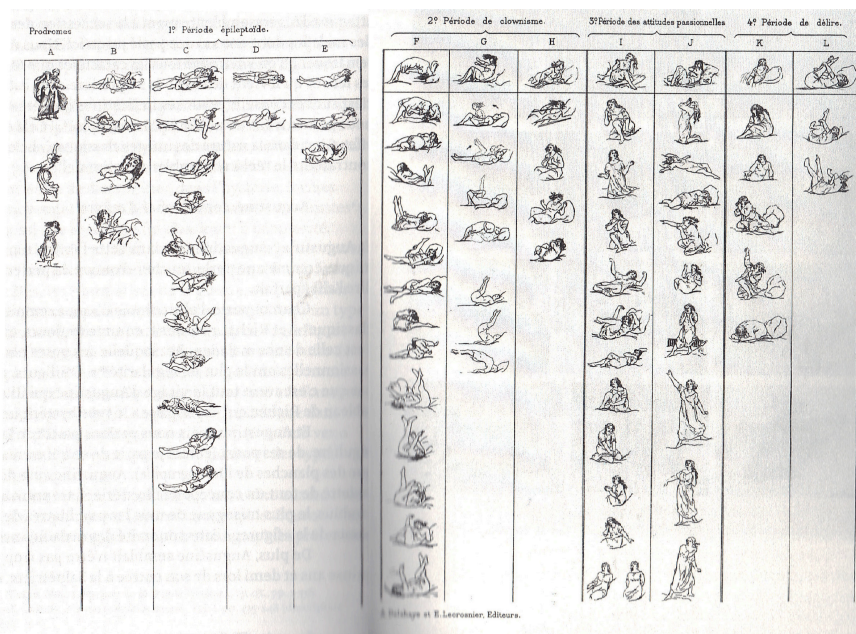


Imagem 1: Plancha V reproduzida em *Études cliniques sur la grande hystérie ou hystéro-épilepsie*, Paris, O. Dion, 1881. (DIDI-HUBERMAN, 2012, p.160-161).

Esta era a hipótese defendida pelo Dr. Charcot e que Didi-Huberman faz-nos recordar tão bem. O psiquiatra francês começou a registrar em forma de imagem as crises às quais ele assistia das pacientes internadas na Salpêtrière, como pode ser visto na ilustração acima. É a partir deste ponto que a medicina passou a associar-se ao cinema<sup>3</sup>, a fim de que certos aspectos obscuros das ciências da saúde pudessem ser clareados por intermédio da arte. Foi nesse contexto em que foi criado o Laboratório de Fotografia da Salpêtrière. Diante da citação de Didi-Huberman reproduzindo o discurso do diretor do serviço fotográfico do Hospital nos anos 1880, Albert Londe, é possível entender o propósito dos pesquisadores ao se interessarem pelo estudo clínico a partir das fotos.

Inicialmente, ela [a fotografia] é destinada a completar a observação, esta peça estabelecida pelas preocupações do médico e que contém todas as informações concernentes aos antecedentes e ao estado atual do doente. A fotografia, se ela não é sempre necessária, será ao contrário de uma utilidade indiscutível quando as manifestações da doença se traduzirem por deformações exteriores afetando o conjunto ou tal ou tal parte do indivíduo. Podemos inclusive dizer que em muitos casos uma simples provação falando aos olhos dirá mais do que uma descrição completa (DIDI-HUBERMAN, 2012, p.55).

A partir deste pensamento, é possível mensurar o significado da fotografia para estudo da histeria pelo Dr. Charcot.

### 3

Pressupõe-se, neste caso, o entendimento de que a unidade básica do cinema é o fotograma.

### 4

Não defendemos aqui a ideia de organicidade da histeria. No entanto, neste momento, também não apresentaremos as discussões mais atuais acerca dessa estrutura, principalmente aquelas patrocinadas pela psicanálise.

A fotografia terá sido então para ele [Dr. Charcot] tudo, por vezes um procedimento experimental (uma ferramenta de laboratório), um procedimento de museu (arquivo científico) e um procedimento de ensino (uma ferramenta de transmissão). E foi na verdade muito mais do que isso, mas retenhamos pelo menos que a fotografia foi, inicialmente, uma instância museal do corpo doente, a instância museal da sua “observação”: a possibilidade figurativa de generalizar o caso em quadro (DIDI-HUBERMAN, 2012, p.52).

