

DIOGO ALBINO BENOSKI

**CINEMA:
REPRESENTAÇÃO E LOUCURA**

FLORIANÓPOLIS
2004

DIOGO ALBINO BENOSKI

**CINEMA:
REPRESENTAÇÃO E LOUCURA**

Dissertação apresentada como requisito
Parcial à obtenção do grau de Mestre.
Curso de Pós Graduação em História
Centro de Filosofia e Ciências Humanas
Universidade Federal de Santa Catarina
Orientador: Prof. Dr. Ernesto Aníbal Ruiz

FLORIANÓPOLIS
2004

*“Finalmente reconheço sua obsessão.
Ele acredita que sou o mítico Caligari.
Surpreendente. Mas acho que sei
como curá-lo agora”.*
Frase final de *O gabinete do Dr. Caligari*

AGRADECIMENTOS

O momento de redigir os agradecimentos lembra as inúmeras pessoas que contribuíram de uma forma ou de outra para a realização do trabalho.

Meus agradecimentos especiais vão ao professor Ernesto Aníbal Ruiz, pela paciência, ampla bibliografia indicada, pela dedicação e auxílio nos momentos em que me vi perdido.

Agradeço aos meus pais pelo apoio durante esses seis anos passados na faculdade.

Agradeço à minha querida Luciana Hioka pelo companheirismo, pela correção ortográfica e pela paciência nas minhas crises e momentos difíceis.

Aos amigos que em pouco tempo se tornaram especiais, Karla de Oliveira e Alexandre pelos bons momentos passados no decorrer destes anos.

Aos amigos Anderson Loureiro, Marcos Costa Melo, Alessandro Vieira dos Reis, Estela Kurth, pelas diversas colaborações e indicações de filmes e bibliografia.

Agradeço aos professores do Departamento, principalmente ao Prof. Arthur César Isaia, Profa. Cynthia Machado Campos, Profa. Joana Maria Pedro, Prof. João Klug, Profa. Maria de Fátima Fontes Piazza.

Agradeço também à Nazaré Wagner da Secretaria do Programa de Pós Graduação, pelo auxílio na burocracia durante o mestrado.

À todas as pessoas que, por um motivo ou outro tenha me esquecido, figura aqui os meus sinceros agradecimentos.

Aos meus pais

RESUMO

O objetivo deste trabalho é analisar a figura do doente mental construída pelo cinema. Nesta perspectiva, o estudo responde a uma série de indagações: o que é loucura, o que é cinema, e como se estabelecem as relações entre história e cinema. Pelo lado da loucura, podemos dizer que ela é definida de acordo com sua etiologia. A psiquiatria, medicina especializada no ramo, busca responder a esta questão ao englobar dois métodos principais: o orgânico, que considera as causas fisiológicas; e o psicológico, que considera os sentimentos reprimidos como causa da doença. Pelo lado do cinema, destacam-se os aspectos técnicos e o estilo de narrativa como suas principais características. Unindo estes dois elementos, o cinema e a loucura, o trabalho encontra subsídios para estudar os seguintes aspectos: as representações do louco de causa psicológica e do louco de causa orgânica. Ainda analisam-se os meios que a psiquiatria utilizou, nos filmes, para controlar essa loucura.

ABSTRACT

The objective of this work is to analyze the mental illness constructed by the cinema. In this perspective, it answers the following questions: what is madness?; What is cinema?; And the relationship between history and movies. In one hand, madness is considered in its etiology. Psychiatry searches to answer these questions covering two main methods: the organic one, which considers the physiological causes, and the psychological one, which considers the suppressed feelings as the cause of the illness. On the other hand, the films are considered in their technical aspects and narrative style, as well as its main features. By joining these two elements, cinema and madness, this present work analyses the following aspect: the representations of the mental illness in their psychological and organic causes. Furthermore, this work also discussed the means used by psychiatry to control mental illnesses in the analyzed films.

SUMÁRIO

Introdução	11
Capítulo 1	
Cinema, loucura e sociedade: uma análise.....	15
Capítulo 2	
Três momentos da loucura.....	47
2.1 Caligari	48
2.2 Quando sou perseguido por mim mesmo: <i>M</i>.....	64
2.3 O despertar do Monstro:<i>Frankenstein</i>	72
Capítulo 3	
Controle e tratamento da loucura no cinema	94
3.1 Lobotomia em cena	95
3.2 O Laranja Mecânica	110
Considerações finais.....	122
Apêndice	127
Anexos	
Filmografia verificada	128
Bibliografia	141

ÍNDICE DE ILUSTRAÇÕES

Cartaz de <i>O Gabinete do Dr. Caligari</i>	53
Cesare e o Dr. Caligari	57
Cesare, Francis e o Dr. Caligari	62
Imagem propagandística de <i>M</i>	68
Seqüência inicial do filme <i>M</i>	69
Cenas de <i>Assassinatos da Rua Morgue</i>	80
O maquiador Jack Pierce criando o Monstro	81
Imagens do Monstro	82
Seqüência inicial de <i>Frankenstein</i>	83
O Monstro e Maria conversam	85
Cuckrowicz e Catherine conversam em <i>De repente, no último verão</i>	89
Dr. John Fulton e o Dr. Albert Egas Moniz	106
A intervenção psicocirúrgica	107
Cartaz de <i>Laranja Mecânica</i>	110
A Técnica Ludovico	115
Programas utilizados para fichamento e edição de vídeos	127

INTRODUÇÃO

Este trabalho não é uma catalogação psiquiátrica nem um trabalho sobre a história do cinema. Em primeiro lugar, não é uma catalogação psiquiátrica realizada pelo cinema. Ele não pretende buscar os sintomas de cada indivíduo representado na tela nem em um divã. Finalmente, não examina a psique de cada personagem na investigação das causas de suas ações. A loucura que figura no cinema é tão subjetiva quanto a que encontramos em nossa sociedade. Em segundo lugar, não é um trabalho sobre a história do cinema, pois qualquer obra sobre a história do cinema envolve uma tarefa altamente exaustiva. O estudo do cinema incorpora uma série de prerrogativas quase inesgotáveis. Pode-se estudá-lo de diversas vertentes, desde suas transformações tecnológicas, dos filmes considerados mais importantes, como meio de comunicação, ou ainda a partir de questões econômicas. Este é um trabalho que busca unir, através da história, a loucura e o cinema, dois pontos tão distintos e distanciados. Une loucura e cinema, partindo de filmes mudos, adaptados de peças de teatro, de livros, entre outros. Como direcionar historicamente um estudo que

versa sobre uma questão médica e sobre uma indústria do entretenimento? Esta é uma das questões a serem respondidas por esta dissertação. Desta e de outras questões a serem levantadas, a mais importante e que norteia toda a pesquisa é: como o cinema representa a loucura?

Como historiadores, nossa função é buscar no contexto dos acontecimentos os elementos que se apresentam na tela do cinema. E é esse o cerne da pesquisa. Em nenhum momento será dada importância ao impacto do cinema sobre os espectadores. Sabe-se que o cinema é capaz de influenciar o modo de vida de toda uma sociedade, mas é uma tarefa psicanalítica avaliar as transformações psicológicas que o cinema pode proporcionar.

O interesse pelo estudo da loucura no cinema se iniciou em um projeto de pesquisa acerca da origem da Colônia Santana, em Florianópolis. Durante o decorrer da pesquisa sobre o mencionado asilo, foi apresentada o filme *De repente, no último verão* (*Suddenly, Last Summer*, 1959), protagonizado por Katherine Hepburn, Montgomery Clift e Elizabeth Taylor. A partir deste filme, uma infinidade de outros se somou às produções que trabalham com a loucura. A parte mais difícil foi selecionar aqueles realmente relevantes e que fariam parte da pesquisa final da dissertação. Pareceria uma injustiça se filmes considerados clássicos como *Psicose* (*Psycho*, 1960), *O que terá acontecido a Baby Jane* (*What ever happened to Baby Jane*, 1962), *Crepúsculo dos Deuses* (*Sunset Boulevard*, 1950), ou os mais recentes como *O silêncio dos inocentes* (*The silence of the lambs*, 1991) ou *Uma mente brilhante* (*A beautiful mind*, 2001) não figurassem na versão final.

Infelizmente, este também não é um trabalho sobre a história da loucura no cinema. Realizar uma pesquisa deste gabarito tomaria muitos anos, e, talvez o resultado alcançado ainda estaria distante do esperado. Foi dada maior ênfase a apenas cinco filmes, que apresentassem determinados elementos que expõem um caráter de loucura. Quanto aos

filmes descartados, eles não aparecem diretamente, mas figuram como base para a elaboração do trabalho.

Sobre os filmes escolhidos para análise, não vamos esperar até a conclusão desta dissertação para afirmar que a representação que estas produções constroem *não* é a real. O que o cinema faz é incorporar determinados elementos presentes na sociedade para criar suas histórias. É o que o próprio termo “representar” significa: fingir que é real.

O cinema norte-americano, desde a Primeira Guerra Mundial, englobou uma indústria cinematográfica, caracterizada pela produção de filmes em série. Um estilo que buscava mais o entretenimento. No entanto, o cinema dos Estados Unidos é surpreendentemente muito mais abrangente que o cinema europeu. Ele chega até nós com maior facilidade, com uma linguagem mais simplificada, e com uma narrativa mais emocionante. E nem por isso seus filmes são menos interessantes, ou piores. Seguindo essa linha de raciocínio, três dos cinco filmes analisados são norte-americanos.

Pelas características inerentes ao cinema, foi possível construir um histórico da representação da loucura nos filmes. Evidentemente que não somente o cinema de Hollywood foi contemplado. Figuram ao lado das produções dos Estados Unidos os filmes alemães do período expressionista. São filmes obrigatórios a todo pesquisador do cinema, por suas inovações técnicas, importância histórica e reflexo do contexto em que foram produzidos.

O primeiro capítulo deste estudo da história da loucura no cinema engloba as relações existentes entre a história, o cinema e a sociedade. Nesta parte, figuram as diretrizes do trabalho, respondendo a questões como o que é o cinema?; O que é a loucura?, as afinidades entre cinema e história, e a metodologia de análise dos filmes. Também neste capítulo figuram os motivos que levaram à escolha dos filmes analisados.

O segundo capítulo inicia a análise dos filmes. Neste, a figura do louco será discutida em três filmes: dois do cinematográfico alemão, e um do período da depressão nos Estados Unidos. Tratam-se, respectivamente dos filmes *O Gabinete do Doutor Caligari* (*Das Kabinett des Doktor Caligari*, 1919), *M, o vampiro de Dusseldorf* (*M*, 1931) e *Frankenstein* (*Frankenstein*, 1931). Neste capítulo, observaremos as etiologias da doença, como o contexto pode interferir na produção cinematográfica e como a loucura é apresentada aos espectadores.

O terceiro e último capítulo engloba o tratamento destinado à doença mental. Neste, abordaremos duas terapias consideradas radicais: a lobotomia, que consiste em uma intervenção cirúrgica no cérebro do paciente, e o condicionamento clássico destinado ao doente. A eletroconvulsoterapia, que por tanto tempo despertou polêmica, também figura no estudo, como uma discussão à parte. Para tal, os filmes escolhidos são *De repente no último verão* (*Suddenly Last Summer*, 1959), *Um estranho no ninho* (*One flew over the cuckoo's nest*, 1975) e *Laranja Mecânica* (*Clockwork Orange*, 1972). Nestas produções, vemos o desenvolvimento de novas práticas da psiquiatria e a crítica às terapias antigas.

Através dos capítulos, o leitor irá perceber as diversas implicações que englobam o contexto da elaboração dos filmes abordados e a construção da doença mental na tela cinema. É um estudo sobre os valores, convenções e costumes que a sociedade emprestou aos cineastas e como as mesmas conduziram a criação do doente mental no cinema.

CAPÍTULO 1

CINEMA, LOUCURA E SOCIEDADE TEORIA E METODOLOGIA DE ANÁLISE

“O filme é uma doença. Quando infecta a corrente sanguínea de alguém, ele toma posse como o hormônio número um; comanda as enzimas, dirige a glândula pineal; age como Iago com sua psique. assim como acontece com a heroína, o antídoto ao filme é mais filme”.

Frank Capra, diretor, no documentário *Cem anos de cinema*, dirigido por Martin Scorsese.

Na história do cinema, foram catalogados mais de 450 filmes que tratam de forma direta ou indireta o doente mental, o psiquiatra e os problemas relacionados com a doença mental¹. Destaca-se aí a importância da loucura para o cinema.

A doença mental é um artifício amplamente empregado pela indústria cinematográfica. Através de sua utilização, criou-se uma justificativa para que a narrativa fosse diferente, inovadora ou surpreendente. Pela loucura, todo ato de uma personagem se torna aceitável e compreensível. Por estas indicativas, temos três vertentes de análise: uma pelo lado do cinema, uma pelo lado da doença mental, e outra que engloba esses dois elementos e se constitui numa metodologia de análise dos documentos (filmes).

Pelo lado do cinema, temos sua transformação ao longo das décadas e uma série de teorias que buscam explicá-lo. Encontramos mudanças de ordem estética, tecnológica e

¹ GABBARD, G. *Psychiatry and the cinema*. Washington-London : American Press. 1999. Citado por TELLES, S. *O psicanalista vai ao cinema*: artigos e ensaios sobre a psicanálise e cinema. São Paulo : Casa do Psicólogo; São Carlos, SP : EdUFSCar, 2004. p. 137.

econômica. As tendências de cada época contribuem para o desenvolvimento de uma linguagem própria e um estilo predominante de narrativa. Uma série de condicionamentos modifica a produção cinematográfica e que interessa particularmente ao historiador. Dessa relação entre história e cinema, coloca-se o cinema como documento passível de análise sob duas óticas: como fonte para a história e como retrato da história.

Com a loucura, observamos conceitos díspares que se relacionam muito mais com a etiologia do que com a própria conceituação da doença. Vista de diferentes formas nos diversos períodos da história, a doença mental se tornou alvo de um ramo especial da medicina: a psiquiatria. Hoje, as definições de loucura giram em dois campos: o método orgânico, que considera os problemas físicos como causa da doença, e o psicológico, que vê nas emoções, sentimentos e afetos, a causalidade dos distúrbios.

O que é cinema?

De um modo bastante simples, cinema é uma arte de base industrial dedicada a representar o movimento por meio de sucessivas imagens fotográficas. Cinema é contar uma história através de imagens. Pode-se focalizar o estudo de uma dupla perspectiva: a de sua organização e instrumentação técnica; e a de suas conseqüências sociais e sua interrelação com a estrutura e o processo social. O cinema se configura como reflexo e, ao mesmo tempo, conseqüência da nova sociedade industrial. Um tratamento sociológico do tema parte de um marco mais abrangente de comunicação social. Assim, dá-se atenção ao emissor, mensagem, receptor e, finalmente, efeitos de sua mensagem. Quanto à relação entre o cinema e o receptor/leitor, podemos dizer que como “leitores, não nos relacionamos com as personagens, idéias, situações, acontecimentos em uma narrativa fictícia do mesmo modo que nos relacionamos com as pessoas, idéias, situações e acontecimentos em nossa

vida cotidiana. Por meio de sua falsidade inerente, a narrativa de ficção cria uma distância entre si mesma e o mundo real, que constitui a base para o prazer estético que experimentamos com uma película”².

Costuma-se dizer que o cinema é uma arte que tem a data de nascimento marcada: 17 de fevereiro de 1895, quando os irmãos Lumière projetaram dez películas para um reduzido público no *Grand Café*, em Paris. Na verdade, o cinema é um acúmulo de várias invenções que remetem até mesmo à alegoria da caverna, de Platão. Tanto a caverna platônica quanto o cinema partem de uma luz artificial que brota de um ponto situado às costas dos espectadores. Ver imagens projetadas em uma tela e considerar essas imagens reais é o grande truque do cinema. Como espectadores, somos convidados a testemunhar vidas próximas e distantes. Através da narrativa fílmica, absorvemos movimento, ação e emoção.

Nos primórdios do cinema, os filmes não passavam de breves tomadas do dia a dia. Não eram narrativas estruturadas, e eram o que hoje se denomina jornalismo fotográfico – simples fotografias em movimento. A linguagem cinematográfica começou a se desenvolver a partir de 1901, quando Ferdinand Zecca realizou *L’Histoire d’un Crime*. Pela primeira vez foi utilizado o *flashback* para contar uma história.³ Mas se atribui ao francês George Méliès o desenvolvimento do longa-metragem narrativo. A separação do “tempo real” do “tempo da tela” e a edição foram elementos incorporados pelo produtor que permitiram a estruturação da narrativa. Méliès também incorporou os truques fílmicos às suas narrativas. Perito em mágica, ele percebeu as amplas possibilidades do cinema, e pouco tempo depois, passou a elaborar vários truques, como fusões, superimpressões,

² ALLEN, R. ;GOMERY, D. *Teoria e práctica de la história del cine*. Barcelona, Paidós. 1995, p. 215.

