CORPO HISTÉRICO E CORPO FÍLMICO: NOTAS PARA UM PENSAMENTO NO LIMIAR

ÉRICO ARAÚJO LIMA[1]

RESUMO

O presente texto esboça algumas linhas de contato entre os Estudos do Cinema e a Psicanálise, para focar na análise do filme *Histeria* (2011), de Tanya Wexler. Nossa tentativa é tomar a experiência estética do cinema a partir de uma chave muita cara às perspectivas contemporâneas de investigação em imagem, a de que a obra é um corpo que afeta outros corpos, em um circuito de ressonâncias afetivas. Assim, propomos um breve percurso pelas formas do filme em questão, tendo por entrada a tentativa de articular uma tripla relação corpórea: corpos em cena, corpo fílmico e corpo do espectador.

Palavras-chave: corpo, cinema, histeria, afeto.

ABSTRACT

The current text outlines some links between the Study on the Cinema and Psychanalysis, in order to focus on the movie *Hysteria* (2011), by Tanya Wexler. Our attempt is to take the aesthetic experience of the cinema from a very relevant point to the contemporary perspectives of investigation into the image, that such works are bodies, which affect other bodies, in a circuit of affection. Thus, I propose a brief journey through the forms of the films in question, and try to articulate a triple-bodied relation: bodies in scene, film bodies and body of the viewer.

Keywords: body, cinema, hysteria, affection.

---

1 Doutorando na Linha de Estudos em Cinema e Audiovisual do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense (UFF).

Gostaria de iniciar uma possível aproximação ao filme de Tanya Wexler, *Histeria* (2011), fazendo um breve recuo para situar um pouco alguns modos pelos quais os Estudos de Cinema traçam diálogos com o campo da Psicanálise. Afinal, o presente texto é mobilizado justo por um encontro que se situa em uma zona de limiar[2]. E é nessa região de fronteira que os intercâmbios produzem um conjunto amplo de possibilidades para o pensamento. De um lado, as investigações da Arte, da Estética e, mais especificamente, do Cinema, mobilizam-se para se conectar a um Fora, e de outro, a Psicanálise também oferece conceitos e se deixa afetar pelos afectos e perceptos produzidos pelas obras artísticas. Esse recuo não será exaustivo nem muito aprofundado, mas pretende apenas lançar as bases que sustentam a tentativa de análise que virá em seguida, mais circunscrita a perspectivas contemporâneas de abordagem da experiência sensível do cinema.

Por um longo tempo, muitos teóricos da imagem e do cinema tomaram de empréstimo uma série de formulações do campo da Psicanálise para articular algumas questões sobre o cinema com ênfase nos personagens, nos realizadores ou nos espectadores e naquilo que eles encarnariam em termos de uma questão abordada no campo clínico. Se pensarmos em estudos fundamentais de autores como Christian Metz, Laura Mulvey e Raymond Bellour (na sua fase mais próxima às teorias psicanalíticas), podemos constatar que o epicentro das preocupações desses teóricos estava calcado em uma transposição mais imediata entre conceitos e inferências sobre os sujeitos implicados na circulação das sensibilidades do cinema. O desafio que nosso campo foi tomando para si foi o de fazer pequenas torções nessa maneira de investigar o cinema, para reivindicar também uma postura teórica e metodológica que enfatizasse os processos psíquicos das próprias formas dos filmes. Virada aparentemente sutil, mas bastante radical, se pensarmos nas suas implicações epistemológicas e metodológicas.

---

2 O presente texto é mobilizado pelo convite para participar de um encontro do *Psicanálise & Arte em Sessão*, organizado pelo Grupo Gepfor, quando pude comentar o filme *Histeria* (2011), de Tanya Wexler, ao lado de Barbosa Coutinho, psicanalista do Gepfor. Este artigo é uma versão um pouco ampliada da apresentação que foi preparada para a ocasião.