Entretanto, uma questão ética passou a assombrar os estudos sobre a histeria. A maioria das crises registradas pelo Dr. Charcot eram provocadas pelo psiquiatra, principalmente pelo uso da hipnose. Isto significa que não se tratava, em alguns casos, de uma reação espontânea do organismo humano,<sup>4</sup> mas sim de uma interferência externa realizada com o intuito de catalogar os movimentos da doença. Esses estudos se popularizaram na França, principalmente, a partir da elaboração das “lições de terça-feira”. Tratava-se de uma seção pública organizada pelo psiquiatra onde pacientes histéricas eram expostas a estudantes de medicina, a fim de que eles pudessem testemunhar as convulsões desencadeadas pelas doentes durante o seminário. Nesse sentido, é questionável até onde se tratava realmente de um estudo científico ou simplesmente da exposição da figura das pacientes da Salpêtrière. Além disso, qual seria a fronteira que separa as reações desencadeadas por uma crise histérica natural de uma *mise en scène* resultante de uma crise provocada? Tais questões serão por nós abordadas nesse breve artigo.

## O cruzamento entre a histeria e o cinema

Uma questão a ser destacada é o fato da clínica do Dr. Charcot basear-se em uma clínica do visível, uma clínica do olhar, para ser mais preciso. Tratava-se, assim, de uma clínica da observação a partir da qual o psiquiatra estabeleceu seu próprio conceito nosológico da histeria, diferenciando-a da epilepsia. Tal fato transformou a clínica da doença, ao atribuir a ela uma « identidade visual », diferenciando-a da epilepsia, conforme já dito. De certo modo, o fato de « produzir » a histeria através da hipnose foi uma forma que o Dr. Charcot encontrou para demonstrar a existência psíquica da mesma, uma vez que a epilepsia, enquanto fato puramente orgânico, em princípio, não poderia ser « reproduzida » nas aulas experimentais do Dr. Charcot.

Segundo Antônio Quinet (2004, p.194), “a clínica do olhar associada ao poder de persuasão do mestre encontra seu ápice na apresentação de pacientes de Charcot”, uma vez que o médico não desprezava nada do que pudesse chegar até sua mente através dos olhos e ele só falava aos pacientes ao apresentá-los ao auditório. Estava assim colocada a posição teatral na qual o neurologista parisiense encerrava suas histéricas e na qual elas eram oferecidas como espetáculo a seu público; um espetáculo para ser visto e fotografado.

É em virtude desta abordagem da histeria enquanto espetáculo que o cinema encontra o suporte necessário para dialogar com o estudo da doença. Afinal de contas, um dos elementos principais da clínica do Dr. Charcot é a utilização de imagens e a análise dos movimentos decorrentes da crise histérica das pacientes. Trata-se, assim, de preceitos básicos da técnica cinematográfica, baseada na representação de imagens em movimento. No entanto, a fotografia e, posteriormente, o cinema permitem algo novo e que possa ter interessado o médico parisiense: a possibilidade de rever as imagens registradas de forma inumerável. Por conta da sua

reprodutibilidade técnica, os registros cinematográficos possibilitam o seu visionamento de maneira plural e infinita. Assim como para a histeria, o século XIX significou para o cinema o momento em que ele “nasceu” oficialmente perante o público e passou a ser problematizado pela ciência, como fora demonstrado por Béla Balázs (2010) em seu ensaio: *L’Homme Visible et l’Esprit du Cinéma*. Em seu ensaio, o teórico reivindica o estatuto de “arte” para o cinema e manifesta a emergência de um novo código comunicacional baseado no gesto.

A humanidade inteira está reaprendendo a linguagem frequentemente esquecida das mímicas e dos gestos. Não aquela dos surdos-mudos, substituída pela palavra, mas a correspondência visual da alma encarnada sem mediação. O ser humano vai retornar a ser visível (BALÁZS, 2010, p.19).

Curiosamente, esses dois campos – a histeria e o cinema – foram postos a dialogar num momento em que pouco se sabia sobre cada um deles e que muito se especulava sobre suas especificidades. É em virtude dessas interrogações que os transtornos psíquicos gerados na população da época a partir da modernização da sociedade (revolução industrial, surgimento do transporte ferroviário, invenção do telefone), por não possuírem uma explicação científica, passaram a ser considerados como histeria. É válido ressaltar que essas correlações se deram, inicialmente, de forma arbitrária e especulativa, embora exista a possibilidade de que os transtornos psíquicos sejam influenciados pelo processo de modernização da sociedade. Todavia, as comprovações científicas surgiram posteriormente.