³ RUIZ, E. A. La belle époque: arte e representação. O cinema (1895-1914). *Anais da XX Reunião da SBPH. Rio de Janeiro. 2000*. p. 92.

câmera lenta, reversão de tomadas e muitos outros, por meio dos quais fazia aparecer e desaparecer pessoas, misturar cenários, tornar pessoas transparentes, entre outras trucagens. Méliès foi pioneiro ao acrescentar o fantasioso ao aspecto realista e documentário que o cinema possuía na época e na criação de um estúdio cinematográfico. Ao mesmo tempo, ele elaborou o plano de narrar histórias interpretadas por atores em ambientes modificados por cenários e pela iluminação. Também criou filmes elaborados, com lógica narrativa, que fizeram sucesso na Europa e, por volta de 1900, nos Estados Unidos. Sua mais famosa película é *Viagem à Lua (Le Voyage dans la Lune, 1902)*, na qual o cineasta contava uma história com mais de trinta cenas. Após este filme, Méliès foi considerado pelos americanos a personalidade número um do cinema.⁴

Os filmes de Méliès e suas trucagens serviram de inspiração para muitos produtores. Mas embora o francês tivesse descoberto o elemento essencial da narração, ele ainda estava impregnado com a tradição teatral. Já o americano Edwin S. Porter era livre dessas influências. Porter, ao ver os filmes de Méliès, percebeu um dos elementos essenciais da linguagem cinematográfica: o corte. Ele notou que os filmes tinham várias cenas, uma seguindo a outra e todas se juntando para contar a história. Não dispondo de muitos recursos, Porter pegou filmes já prontos e cortou diversas cenas. Elaborando um argumento, reorganizou as cenas, de modo a contar uma história. Através desta técnica criou um dos filmes mais clássicos do cinema primitivo: *O grande roubo do trem (The great Train Robbery, 1903)*. Porter ainda realizou filmes de conteúdo social e que introduziram novas técnicas cinematográficas, como a montagem de contraste (que

⁴ ROSENFELD, A. *Cinema: arte & indústria*. São Paulo: Editora Perspectiva. 2002. p. 79-82.

compara ambientes ricos e pobres, por exemplo) e a paralela (quando se retratam acontecimentos separados que ocorrem ao mesmo tempo).⁵

Em 1915, D. W. Griffith dirigiu *O Nascimento de uma Nação* (*Birth of a Nation*). Com este filme, a linguagem cinematográfica atingiu a maturidade. A criação de estruturas narrativas e a relação com o espaço foram os dois passos fundamentais para a elaboração da linguagem do cinema. A câmera abandonou a imobilidade e passou a explorar o espaço. Griffith utilizou novos elementos, na elaboração de uma linguagem mais sofisticada, mais expressiva. Sua grande contribuição, neste sentido, é a utilização do plano como unidade da narrativa. Por mais de dez anos, a estrutura narrativa do cinema havia sido a cena: uma cena após outra criava a continuidade. Griffith transformou esse modelo, criando, através do *close-up*, do primeiro plano e do primeiríssimo plano, um novo modelo de linguagem: a seqüência se dá através de planos, e não de cenas. A aproximação da câmera rompeu com os padrões anteriormente existentes, que utilizavam apenas o plano geral ou médio⁶. Desse modo, a câmera tornou-se ativa. A incorporação de todos estes elementos faz de *O nascimento de uma nação* o marco final do cinema primitivo e experimental, e o início das novas linguagens cinematográficas⁷.

A partir de 1917, desenvolve-se o que se denominou como estilo narrativo clássico de Hollywood. Foi um modelo homogêneo, um estilo cujos princípios permaneceram constantes através das décadas, dos gêneros, dos estúdios e do pessoal. O modelo clássico designa uma forma particular de organização de elementos fílmicos cuja função global consiste em contar um tipo de história particular de um modo único. A história relatada pelo cinema de Hollywood implica numa cadeia contínua de causa-efeito,

⁵ Id, p. 84-90.

⁶ Id, p. 185-187.

⁷ BERNARDET, J.C. *O que é cinema*. 4.ed. São Paulo : Brasiliense. 1980. p.30-36.

motivada pelos desejos ou necessidades de personagens individuais. Todos os elementos filmicos no cinema clássico de Hollywood estão subordinados à narrativa. Montagem, cenografia, iluminação, movimentos de câmera e interpretação, tudo se combina para criar uma transparência de estilo, de modo que o espectador entenda a história que se está contando, e não o modo pelo qual está sendo contada.⁸

Uma película narrativa possui três sistemas: a lógica narrativa (definição de acontecimentos, relações causais e paralelismos nos acontecimentos), a representação (ordem, repetição e duração) e a representação do espaço (composição e orientação).⁹ A maioria dos teóricos cinematográficos reconhece uma diferença entre o material narrativo de uma película (os acontecimentos ou ações; a história básica) e a maneira com que o material está representado no filme.

Os formalistas russos, na década de 20, distinguiram essa diferença entre fábula (história) e *yuzhet* (enredo). A história faz referência aos acontecimentos da narração em suas supostas relações espaço-temporais e causais. O enredo faz referência à totalidade dos elementos formais e estilísticos dos filmes. Desta forma, o enredo inclui todos os sistemas de tempo, espaço e causalidade que, de fato, se manifestam no filme desde a estrutura de um *flashback* e o ponto de vista subjetivo, aos menores detalhes de iluminação, montagem e movimentos de câmera. O enredo é, em efeito, o filme que temos frente a nós. A história do filme é nossa construção mental, uma estrutura de inferências que fazemos segundo aspectos relacionados com o enredo.

Por exemplo, o enredo pode apresentar acontecimentos fora da ordem cronológica, estes que devem ser reordenados mentalmente pelo público para a

⁸ ALLEN, p. 114-115

⁹ BORDWELL, D; STAIGER, J.; THOMPSON, K. *El cine clásico de Hollywood: estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*. Barcelona : PAIDOS, 1997. p. 13.

compreensão da história. Uma das virtudes deste esquema é seu reconhecimento das atividades do espectador: se o público conhece o modo com que a tradição cinematográfica se apresenta habitualmente, ele enfrentará, no filme, o que o historiador da arte Ernst Hans Gombrich denomina “uma disposição mental”.¹⁰ A história de uma película não aparece diante de nossos olhos sem mais nem menos. Os espectadores devem construí-la segundo o enredo.¹¹

O sistema de prática cinematográfica consiste numa série de normas estilísticas aceitas que sustentam um sistema integral de produção cinematográfica que, por sua vez, sustenta essas normas estilísticas, formando um ciclo. Estas normas consistem numa determinada série de supostos sobre como deve se comportar uma película, acerca do que história deve contar e como deve contar, a respeito do alcance e das funções da técnica cinematográfica e acerca das atividades do espectador¹². A recente crítica cinematográfica centra-se de um modo cada vez mais exclusivo no texto. Esta tem se tornado uma metodologia de grande sofisticação, baseada na antropologia, semiótica ou psicanálise. E junto com a crítica literária, passou a ampliar nossa percepção de como funciona uma película. No entanto, a análise crítica foi incapaz de especificar as condições históricas que têm controlado e dado forma aos processos textuais.

Paralelamente ao desenvolvimento das linguagens cinematográficas e do modo clássico de Hollywood, outras formas de entender e produzir cinema surgiram no mundo. Eram novas abordagens estéticas e teorias de montagem, entre outras, que procuraram explicar a natureza do cinema, seu desenvolvimento, sua complexidade e sua relação com a sociedade. Algumas destas escolas foram diferentes do estilo de Hollywood. Uma delas foi

¹⁰ Ibid.

¹¹ Id, p. 26.

¹² Id, p. xiv.

o *construtivismo russo*, que considerou o cinema como forma de instrução e mobilização política. Lênin, por exemplo, citou que “o cinema é para nós, a arte mais importante”. Os cineastas envolvidos no movimento revolucionário criaram um modelo com um novo estilo de narrativa. Alguns, como Dziga Vertov (*O Homem com uma câmera*, 1929), se voltaram para a atualidade, para o documento e a reportagem, para explicar a realidade da Rússia. Realidade que não pôde ser restituída ao estado bruto, que não pôde ser simplesmente registrada. A montagem das imagens deve contribuir para explicá-la, interpretá-la, exaltá-la. Já os cineastas que se voltaram para a ficção (Vsevolod Pudovkin e Sergei Eiseinstein, entre outros) sublinharam as significações históricas e exaltavam as forças revolucionárias em movimento. O diretor Eiseinstein, como teórico, postulou que o significado do filme é produzido quando o espectador contrasta e compara duas tomadas que compõem uma montagem. A idéia de que o cinema registrava ou reproduzia imagens do mundo real foi questionada por Eiseinstein. Em vez disso, propunha-se que o filme era um meio de comunicação capaz de *transformar* o real, e tinha sua própria linguagem e seu próprio modo de fazer sentido.¹³ No plano dos conteúdos, os filmes resultaram em histórias sem herói individual ou personagem principal. A massa se tornou a protagonista destas narrativas fílmicas.¹⁴ Após a Revolução de 1917, o cinema russo passou a ser financiado pelo Estado e tinha como objetivo divulgar a ideologia do Partido para a população russa, que era formada em sua maioria esmagadora por agricultores, gente humilde do campo e sem estudo. A essa população rural, o cinema era levado através de trens e de veículos de tração animal.

¹³ TURNER, G. *O cinema como prática social*. São Paulo : Summus, 1997. p. 38-39

¹⁴ VANOYE, F. *Ensaio sobre a análise fílmica*. 2.ed. Campinas : Papyrus, 2002. p. 29-30.

Na Alemanha o cinema participou da vanguarda estética chamada *expressionismo*. Essa vertente produziu, entre 1919 e 1930, alguns filmes diretamente influenciados por este movimento, estes que apresentara, por vezes, cenários distorcidos. Como exemplo, pode-se citar os filmes *O Gabinete do Dr. Caligari* (*Das Kabinnet des Dr. Caligari*, 1919), *Nosferatu* (*Nosferatu*, 1922) e *O Golem* (*Der Golem*, 1924).

Na França, houve duas vanguardas. A primeira, que engloba o *realismo poético*, postulou a libertação do cinema da obrigação de contar histórias, e a sua transformação em uma arte que se sustente apenas através suas riquezas formais. Desta tendência, destaca-se o diretor Jean Epstein (*A queda da casa Usher* (*La Chute de la Maison Usher*, 1928)). A segunda engloba o *surrealismo*, que estabelece a base de um cinema que não obedece à lógica narrativa clássica, cultivando a ruptura, o onirismo, as imagens mentais, a confusão entre subjetividade e objetividade, além das visões provocantes. O melhor exemplo deste tipo de filme é *Um Cão Andaluz* (*Un chien andalou*, 1928), dirigido por Luís Buñuel.¹⁵

A essas correntes estéticas, seguiram-se as tendências realistas. Esse realismo apareceu nos Estados Unidos com a introdução do som, que reforçou a ilusão de realidade e possibilitou diálogos complexos e detalhados. Houve um surto de realismo social nos filmes de Hollywood da década de 1930. Nessa tendência, inserem-se filmes de gângsteres como *Inimigo Público* (*The public enemy*, 1931) e *Scarface* (*Scarface*, 1932).

Mas o cinema realista sofreu uma forte influência no pós-Segunda Guerra Mundial com o *neo-realismo* italiano. Este modelo prezou pelo estilo documentário, dispensando atores profissionais. Destes filmes, destacaram-se as produções de Roberto

¹⁵ VANOYE, p. 31-32.

Rossellini (*Roma, cidade aberta (Roma, citta aperta, 1945)*) e Vittorio de Sica (*Ladrões de bicicleta (Ladri di biciclette, 1949)*), entre outros¹⁶.

Uma outra questão sobre o cinema é se ele é, de fato, arte ou indústria. Esta foi uma pergunta a que os cineastas do chamado *culto ao autor* tentaram responder. O culto ao autor considera uma pessoa extremamente importante na produção cinematográfica, e que geralmente é o diretor. Para essa teoria, os diretores intrinsecamente fortes exibem, com o passar do tempo, uma personalidade estilística e temática reconhecível, como por exemplo, Alfred Hitchcock.¹⁷ Para o cineasta da *Nouvelle Vague* François Truffaut, “não tem nenhuma importância saber se o cinema é ou não uma arte. (...). A arte começa quando se faz bem as coisas”¹⁸. Essa constatação de Truffaut parece acertada pois, muitas vezes, filmes que são considerados artísticos para críticos eram, a princípio, apenas produtos econômicos para os estúdios. Por esta perspectiva, muitas vezes o cinema é indústria antes de ser arte. Compete avaliar que quando o produto industrial é excepcionalmente bem-acabado, ele pode vir a se tornar arte. Um bom exemplo é o filme de Orson Welles *Cidadão Kane (Citizen Kane, 1941)*. Quem também entrou na discussão de cinema arte/indústria foi André Bazin e sua abordagem realista. Bazin fundou o periódico *Cahiers du Cinema* (lançado em 1951) e foi importante por sua tentativa de tentar compreender o que é o cinema. Desde o primeiro número, o *Cahiers* se converteu em um órgão-chave para a propagação do culto ao autor. Para Bazin, o movimento e o “posicionamento das figuras, a posição da câmera, a iluminação, o planejamento da cena, o uso do foco de profundidade, tudo merece maior atenção nesta perspectiva. Significativamente, todos estes aspectos também aumentam a ilusão de realidade, constituindo assim a ‘arte’ do filme. (...) A arte

¹⁶ TURNER, p. 41-42

¹⁷ STAM, R. *Teorias del cine*. Barcelona : Paidós. 2001 p. 105-106.

¹⁸ BARBÁCHANO, C. *O cinema, arte e indústria*. Rio de Janeiro : Salvat, s/d. p. 10.

cinematográfica não tem uma forma geral exclusivamente sua, mas sim a do próprio real”¹⁹.

Resumindo, a história do cinema engloba uma história estética do cinema (como manifestação artística), uma história tecnológica do cinema (o estudo das origens e desenvolvimento da tecnologia que possibilita a criação e apresentação dos filmes), uma história econômica dos filmes (que, em sentido mais simples, ocupa-se de quem paga os filmes, como e por quê), e uma história social do cinema que finalmente, ocupa-se basicamente de três questões: quem fez os filmes e por quê; quem viu os filmes e por quê; e o que se viu, como e por quê.²⁰ Entramos neste ponto, nas questões que envolvem cinema e história.

Cinema e História

Dentro das relações entre cinema e história, pode haver diversas vertentes. Por exemplo, a história pode influenciar o cinema, no caso dos filmes históricos²¹. Sabe-se que os fatos históricos sempre inspiraram o cinema. Embora em algumas vezes esses filmes tenham sido feitos simplesmente por que as histórias eram boas (é sempre mais fácil partir de algo já existente do que criar algo totalmente inovador), o cinema também pode servir como documento para a história.²² Esta já foi escrita de diversas formas: como narrativa dos principais filmes, estrelas e diretores; como a história de uma tecnologia sempre em evolução e de ilusões cada vez mais realistas; como história industrial de Hollywood e das corporações multinacionais que o sucederam ou ainda como história cultural, na qual o

¹⁹ TURNER, p. 43.

²⁰ ALLEN., p. 57-59.

²¹ A princípio, são filmes que utilizam a história como fonte para o enredo, em particular em filmes de reconstrução histórica, como *Ben Hur*, *Gladiator*, entre outros.

²² CARNES, M. *Passado imperfeito: a história no cinema*. Rio de Janeiro, Record. 1997. p. 11.

cinema é visto como um reflexo ou indicador dos movimentos da cultura popular dos anos²³.

Ao iniciar o estudo do cinema, o historiador toma como premissa a afirmação de que “todo filme é um documento, desde que corresponda a um vestígio de um acontecimento que teve existência no passado”²⁴. De acordo com o artigo *O filme, uma contra-análise da sociedade*, do historiador francês Marc Ferro, a década de 1970 é considerada o momento em que o filme começou a ser visto como documento para a história. De fato, esta é a época em que a produção fílmica é tomada pelo historiador como fonte passível de análise histórica²⁵.

Mas o estudo do cinema iniciou-se muito antes dessa data. O livro de Sigfried Kracauer é um exemplo, com a obra *De Caligari a Hitler: uma história psicológica do cinema alemão*, escrita em 1947. Kracauer apresentou a tese de que o cinema refletia os desejos e a psicologia da sociedade alemã da época estudada. Ele estabeleceu, desta forma, uma relação direta entre o filme e o meio que o produz²⁶. O cineasta russo Sergei Eisenstein, diretor de filmes como *Outubro* (1927) e *Encouraçado Potemkin* (1925) também terminou sua obra, intitulada *O Sentido do Filme*, em 1942²⁷. No estudo, Eisenstein indicava a importância da montagem para a narrativa cinematográfica. Como

²³ STAM, p. 25.