Esse paradigma contemporâneo de análise tem sido frequente no âmbito mais transversal da história da arte, concebida como uma história das formas expressivas produzidas em nosso mundo. Essa virada investigativa pode ser tributada a uma variedade de autores, mas valeria destacar, provisoriamente, o trabalho do historiador da arte Georges Didi-Huberman, que tem insistido em discutir noções que podem soar um tanto inauditas, mas que são fundamentais dentro dessa nova teoria da arte, se podemos dizer assim. Noções como a vida e a sobrevivência das imagens, o ponto de vista do sintoma na arte, os tempos psíquicos e as reminiscências das formas, os atos e gestos psíquicos das próprias imagens nos remetem a uma matriz de pensamento que fala de corpo como algo para além do humano ou do estritamente orgânico.

Os desafios que Didi-Huberman tem empreendido, ao longo de uma série de livros já publicados, dizem respeito a um cruzamento entre Freud, o historiador da arte Aby Warburg, o filósofo Walter Benjamin, além de outros pensadores, todos postos em íntimo contato com as formas expressivas inventadas pelos artistas. Essa parece ser uma das decisivas contribuições para o campo dos estudos em arte: Didi-Huberman tem grandes pretensões conceituais, de formulação de teorias mais amplas, mas a cada trabalho, ele não deixa de estar profundamente atento à singularidade formal das imagens que se põe a investigar. As formas são condutoras de travessias consistentes por História, Psicanálise, Estética, Antropologia, Fenomenologia, para dar a ver modos transversais de estudar uma figuração plástica no campo da cultura e da experiência coletiva. As *Pathosformeln* e a *Nachleben* warburguianas juntam-se ao sintoma e à reminiscência, que Didi-Huberman vai retomar de Freud. Se a obra de arte tem uma experiência de *pathos*, de um gesto patético, que afeta corpos, ela pode estar sujeita também a um conjunto de lembranças, reminiscências, recalcamentos e sobrevivências.

> O modelo freudiano do sintoma, com efeito, permite-nos reunir numa mesma *Pathosformel* a plasticidade da *Verkörperung* e a temporalidade da *Nachleben*: uma formação de sintoma é como que uma sobrevivência que ganha corpo. Corpo agitado por conflitos, por movimentos contraditórios: corpo agitado pelos turbilhões do tempo. Corpo do qual surge, subitamente, uma imagem recalcada, como Warburg teve de compreender ao observar a persistência, o surgimento e o anacronismo das sobrevivências contra um

> fundo de esquecimentos, latências e recalcamentos. Ora, é impressionante constatar que Freud descobriu no sintoma uma estrutura de temporalidade semelhante em todos os aspectos (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.272).

Sob pena de estarmos aqui criando muitas lacunas nesse rápido percurso pela extensa obra de Didi-Huberman, essa sua breve reflexão permite ter por horizonte a medida de aproximação que ele tenta estabelecer entre Freud e Warburg, eixo de intercessão fundamental dentro das articulações que o autor tenta movimentar. "O sintoma funciona, segundo Freud, tal como funciona a imagem, segundo Warburg: como um conjunto, sempre novo e surpreendente de 'restos vitais' da memória" (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.273).

Esse alargamento investigativo faz ver que uma obra de arte é, sobretudo, um corpo vivo, que um filme é corpo. Talvez seja isso que seja o mais importante a reter, para aquilo que nos interessa aqui, dessas proposições contemporâneas da teoria da arte. Assim, para encerrarmos finalmente esse pequeno preâmbulo, gostaria de guardar e ainda ampliar um pouco mais essa contribuição desse campo de pensamento, que nos permite assumir um gesto analítico para o cinema, considerando o corpo em pelo menos três camadas: o corpo dos personagens em cena, o corpo fílmico (essa espessura, essa materialidade plástica, de forças e formas, que aparece para nós como imagem e som) e finalmente o corpo do próprio espectador, que se inserindo nesse circuito triplo, entra numa cadeia de afecções mútuas e de constantes reenvios.