Por outro lado, essa configuração do espaço social da época não impediu que o cinema se inspirasse nesse fenômeno e passasse a representá-lo na grande tela. Os clássicos *Metropolis* (1927), de Fritz Lang, e *Tempos Modernos* (1936), de Charles Chaplin, mostram com bastante propriedade a maneira como a história do cinema e da histeria dialogavam no que diz respeito aos seus reflexos na sociedade. Ambas as películas fazem menção à incapacidade do homem de acompanhar no mesmo ritmo as mudanças pelas quais a sociedade passava com o advento da revolução tecnológica. Este fenômeno produziu, conseqüentemente, ressonâncias sobre a maneira como as pessoas iriam se adaptar a esse novo cenário. O reflexo dessas indagações até então sem resposta passou a caracterizar aquilo que o senso comum julgava como sendo histeria. É este contexto que ambos os filmes supracitados representam: a interferência da máquina no cotidiano das pessoas e os distúrbios gerados na maneira de organização da sociedade da época.

Nesse sentido, podemos dizer que o cinema contribuiu, de certa forma, para a documentação dos efeitos de uma doença que até hoje levanta dúvidas sobre as suas particularidades. Trata-se de uma reflexão iniciada nos idos dos séculos XIX e XX e que ecoa de maneira constante sobre o modo como o meio social é representado cinematograficamente na atualidade. Em virtude do caráter perene desse tema, aplicaremos esta discussão ao documentário *Os Mestres Loucos* (1955), de Jean Rouch. Nesse filme, verificaremos como o questionamento ético presente nas “seções de terça-feira” presididas pelo Dr. Charcot são retomados por Rouch, assim como a forma com que esse fenômeno ecoa na sociedade atual.

## Cinema, histeria e etnologia

O cineasta francês Jean Rouch iniciou sua carreira no cinema em meados dos anos 1940. Enviado à África para trabalhar como

correspondente internacional, Rouch descobriu a partir desta experiência no exterior um novo campo por meio do qual sua vida ganharia novos rumos: a etnologia. Como nos mostra Scheinfeigel (2008, p.41), segundo sua vocação primeira, a etnologia é principalmente uma ciência de síntese que visa a estabelecer como grupos humanos diferenciados foram formados e atravessaram a história.

Diante dessa definição, podemos entender que o trabalho desempenhado por Rouch no continente africano desde então foi o de procurar entender como a cultura daquele povo perpetuou-se através das gerações e como ela ainda sobrevivia ao tempo. Esta preocupação se justifica em virtude do contexto cinematográfico da época. A segunda metade do século XX foi marcada por aquilo que os teóricos como Guido Convents (2003) classificaram como sendo o “cinema colonial”. Tratava-se da representação cinematográfica dos povos colonizados, colocando-os numa posição hierárquica inferior à dos colonizadores, mesmo que de maneira sub-entendida. Esta forma de fazer cinema contribuiu para a difusão de uma imagem estereotipada e engessada dos povos que, no passado, haviam sido dominados por outras culturas. Dessa forma, o cinema habituou-se a mostrá-los como sendo os propagadores de costumes impostos pela colonização.

Ao perceber o funcionamento desta engrenagem, em que as civilizações dominadas, consideradas até então como povos sem costumes particulares, foram sendo pouco a pouco encobertas pela imposição de uma cultura dominante, o cineasta francês decidiu agir na contramão dessa corrente. Ao descobrir as especificidades da cultura Africana, Rouch empenhou-se em representá-la em forma de filme com o intuito de propagá-la e eternizá-la. É nesse contexto que o documentário *Os Mestres Loucos* (1955) foi filmado.

O filme mostra um ritual de possessão dos integrantes da tribo *Haouka*. Antes da apresentação das imagens, uma mensagem é colocada ao espectador a título de esclarecimento. No texto, Rouch informa ao público que as cenas gravadas durante o ritual foram registradas sob a concessão dos Africanos. Neste ponto, notamos a preocupação do cineasta de se eximir da culpa de poder ter violado um costume secreto da tribo e de difundi-lo no cinema. A questão ética verifica-se tanto nos trabalhos de Rouch quanto nos de Charcot. Entretanto, esses temas são tratados sob óticas diferentes pelos pesquisadores. No que diz respeito ao trabalho do médico francês, a preocupação ética diante da exposição das pacientes da Salpêtrière durante as “lições de terça-feira” era pouco considerada. Embora o auditório fosse repleto de um público especializado (médicos-pesquisadores), havia, ao mesmo tempo, a exposição das pacientes sob a forma de espetáculo. Todavia, ambos os pesquisadores – tanto Rouch quanto Charcot – se respaldavam no teor científico dos seus trabalhos a fim de justificar a possível superexposição dos “personagens” que eram tomados como objetos de estudo. Entretanto, será que o caráter conceitual dessa atividade anularia a possível espetacularização da imagem daqueles que “emprestaram” os seus corpos, conscientemente ou não, em nome da ciência?