²⁴ NOVA, C.; O cinema e o conhecimento da História. In: *Olho da história*. <<http://www.ufba.br/revistao/o3cris.html>>. Página visitada em 13/09/2000.

²⁵ FERRO, M. *Cinema e história*. Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1992. p. 85.

²⁶ KRACAUER, S. *De Caligari a Hitler : uma história psicológica do cinema alemão*. Rio de Janeiro : Jorge Zahar. p.18-19.

²⁷ EISENSTEIN, S. *O sentido do filme*. Rio de Janeiro : Jorge Zahar. 1990.

outro exemplo, alguns dos estudos da Escola de Frankfurt²⁸ sobre as problemáticas do cinema datam da década de 1930²⁹.

O artigo escrito por Marc Ferro não só chamou a atenção para o fato cinematográfico. O autor fez uma série de questões “... o que é um filme, senão um acontecimento, uma anedota, uma ficção, informações censuradas, um noticiário que coloca no mesmo nível a moda do inverno e os mortos do último verão? (...) Que pseudo-imagem da realidade oferece, no Ocidente, essa indústria gigantesca, e no Leste, esse Estado que controla tudo? Na verdade, de que realidade o cinema seria a imagem?”³⁰ Ferro faz uma crítica aos historiadores, que, segundo ele, em 1970 ainda não estudavam o cinema. As perguntas que relacionam o fato do assunto ser um testemunho do presente não justificam o fato do cinema ser estudado pelo historiador?³¹ Os artigos de Marc Ferro indicaram uma série de elementos que se tornaram um arcabouço teórico para o historiador de cinema³². Os conceitos formulados dizem respeito ao enquadramento do filme enquanto documento historiográfico e como discurso sobre a história. “O filme passou a ser encarado como testemunho da sociedade que o produziu – um reflexo das ideologias³³, dos costumes e

²⁸ O termo “Escola de Frankfurt” veio a ser usado amplamente, mas de forma muito vaga, para designar ao mesmo tempo um grupo de intelectuais e uma teoria social específica. Esses intelectuais estavam associados ao *Institut für Sozialforschung* (Instituto de Pesquisa Social), estabelecido em Frankfurt-sobre-o-meno em 1923. No entanto, somente com a nomeação de Max Horkheimer para direção do instituto, em 1930, é que se estruturou a base do que mais tarde ficou conhecido como a “Escola de Frankfurt”. Foi entre 1930 e 1940, enquanto seus colaboradores estavam no exílio, que a Escola tomou forma e produziu sua obra mais original sobre o problema de uma “teoria crítica da sociedade”. A perspectiva de análise da Escola de Frankfurt girava entre a tendência psicanalista e a marxista. In.: SLATER, P. *Origem e significado da escola de Frankfurt : uma perspectiva marxista*. Rio de Janeiro : Zahar. 1978. p. 11-12.

²⁹ Walter Benjamin publicou “*A obra de arte na era da reprodução técnica*” pela primeira vez na França, em 1936. O artigo completo encontra-se em.: BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política. :Ensaio sobre literatura e história da cultura*. São Paulo : Brasiliense. 1985. p. 165-221.

³⁰ FERRO, p. 85.

³¹ Id, p. 79-86.

³² Embora muitos historiadores de cinema – conforme já citado – considerem o artigo “*O filme, uma contra análise da sociedade*” em que Ferro indica as premissas para a investigação cinematográfica, isto na verdade ocorre em um outro artigo, intitulado “*Coordenadas para uma pesquisa*”, onde estão indicadas as propostas para uma leitura histórica do cinema. Este artigo foi publicado em 1976. FERRO, p. 13-22.

³³ Conjunto de idéias e valores próprios de um grupo social.

mentalidades coletivas”³⁴. A mensagem ideológica de uma sociedade pode vir à tona por meio do estudo do filme em seus principais aspectos (imagem, som, produtor, texto, público e crítica). A câmera acaba por mostrar os lapsos que buscava esconder, revelando assim a sociedade³⁵.

“Qualquer representação do passado está intimamente relacionada com o período em que esta foi produzida. Por exemplo, a escolha de um tema histórico e a forma como ele é representado em uma película são sempre ditadas por influências do presente. Neste sentido, pode-se falar de um presentismo na construção histórico-cinematográfica, fenômeno já assinalado por alguns historiadores em relação ao discurso histórico”³⁶. Filmes que não são encarados como históricos, com o passar do tempo, tornam-se importantes documentos para a história. O cinema exerce forte influência sobre o modo de visualizar o passado. Principalmente porque os cineastas o contam de uma maneira eloqüente e fascinante. Reconhece-se, assim, a capacidade única do cinema de simular diálogos em torno do passado³⁷.

Para a História, o filme não é um livro, mas as imagens podem ser lidas. “Quando um filme é apresentado ao público, ele surge como resultado de uma intertextualidade que combina diferentes linguagens: textos orais e visuais. Na intersecção entre elas, surgem nos filmes as personagens que muitas vezes podem ser fictícias, mas onde as cenas vividas que representam o real são retiradas da própria sociedade”³⁸. A forma com que o filme reflete a sociedade, contudo, não é direta e jamais se apresenta de forma organizada, mesmo que

³⁴ NOVA, *Op. cit.* .

³⁵ MENEGUELO, C. *Poeira de estrelas: o cinema hollywoodiano na mídia brasileira das décadas de 40 e 50*. Campinas : Unicamp. 1996. p. 26.

³⁶ NOVA, *Op. cit.*

³⁷ CARNES, p. 12

³⁸ SOARES, M.; FERREIRA, J. *A história vai ao cinema*. Rio de Janeiro : Record. 2001. p. 11.

assim o aparente³⁹. Quem constrói a história de um filme é a audiência, conhecendo as regras de roteiro e história apresentadas pela película. E o que as produções mostram são convenções, regras e normas retiradas de uma sociedade, e colocadas no filme para estabelecer uma maneira de contar uma história.

Jean-Claude Carrière mostra a importância da criação do cinema como um novo espelho diante da humanidade⁴⁰. Vivemos atualmente na sociedade da imagem. Estamos permanentemente rodeados de imagens, em casa, na rua, no carro, ou até no metrô. Imagens que se movem, falam, fazem barulho. Imagens que fazem esquecer nossa sensação de solidão⁴¹. O cinema apresenta o produto mais mágico de todos os bens de consumo: ele apela diretamente às emoções, mexe com os sonhos das pessoas.

A importância do estudo de cinema reside no motivo dele ter se tornado o mais popular e o mais influente dos meios de comunicação de cultura no mundo, do início do século XX até 1960. “Ele foi o primeiro dos meios de comunicação de massa, e elevou-se à superfície da consciência cultural”⁴². Posteriormente, o alcance cinematográfico se ampliou ainda mais para, nos dias de hoje, chegar facilmente até nós, através do videocassete, do DVD, da internet e da televisão.

³⁹ NOVA, C. *Op. cit.* .

⁴⁰ CARRIÈRE, J. C. *A linguagem secreta do cinema*. 2.ed. Rio de Janeiro : Nova Fronteira. 1995.p.137.

⁴¹ Ibid.

⁴² SKLAR, R. *História social do cinema americano*. São Paulo : Cultrix. 1978.p. 13.

O que é Loucura?

Existe uma certa dificuldade em se definir o que é loucura. Na medicina especializada, o conceito é substituído por termos técnicos como *transtorno mental*, *psicótico* ou *esquizofrênico*, ou ainda, *doença mental*. Em certa medida, todas estas expressões possuem um significado em comum. Elas se aplicam ao indivíduo que se encontra em desajuste com as normas sociais vigentes, que se desvia da cultura em que está inserido, o que, no senso comum, equivale à *loucura*. Para essas explicações, o ramo da medicina especializado na doença mental é chamado de psiquiatria. Esta utiliza duas vertentes: o método orgânico, que explica as doenças por causa fisiológicas, e o psicológico, que considera os sentimentos e emoções reprimidos do paciente.

O conceito mais atual de loucura, ou transtorno mental, é dado pelo *Manual de Diagnóstico DSM IV*.⁴³ De acordo com a obra, muitos problemas mentais têm causas físicas. E o inverso também ocorre: problemas físicos podem estar associados a problemas mentais. Pode-se dizer que doença mental não apresenta uma definição específica que englobe todas as situações: “todas as condições médicas são definidas em vários níveis de abstração, que envolvem quadros sintomáticos, desvios de normas fisiológicas e etiologia”⁴⁴. Os transtornos mentais, portanto, também são definidos por uma variedade de conceitos. Cada um destes termos é um indicador útil para determinado transtorno mental, mas nenhum equivale ao conceito, e diferentes situações exigem diferentes definições. Partindo deste princípio pode-se conceituar, *de modo limitado*, a alienação mental como sendo um transtorno psiquiátrico grave, que compreende conflitos com a realidade ou, ao

⁴³ *DSM-IV-TR*. Manual diagnóstico e estatístico de transtornos mentais. 4.ed. Porto Alegre: Artmed. 2002. O *DSM-IV* é a mais moderna enciclopédia para catalogação de transtornos mentais. É uma publicação conjunta que conta com mais de mil pessoas e numerosas entidades profissionais. Ele é um projeto da Associação Psiquiátrica Americana, e seus conceitos se apóiam em uma ampla base empírica e, portanto, passível de utilização em diversas áreas.

⁴⁴ *DSM-IV-TR*. p. 27

menos, uma percepção distinta do mundo, visão que difere da população e das condutas aceitas pela sociedade. Desse ponto de vista, a loucura é, ainda, uma desintegração da personalidade e o desajustamento do indivíduo ao meio social.⁴⁵

A psiquiatria é a área científica que vai definir o que entendemos por loucura. Ela é o instrumento que a sociedade utiliza para se relacionar com a doença mental. A origem da palavra vem do grego *psykhé*, alma, sopro de vida; e *iatreía*, cura, tratamento. Não é, contudo, uma ciência neutra. Ela é governada pela visão de mundo, mentalidade e ideologia da sociedade⁴⁶.

Em primeiro lugar, a psiquiatria funda-se imediatamente na psicologia, pois se propõe ao estudo do fato psíquico em geral. A psiquiatria só pode se construir com dados da psicologia, dentro da perspectiva de que ninguém conhecerá o desvio do normal se não conhecer o normal. Em segundo lugar, funda-se amplamente na neurologia, ou antes, na neurofisiologia e na neuropatologia. No consenso da ciência atual, o psiquismo nada mais é que o produto final do conjunto da atividade neurofisiológico-endócrina (sistema nervoso central, neurovegetativo e de glândulas de secreção interna) sob comando cortical. Em terceiro lugar, a filiação psicológica e neurofisiopatológica da psiquiatria a situa, de modo absoluto, dentro da biologia. É uma ciência biológica, pois trabalha dois fatos biológicos irreduzíveis: o psiquismo (instrumento de bioadaptação) e a doença (efeito geral da ruptura dos sistemas de bioequilíbrio).⁴⁷

Para definir a doença mental, a psiquiatria atualmente liga-se a duas tendências básicas. A primeira é a tentativa de explicar as doenças através de termos físicos, isto é, o

⁴⁵ Ibid.

⁴⁶ SERRANO, A. I. *O que é psiquiatria alternativa*. São Paulo, Brasiliense. 1982. p. 09.

⁴⁷ ALEXANDER, F. G.; SELESNICK, S. T. *História da Psiquiatria*. São Paulo : IBRASA. 1968.p. 28-37.

método orgânico. A segunda é a tentativa de encontrar explicação psicológica para as perturbações mentais.

Existe ainda uma terceira corrente praticamente em desuso. É a tentativa de lidar com acontecimentos inexplicáveis por meio da magia, pensamento que data das idades Antiga e Medieval. Para os gregos, a doença mental era atribuída à ação de deuses e causas sobrenaturais. As distorções ou aberrações da natureza eram concebidas vagamente e resultado de forças e entidades desconhecidas ou divinas. Os melhores retratos do conceito de loucura da época figuram em textos clássicos de Homero (*Ilíada* e *Odisséia*), Ésquilo (*Agamenon*, *Prometeu Acorrentado*) e Sófocles (*Antígona*, *Édipo Rei*). Através de narrativas de aventuras mitológicas, as divindades agiam em diversos planos, tanto materiais como cósmicos, decidindo o curso das coisas e dos homens, e também forçando as iniciativas humanas. Assim, a loucura seria um recurso da divindade para que seus projetos e caprichos não contrastassem com a vontade dos homens.⁴⁸ Nesta mesma vertente mágica, encontramos na Idade Média justificativas demonológicas para a loucura. São conceitos derivados de Agostinho e Tomás de Aquino, incluindo princípios metafísicos, idéias mágicas e valorizações pessimistas do homem. “As formas aberrantes de conduta, como a insanidade mental, são explicadas segundo esses conceitos metafísicos. Deles, o mais importante, como se sabe, é o de *possessão diabólica*”⁴⁹. Particularmente, consideraram-se de origem demoníaca quase todas as formas de comportamento aberrante ou indecente. Os demônios poderiam alterar os objetos e propriedades do ambiente físico ou do corpo humano, causando alucinações, ilusões, temores, mudez, paralisias e cegueiras, de forma inexplicável pela medicina. Essa concepção demonista cristã excluía as paixões,

⁴⁸ PESSOTTI, I. *Os nomes da loucura*. Rio de Janeiro, Ed. 34. 1999. p. 13-22.

⁴⁹ Id. p. 31.

os instintos e os desejos humanos da etiologia da loucura, pois eles não seriam forças próprias de uma natureza autônoma do homem. “São obras do demônio, dos anjos ou de Deus. (...) A perda da razão ou o descontrole emocional agora têm a marca da condenação e da culpa. O louco passa a ser suspeito, a ser perigoso, e por isso, evitado”.⁵⁰

A tendência de considerar a loucura de causas orgânicas apareceu pela primeira vez com Hipócrates e sua teoria humoral. O autor, considerado o pai da medicina, passou a entender a loucura como um desarranjo de natureza orgânica, corporal do homem. Os processos de perda da razão ou de controle emocional passam a constituir efeitos de tal desarranjo⁵¹. A doença resultaria de uma crise no sistema de humores. Essa linha de pensamento permaneceu e serve ainda hoje para explicar determinados transtornos mentais por problemas fisiológicos.

Pelo lado da tendência psicológica, os distúrbios são causados pelos nossos próprios e inaceitáveis desejos, temores e impulsos. De acordo com a psicologia, a essência da perturbação mental está precisamente na incapacidade do homem de enfrentar a si próprio, e de reconhecer os sentimentos e motivações que seu consciente repudia. Essas emoções e impulsos inaceitáveis que o homem exclui da consciência não deixam de existir e de influenciar seu comportamento⁵².

Deste modo, a conceituação de doença mental não estabelece o que é a loucura, mas sim sua etiologia. Quem define a loucura procura dominar-lhe as causas, os tipos, as formas, bem como suas manifestações na vida cotidiana. A definição das concepções da loucura, de modo mais complexo e duradouro, ao envolver disfunções orgânicas e afetivas, é relativamente recente na história.

⁵⁰ PESSOTTI, *A loucura e as épocas*. Rio de Janeiro : Ed. 34, 1994. p. 100.

⁵¹ PESSOTTI, *A loucura...* p. 47.

⁵² ALEXANDER, p. 34-37.

Teoria e metodologia de análise

Este trabalho opera em duas vertentes de análise. Em primeiro lugar, é um estudo sobre a representação da loucura do cinema. Em segundo, trabalha a obra cinematográfica e suas implicações. Cabe aqui conceituarmos e definirmos estes elementos.

Pelo lado da representação, pode-se dizer que a própria palavra traz em si um significado que é inerente ao cinema: fingir que é real. Essa definição certamente é muito simplificada. O estudo da representação se deu pelo campo denominado hoje por Psicologia Social. De modo mais simplista, a representação é uma imagem construída por uma pessoa ou grupo social, promovendo uma discussão entre senso comum e teoria. Por senso comum entende-se uma forma de pensamento mais “natural” e espontâneo, típico da conversação cotidiana. As pessoas comuns procurariam articular o conhecimento à sua vida, sem pretensão alguma de transcendência e sem necessitar de regras ou convenções para pensar. Teriam um pensamento livre, embora fortemente influenciado pela tradição e estereótipos de linguagem⁵³. A teoria pode ser entendida como um conhecimento cientificamente elaborado.

A representação pode ser considerada um sistema de interpretação da realidade, organizando as relações do indivíduo com o mundo e orientando sua conduta e comportamento no meio social⁵⁴. Parte-se, dessa perspectiva, que a realidade não é objetiva, mas que “é representada, ou seja, apropriada pelo indivíduo e pelo grupo, reconstruída no seu sistema cognitivo, integrada ao seu sistema de valores, dependente da

⁵³ PERUSSI, A. *Imagens da loucura* : representação social da doença na psiquiatria. São Paulo : Cortez. p. 96

⁵⁴ Id, p. 30-36.

sua história e do contexto social e ideológico no qual está inserida”.⁵⁵ Dentro dessa abordagem, pode-se dizer que a representação dá, ao indivíduo e ao grupo, um sentido às condutas, além de possibilitar a compreensão da realidade através do seu sistema de referências, adaptando-se e assumindo posições. De certo modo, ela se aproxima do cinema quando remetemos à alegoria da caverna de Platão: homens que observam sombras e as consideram reais, de acordo com seus entendimentos.