Pois se falamos de engajamento entre a máquina e um fora dela, o mundo, é preciso considerar que o cinema engaja um terceiro corpo, aquele do espectador, que se põe a trabalhar e a perscrutar as imagens e os sons, num jogo de ressonâncias afetivas entre a poética da obra, sua fabricação, e a apreensão sensível, seu modo de afetação. Corpo sobre corpo, essa tripla relação corpórea nos permite pensar as estratégias fílmicas em termos de uma conexão entre cinema e mundo. Podemos encontrar nessa chave fundamental das relações corpóreas um modo de experiência sensível que diga de um páthos das formas, a saber, de como as manipulações dos artifícios, dos quadros, das escalas, dos blocos de espaço e de tempo, no campo do cinema, concernem às circunstâncias de corpo, de sensibilidade e de vida de uma

comunidade de espectadores. E então aqui o problema da poiesis da imagem traça uma ponte irrevogável com um fora da imagem – ou talvez seria mesmo preciso dizer melhor: se temos esse circuito corpóreo por horizonte da análise, talvez possamos pensar na máquina-cinema como algo intrinsecamente relacional, capaz mesmo de complicar a separação entre dentro e fora. A fabricação de uma imagem, digamos assim, tem a ver, de imediato, com uma implicação do outro, com a busca por manejos das formas, para engajar afetivamente o espectador.

Como nos diz Mariana Baltar (2013), a ideia de afeto diz respeito a "um movimento que se tece no âmbito do fílmico em direção à mobilização das sensações do espectador. Tal movimento se dá como uma expressão que se ampara no corpo e para o corpo, contudo, um corpo que ultrapassa o desejo de representação, mas que se sustenta na performance" (BALTAR, 2013, p.70). Então, temos no afeto uma força capaz de articular uma entrada no universo fílmico, enfatizada menos pelo paradigma representacional que no seu caráter de performance, conceito que Elena Del Río (2008) trabalha numa vinculação muito próxima ao campo de pensamento de Deleuze e Guattari, ao destacarem os processos de invenção e de acontecimento. A performance investe-se de um caráter de emergência: ela é a exposição do corpo, a instauração de uma cena inédita, no seu caráter mesmo de criação, fazendo um corte em qualquer mundo já dado ou pré-concebido (DEL RÍO, 2008, p.4).

Assim, talvez seja possível não simplesmente refutar aqueles primeiros estudos do cinema que tomavam de empréstimo os conceitos da psicanálise, mas propor, com eles, a necessidade de alargamentos na compreensão mesma do que é o cinema e do que é um corpo. Indico esse percurso, não porque irei falar de conceitos da psicanálise, mas para dizer um pouco de onde parto, ao pensar o cinema, e mais especificamente, para abordar nosso filme partilhado. Será interessante, então, falar de *Histeria*, tendo em vista essa tripla relação corpórea, dizendo mais uma vez: corpo em cena, corpo fílmico, corpo do espectador.

Comecemos, então, pela curiosa sequência logo do início mesmo do filme, que atua como uma espécie de prólogo ou uma moldura, levemente deslocada narrativamente da estrutura, mas que já nos apresenta personagens, situações e

o próprio tom cômico a contaminar o decorrer do filme. A disposição cênica nos coloca diante de uma forma que lembra o dispositivo tradicional das entrevistas do cinema documental clássico, aqui apropriada pelo jogo da ficção. O que merece destaque a respeito desse recurso é que ele nos coloca, os próprios espectadores, na posição do sujeito que está à escuta dessas mulheres. E também nos engaja de modo singular por brincar com um dispositivo essencial para as promessas de real e de verossimilhança que a experiência clássica do cinema costuma estabelecer. Ainda que não assumamos integralmente o ponto de vista de quem entrevista – o olhar das personagens se dirige para um ponto um pouco mais recuado para a lateral, e não frontal (logo, não se trata de um plano subjetivo do médico que conversa com as pacientes) – essa disposição formal tão clássica e simples convoca o corpo do espectador para habitar, provisoriamente, o antecampo dessa encenação (e por antecampo, me refiro a esse espaço anterior ao campo, ao que aparece visualmente, recortado pelas bordas do quadro cinematográfico).