Notamos que este questionamento é entrecruzado por uma resposta em duplo sentido. De um lado existe o argumento de que se trata de um registro imagético de cunho artístico, cultural e/ou científico. Por outro lado, existe a reflexão sobre o caráter invasivo desse tipo de imagem, bem como uma ponderação a respeito da sua estética apelativa. Dessa forma, entendemos que, apesar do seu cunho paradoxal, se trata de pontos de vista complementares. Porém, cada um deles produzem reverberações diferentes. É em virtude disso que o filme de Rouch estudado nesse trabalho, por exemplo, embora mostrasse uma ruptura considerável com o “cinema colonial” e propusesse um novo tipo de cinema, foi bombardeado pela crítica da época. Da mesma forma, os procedimentos do Dr. Charcot, apesar de usufruir da imagem das pacientes da Salpêtrière, foram considerados inovadores para a medicina daquele período.

## As imagens e suas reverberações

Vemos, então, que o que determina o caráter positivo ou negativo desse tipo de representação é o ponto de vista a partir do qual o observador se situa. Segundo sua localização específica, seja ela ideológica ou simplesmente geográfica, determinado objeto será visto semioticamente sob uma perspectiva bastante particular. Nesse ponto, evocamos o que Bazin (1993) classificou como sendo a “ambiguidade imanente ao real”. Para ele, o mundo tal qual o vemos é revestido por uma atmosfera vazia de significados. De acordo com o teórico, era tarefa do cinema reproduzir esse ambiente neutro de significados para que estes fossem gerados *a posteriori*. Sob a nossa ótica, acreditamos realmente nessa “ambiguidade” própria do mundo real. Todavia, ao invés de crer numa atmosfera vazia de significados, acreditamos na existência de uma pluralidade infinita de sentidos. O cinema, por sua vez, capta um fragmento desse emaranhado de significados e os conduz a um processo de ressignificação infinito. Diante disso, é no mínimo perigoso nos arriscarmos a precisar em que estágio do processo de semiose nos deparamos ao observar determinado objeto. Não se trata de uma linha reta com um princípio e um fim, mas sim de um complexo cíclico que se reinventa a cada mutação. É em virtude dessa capacidade associativa que imagens produzidas em contextos aparentemente distintos comunicam entre si.

Mais uma vez evocamos o diálogo intrínseco entre os registros imagéticos feitos na Salpêtrière e os do documentário *Os Mestres Loucos* (1955). As contracturas da crise histérica descritas pelo Dr. Charcot no seu célebre quadro se aproximam de modo bastante estreito dos gestos desencadeados pelos africanos durante o ritual de possessão mostrado no filme de Rouch. A contração das mãos e do pescoço dos adeptos da seita *Haouka* se assemelham de maneira clara às poses das pacientes fotografadas pelo psiquiatra francês durante a crise convulsiva.

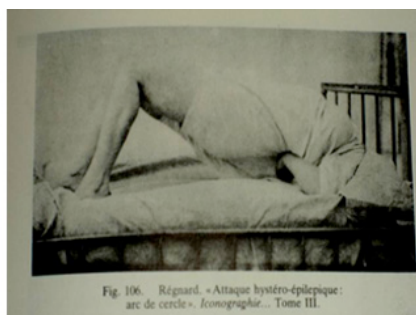
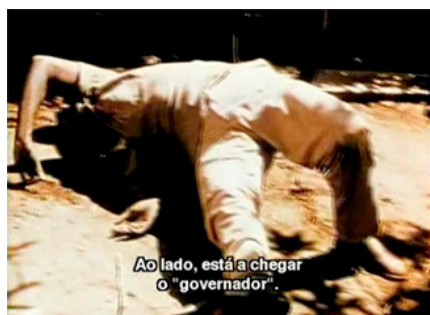


Imagem 2: Paralelo entre um *frame* do documentário *Os Mestres Loucos* (1955) e as fotografias tiradas na Salpêtrière documentadas na obra de Didi-Huberman.