Toda representação é caracterizada por uma forma de visão global e unitária de um objeto, ou também de um indivíduo. Essa representação possibilita a reestruturação da realidade de modo a permitir uma integração simultânea das características do objeto, das experiências anteriores do indivíduo e do sistema de atitudes e normas do seu grupo social⁵⁶.

Considera-se, portanto, que a representação não é um simples reflexo da realidade, mas uma organização significativa que depende, ao mesmo tempo, de fatores contingentes, tais como natureza e dificuldades colocadas pela situação, contexto imediato, finalidade da situação; e de fatores mais gerais que ultrapassam a própria situação, como contexto social e ideológico, lugar do indivíduo na organização social, história do indivíduo e do grupo, além das relações de poder socialmente estabelecidas⁵⁷.

Pelo lado da metodologia do cinema como fonte para a história, a popularidade do meio como entretenimento de massas mobilizou historiadores cinematográficos e sociólogos a ver o cinema como documento para compreender os valores e opiniões de uma sociedade. As teorias do psicoanalista francês Jacques Lacan dizem que as películas

⁵⁵ OLIVEIRA, D. C. Representações sociais e saúde pública : a subjetividade como partícipe do cotidiano em saúde. *Revista de ciências humanas*. Florianópolis : EDUFSC. V.3. 2000. p.56

⁵⁶ Id. p. 57.

⁵⁷ Ibid.

funcionam para expressar de um modo encoberto aquilo que não podemos articular⁵⁸. Mas não se pode esquecer que um texto de ficção – como o cinema – não apresenta a transferência do mundo que o leitor experimenta com os valores e opiniões intactos. O texto de ficção faz uma seleção entre uma variedade de situações, valores, opiniões e normas que podem se encontrar em uma cultura determinada para, posteriormente, combinar estes aspectos escolhidos da estrutura social, de modo que eles pareçam estar relacionados. No processo, o texto arranca estes valores e convenções de seus contextos e os despoja de suas aplicações. Portanto, é perigoso supor que os valores expostos em uma película ou novela correspondam de modo direto aos seus contextos reais. As películas são, certamente, documentos culturais, mas que registram a complexa relação entre o leitor, o texto de ficção e a cultura⁵⁹.

É evidente que o mundo fictício do cinema não está baseado em uma amostra qualquer da sociedade contemporânea. Certos grupos da sociedade aparecem com uma frequência desproporcional enquanto outros estão pouco representados. O estudo dos diversos grupos sociais constitui o núcleo de parte significativa da investigação histórica do cinema⁶⁰. O presente estudo está contido neste núcleo – através da análise da figura do louco e da doença mental. Posto que as imagens filmicas incorporam valores e normas das regras sociais vigentes, as mudanças nas representações se atribuem a transformações no sentimento público⁶¹.

Os estudos sobre a imagem de grupos sociais suscitam uma pergunta interessante: em que medida se pode dizer que as películas são artefatos culturais? O estudo que inspirou

⁵⁸ ALLEN, p. 217.

⁵⁹ Id. p. 215-216.

⁶⁰ Id. p. 204-205.

⁶¹ Id. p. 206.

e serviu de modelo para outras pesquisas sobre a relação entre sociedade e cinema, e que tenta responder esta questão é o livro de Kracauer, *De Caligari a Hitler: uma história psicológica do cinema alemão*⁶², publicado em 1947.

Sigfried Kracauer nunca esteve formalmente associado com a Escola de Frankfurt, mas seu método, terminologia e posição teórica implícita são influenciados por esse movimento de análise social. A Escola de Frankfurt assumiu diversas posturas quanto à importância do cinema. Alguns estudiosos, como George Duhamel, ridicularizavam o cinema como “um passatempo para escravos, uma diversão para analfabetos, para pobres criaturas aturdidas pelo trabalho e pela ansiedade... um espetáculo que não requer esforço algum, (...) que não promove esperança, a não ser a ridicularidade de querer tornar-se ‘estrela’ em Los Angeles”⁶³. Duhamel ainda especulava que o cinema era um local que convertia o público em uma coletividade bovina e passiva. O cinema, acreditava o autor, era o matadouro da cultura, onde peregrinos hipnotizados entravam como ovelhas no matadouro”⁶⁴. O crítico cultural Walter Benjamin adotou uma perspectiva contrária. Em seu estudo *A obra de arte na era da reprodução técnica*⁶⁵, as formas de comunicação de massa como a fotografia e o cinema abriram paradigmas artísticos que refletiram novas forças históricas. Mais importante ainda, o cinema estaria enriquecendo o campo da percepção humana e aprofundando a consciência crítica da realidade. Benjamin via ainda a possibilidade do cinema de “transformar e injetar nas massas efeitos de mudanças revolucionárias”⁶⁶. O autor indicou também outra premissa, bastante importante: o fato da reprodutibilidade do cinema. Segundo ele, a reprodução não é só técnica, mas também

⁶² KRACAUER, *op. cit.*

⁶³ STAM, p. 86.

⁶⁴ Id., p. 85.

⁶⁵ BENJAMIN, p. 165-221.

⁶⁶ *Ibidem.*

necessária: “a reprodutibilidade técnica do filme tem seu fundamento imediato na técnica de sua produção. Esta não apenas permite, da forma mais imediata, a difusão em massa da obra cinematográfica, como a torna obrigatória. A distribuição massiva de um filme é necessária porque seus custos são elevados”⁶⁷. Esse fenômeno possibilitou que o mesmo filme fosse apresentado simultaneamente numa quantidade em princípio ilimitada de lugares, para um público ilimitado. Isso ampliou as possibilidades de divulgação e dominação ideológica do cinema e teve profundas repercussões no mercado. O sistema de cópias permitiu rápida e brutal expansão do mercado mundial do cinema e a dominação da quase totalidade do mercado internacional por poucas cinematografias. A quantidade ilimitada de espectadores possibilitou o ressarcimento do investimento e um lucro maior.

A publicação de *A obra de arte na era da reprodução técnica* abriu polêmica sobre o papel social do cinema e dos meios de comunicação. Quem apoiou os comentários de Duhamel foi Theodor Adorno. Ele atacou Benjamin por uma idéia que considerava “uma utopia tecnológica, que fetichizava a técnica e ignorava a alienação social do funcionamento desta técnica na realidade”. Adorno se mostrou cético em relação às possibilidades emancipadoras e revolucionárias dos novos meios de comunicação e novas formas culturais. Para o autor, a celebração que Benjamin fazia do cinema como veículo para a consciência revolucionária idealizava ingenuamente a classe trabalhadora e suas aspirações supostamente revolucionárias. Por fim, fazendo eco a Duhamel, Adorno afirmou que “qualquer visita ao cinema me deixa, apesar de minha atitude vigilante, mais estúpido ou pior do que antes”.⁶⁸

⁶⁷ Id., p. 172.

⁶⁸ ADORNO, T. W., *Mínima moralia* : reflections from a damaged life. Londres, Verso, 1978. p. 75. Citado por STAM, p. 88.

Para Kracauer, os filmes não traduzem tanto os credos explícitos, “mas dispositivos psicológicos – essas profundas camadas da mentalidade coletiva, que se situam mais ou menos abaixo da dimensão da consciência”⁶⁹. À proposta de análise de Kracauer são feitas algumas críticas, que envolvem o fato do autor não ter atendido à proposta metodológica de sua análise. Essas objeções apontam para uma direção correta: inferir que os filmes representam uma condição psicológica de um grupo social é generalizar o pensamento popular. No máximo, alguns elementos podem ser distinguíveis. No entanto, o “pensamento popular é muito privado, muito diverso, está muito afetado por diferenças regionais”⁷⁰ para considerar o filme como transmissor das características psicológicas da mentalidade coletiva. Por este motivo, considera-se que a influência de Kracauer é mais inspirativa que metodológica.

Uma vez que os filmes são examinados, devem reduzir-se a dados, habitualmente dados quantificáveis. Ao fazê-lo, o analista deve ter alguma noção do modo com que as opiniões, atitudes ou normas, se refletem nas películas. Em outras palavras, “o que é que um filme diz acerca da sociedade, e como o diz?”⁷¹

A contribuição mais importante e que norteia este trabalho reside no historiador Marc Ferro. Para Ferro, o filme não é considerado do ponto de vista semiológico. A semiótica é a ciência que estuda a significação, e foi usada pela primeira vez no cinema na década de 60, por Christian Metz⁷². Ela tenta compreender o modo com que se alcança o significado em diversas formas de representação visual e auditiva, “demonstrando que são

⁶⁹ KRACAUER, p. 18.

⁷⁰ BERGMAN, A., *We're in money*. Nova York. Publicação da Universidade de Nova York. 1970. p. xi-xvii. Citado por: ALLEN, p. 211.

⁷¹ Id., p. 214.

⁷² Id., p. 109.

produtos de complexas séries de regras e convenções”⁷³. A semiologia influenciou o estudo do cinema em um período de tempo e, embora uma série de investigações indique a semiótica como uma metodologia *inescapável* para o cinema, ela pode ser descartável.⁷⁴ E pode ser descartável pelo seguinte motivo: o cinema apela diretamente às emoções do espectador, e racionalizar essas emoções é um trabalho difícil. As seqüências que o cinema passa atingem diretamente os sentimentos do espectador. Por esta razão, o presente trabalho não utilizou a semiologia na análise dos filmes.

Segundo Ferro, o cinema

está sendo observado não como uma obra de arte, mas sim como um produto, uma imagem objeto, cujas significações não são somente cinematográficas. Ele não vale somente por aquilo que testemunha, mas também pela abordagem sócio-histórica que autoriza. A análise não incide necessariamente sobre a obra em sua totalidade: ela pode se apoiar sobre extratos, pesquisar “séries”, compor conjuntos. E a crítica também não se limita ao filme, ela se integra ao mundo que o rodeia e com o qual se comunica, necessariamente.

Nessas condições, não seria suficiente empreender a análise de filmes, de trechos de filmes, de planos, de temas, levando em conta, segundo a necessidade, o saber e a abordagem das diferentes ciências humanas. É preciso aplicar esses métodos a cada um dos substratos do filme (imagens, imagens sonorizadas, não sonorizadas) às relações entre os componentes desses substratos; analisar no filme tanto na narrativa quanto o cenário, a escritura, as relações do filme com aquilo que não é filme: o autor, a produção, o público, a crítica, o regime de governo. Só assim se pode chegar à compreensão não apenas da obra, mas também da realidade que ela representa.⁷⁵

Dentro da proposta de análise, destaca-se a importância do contexto histórico para compreensão das películas. Para a maior parte dos historiadores cinematográficos, a princípio, o contexto histórico da produção do filme tem importância menor que seus valores permanentes como obra de arte. A verdadeira obra de arte cinematográfica

⁷³ Ibidem.

⁷⁴ BRITO, J. B. *Imagens amadas*. São Paulo : Ateliê. 1995. p.226-228. O autor João Batista de Brito indica que a análise filmica pela semiologia é inescapável pois o cinema é uma linguagem, um “sistema de significação”, e todos os estudos de linguagem, até os que assim não se autodenominam, são necessariamente semióticos. A semiótica sempre existiu sempre que alguém tentou explicar o funcionamento da significação dentro da peça artística. O mesmo autor também destaca que embora seja inescapável, a análise semiótica é dispensável.

⁷⁵ FERRO, p. 87

transcenderia seu próprio tempo e “nos falaría”, aqui e agora. A partir do impacto da teoria do autor⁷⁶, organizou-se a forma de análise historiográfica do cinema, e uma das primeiras críticas foi à noção de que as qualidades estéticas de uma obra de arte são transcendentais desde um ponto de vista histórico.

O historiador que vê hoje em dia *O nascimento de uma nação* (*Birth of a nation*, 1915) pode ver a mesma película que foi projetada inicialmente em 1915. [...] Já em 1940, o historiador George Boas sugeriu que o significado de uma obra de arte não é totalmente inerente a mesma, senão que muda com a bagagem cultural e a perspectiva do espectador. [...] Teóricos literários, de orientação receptiva, como Wolfgang Iser e H. R. Jauss tem ressaltado no papel ativo do leitor na construção do significado a partir de qualquer experiência estética. Para Iser e Jauss, a história literária não é uma história de obras, e sim a história de seu entendimento por leitores e críticos, cujas leituras e respostas estão em si mesmas condicionadas pela história⁷⁷.

Essas mesmas críticas, que Iser e Jauss apontam para as obras literárias, podem ser transpostas para o cinema. A história cinematográfica pode ser a história de seu entendimento, de sua recepção por parte do público, atributos que não derivam somente das características temporais dos textos, senão do consenso crítico do momento (este que pode durar décadas).⁷⁸

A proposta para análise do filme de Ferro indica duas vertentes para quem se interroga sobre a relação entre cinema e história. Esses dois eixos são a *leitura cinematográfica da história* (o texto) e *leitura histórica do filme* (o contexto).

A primeira vertente, a leitura cinematográfica da história, diz respeito à análise dos filmes que representam a história, particularmente daqueles considerados históricos⁷⁹, e que produzem um discurso sobre o passado. Pertencem a essa vertente os filmes que fazem reconstruções históricas, como *Gladiator*, (*Gladiator*, 2000), *Ben Hur* (*Ben Hur*, 1959) e

⁷⁶ A teoria do autor surgiu em 1954, com a publicação de um artigo de François Truffaut em *Cahiers du Cinéma*. Basicamente, a teoria do autor destaca a importância do diretor na produção e realização do filme. O diretor é capaz de pôr a sua personalidade na película, capaz de transcender os problemas técnicos com sua visão do mundo. Através dos anos, os diretores intrinsecamente fortes exibem uma personalidade estilística e temática reconhecível. Ver pg. 19 deste mesmo capítulo. In: ALLEN, p. 102-104.; STAM, p.

⁷⁷ ALLEN, p. 106-107.

⁷⁸ Ibid.

⁷⁹ Partindo do ponto que todo filme é um documento histórico, a expressão fica redundante.

Spartacus (*Spartacus*, 1960), entre outros. “A realização de um filme histórico implica em seleções, montagens, generalizações, condensações, ocultações, quando não em invenções ou mesmo falsificações. Dessa forma, o que deve ser buscado em um filme histórico não é a verdade histórica contida nele, mas a verossimilhança com o fenômeno histórico que ele retrata”⁸⁰. A historiadora brasileira Cristiane Nova aponta para uma distinção básica dos filmes históricos: os documentários e os de ficção. “Os documentários são filmes cujo enredo não se baseia numa trama representativa, mas no relato, na descrição ou na análise de um documento histórico”⁸¹. Não se pode esquecer que os documentários, embora se foquem na análise de fatos, também são representações e podem ser tendenciosos. Um exemplo é a película *Fahrenheit 11/09* (*Fahrenheit 11/09*, 2004), dirigida por Michael Moore, e que tem um forte aspecto de crítica política. Já os filmes de ficção são produções “cujo enredo possui uma história, uma trama”⁸². Essa teoria de Cristiane Nova também é uma definição estrutural, que pode sofrer alterações, principalmente pelo fato de que muitos filmes se enquadram nas duas categorias, como *JFK: a pergunta que não quer calar* (*JFK*, 1991), de Oliver Stone, que mistura cenas de ficção com cenas reais.

A outra vertente apontada por Ferro diz respeito à leitura histórica do filme. Basicamente, é o filme lido através da história e do contexto que permeia a sua produção. Reafirma-se, aqui, a condição do filme como um testemunho sobre o passado, e que estrutura a perspectiva de análise. Um filme diz tanto quanto lhe for perguntado e, por este motivo, torna-se impossível analisar todos os aspectos (sociais, artísticos, técnicos, econômicos, culturais, ideológicos, entre outros) que compõem a produção cinematográfica. Nesta perspectiva, diz-se que o filme é utilizado como documento

⁸⁰ MONTERDE, J. E. *Historia, cine y enseñanza*. Barcelona : Laia, 1986. p. 102-4. Citado por NOVA, *op. cit.*

⁸¹ NOVA, *op. cit.*

⁸² Id.

primário, quando nele forem analisados os aspectos referentes à época em que foi produzido.