Dispositivo básico da identificação na linguagem cinematográfica, esse recurso expressivo estabelece aqui uma troca virtual de olhares entre quem vê e quem é visto, entre o que vemos e o que nos olha. Afinal, por mais que as personagens não encarem a câmera (estamos no território da representação clássica, e quebrar a ilusão não faz parte dos planos dessa seara), a disposição do olhar para o espaço anterior ao campo desperta algo como uma brecha no pacto da representação, confundindo, ligeiramente, o espaço clínico do Dr. Robert Dalrymple e o espaço da representação cinematográfica, como num breve curto-circuito entre a cena clínica e a experimentação da cena do cinema.

Esse encontro dessas duas cenas, por assim dizer, vai ser mediado, ao longo do restante do filme, por um conjunto de formas e códigos da narrativa clássica, que são manejados para falar, especialmente, de trajetos de emancipação dos corpos femininos. Se a história das ciências perpassa a trama, com a evidente ênfase no tratamento médico da histeria e na posterior invenção do vibrador (camada imediata do filme, anunciada, inclusive, nos dados extrafílmicos, como sinopses, contextualizações, etc.), gostaria de tentar ressaltar aqui, principalmente, o que esse pano de fundo estabelece como palco para a progressiva liberação de desejos e para uma operação crítica em relação aos esquadrinhamentos de papéis e

lugares nas dinâmicas sociais de uma era vitoriana. Esse nível temático, no qual se vislumbra algo de uma política de gênero, tem evidentemente a circunscrição a uma obra de indústria, de convenções dramáticas e de procedimentos de uma tradição da imaginação melodramática. Ainda que essa tessitura fílmica tenha seus limites, interessa aqui tomar o gesto do filme pela sua singularidade e pelas possibilidades que ele abre, ao inserir, nesse entremeio de convenções estéticas, uma fresta de ampliação na experimentação da sexualidade e do lugar da mulher[3].

Curiosamente, o próprio código clássico empregado parece ser uma estratégia importante para a eficácia dessa mediação formal entre a cena da emancipação e a cena do filme. A forma dramática de enlace e desenlace, de ascensões e quedas, de impasses na intriga, de oscilações de caminhos, de reviravoltas e, finalmente, de resolução das tensões, revela-se um recurso possível para o cinema trabalhar um engajamento afetivo do espectador, aspecto importante na estruturação de um circuito expressivo, em que as formas podem despertar algo de uma implicação mútua entre o corpo do espectador e aquelas transformações colocadas em cena nas vidas dos personagens.

Assim nos engajamos a seguir de perto as relações de contrastes e oposições que a narrativa faz ver entre os diferentes arcos dramáticos e os diferentes personagens. É como se cada um esquematizasse uma lógica específica do tempo em mudança nesse mundo de transição encenado. Charlotte surge sempre em cena com uma velocidade própria, um ritmo de fala e de gestos que contrastam completamente com o tempo de gesto, de palavra, de olhar daqueles que a cercam. Particularmente na sequência de um jantar, a primeira em que ela e o Dr. Granville traçam um diálogo mais alongado, fica evidente, pelo jogo da *mise-en-scène*, o modo como se inscreve a presença de Charlotte no ritual rigoroso e cerimonioso do jantar em família, com suas prescrições implícitas e seu ritmo de desenvolvimento que se condensa numa cadência bem mais resguardada. A perturbação que a cena

3 E se fôssemos falar aqui de outra intercessão dos estudos de cinema, aquela com os estudos de gênero e com as contribuições feministas para a análise fílmica, poderíamos ainda desdobrar mais entradas possíveis para o filme de Tanya Wexler. Esse poderia ser o foco de um desenrolar posterior de análise.

progressivamente atinge tem a ver com essa singular postura da personagem, que se revela desde já insubordinada às prescrições para os lugares sociais do feminino. Ao longo desse jantar, ainda acompanhamos um esforço paralelo do jovem médico e de Emily, irmã de Charlotte, em traçar uma conversa que, para se fazer aparentemente normal, precisa versar sobre a própria refeição que estavam comendo.