Além disso, acreditava-se que as pacientes da Salpêtrière, no momento da crise, perdiam a sensibilidade do corpo. Isto verifica-se também no documentário de Rouch, visto que, num dado momento, os Africanos ateam fogo sobre eles próprios. O espectador, neste instante, é levado a crer que os atores sociais não sentem incômodo qualquer em meio às chamas, visto que eles não manifestam reações de dor, nem sequer se esquivam das labaredas.

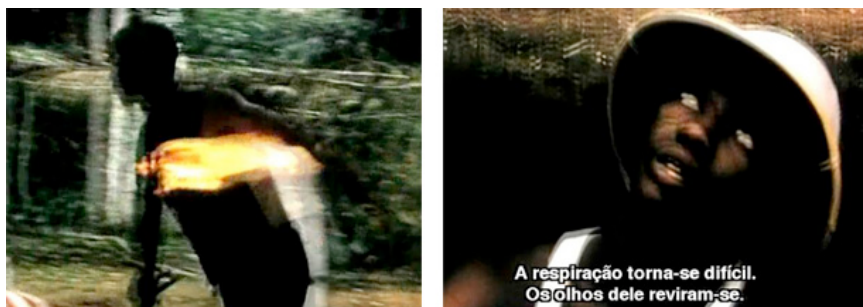


Imagem 3: Frames do filme *Os Mestres Loucos* (1955), de Jean Rouch.

Se o caráter de irracionalidade das imagens é apto a suscitar paixões, do mesmo modo, a imagem possui apenas, do ponto de vista gramatical, uma dimensão afirmativa. Assim, o tempo verbal da imagem é o presente do indicativo, uma vez que a mesma não conhece o subjuntivo, o condicional e, de certo modo, o passado e o futuro. Daí o sentimento de realidade que a imagem fornece ao espectador. É este o caráter de “empoderamento” que a imagem possui, pois ela pode fazer “[...] reviver os mortos e mostra o tempo passado não como passado, mas como sempre presente” (WOLFF, 2005, p. 30). Assim, quando a imagem trata do passado, mais que representação ela é a *re-apresentação* daquilo que se encontra ausente e, por vezes, perdido em outro tempo.

Em uma dimensão discursiva, as fotografias do Dr. Charcot e as cenas do filme podem ser tomadas como um macro-ato de linguagem denominado de *fotograma* porque existe uma dimensão de linguagem (imagética) circunscrita no social, há uma codificação e, ainda, relação entre elementos, além de um conjunto de restrições, de visadas e modos de organização.

Do mesmo modo, a imagem constrói, no dizer de Aumont (1993, p.78), uma vinculação com o domínio do simbólico, “[...] o que faz com que ela esteja em situação de mediação entre o espectador e a realidade”. No entanto, trata-se de uma situação de comunicação monolocutiva com base em um canal pictórico, o que estabelece, de certo modo, um distanciamento do espectador com a obra.

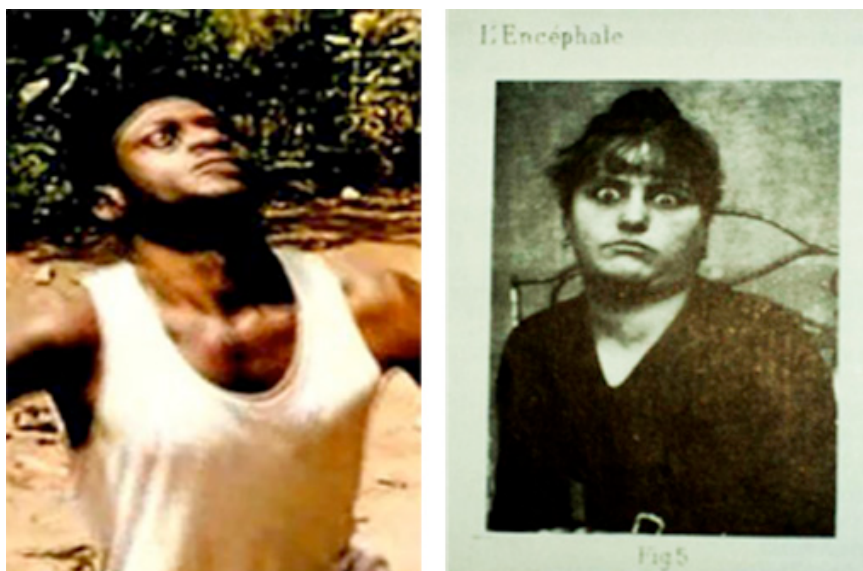


Imagem 4: Paralelo entre um *frame* do documentário *Os Mestres Loucos* (1955) e as fotografias tiradas na Salpêtrière documentadas na obra de Didi-Huberman.