A primeira implicação das análises de Ferro diz respeito à escolha dos filmes a serem analisados pelo presente trabalho. No início da pesquisa, selecionamos cerca de trinta filmes, independente de sua época de produção e de sua nacionalidade. Foi dada prioridade a filmes que demonstrassem de forma bastante evidente a figura do louco; àqueles cujo ponto central da trama fosse a loucura, ou cujas ações de personagens decorressem em função de distúrbios mentais. Como já mencionado, são mais de 450 filmes que apresentam a figura do louco, somente na cinematografia norte-americana. Posteriormente, devido à amplitude de análise da pesquisa, o número foi se reduzindo, até se chegar ao estudo de cinco filmes. As diretivas principais para a escolha dos filmes foram as seguintes:

- 1) A representação filmica e que relação tem com a realidade do contexto;
- 2) A importância da doença mental para o decorrer da trama;
- 3) As ações das personagens em função da doença mental;
- 4) O contexto médico-científico e as teorias psiquiátricas que podem influenciar a produção cinematográfica;
- 5) A importância histórica do filme.

Dentro dessas diretivas, o primeiro filme escolhido para análise foi *O Gabinete do Doutor Caligari* (*Das Kabinett des Doktor Caligari*, 1919), dirigido por Robert Wiene. É um dos filmes-símbolo da escola expressionista alemã, que apresenta a história contada por um doente mental. Foi produzido em um contexto de crise pós-Primeira Guerra Mundial. O segundo filme analisado é *M, o vampiro de Dusseldorf* (*M*, 1931), dirigido por Fritz Lang. Considerado pelo próprio diretor como seu melhor filme, é a primeira película sobre assassinos seriais da história do cinema. Mostra uma cidade assombrada por um infanticida.

Em terceiro lugar, há *Frankenstein* (*Frankenstein*, 1931), dirigido por James Whale. É a adaptação da peça teatral *Frankenstein, an adventure in the macabre* (*Frankenstein, uma aventura ao macabro*), e apresenta elementos que se transformaram em ícones culturais. A interpretação de Boris Karloff no papel do Monstro, por exemplo, é até hoje lembrada. Em quarto lugar, figura *De repente, no último verão* (*Suddenly, Last Summer*, 1959), dirigido por Joseph L. Mankiewicz. O filme trabalha em cima da possibilidade de se extrair a loucura do cérebro através de uma lobotomia. E a quinta e última análise é de *Laranja Mecânica* (*Clockwork Orange*, 1971), dirigido por Stanley Kubrick. O filme, baseado no livro homônimo de Anthony Burgess, retrata uma proposta totalitarista e violenta de tratamento para a loucura: corrigir a violência descontrolada através de uma programação mental.

As propostas iniciais de análise para estes filmes são:

- 1) Qual é o histórico de elaboração da obra;
- 2) Qual é o texto (enredo / narrativa) do filme;
- 3) Como a doença mental se apresenta no filme, e como pode ser interpretada atualmente a conduta dos personagens.

A escolha dos filmes contempla diferentes visões da loucura no tempo. Na seleção, figuram filmes mudos e falados, filmes adaptados de livros e de peças teatrais. Principalmente, analisam-se as formas com que a loucura é interpretada de acordo com sua etiologia, a orgânica e a psicológica. Esta proposta de estudo é uma leitura contemporânea de um documento (filme) do passado. Os filmes analisados dialogam com outras películas, de características semelhantes. *Frankenstein* pode ser relacionado à película *A noiva de*

Frankenstein (Bride of Frankenstein, 1935), e *De repente no último verão* pode dialogar com filmes como *Um estranho no ninho (A flew over cucko's nest, 1975)*, pois são produções de temáticas e discursos semelhantes. Nestes filmes, os atos das personagens são os elementos que estabelecem a narrativa, centrada na loucura. É nessa perspectiva que prossegue o trabalho.

CAPÍTULO 2

TRÊS MOMENTOS DA LOUCURA

*Algumas vezes sinto que eu mesmo estou atrás de mim,
e mesmo assim não posso escapar...*

Frantz Becker (Peter Lorre) em *M, o vampiro de Dusseldorf*

*E aqui, um cérebro anormal, de um criminoso típico. As características
degenerativas corroboram o histórico do cadáver...*

Dr. Waldmann (Edward Van Sloan) em *Frankenstein*

Este capítulo analisa a figura do louco em três produções de momentos e espaços distintos. A primeira produção a ser analisada é o *Gabinete do Doutor Caligari*, o primeiro filme expressionista alemão. Nele, encontramos Francis, o protagonista e louco da história. Suas fantasias se transmitem através de deformações pictóricas nos cenários. A luta da personagem se dá contra o suposto Dr. Caligari, o diretor de um manicômio. O segundo filme é também uma produção alemã, da década de 1930. Trata-se de *M*, uma obra que retrata a cidade de Düsseldorf, assombrada por um criminoso infanticida. Suas ações rompem com a ordem estabelecida e promovem uma caçada que envolve a polícia e o submundo. Por sua vez, o terceiro filme é uma produção norte-americana, inspirada na obra *Frankenstein* de Mary Shelley (1817) e adaptada de uma peça teatral de 1927. É o filme *Frankenstein*, dirigido por James Whale. Nele, o Dr. Frankenstein cria um ser de pedaços de cadáveres, mas lhe dá um cérebro anormal.

Cada filme será analisado individualmente, de acordo com o seguinte padrão: o contexto de elaboração da produção, sua narrativa, uma análise das características e de que maneira a loucura transparece no filme. Estas três películas diferem na forma de apresentar o louco. Os valores e regras da sociedade influenciaram de forma distinta as produções e compuseram figuras que imitam seus contextos.

2.1. - Caligari

Das Kabinett de Dr. Caligari (O Gabinete do Dr. Caligari, 1919) estreou em março de 1919, no teatro *Marmorhauss*, em Berlim.⁸³ O filme transformou as tendências de luz, imagem e movimento das produções visuais da época. Desse ponto de vista, por suas características essenciais, mudou a forma de fazer cinema. Ainda mais, incorporou a loucura como tema central da narrativa fílmica.

Contexto da obra.

Ao fim da Primeira Guerra Mundial, a Alemanha sofria os problemas da derrota. As classes média e baixa alemã padeceram sob a pressão aliada, por violentas lutas internas e pela inflação⁸⁴. Também havia transformações políticas. A monarquia deixou de existir com a abdicação do Kaiser em 9 de novembro de 1918. Fridrich Ebert, do Partido Social Democrata assume o poder. Logo após a ascensão de Ebert, em janeiro de 1919, o movimento Espartaquista explode na cidade, liderado pelos líderes comunistas Rosa

⁸³ FRIEDRICH, O. *Antes do Dilúvio: Um retrato da Berlim nos anos 20*. Rio de Janeiro. Record.. p.78-80.

⁸⁴ KRACAUER, p.75.

Luxemburg e Karl Liebknecht⁸⁵. Em 6 de janeiro de 1919, Ebert encarrega Gustav Noske, um colega de partido, de tomar o comando das forças militares para acabar com o caos. Em 15 de janeiro, Liebknecht e Luxemburgo são assassinados. A 19 de janeiro, são realizadas as eleições de representantes para a Assembléia Constituinte. Quem domina as eleições é o Partido Social Democrata, com 38 % dos votos. Ele consegue 163 das 421 cadeiras. Em segundo lugar, figura o Partido Católico do Centro, com 89 cadeiras. Os nacionalistas conseguem apenas 42, e os socialistas independentes ficam com 22 cadeiras. A assembleia, após a eleição, se reúne na cidade Weimar, 240 km ao sul da capital Berlim, dando origem à República de Weimar⁸⁶.

Em março, Wolfgang Kapp tentou depor o governo num *Putsch* (golpe de estado). No dia 13 de março daquele ano, Kapp e seus aliados marcharam em direção à capital Berlim, e às sete da manhã sem disparar um único tiro, eram senhores da metrópole⁸⁷.

Neste período, a inflação era galopante. No final de 1918, o marco valia US\$ 8,9 e ao final de 1923, eram necessários 4 bilhões de marcos para comprar um dólar⁸⁸. Berlim se tornou um paraíso para os estrangeiros, que trocavam dinheiro com lucros enormes. Ao mesmo tempo em que aproveitadores e especuladores faziam fortuna e o luxo e o desperdício imperavam, no outro extremo havia a fome e a miséria absoluta. Essas experiências traumáticas do pós-Primeira Guerra Mundial tiveram um efeito decisivo nas novas gerações de artistas na Alemanha.

⁸⁵ PFLAUM, H. G. *German silent movie classics*. Wiesbaden : Friedrich-Wilhelm Murnau-Stiftung. 2002. p. 08.

⁸⁶ FRIEDRICH, p. 45-75.

⁸⁷ FRIEDRICH, p.78-80.

⁸⁸ PERRY, M. *Civilização ocidental: uma história concisa*. 2.ed. São Paulo : Martins Fontes. 1999. p.573.

O Movimento Expressionista

As condições caóticas do pós-Primeira Guerra fizeram com que o expressionismo, como corrente estética, fosse levado a uma nova dimensão. Iniciado no fim do século XIX por artistas plásticos da Alemanha, o movimento teve seu auge entre 1910 e 1920 e se expandiu para a literatura, música e teatro, chegando ao cinema pela primeira vez com o filme *O Gabinete do Doutor Caligari*. O termo *expressionismo* foi, de início, aplicado a uma seleção de artistas franceses e, não alemães, na apresentação de um catálogo da 22ª. Exposição da Primavera, organizada pela Secessão de Berlim, em 1911. A vanguarda expressionista foi formada a partir de dois grupos: *Die Brücke* (A Ponte) localizado em Dresden, em 1905, e o *Der Blaue Reiter* (O Cavaleiro Azul) situado em Munique, em 1911. Os integrantes do primeiro grupo (Otto Muller, Ernst Kirshner, Emil Nolde, entre outros) deram esse nome para indicar que o movimento era uma ponte para o futuro. Já os Cavaleiros Azuis (Aguste Macke, Paul Klee e Vassily Kandinsky entre eles) tinham visões espiritualizadas do universo, manifestando-se através da cor, e o nome do movimento veio inspirado nos cavalos azuis do pintor alemão Franz Marc.

O movimento ganhou força às vésperas da Primeira Guerra Mundial, expressando a angústia do período, através da veiculação de imagens subjetivas e retorcidas. O expressionismo procurou não mais reproduzir a impressão causada pelo mundo exterior no artista, mas expressar as emoções íntimas do próprio autor no contato com as coisas da natureza⁸⁹. Foi um movimento artístico-literário que se caracterizou pela expressão de intensas emoções. As obras não tiveram preocupação com a beleza tradicional e exibiram um enfoque pessimista da vida, marcado pela angústia, dor, inadequação do artista diante da realidade e, muitas vezes, necessidade de denunciar problemas sociais.

⁸⁹ BEHR, S. *Expressionismo*. São Paulo : Cosac & Naify. 2000. p. 06.

O cinema na época

A França foi o maior produtor de filmes durante o período da Belle Époque e perdeu sua hegemonia para os Estados Unidos durante a Primeira Guerra Mundial. O mesmo aconteceu com a Itália e a Dinamarca entre outros. Houve o declínio do cinema europeu e a ascensão de Hollywood, em um domínio que dura até hoje⁹⁰. Da produção alemã antes da Primeira Guerra Mundial, poucos filmes merecem destaque. Paul Wegener, inspirado no teatro de Max Reinhardt, em colaboração com Hanns Heinz Ewers produziu um dos mais significativos. *O Estudante de Praga* (*Der Student Von Prag*, 1913) trazia diversos elementos da obra literária *Fausto*, de Goethe⁹¹, e de contos como *William Wilson* de Edgar Allan Poe⁹². O filme contava a história de Baldwin, um estudante pobre que vendia a sua alma ao demônio em troca de dinheiro. Foi uma produção pioneira no tema que se tornaria recorrente no cinema alemão: a preocupação com o eu e com a divisão de personalidade. Ao invés de ignorar a própria dualidade, o estudante percebe, apavorado, que está sob o domínio de um antagonista que não é ele mesmo.

O interesse dos alemães pelo cinema cresceu ao longo da guerra. Se em 1913 o número de salas de exibição era de 28, em 1919 ele pulou para 245⁹³. O governo alemão percebeu as possibilidades políticas do fenômeno, e o próprio General Ludendorff sugeriu, em 1917, fundir as várias pequenas companhias cinematográficas em um monopólio nacional de cinema. Com a concordância das autoridades, surgiu a poderosa U.F.A. (*Universal Film Aktiengesellschaft*). Respalhada pelo Estado e por entidades financeiras

⁹⁰ RUIZ, E. A. *La Belle...* 91.

⁹¹ GOETHE, J. W. *Fausto*. São Paulo: Martin Claret. 2002.

⁹² POE, E. A. *Histórias extraordinárias*. São Paulo : Nova Cultural. 2003. p. 77-100.

⁹³ FRIEDRICH, p. 79.

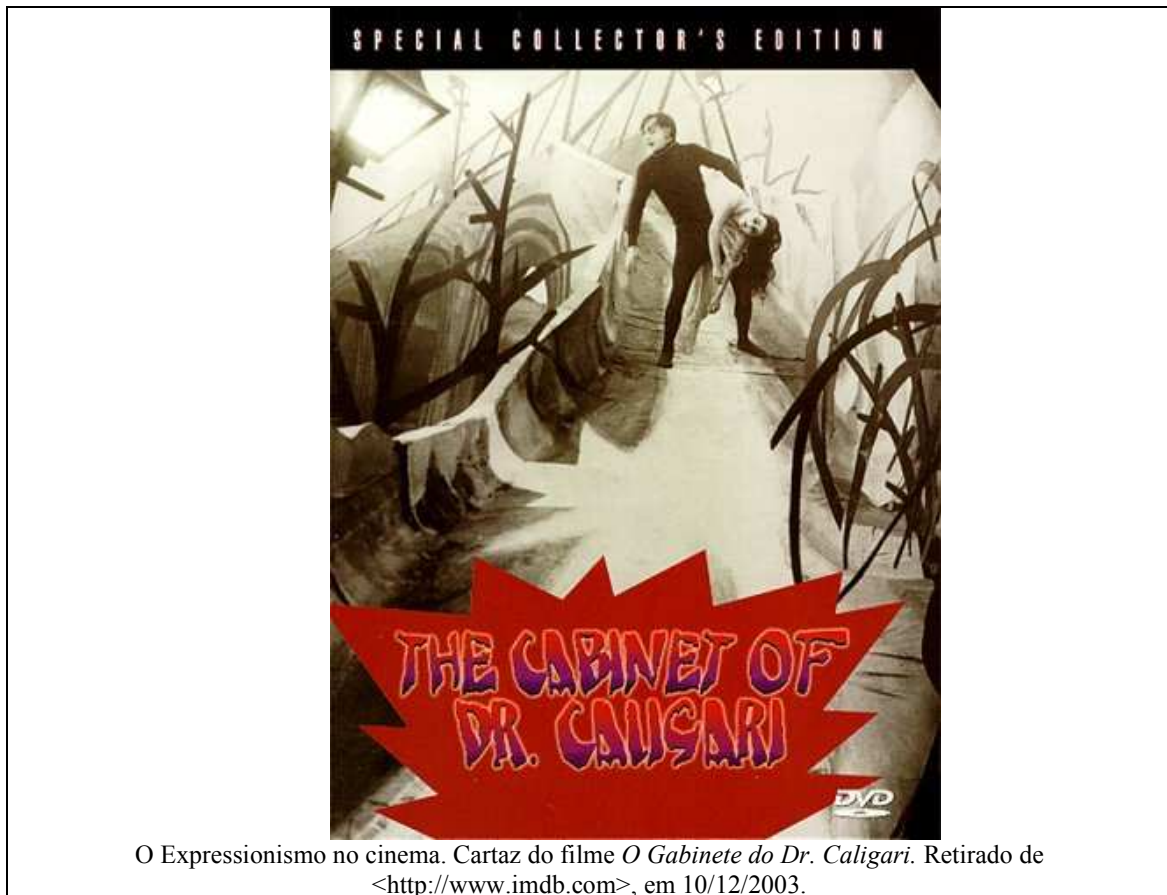
privadas, a indústria cinematográfica alemã se encontrou em situação feliz, e se colocou à frente da produção cinematográfica europeia, lugar que ocupou entre 1919 e 1928, aproximadamente. Este período também é conhecido como a grande época do cinema alemão⁹⁴.

O cinema alemão foi influenciado pela corrente artística expressionista. Os produtores utilizaram os jogos de sombra e luz, a criação de cenários fantásticos, além da focalização da atenção sobre figuras estranhas e monstros, para mostrar os tormentos da época. A utilização do termo “expressionista” para filmes desta época e que apresentam jogos de sombra e luz requer cuidado. A autora Lotte Eisner chama a atenção para a utilização incorreta do termo “expressionista” no cinema: “o termo ‘expressionista’ é muitas vezes aplicado a torto e a direito a qualquer filme alemão da época dita ‘clássica’. Será ainda preciso explicar que certos efeitos de claro-escuro, tantas vezes considerado expressionistas já existiam bem antes de Caligari?”⁹⁵.