Charlotte é ainda a força que conecta o espaço privado e contido da casa ao espaço público da rua e de bairros mais afastados. Não só porque ela mora fora da casa do pai, mas também porque podemos acompanhar muitos dos seus percursos de bicicleta, conectando fragmentos de espaço, estabelecendo pontes entre dentro e fora. Se o tempo que Charlotte anuncia com essas travessias é o da abertura a um fora, a uma deriva moderna pela rua, a marca dos interiores nas casas aristocratas assinala uma resistência a penetrar-se pelas infiltrações do presente, uma dobragem sobre si mesmo. Nesse fluxo entre fora e dentro, mediado pelos percursos dos personagens, a montagem do cinema faz oscilar a experiência do privado e do público, numa explicitação de uma questão tão cara às transições históricas e também na explicitação de uma força conectiva que só se torna possível enquanto forma cinematográfica.

Esses contatos entre imagens são perpassados ainda por um gesto muito irônico que condensa todo o jogo de encenação e montagem do filme, ao tecer espécies de comentários sobre as descobertas no campo da ciência e da técnica e de suas relações com a sexualidade. A massagem que alivia as tensões é tratada com um rigor científico que, para nossos olhos do presente, beira uma situação muito inusitada, especialmente quando parece bastante divertida e prazerosa a sensação das mulheres nesse consultório. E essa discrepância não entra em cena sem uma consciência do inusitado da situação, o que podemos constatar pela própria eloquência das atuações e pelo registro cômico dos corpos que se põem a experimentar esses encontros clínicos de massagem. A própria sequência da descoberta do mecanismo que poderia ser usado para as massagens é bastante emblemática de uma certa reflexividade que o humor da narrativa acaba introduzindo, quando a fórmula do "eureca" dos cientistas criadores vem também pelo alívio de tensões numa mão, massageada em meio à vida ordinária. Também

é com um comentário irônico que a montagem faz surgir um plácido passeio pelos jardins, colocando em questão o modelo do amor romântico pela imediata inserção de uma cena de sexo entre patos.

A relação entre corpo, técnica e produção de subjetividades torna-se, então, uma questão de fundo extremamente importante para as estratégias enunciativas de *Histeria*. A própria máquina do cinema engendra esse encontro, pela mediação de uma imagem que permite ver os processos narrados, a respeito de um mundo em fase de transição. É como se o cinema, também técnica e corpo, fosse mobilizado para falar de um outro corpo, aquele que se constitui pelos sintomas e gestos histéricos. Corpo sobre corpo, mais uma vez. Cena, a do cinema, sobre cena, a da clínica. *Histeria* permite pensar uma série de procedimentos da própria narrativa clássica do cinema, para engajar afetivamente o espectador em um olhar detido sobre corpos em cena que decidem se emancipar de esquadrinhamentos e prescrições já dadas, ainda que estejamos dentro de um esquema de representação mais contido e circunscrito aos regimes da verossimilhança e da causa e efeito.

REFERÊNCIAS

Baltar, M. (2013). Entre afetos e excessos – respostas de engajamento sensório-sentimental no documentário brasileiro contemporâneo. In. Rebeca - *Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual*, Vol. 4.

Didi-Huberman, G. (2013). *A imagem sobrevivente:* história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Rio de Janeiro: Contraponto.

Del Rio, E. (2008). *Deleuze and the cinemas of performance*. Powers of affection. Edinburg: Edinburg University Press.