De modo geral, a arte apresenta objetos de horror e fascinação, como pode ser visto nos quadros de Hieronymus Bosch, autor de *Jardim das delícias*, que apresenta um estilo fantástico e, por vezes, bizarro. O objeto aprovado pela cultura é aquele objeto que resulta da sublimação e configura-se como um objeto que contorna o vazio e confronta o mal-estar. Brevemente, a sublimação pode ser definida, em Freud, como um processo de dessexualização, ou seja, os elementos da pulsão sexual são investidos em certos objetos que possuem ou alcançam uma valoração social. Trata-se, desse modo, de uma operação inconsciente que conseguiu vencer o recalçamento e encontrou uma saída que permitiu universalizar a satisfação encontrada pelo artista. Por outro lado, Lacan afirma que a sublimação "eleva um objeto à dignidade da Coisa" (LACAN, 1959-60 [1997], p.140), o que implica em assumir a posição de que a dignidade advinda da sublimação está no fato de esta não tamponar o vazio, mas sim de sustentá-lo, permitindo que uma parcela do inconsciente ganhe forma no ato criativo. Para Badiou (1998, p. 24):

A obra de arte faz desvanecer, em sua forma, a cintilação indizível do objeto perdido. É assim que ela prende, inevitavelmente, o olhar daquele que a ela se expõe. A obra de arte provoca uma transferência porque exhibe um objeto que é a causa do desejo.

É o objeto causa de desejo que, ao mesmo tempo, causa angústia e, como um de seus efeitos, promove a atração e a repulsa que uma obra, por vezes, exerce sobre o espectador. É a apreensão no campo do imaginário, movido pelo objeto de desejo que causa fascinação – um tipo de entorpecimento – e horror, presentes em algumas obras de arte. Se na Antiguidade Clássica tem-se a histeria como algo específico das mulheres, mas algo associado ao campo místico-espiritual, a Idade Média inaugura, na literatura e na pintura, uma histeria também vinculada ao campo espiritual mas, dessa vez, conectado ao campo do mal, da bruxaria e do satânico.

A partir da confrontação dessas imagens, como acabamos de demonstrar brevemente, observamos que o significado de cada uma delas não é estático. Eles podem se recriar ao sabor dos vários pontos de vista que podem ser lançados sobre elas. Diante disso, nos soa pertinente destacar a posição de Didi-Huberman sobre a possibilidade de metamorfose das imagens no mundo atual. "Não podemos dizer: a imagem é isto ou é aquilo. Podemos apenas dizer: esta imagem trabalha como isto ou como aquilo, transforma isto ou aquilo, se transforma como isto ou como aquilo" (AUGÉ; DIDI-HUBERMAN; ECO, 2011, p.103).

Por meio do seu discurso, o teórico francês questiona a possibilidade de se estabelecer uma ontologia da imagem. Para ele, trata-se de algo não realizável, já que "a imagem é inicialmente a imagem de alguma outra coisa" (AUGÉ; DIDI-HUBERMAN; ECO, 2011, p.103). Sendo assim, ela não teria um fundamento próprio. A sua existência estaria estritamente ligada à existência de algo outro que ela retoma de modo figurativo.

Isto posto, vemos o quanto é questionável a busca pela autenticidade das imagens. Primeiramente, porque a sua existência é sempre condicionada a outro elemento. No que diz respeito à imagem cinematográfica, seu caráter volátil é ainda mais intenso, visto que se trata de uma projeção. Portanto, não é algo fisicamente tangível, mas acessível aos sentidos unicamente por meio da visão. Mas o que nos interessa destacar nesta reflexão é justamente a maneira segundo a qual as imagens conseguem atravessar o tempo e comunicar entre si. No caso das fotografias tiradas na Salpêtrière pelo Dr. Charcot e as cenas do documentário de Rouch, a ligação entre elas é devido, inicialmente, à curiosidade de ambos os pesquisadores na busca pelo novo. De um lado, o psiquiatra francês buscava desvendar uma doença ainda pouco conhecida. Do

outro, o cineasta procurou trabalhar na contramão de uma corrente cinematográfica dominante no meio artístico da época, propondo um novo olhar sobre a cultura dos povos Africanos. O que os assemelha, logo de início, é justamente essa inquietude pelo novo. Freud, citado no estudo de Didi-Huberman sobre o trabalho do Dr. Charcot na Salpêtrière, define o comportamento do psiquiatra da seguinte forma:

Acontecia dele [Dr. Charcot] perguntar porque, em medicina, as pessoas não viam além do que elas haviam aprendido a ver. Ele dizia que era maravilhoso constatar como a gente era imediatamente capaz de ver novas coisas – novos estados de uma doença – que devem ser provavelmente tão antigos quanto a raça humana... (DIDI-HUBERMAN, 2012, p.47).

Didi-Huberman reforça ainda a descrição do comportamento do psiquiatra francês dizendo que esta atenção dispensada ao estudo clínico por meio de imagens caracteriza o que Foucault (1988) havia classificado como um “saber sensorial”. Isto significa que, nos seus experimentos na Salpêtrière, Dr. Charcot procurava aliar os métodos tradicionais de trabalho clínico às aberturas que o meio artístico proporcionava.

É válido ressaltar que, nesta época, a fotografia era vista pela ciência como um meio de registro de expressões e formas que ocupava um lugar honorável, se comparada às outras artes como a pintura, por exemplo. Londe, citado por Didi-Huberman (2012, p.56), comprova esta premissa.

Nós sabemos que a placa fotográfica não é sensível aos mesmos raios que a nossa retina: ela poderá então, em alguns casos, nos dar mais que o olho, nos mostrar o que este não saberia perceber. Esta sensibilidade particular tem um valor todo especial e não é, no nosso entendimento, a menos importante das propriedades da fotografia.

Dr. Charcot, adepto desta concepção, enxergava na fotografia valores diagnósticos, pedagógicos e científicos. Por isso, embora haja uma forte controvérsia formada em torno da postura do psiquiatra diante das pacientes da Salpêtrière, havia, também, um propósito científico e artístico muito maior por detrás da sua técnica. O mesmo se aplica aos registros feitos por Rouch em *Os Mestres Loucos* (1955). Trata-se da confrontação com o desconhecido, o novo.

## Considerações Finais

Um destaque a ser feito é que a histeria de hoje não é mais a histeria de outrora. As espetaculares e bizarras demonstrações “patrocinadas” pelo Dr. Charcot e também vividos por Freud já não são tão evidentes mais. Diferentemente do Dr. Charcot, Freud (1889 [1996]) inaugura uma discursividade na histeria, não mais localizando-se no visível, mas naquilo que se pode escutar no discurso das histéricas. Se a ênfase do Dr. Charcot foi em uma clínica do olhar, a de Freud é a da clínica da escuta, pois, o que interessa à Freud é a “outra cena” narrada por essas mulheres. Sabe-se que Freud (1908[1976]) reconhece em suas histéricas os sinais de seu tempo ao sustentar que em relação aos homens, a educação dada às mulheres é acompanhada de uma repressão sexual mais forte. Naquele tempo, na visão de Freud, a causa da neurose encontrava-se na repressão sexual. É obvio, entretanto, que o psicanalista de Viena não considera esse fato o suficiente para definir a histeria. É a partir da posição freudiana, conforme antecipamos, que as questões sexuais, apontadas pelo sofrimento físico e psíquico das histéricas, terão uma boa acolhida. De modo radicalmente

oposto ao do Dr. Charcot, Freud “dá voz” às histéricas tirando-as do mero lugar de “atrizes” de um importante espetáculo montado para que as histéricas “dêem-se a ver”. Assim, do “ver” ao “escutar”, encontra-se um importante passo na retomada dos estudos sobre a histeria e nas dimensões que isso pode assumir na contemporaneidade.

No que diz respeito ao filme de Rouch, observamos uma postura semelhante do cineasta francês diante dos Africanos. Como mencionado anteriormente, a corrente conhecida como “cinema colonial” encobriu durante um certo período de tempo a riqueza cultural dos povos colonizados pelos Europeus. Assim, ao perceber o desaparecimento gradual de costumes milenares como os registrados no documentário *Os Mestres Loucos* (1955), o diretor francês empenhou-se em propagar a cultura Africana até então pouco conhecida. Tratava-se do fato de dar voz a quem foi silenciado pela imposição de uma cultura dominante. Entretanto, este processo de difusão do “novo” não se deu apenas por meio do discurso oral, mas sim pela sua associação à imagem fílmica. É como se o cineasta reconhecesse um novo método de aprendizagem, estabelecendo a ligação entre a palavra e a imagem.