Entre os filmes expressionistas clássicos se destacam *O Gabinete do Doutor Caligari* (*Das Kabinett des Dr. Caligari*, 1919), *Nosferatu, uma Sinfonia dos Horrores* (*Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*, 1922) de Fridrich Murnau, e *O Golem – como veio ao mundo*, (*Der Golem, - wie er in die welt kam*, 1920), de Paul Wegener e Carl Boese.

⁹⁴ MORALES, M. L. *El cine : historia ilustrada del séptimo arte*. Tomo II : Su evolución. Barcelona : Salvat. 1950. p. 05.

⁹⁵ EISNER, L. H. *A tela demoníaca: as influências de Max Reinhardt e do Expressionismo*. 2.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985, p. 39.



A história de Caligari

Exatamente em 13 de março de 1919, dia do *Putsch* de Kapp, *O Gabinete de Doutor Caligari* estreou no teatro *Marmorhauss*, em Berlim. O filme foi produzido pela Decla Bioscop e dirigido por Robert Wiene. É considerada a produção mais representativa do expressionismo cinematográfico, ao desenvolver um estilo visual que serviu para simbolizar, através da abstração, deformação e estilização, dramas impregnados de morbidez e fatalismo.⁹⁶

⁹⁶ FRIEDRICH, p.78-80.

As intenções da narrativa do filme se encontram no contexto histórico da época. O momento artístico possibilitou a criação de cenários deformados, pontudos, cheios de sombra. O filme todo se desenrola em manicômios, gabinetes, ambientes tortuosos. Para os cenários, Robert Wiene contratou três artistas expressionistas: Hermann Warm, Walter Röhrig e Walter Reimann⁹⁷. Sobre esse momento, Eisner explica que um produtor chamado Rudolf Meinert confiou a decupagem⁹⁸ de *Caligari* ao cenógrafo Hermann Warm. Este estudou a montagem com dois amigos, contratados pelos estúdios como pintores.

“Lemos até o anoitecer, aquela decupagem tão curiosa”, escreve Warm “Compreendemos que um tema assim precisava de um cenário incomum, irreal. Reimann, então pintor de tendência expressionista, propôs executarmos cenários expressionistas. Na mesma hora começamos a traçar esboços neste estilo. No dia seguinte Wiene deu sua anuência. Rudolf Meinert, mais circunspecto, pediu um dia de reflexão. Depois disse: “Montem esses cenários do jeito mais louco possível!”⁹⁹

A cenografia do filme assumiu a tradução adequada de uma fantasia de um louco em termos pictóricos – e esta foi a forma que muitos críticos da época entenderam os cenários deformados de *Caligari*. Um autor cita que estes são tão importantes que saem do *background* (plano de fundo) e se colocam no *foreground* (primeiro plano).¹⁰⁰ Esses detalhes revelam um dos princípios do cinema alemão: o papel essencial desempenhado pelo autor, cenógrafo e equipe técnica. Os filmes eram realizados por uma equipe, acreditando que com o tempo, as produções dariam dinheiro¹⁰¹.

A narrativa do filme tem raízes nas experiências dos dois roteiristas do filme, Carl Mayer e Hans Janowitz. Antes da Guerra, numa noite de outubro de 1913, o jovem poeta tcheco Hans Janowitz andava por um parque de diversões em Hamburgo, procurando por

⁹⁷ KRACAUER, p.84-85.

⁹⁸ A decupagem é a separação do filme em seqüências, feita por planos ou por duração de tempo, para considerar os elementos visuais representados.

⁹⁹ EISENER, p. 27.

¹⁰⁰ O autor inglês Messel, no livro *This film Business*, citado por EISENER, p.28.

¹⁰¹ Id, p. 28.

uma moça cujos modos e beleza o haviam atraído. As barracas o parque cobriam o *Reeperbahn* (prostíbulo).

Ali perto, no Holstenwall, o gigantesco monumento a Bismarck de Lederer pairava como sentinela sobre os navios do porto. À procura da moça, Janowitz seguiu a frágil trilha de uma risada, que ele pensou fosse dela, chegando a um sombrio parque ao lado do Holstenwall. A risada, que aparentemente destinava-se a atrair um jovem, se interrompeu em algum lugar do matagal. Quando, pouco tempo depois, o jovem partiu, uma outra sombra, escondida até então atrás dos arbustos, de repente apareceu e caminhou – como se no rastro daquela risada. Ao passar por esta misteriosa sombra, Janowitz entreviu um homem, parecia um burguês médio. A escuridão reabsorveu o homem e tornou a perseguição impossível. No dia seguinte, grandes manchetes na imprensa local anunciavam: “Horível crime no Holstenwall! A jovem Gertrude... assassinada.” Um obscuro sentimento de que Gertrude poderia ser a moça do parque impeliu Janowitz a comparecer aos funerais da vítima. Durante a cerimônia, de repente teve a sensação de ter descoberto o assassino, que ainda não havia sido capturado. [...] Era o burguês – a sombra nos arbustos¹⁰².

Mais tarde, Hans Janowitz, que durante a guerra foi oficial de um regimento, voltou cheio de ódio por uma autoridade que havia enviado milhões de homens para a morte. “Sentia que aquela autoridade absoluta era má por natureza”¹⁰³. Ele se estabeleceu em Berlim, onde conheceu Carl Mayer, posteriormente co-autor do *Gabinete*. Este era um austríaco da cidade de Graz e também havia passado por amargas experiências. Durante a Guerra, teve que passar por repetidos exames mentais. Janowitz diz que Mayer parece ter ficado muito amargurado contra os oficiais psiquiatras encarregados de seu caso¹⁰⁴.

Em uma noite, Mayer arrastou o companheiro para uma exibição de força em um parque de diversões. “Sob o título ‘Homem ou máquina’, apresentava um homem forte”¹⁰⁵, que agia como se estivesse hipnotizado e realizava milagres de força.¹⁰⁶ O gênese do roteiro de Caligari nasceu naquela noite. A única necessidade era encontrar o nome da

¹⁰² KRACAUER, p. 78.

¹⁰³ Id, p. 79

¹⁰⁴ O depoimento de Hans Janowitz está presente em KRACAUER, p. 79.

¹⁰⁵ FRIEDRICH, p. 82.

¹⁰⁶ KRACAUER p.79-80.

personagem principal da história: um psiquiatra, baseado nos terapeutas de Carl Meyer durante a guerra. Foi num livro raro, *Unknown letters of Stendhal* (Cartas desconhecidas de Stendhal), que Janowitz encontrou a solução. Stendhal conheceu na *La Scala* de Milão um oficial chamado Caligari¹⁰⁷ – o nome que os autores procuravam para dar ao personagem principal.

Nas experiências dos roteiristas e no movimento expressionista da época residiram as bases para a formulação de *O Gabinete do Doutor Caligari*, uma história na qual um sonâmbulo assassino, o hipnotizador Caligari e um louco são os protagonistas.

A Narrativa do Filme

Dois homens aparecem sentados em um banco. Um deles é Francis (Friedrich Feher). Jane (Lil Dagover) passa caminhando por eles. Francis a apresenta como sua noiva, vira-se para seu companheiro e diz: “A experiência pela qual passamos é ainda mais estranha que a sua. Vou lhe contar”. *Fade out*¹⁰⁸.

Inicia-se um *flashback*¹⁰⁹, que abre com uma visão geral da cidade de Holstenwall – significativamente o monumento de Bismark, onde a jovem que Hans Janowitz procurava foi assassinada. A cidade se prepara para receber a feira anual. A história de Caligari começa quando ele vai até a prefeitura para pedir autorização para apresentar seu espetáculo e um funcionário o trata mal. À noite, esse funcionário é assassinado.

¹⁰⁷ FRIEDRICH, p. 82.

¹⁰⁸ *Fade out*, *Fade in*, *Cross-fade* são elementos de transição que contribuem para a organização da narrativa na linguagem cinematográfica. Eles servem como corte de cena e transposição para um outro momento da história. *Fade out* indica o escurecimento progressivo da tela, até o início de outra seqüência. *Fade in* apresenta o surgimento da cena inicial da próxima seqüência. *Cross-fade* é a transição entre as duas seqüências sem haver o escurecimento da tela.

¹⁰⁹ *Flashback* é outro elemento da linguagem cinematográfica. O tempo, na narrativa, desloca-se para o passado dos protagonistas, no intuito de explicar acontecimentos de um momento anterior.

Apresentam-se dois outros rapazes: Francis e seu amigo Alan (Hans Heinz von Twardowski), ambos apaixonados por Jane. Eles vão ver a apresentação do Dr. Caligari, um espetáculo de sonambulismo. O sonâmbulo é Cesare (Conrad Veidt), que faz previsões sobre o futuro. Alan pergunta até quando viverá, e o sonâmbulo diz que somente até o amanhecer. Ao amanhecer, Francis recebe a notícia que o amigo está morto.

Em virtude destes acontecimentos, Francis começa a desconfiar de Caligari, e começa a vigiá-lo. Em retribuição, Caligari ordena ao sonâmbulo que mate Jane. Ao se aproximar para matá-la, o sonâmbulo se apaixona pela moça e a rapta. Vários homens entram em perseguição, e durante a fuga, Cesare é morto.



Cesare (no caixão) e Caligari, em cena de “O Gabinete do Doutor Caligari”. Cenário distorcido pela visão da loucura e oposição do claro-escuro, próprio do Expressionismo. Imagem retirada de <<http://www.imdb.com>>, em 10/11/2003.

Evidenciado que Caligari é o mandante, Francis e alguns policiais procuram-no. Dr. Caligari foge. Perseguido por Francis, ele se refugia em um manicômio. Lá, Francis descobre que o próprio Caligari é o diretor da instituição. À noite, Francis, contando com a

ajuda dos psiquiatras da instituição, investiga o escritório do diretor, e em seu diário eles encontram provas incriminatórias. Por fim, eles colocam o diretor em frente ao corpo de Cesare. Caligari começa a ter delírios, e é encarcerado.

No filme, há um novo *fade-out*. A ação retorna a Francis contando a história para seu companheiro, dizendo: “*E hoje, este homem louco está acorrentado em sua cela*”. O espectador descobre então que Francis está no hospício, e que ele é o louco. Os personagens de sua aventura se revelam todos pacientes da instituição. Ele aponta para um dos internos: é Cesare. Diz então para seu companheiro: “*Veja, lá está Cesare! Se deixar ele profetizar, você morrerá!*” Francis se aproxima de outra paciente. É Jane, e diz: “*Jane, meu amor, quando iremos nos casar?*”, ao que ela responde: “*Nós que somos de sangue nobre, não devemos seguir os desejos de nosso coração!*”. Por fim, Caligari se aproxima do rapaz, que entra em choque. Francis é colocado em uma camisa-de-força e depois é levado para uma cela. O diretor se aproxima dele, olha-o, e diz: “*Finalmente reconheço sua obsessão. Ele acredita que sou o mítico Caligari. Surpreendente. Mas acho que sei como curá-lo agora!*”.

Análise da obra

A versão original dos roteiristas Carl Mayer e Hans Janowitz não contava com a parte inicial e final da trama. Considerava apenas a história da chegada da feira a Holstenwall até o momento em que Francis descobre que o diretor da instituição é o assassino Caligari. A idéia desta transformação veio do cineasta Fritz Lang. Ele foi cotado para ser o diretor do filme, mas estava envolvido com outros trabalhos. Wiene, que então assumiu a direção da obra, seguiu os conselhos de Lang.

Em seus scripts, Fritz Lang diz que os cenários iniciais e finais deveriam ser realistas, e apenas a parte do *flashback* seria desenhado pelos pintores expressionistas¹¹⁰. Janowitz e Meyer foram contra a modificação na estrutura do filme. De acordo com Kracauer, essa mudança perverteu as intenções intrínsecas da narrativa “Enquanto a história original expunha a loucura inerente à autoridade, o novo Caligari de Wiene glorificava a autoridade e condenava seu antagonista à loucura. Um filme revolucionário foi assim transformado em um filme conformista – seguindo o padrão usado de declarar insanos alguns indivíduos normais, mas criadores de problemas, e de mandá-los para um manicômio”¹¹¹. Lang argumentou que essa modificação “intensificaria o terror das seqüências expressionistas”¹¹².

Basicamente, o filme é a história de um interno de asilo que narra suas vivências por meio de uma visão distorcida e fragmentada do mundo, tecendo uma bizarra trama sobre um sonâmbulo e seu mestre maligno. No filme, o expressionismo é a tradução adequada de uma fantasia de um doente mental em termos pictóricos. Há cenários com formas distorcidas e fortes contrastes de claro-escuro pintado sobre telas; angulações de câmera enfatizando o fantástico e o grotesco; trajes, maquiagem e interpretações exageradas. A intenção foi traduzir simbolicamente o desequilíbrio mental do protagonista Francis. Por este motivo, as seqüências iniciais e finais deveriam ter cenários realistas, o que não acontece. O único ambiente que apresenta uma fachada não deformada é o asilo de loucos. Eisner chama a atenção para este fato: “Notamos, em Caligari, uma certa descontinuidade, bastante incômoda, entre o cenário e a mobília perfeitamente burguesa [...]. A ruptura de estilo é, aliás, fatal, já que (em alguns trechos) se considera a ação passada na realidade.

¹¹⁰ MCGILLIGAN, P. *Fritz Lang: the nature of the beast*. St. Martin's Press : New York. 1997. p. 61.

¹¹¹ KRACAUER, p. 84.

¹¹² MCGILLIGAN, p. 61.

Contudo, o final do filme se passa de novo no mesmo cenário estranho. Terá prevalecido a tendência expressionista dos cenógrafos ou os escrúpulos econômicos do produtor?”¹¹³

Caligari foi uma película que saltou por cima dos moldes habituais do cinema, mais precisamente do estilo clássico de cinema norte-americano. Fritz Lang havia advertido aos roteiristas: “O tipo de expressionismo que vocês vislumbram é impossível, ele irá assustar a audiência”¹¹⁴. Essa recusa ao estilo clássico de Hollywood¹¹⁵ foi criticada por alguns escritores da época. Kracauer narra que em 1919, o Dr. Victor E. Pordes reclamou da incapacidade do cinema alemão de criar histórias retratando a vida social e os bons costumes.¹¹⁶ Provavelmente essa era a intenção proposital do cinema: A fuga da realidade e a aversão ao realismo. Ele, de fato, pôde ser entendido como escapismo em vários momentos difíceis. Isso se repetiu na década de trinta nos Estados Unidos – o período da depressão.

Caligari é a expressão de uma dualidade que pode ser observada pela constante oposição do claro escuro, refletindo-se não apenas nos cenários, mas também na história. A primeira e mais evidente delas é a luta entre o bem e o mal. Francis representa o bem, o homem são que luta contra a tirania da autoridade expressa por Caligari. Essa é a autoridade que Carl Mayer tirou de suas próprias experiências com oficiais psiquiatras no exército. Uma posição de autoridade que é destacada no filme: toda vez que alguém precisava falar com um secretário, um chefe ou semelhante, são longas escadas que levam até ele – uma metáfora à superioridade dos bem sucedidos da sociedade e que se encontravam acima dos problemas do cotidiano. A própria utilização de Cesare em seus

¹¹³ EISNER, p. 31.

¹¹⁴ PFLAUM, p.11.

¹¹⁵ Sobre o estilo clássico de Hollywood, ver o primeiro capítulo, nas páginas 14-15.

¹¹⁶ KRACAUER, p. 74.

objetivos funestos ocorre à noite, na escuridão. As sombras parecem “cuspir” Cesare, que espreita pelas escuridão dos becos da cidade. Apenas sua silhueta pode ser acompanhada, junto de suas téticas previsões: “*Quanto tempo viverei?*” – pergunta Alan, amigo de Francis. “*Seu tempo é curto! Morrerá ao amanhecer!*” – responde Cesare.

Em segundo lugar, temos a oposição entre a sanidade e a loucura. Luz e sombra apresentam o jogo entre a razão de Francis e a insanidade de Caligari. Caligari, até então o louco, procura abrigo em um manicômio. Francis o segue, e ao encontrá-lo, recua horrorizado: o diretor do hospício e Caligari são a mesma pessoa. Essa ambigüidade da loucura e da razão está expressa até na forma definitiva da história: a reversão da narrativa de Francis. Ele é o louco, e Caligari é o benévolo diretor, que procura a cura dos pacientes. Essa reversão da história gerou polêmica: quando a história é narrada por Francis, o cenário distorcido representa a visão de sua loucura. Quando a normalidade é restaurada, o cenário permanece distorcido. “Os ornamentos expressionistas atravessam o episódio conclusivo do filme”¹¹⁷ – sinal de que a sanidade não havia sido restabelecida como esperávamos.

¹¹⁷ Id., p. 87.



A história de loucura de Caligari sofre a influência dos movimentos artísticos e científicos da época. As visões distorcidas do doente mental se transfiguram nos cenários. Caligari, o psiquiatra, é autoritário, e Cesare, o sonâmbulo, o obedece sem questionamento. Nesta cena, vemos Francis, em pé, ao fundo, Cesare, no caixão, um policial examinando, e à direita, o Dr. Caligari, de cartola. Imagem retirada de <<http://www.imdb.com>>, em 10/11/2003.

Em terceiro e último lugar, temos a oposição entre amor e ódio. O ódio de Caligari se estende a todos e, agindo maleficamente, incita Cesare a cometer homicídios e excessos desumanos. Essa oposição também pode ser vista nas cores dos cenários e figurinos. Jane, vestida de branco, representa o amor, capaz de vencer o ódio de Caligari, totalmente vestido de negro. Jane é o símbolo do amor, um amor devotado que Francis e Alan direcionam a ela. Uma luta maniqueísta que parece eterna aqui também se desenha, e a vitória do amor é o resultado. Quando Caligari ordena ao sonâmbulo que ele mate Jane, Cesare se aproxima do leito da moça, levanta a faca, olha para ela e se apaixona, ficando incapaz de matá-la. Desesperado, ele rapta a moça e foge. É uma mensagem que transmite a idéia de que o amor pode vencer o ódio e as ordens desumanas da autoridade – seria um

poder sobrenatural¹¹⁸. Cesare também é alvo dessa força invencível, e nem as ordens do mestre são capazes de evitar que ele tente ficar com a moça.

A loucura no filme

A loucura que testemunhamos no filme é a proveniente da Primeira Grande Guerra. Ela transparece pelas experiências de Hans Janowitz e Carl Mayer. Mayer passou por tratamentos psicológicos enquanto servia no exército, e voltou amargurado das experiências com seus oficiais psiquiatras. Hans Janowitz também voltou da guerra como um “pacifista ferrenho”¹¹⁹, e as experiências psicológicas de ambos se uniram com elementos que aconteceram em suas vidas. Esses foram os subsídios para gerar o enredo da história.

Assumindo que Francis seja o louco da história, pode se considerar que ele sofre de alucinações e delírios fantásticos. Toda a narrativa é proveniente das divagações dele. A personagem teria o juízo mental alterado. Juízo, aqui, no sentido de operação pela qual se afirma ou se nega a relação entre duas idéias ou se aplicam os conceitos de falso e verdadeiro. Atualmente, o *Manual de Diagnóstico de Transtornos Mentais* considera que nos psicóticos, tal função está tão alterada que suas elaborações se tornam evidentemente falsas e absurdas, grosseiramente divergentes não só das experiências e idéias das demais pessoas, mas também daquelas que o paciente apresentava antes de adoecer¹²⁰. Ao fim da trama, Francis permanece no hospício. Seus delírios, por fim acabam envolvendo todos os outros pacientes do local. Cesare e Jane são seus companheiros de asilo, e Caligari é de fato o diretor do hospital. Francis acusa o diretor de ser Caligari. Poderia se interpretar que os

¹¹⁸ Em *Nosferatu* de Murnau temos um desfecho semelhante. Nina se entrega à sede de sangue do vampiro Conde Orlock, e enquanto isso, o sol nasce e o vampiro se desfaz no ar.

¹¹⁹ KRACAUER, p. 79.

¹²⁰ *DSM-IV-TR*, p. 305.

delírios da personagem são do tipo persecutório. Eles se aplicam quando o tema central do delírio envolve a crença de estar sendo vítima de conspiração, traição e perseguição. Pequenos deslizes podem ser exagerados e se tornar o foco de um sistema delirante. A essência do delírio freqüentemente se concentra em alguma injustiça que deve ser remediada pela ação legal (paranóia querelante), podendo a pessoa afetada se envolver em repetidas tentativas de obter satisfação. Os indivíduos com a doença freqüentemente sentem ressentimento e raiva, podendo recorrer à violência contra aqueles que supostamente os estão prejudicando¹²¹. Essa loucura de Francis é um exemplo de transtorno psicológico: vem da mente do indivíduo, e pode ser um reflexo da psicanálise, que vinha tendo ascensão no período de elaboração do filme.

A frase final do filme é dita pelo Dr. Caligari, analisando Francis: *“Finalmente, reconheço sua obsessão. Ele acredita que sou o mítico Caligari. Surpreendente. Mas acho que sei como curá-lo agora”*. Mas como o diretor do manicômio sabia sobre o que Francis falava? Essa questão, quando associada às observações de que os cenários não se transformaram em realismo no momento de lucidez final, levantam uma dúvida: quem é o verdadeiro louco de *O Gabinete do Doutor Caligari*?

2.2. - Quando sou perseguido por mim mesmo; M, o vampiro de Düsseldorf.

Em 11 de maio de 1931, no teatro *Ufa Palast* em Berlim, estreou o filme *M, o vampiro de Düsseldorf* (*M*). Foi a primeira produção sonora do diretor Fritz Lang e também o primeiro filme sobre um assassino serial – o infanticida da cidade de Düsseldorf. A

¹²¹ Id.

película apresentou uma sombria história de homicídios, onde a polícia e o submundo se unem para encontrar o homicida, apelidado de “vampiro”. A loucura figurou como um elemento central na trama, justificando os assassinatos. Por estas características, Fritz Lang considerou *M* seu melhor filme.

Contexto da obra

Na Alemanha dos anos 20, marcada pela crise econômica pós Primeira Guerra, o índice de criminalidade subiu muito. É nesse momento em que surgem as influências que inspiraram Lang a dirigir *M*. A população alemã presenciou um número crescente de assassinos seriais na época. O filme é diretamente baseado em Peter Kürten. Ele atacou 41 pessoas, das quais 9 faleceram, e foi preso em maio de 1930. Depois de beber o sangue de algumas de suas vítimas, ele foi nomeado como *Vampir Von Düsseldorf* (vampiro de Düsseldorf). De acordo com as vítimas sobreviventes, ele era bem-vestido, amigável, confiável e respeitável. Kürten foi executado em 2 de julho de 1931, em Colonia. Ele foi um exemplo de um assassino serial com a aparência de um cidadão exemplar¹²².

Na Alemanha da inflação e da depressão combinados à fome, em alguns casos o crime continuado acabou em canibalismo. Alguns dos episódios registrados são exemplificados pela história de Klark Denke, pequeno comerciante que vendia carne humana em Münsterberg, perto de Breslau. Cidadão respeitado, que

inclusive desempenhara funções menores na igreja luterana local. Pouco antes do natal de 1924, os vizinhos tiveram a atenção despertada por sons de luta provenientes de sua casa; acudindo, encontraram-no empenhado em luta corporal com um jovem operário bastante machucado. Ele alegou que fora atacado pelo trabalhador, mas a polícia fez uma busca nos aposentos e descobriu várias barricas contendo carne humana defumada, uma valise cheia de ossos e vários potes de banha humana. Nos anos de fome, enquanto os aldeões comiam cachorros e gatos assados, Denke tinha feito bons negócios com a venda de “porco defumado” e, agora, todos se

¹²² *M. In.*: <<http://www.cyberroach.com/m/default.htm>>, visitado em 10/05/2004.

entreolhavam horrorizados. O assassino enforcou-se, deixando atrás de si um caderno que registrava trinta mortes violentas, com a data de cada uma e o peso das vítimas.¹²³

Ao caso de Denke surgiram alusões. A pátria alemã, que sempre fora considerada uma nação de *Denker und Dichter* (pensadores e poetas), na década de 20 transformou-se em “Denke” *und Dicher*. Algumas pessoas ainda faziam outro trocadilho, dizendo que o país havia se transformado em um lugar de *Henker und Richter* (carrascos e juízes). Mas não houve apenas os casos de Kürten e Denke. Inúmeros outros surgiram. Carl Wilhem Grossmann, por exemplo, havia esquartejado mais de 23 mulheres; um homem chamado Blume matou dois carteiros, para depois relatar sua história na comédia *A recompensa maldita*, supostamente uma ficção onde um homem assassinava carteiros. Blumem, Grossman, Denke, todos eles se suicidaram¹²⁴. E havia outros crimes, pois frequentemente corpos eram retirados do canal de Landwer.¹²⁵ Por fim, a violência se tornou uma ocorrência comum na vida dos alemães.

A história de M

É verdade que nem todos os assassinos são iguais. Os estilos e métodos variam – e o crime também pode fornecer uma imagem espelhada da sociedade. Nem as pessoas e nem os cineastas ficaram indiferentes a essa onda de violência que inundou a Alemanha nos anos 20. Corroborando com isso a afirmação de Lang: “Tudo o que produzi foi resultado do que vi, senti e aprendi”. Por estes motivos, os filmes do diretor Fritz Lang são uma crônica explícita aos problemas da primeira metade do século XX¹²⁶. O exemplo mais evidente

¹²³ FRIEDRICH, p. 344.

¹²⁴ Id, p. 344-351.

¹²⁵ Id, p. 352.

¹²⁶ RUIZ, E. A. O crime como metáfora: os filmes de Fritz Lang. *Anais da XXII Reunião da SBPH*. Rio de Janeiro. 2002. p. 57.

disso é *Dr. Mabuse, o jogador (Doktor Mabuse, der Spieler)*, de 1922. Na película, a sociedade aparece corrompida por vícios, roubos, traições e luxúria. Um retrato da desintegração social do pós guerra. Fritz Lang comentou uma vez: “A violência tornou-se, na minha opinião, um ponto decisivo no roteiro. Ela tem uma razão dramática para estar ali. Não acho que as pessoas acreditem no demônio, com chifres e rabo, e portanto elas não acreditam no castigo depois da morte. Então, a questão para mim era: em que as pessoas acreditam? O que elas temem? A dor física. E a dor física provém da violência. Essa, a meu ver, é hoje a única coisa que as pessoas temem de verdade. Por isso ela se tornou uma parte decisiva da vida e, naturalmente, também dos roteiros”¹²⁷. É essa violência dramática que fez parte da vida real que se encontra em *M*.

A idéia para o título do filme *M* surgiu da imprensa dos anos 30. Um grupo policial publicou um boletim especial, o *Kriminal Magazine*, sobre o “*Düsseldorfer Massenmörder*” (assassino serial de Düsseldorf), e proclamou: “*Alles vergebens! Der Morder bleibt unerkant! Er ist mitten unter uns!*” (Tudo em vão! O assassino permanece desconhecido! *Ele está entre nós* [grifo meu])¹²⁸. Por este motivo, o título do filme durante sua elaboração era *M – um assassino entre nós*. Em 1930, durante o período de produção, a imprensa divulgou o título alternativo de *M* como sendo *Mörder unter uns* (um assassino entre nós). Fritz Lang recebeu então inúmeras cartas ameaçadoras, e teve a permissão recusada para utilizar o estúdio Stakeen, no subúrbio berlinense, onde seriam as filmagens. “Mas por que esta incompreensível conspiração contra um filme sobre o infanticida de Dusseldorf, Kürten?” Perguntou Lang ao gerente do estúdio. O partido nazista temia ser atingido com esse título. Lang entendeu a razão ao perceber que o gerente utilizava um

¹²⁷ SCORCESE, M.; WILSON, M. H. *Uma viagem pessoal pelo cinema americano*. São Paulo : Cosac Naify, 2004. p. 126.

¹²⁸ *M, op. cit.*

pequeno broche com a suástica nazista¹²⁹. Esclarecido o tema verdadeiro do filme, Lang recebeu carta branca para agir. Posteriormente o título foi alterado para apenas *M*. A interpretação contida de Peter Lorre (ator húngaro que ficou célebre com este filme) assemelhou-se muito aos nazistas de anos posteriores: “elegantes, respeitáveis, um pouco afeminados” e guiados por demônios. Por estas características, o filme pareceu uma previsão do futuro do país¹³⁰.



Imagem propagandística do filme “*M*”, de Fritz Lang. Imagem obtida em <http://www.cyberroach.com/m/default.htm>, em 03/08/2004.

O roteiro do filme é influenciado pelo perfil do assassino de Düsseldorf, embora o diretor nunca o tenha confirmado diretamente. Lang ofereceu, em várias ocasiões,

¹²⁹ Kracauer cita esse episódio na pg. 255 de seu livro *De Caligari a Hitler*. Durante uma entrevista, Lang cita que este foi o momento em que nasceu politicamente.

¹³⁰ FRIEDRICH, p. 343.

diferentes versões da inspiração para *M*. Algumas vezes ele negou, em outras admitiu, que foi influenciado por casos reais.

A idéia inicial para o filme era focada em um vilão anti-social, mas com a repercussão do caso de Peter Kürten, a perspectiva acabou mudando. Lang acompanhava os jornais da época, que na década de 1930, trouxeram um catálogo com novas análises sobre o caso de Kürten. O livreto oferecia entrevistas e novas teorias sobre as práticas policiais. Finalmente, apresentava um rol das vítimas de Kürten, que incluía uma das vítimas finais do assassino, uma garota de oito anos de idade. Em 1948, Lang admitiu que embora a Alemanha estivesse sofrendo uma onda de crimes sexuais e assassinatos em massa, o caso do “vampiro de Dusseldorf” foi o que mais chamou sua atenção para o desenvolvimento do script¹³¹. E é em cima desse assassino que gira a história.



Seqüência da cena inicial de *M*: a menina Elsie (Inge Landgut) joga a bola no cartaz de busca do assassino. No instante seguinte, a sombra do “vampiro” (Peter Lorre) se projeta sobre o cartaz. A cena seguinte mostra apenas a bola sozinha abandonada no quintal. *M* é a obra prima de Fritz Lang, e o próprio diretor considerou-o seu filme mais famoso. Seqüência extraída do filme em DVD. No cartaz lê-se: “10.000 marcos de recompensa. Quem é o assassino?”

A trama gira em torno da procura de um *serial killer*, que causa um verdadeiro pesadelo na cidade assassinando crianças. A polícia trabalha freneticamente para encontrar o infanticida, mas só consegue inquietar o submundo do local. O “vampiro” é meticuloso,

¹³¹ McGILLIGAN, p. 149-151.

não deixa vestígios. Os procedimentos investigativos incluem constantes batidas nos bares, boates e becos da cidade. Os círculos de ação da polícia se ampliam cada vez mais. Nada, porém, consegue impedir o assassino de cometer crimes e mandar cartas aos jornais. As cartas são pesquisadas de todas as maneiras: pela grafologia, tipo de papel e por impressões digitais. A única que apresenta algum resultado no filme é a grafologia, que indica o assassino como *“um doente mental, que quer que seus atos sejam publicados nos jornais. Apresenta uma patologia sexual muito forte. As letras quebradas revelam uma personalidade de ator, que pode ser indolente ou preguiçosa. A mão mostra sinais de insanidade”*.

Em justaposição de imagens, o sindicato do crime realiza uma reunião, enquanto os policiais também confabulam métodos de apanhar o *mörder* (assassino). *“Cavalheiros, podemos começar a reunião”* – diz Schränker, descrito no filme como “chefe do Submundo”. Considerado o homem mais perigoso entre Berlim e São Francisco, há seis anos é foragido da polícia. Reunindo na mesa os chefes de cada um dos cartéis da cidade – arrombador, punquista, vigarista e assaltante, eles traçam planos para capturar o assassino por meios próprios. As ações de ambos os grupos (policial e criminoso) entrelaçam os acontecimentos. Os criminosos discutem uma maneira de capturar o assassino, pois ele não merece viver. Os policiais tramam, conferenciam novas formas de apanhar o doente. Investigadores da polícia procuram em hospitais psiquiátricos, falando com médicos, buscando o perfil ou ao menos, informações sobre algum provável assassino.

Por fim, temendo prejuízos ainda maiores que os já sofridos no submundo, os criminosos decidem procurar o monstro eles mesmos. Eles pedem ajuda ao Sindicato dos Mendigos da cidade, transformando seus membros em informantes. A idéia de utilizar os mendigos de rua parte do chefe Schränker.

Finalmente, quem acaba identificando o “vampiro” é um mendigo cego, vendedor de balões. Isso só ocorre por que sempre que o criminoso, mais tarde revelado como Frantz Becker, sente impulsos homicidas assobia uma ária da ópera *Peer Gint* de Edward Grieg. Reconhecendo a canção, o mendigo avisa seus companheiros, que saem em busca do assassino. Para identificar o infanticida, um dos perseguidores escreve a letra M com giz em sua própria mão, e bate nas costas do acusado, que fica com a marca impressa no casaco preto. Em fuga, Frantz se refugia em um edifício de escritórios, mas é capturado pelos gângsteres. Levam-no para uma fábrica abandonada e improvisam um julgamento, condenando-o à morte. Durante o julgamento, em um misto de raiva e desespero, o réu se justifica: *Sou sempre forçado a andar pelas ruas, e sempre alguém está atrás de mim. Sou eu. Algumas vezes sinto que eu mesmo estou atrás de mim, e mesmo assim não posso escapar... quero fugir, preciso fugir. Os fantasmas também me perseguem – a não ser que eu faça isso. E depois, parado perto de um cartaz, leio sobre o que fiz. Eu fiz isso? Mas eu não sei nada sobre isso. Eu detesto isto – eu preciso – eu detesto isto – preciso, não posso mais...* No instante final, a polícia chega a tempo de salvar o assassino.