A partir deste procedimento, podemos entender que Rouch visionava o potencial transformador do cinema no meio social, assim como o seu caráter instrutivo. Vemos, então, o nascimento de uma nova técnica pedagógica que tornar-se-ia conhecida mais tarde pelo nome de “nova história”. A expressão designa a possibilidade de se difundir o conhecimento por meio de recursos audiovisuais. Trata-se de reconhecer o fato de que não somos mais uma sociedade medieval cuja aprendizagem se dava apenas por meio do texto escrito ou narrado. Ou ainda, se quisermos entrar mais profundamente no mérito da questão, a imagem passou a ser vista como texto, visto que ela possibilita, igualmente, a leitura por parte do seu espectador.

No que diz respeito à medicina, a imagem também encontrou sua evolução. Ela deixou de se restringir à forma e passou a representar o conteúdo. Isto significa que hoje não é apenas a imagem externa do paciente que é colocada em evidência, mas também aquilo que não se vê a olho nú, ou seja, o funcionamento interno do corpo também passou a ser fotografado.

Nesse sentido, vemos que ambos os estudiosos procuraram, cada um no seu domínio, propor um convite a uma reflexão sobre os procedimentos tradicionais utilizados na ciência e na arte. Assim como a medicina, a fotografia – que hoje não é mais vista como uma “divindade” como no século XIX –, o cinema, as artes e o conhecimento em geral estão em constante transformação, a mente deve ser trabalhada no mesmo sentido. É em virtude dessas recriações que o novo deixa de ser algo hipotético e passa a coabitar o nosso presente.

## Sobre o artigo

**Recebido:** 11/06/2013

**Aceito:** 30/08/2013

## Referências bibliográficas

- AUGÉ, M.; DIDI-HUBERMAN, G.; ECO, H. **L'expérience des images**. Coord. Frédéric Lambert. Paris : INA Éditions, 2011.
- AUMONT, J. **A imagem**. Campinas: Papirus Editora, 1993.
- BALÁZC, B. **L'Homme Visible et l'Esprit du Cinéma**. Paris : Les Éditions Circé, 2010.
- BADIOU, A. **Para uma nova teoria do sujeito**. São Paulo: Relume-Dumará, 1994
- BAZIN, A. **Qu'est-ce que le cinéma ?** Paris : Les Éditions du Cerf, 1993.
- CONVENTS, G. **L'Afrique ? Quel cinéma ! Un siècle de propagande coloniale et de films africains**. Anvers : Éditions EPO, 2003.
- DIDI-HUBERMAN, G. **Invention de l'hystérie**. Paris : Éditions Macula, 2012.
- FOUCAULT, M. **História da Sexualidade I: a vontade de saber**. Rio de Janeiro: Graal, 1988.
- FREUD, S. Moral Sexual Civilizada e Doença Nervosa Moderna (1908). In: FREUD, S. **Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1976, v. IX, p. 187-212.
- FREUD, S. Esboços para a comunicacao preliminar (1889). In: FREUD, S. **Edição Standard Brasileira das Obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1996. v.1, p. 189-196.
- LACAN, J. **O seminário, livro 7: A ética da psicanálise (1959- 1960)**. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.
- QUINET, A. **Um olhar a mais: ver e ser visto na psicanálise**. Rio de Janeiro : Zahar, 2004.
- SCHEINFEIGEL, M. **Jean Rouch**. Paris : CNRS Éditions, 2008.
- WOLFF, F. Por trás do espetáculo: o poder das imagens. In: NOVAES, A. (Org.). **Muito além do espetáculo**. São Paulo: Editora Senac, 2005. p. 16-45.

## Filmografia

- METROPOLIS. Direção de Fritz Lang, Prod. Erich Pommer UFA (Universum-Film AG), 1927. (145 min): 35 mm, preto e branco. Mudo.
- OS MESTRES LOUCOS. Direção de Jean Roch, Prod. Pierre Braudger e Films de la Pleiade, 1955. (36 min) : 16 mm, color. Legendado. Port.
- TEMPOS MODERNOS. Direção de Charlie Chaplin, Prod. United Artists, 1936. (87 min): 35 mm, preto e branco. Mudo.