Análise da obra

Pelo filme *M, o vampiro de Dusseldorf* pode-se dizer que o cinema alemão apresentou técnica, transcendência e retratos sociais, em oposição à tendência americana. *M – o vampiro de Düsseldorf* foi o reflexo de uma Alemanha assombrada e psicologicamente desequilibrada pela ascensão do Partido Nazista. O filme também lançou as bases para filmes de psicopatas, de investigação e dos clássicos *noir* das décadas de 40 e 50, especialmente quando Fritz Lang se estabelece nos Estados Unidos.

Na versão dos roteiristas Lang e Thea Von Harbou, o assassino real Peter Kürten se transformou em Frantz Becker (Peter Lorre), um homem comum com um desejo compulsivo de matar. A essência da história é o próprio assassino: um burguês infantilizado e assustadiço, aparentemente incapaz de matar uma mosca. Lang e Harbou estudaram procedimentos policiais e consultaram psiquiatras, procurando criar um perfil preciso da personagem¹³². Lang visitou centros policiais no Alexanderplatz, em Berlim, e conseguiu documentar exatamente os procedimentos policiais utilizados para capturar um assassino. Ele e Thea Von Harbou também viajaram para Londres, onde consultaram e compararam notas com a Scotland Yard. Finalmente, visitaram prisões e manicômios para observar e entrevistar ofensores sexuais. A idéia de um julgamento organizado por criminosos foi tirada por Thea Von Harbou de uma peça da *Dreigroschenoper* (A ópera dos três vinténs), de Bertold Brecht. Nessa produção, o chefe de polícia Tiger Brown se junta a Mac Navalha para cantar *A canção do canhão*.¹³³ Isso representa o resultado dos interesses dos criminosos, coincidindo com os interesses da lei.

A loucura no filme

Para criar o perfil do criminoso, Lang considerou o trabalho de Cesare Lombroso, pioneiro da teoria do “tipo criminal” além de utilizar a frenologia, técnica que analisa as tendências anti-sociais com base nas medidas de faces e crânios de seres humanos. O trabalho de Lombroso, *Atlas das Classes Criminais*, apresenta o modelo de um assassino

¹³² RUIZ, E. A. *O crime...* p.60.

¹³³ KRACAUER, p. 255.

clássico, pelas suas composições físicas. A máxima do autor, “Não existem criminosos, somente crimes”, foi citada por Lang mais de uma vez em entrevistas sobre o filme¹³⁴.

Pela história, podemos interpretar que o assassino Frantz Becker é mais uma das figuras do expressionismo alemão que mostra uma cisão do seu “eu” interior. Por um lado é um cidadão normal, descrito pela senhoria da casa como uma pessoa quieta e asseada. Por outro, um ser maléfico, no qual seu “eu” interior obriga a matar. Assim como o protagonista Francis de *O Gabinete do Doutor Caligari* ele se imagina perseguido. As manifestações da doença mental se dão através de uma seqüência de homicídios, que ele próprio não têm como evitar. O seu inimigo está dentro dele mesmo, em sua mente. A fictícia história de Frantz e outros casos reais são exemplos de transtornos que surgiram na Primeira Guerra Mundial. Mais de uma década depois do conflito, eles ainda deixavam sua marca na sociedade alemã, através do cinema.

2.3. - O despertar do Monstro: depressão, ciência e divindade em *Frankenstein*

Para driblar a crise econômica norte americana, o estúdio da Universal especializou-se nos filmes de horror. A empresa passou a lançar filmes como *Drácula* (*Dracula*, 1931), *A múmia* (*The mummy*, 1932) e *Assassinatos na Rua Morgue* (*Murders in Rue Morgue*, 1932). Uma dessas produções foi *Frankenstein* (*Frankenstein*, 1931), dirigida pelo inglês James Whale. O filme lançou Boris Karloff na figura do Monstro. A produção apresentou a loucura de causas orgânicas, em que a sanidade mental do indivíduo depende apenas da integridade física do cérebro.

¹³⁴ MCGILLIGAN, p. 148.

Contexto

Em 1929, a quebra da Bolsa de Nova York alterou quase dez anos de prosperidade econômica e crescimento industrial norte-americano. Uma série de quedas consecutivas das ações arruinava investidores, empresários, industriais, e conseqüentemente, empregados, e todo o país foi arrastado pelo turbilhão da depressão econômica.

A 21 de outubro de 1929, no Wall Street, vários milhões de títulos foram propostos sem encontrar comprador. A 23, foram postos em venda 6 milhões de títulos. A 24, a baixa acentuou-se; cerca de 13 milhões de títulos foram lançados no mercado, os quais dificilmente encontrariam tomador. O aparelho que transmitia as cotações, o *ticker*, estava congestionado e funcionava com um atraso de quatro horas. Com uma alternância de altos e baixos, a queda prosseguiu inexoravelmente; a 29, eram mais de 16 milhões de títulos que se abatiam sobre o mercado. Em dez dias, os “dez dias negros”, dezenas de milhões de títulos mudaram de mãos, perdendo de 30 a 40% de seu valor, por vezes ate 50%, e o valor global das ações cotadas no Wall Street, estimado em 89 bilhões de dólares em 1º. de setembro, tinha caído para 71 bilhões, ou seja, com uma depreciação global de 20%.¹³⁵

Como a economia americana era ligada ao crédito financeiro, a falta dessa base comprometeu de maneira crítica a estrutura econômica. As empresas, industriais ou comerciais, sofreram bastante com a crise; os bancos incapazes de satisfazer toda a demanda, quebraram uns após os outros, arrastando para a falência outras empresas. O presidente Hoover teve problemas imediatos e precisou enfrentar desemprego e , promover a manutenção da ordem social, da paz nas indústrias e a prevenção do pânico.¹³⁶ As indústrias que não fecharam as portas diminuíram sua atividade e demitiram parte do pessoal, o que reduziu o consumo na economia. Esse círculo tornou-se vicioso, pois o estoque se acumulava cada vez mais e o dinheiro demorava a entrar, causando novas falências e mais desemprego. Seis meses mais tarde, o número de desempregados era de 3 milhões. Ao fim de um ano, 7 milhões. Em outubro de 1932, o índice chegou a 11 milhões,

¹³⁵ REMOND, R. *História dos Estados Unidos*. São Paulo : Martins Fontes, 1989. p 97-98.

¹³⁶ WARREN, H. G. *Herbert Hoover and the Great Depression*. New York : The Norton Library. 1967. p. 115.

cerca de 10% da população economicamente ativa¹³⁷. “A produção industrial caiu então abaixo da metade de seu nível de 1929”¹³⁸.

A princípio, a situação foi encarada com certo otimismo, afinal era impossível que ela se prolongasse. O presidente Hoover assegurava que “A prosperidade espera-os na esquina da rua”. Esse era o prognóstico de quase todos os especialistas. A crise, contudo, prosseguia, e começou a afetar o estado de espírito da população. “Os americanos perdiam [...] sua confiança no dogma da livre iniciativa, nas virtudes da iniciativa privada e na solidez dos pressupostos liberais”¹³⁹. A crise continuou implacável, e cerca de vinte anos foram necessários para atenuar o trauma causado pela quebra da bolsa.

O cinema na época

Indiferente à crise econômica, o cinema norte-americano cresceu bastante nas décadas de 1930 e 1940, atingindo o ápice em “1946, quando a frequência aos cinemas alcançou os pontos mais altos de todos os tempos”¹⁴⁰. Certamente, o cinema foi muito importante para distrair a população norte americana enquanto o caos econômico predominava. Isso se deveu ao preço dos ingressos, que baixou muito, e também pelas sessões serem duplas. Embora houvesse um êxito inicial, a indústria cinematográfica não se demonstrou insensível à crise na conjuntura econômica. Posteriormente, das oito grandes companhias, apenas quatro (Warner Bros, MGM, Columbia e United Artists) suportaram a crise sem alteração significativa. Sklar destaca que

de 1930 a 1934, foi fundamentalmente uma aberração, uma surpresa até para Hollywood. A súbita virada para o realismo social no início da era do som, para ciclos de melodrama de gângsteres, de sexo e até políticos, foi afeiçoada pela mais crassa das conveniências: a

¹³⁷ REMOND, p.98-99.

¹³⁸ Id, p. 99.

¹³⁹ Ibid.

¹⁴⁰ SKLAR, R. p. 189.

busca de todas e quaisquer formas de choque e excitação capazes de atrair espectadores ao cinema, à proporção que as condições econômicas se agravavam e os cinemeiros começavam a desaparecer¹⁴¹.

Um dos choques promovidos pelo cinema inicialmente veio com o som. O pioneirismo desta inovação é geralmente atribuído ao filme *O cantor de Jazz* (*The Jazz Singer*, 1927). A produção apresentou o ator Al Jolson no papel do cantor Oland. Durante o filme, ele interpretava diversas músicas, que se apresentavam em perfeita sincronia com as cenas que estavam na tela. As canções eram “*My mammy*”, “*Blue sky*” e “*Toot toot tootsie goodbye*”, entre outras. O filme, no entanto, não é completamente falado. Ele apresenta seqüências em estilo mudo, com as falas aparecendo na tela, e somente as partes das canções eram sonorizadas. A tentativa foi uma das saídas que a Warner utilizou para evitar a falência.

Mas os experimentos de filmes sonorizados são bem anteriores. Já em 1895, os laboratórios de Thomas Alva Edison haviam preparado um sistema de películas com som sincronizado. O problema era exatamente a sincronização entre som e imagem, que nem Edison ou seus ajudantes conseguiram resolver. No ano de 1905, a firma francesa Gaumont gravou vozes de atores norte-americanos, utilizando um sistema de som *Chronofone*, e apresentou uma série de curta-metragens sonorizados. Novamente, o problema foi a desincronização entre som e imagem. E para 1913, Edison anunciou que seu laboratório havia aperfeiçoado um sistema de som superior. Ele havia aumentado a sensibilidade do microfone de gravação, incrementado a capacidade de amplificação e melhorando a

¹⁴¹ Id, p. 207.

conexão entre fonógrafo e protetor. Após duas semanas de projeção, percebeu-se que o problema de sincronização ainda não havia sido resolvido¹⁴².

Através da empresa American Telephone & Telegraph (AT&T) o som se aperfeiçoou. Trabalhando com a subsidiária Western Electric, a AT&T procurava uma maneira de registrar e aumentar a qualidade da transmissão telefônica à longa distância. A Western experimentou um sistema tradicional de som em disco fonográfico e com o som da película, e para 1922, haviam desenvolvido um amplificador, microfone e um motor de toca-discos muito superiores. Com o nome de “som elétrico”, esses inventos produziam volume e tom muito superiores à produção acústica da época. Em 1923, AT & T decidiu potencializar os recursos destes inventos. Um fonógrafo elétrico era uma das possibilidades mais evidentes, mas outra alternativa era a utilização do som no cinema. Este último foi o caminho seguido pela empresa, que posteriormente se uniu à Warner Bros. A Warner só passou a comercializar filmes sonorizados quatro anos depois, quando criou a Vitaphone Corporation. Somente em 1926 o ritmo de produção de filmes com som era satisfatório, e o estúdio abriu a temporada cinematográfica de 1927 com oito filmes, que apresentavam cantores de óperas e concertistas. Após um período de qualificação das salas cinematográficas (elas precisavam se adaptar à nova tecnologia), em setembro de 1927 a Vitaphone deu início ao primeiro longa metragem, *O cantor de Jazz*¹⁴³. Somente no ano seguinte apareceu o primeiro filme totalmente falado, *Luzes de Nova Iorque (Lights of New York)*¹⁴⁴

¹⁴² ALLEN, p. 155-156.

¹⁴³ Id, p. 158-161.

¹⁴⁴ A problemática da inserção do som no cinema foi explorado cinematograficamente pelo filme *Cantando na Chuva (Singing in the rain, 1952)*.

A novidade do som adiou o impacto da crise sobre o cinema. Em 1930, a frequência às salas de projeção foi maior que no ano anterior e, conseqüentemente, o lucro das empresas também. Foi a partir de 1932 que as coisas começaram declinar para a indústria cinematográfica, quando cerca de um terço de todos os cinemas havia fechado, e o preço dos ingressos caíra em torno de 30%¹⁴⁵.

A história de Frankenstein

Frankenstein foi contado pela primeira vez na segunda década do século XIX. Em 1818, a escritora Mary Wollstonecraft Shelley publicou o livro *Frankenstein ou o moderno Prometeu*¹⁴⁶. Segundo Shelley, a história surgiu de uma aposta feita em 1816, entre ela e Lord Byron. Depois de uma conversa sobre doutrinas filosóficas, sobre a natureza do princípio da vida, a autora vislumbrou uma história realmente assustadora¹⁴⁷. Imaginado o cerne da história, a escritora logrou criar um livro que foi um dos primeiros sobre ficção científica e explorou os progressos da ciência e os obscuros destinos que ela pode propiciar. Na narrativa, o cientista e médico Victor Frankenstein consegue criar um outro ser vivo, feito à imagem do homem. A experiência não tem sucesso, e o ser criado é uma criatura pavorosa, de feições distorcidas: o Monstro.

A história que o filme conta foi adaptada de uma peça teatral. Desde a época do lançamento do livro, outras peças haviam sido realizadas. A primeira delas data de 1823,

¹⁴⁵ SKLAR, p. 190.

¹⁴⁶ Pela mitologia, Prometeu era um dos titãs, uma raça gigantesca que habitou a Terra antes do homem. Ele e seu irmão Epimeteu foram incubidos de fazer o homem e assegurar-lhe, e aos outros animais, todas as faculdades necessárias à sua preservação. Informações obtidas em: BULFINCH, T. *O livro de ouro da mitologia: histórias de deuses e heróis*. 9.ed. Rio de Janeiro : Ediouro, 2000. p. 22.

¹⁴⁷ SHELLEY, M. *Frankenstein*. São Paulo : Martin Claret. 2000. p. 14-18

apresentada por Richard Peek¹⁴⁸. Mas a peça que mais influenciou a produção do filme foi uma versão escrita em 1927, chamada *Frankenstein: na aventura in the macabre* (*Frankenstein: uma aventura ao macabro*) escrita por Peggy Webling, e realizada em Londres. Nesta peça, a maquiagem do Monstro foi muito efetiva, e o ator Hamilton Deane, que fazia o Monstro incorporou sapatos enormes e desajeitados, para parecer ainda maior – um truque utilizado também na versão filmica. Na produção teatral, a cena da criação não utilizava nenhum dos efeitos que posteriormente se tornariam comuns no cinema. A criatura simplesmente estremeceu, movia-se e se levantava. O único truque foi uma iluminação bem trabalhada¹⁴⁹.

Em 1931, a Universal Studios, que estava sendo administrada por Carl Laemmle Jr. começou a investir e posteriormente se especializar nos filmes de horror. Era a receita para a empresa superar a crise. Foi dessa maneira que surgiram os filmes *Drácula* (*Dracula*, 1931), *Frankenstein* (*Frankenstein*, 1931), *A múmia* (*The mummy*, 1932), *Assassinatos na Rua Morgue* (*Murders in Rue Morgue*, 1932) entre outros. Todos esses filmes foram protagonizados pelos atores Boris Karloff ou Bela Lugosi. A primeira produção de horror da Universal foi *Drácula*. A película começou a ser filmada no outono de 1930, e tudo correu tão bem que mesmo antes do lançamento, o administrador Carl Laemmle Jr. fechou negócio com *Frankenstein*¹⁵⁰.

Para a direção de *Frankenstein* foi inicialmente escalado Robert Florey. Nascido na França, Florey tinha experiência no cinema europeu e concebeu um filme de estilo francamente expressionista. A inspiração veio de filmes como *O Golem* (*Der Golem*,

¹⁴⁸ Informação obtida do documentário *Como Hollywood fez um Monstro: arquivos de Frankenstein*. Presente no filme em DVD.

¹⁴⁹ SCHATZ, T. *O gênio do sistema : a era dos estúdios em Hollywood*. São Paulo : Cia das Letras, 1991. p. 105.

¹⁵⁰ SCHATZ, p. 104.

1922), e *Gabinete do Doutor Caligari*. Por uma política de estúdio, ele foi substituído logo no início da produção por James Whale. Whale era um diretor com mais experiência no teatro e na sonorização. Ao diretor Robert Florey, enviado para outras obras, coube direcionar seu entusiasmo a outro filme, também de estilo expressionista. Baseado no conto de Allan Poe, surgiu *Assassinatos da Rua Morgue* (*Murders in Rue Morgue*, 1932), onde Bela Lugosi atuou como cientista louco. Florey, no entanto, deixou elementos expressionistas em *Frankenstein*.



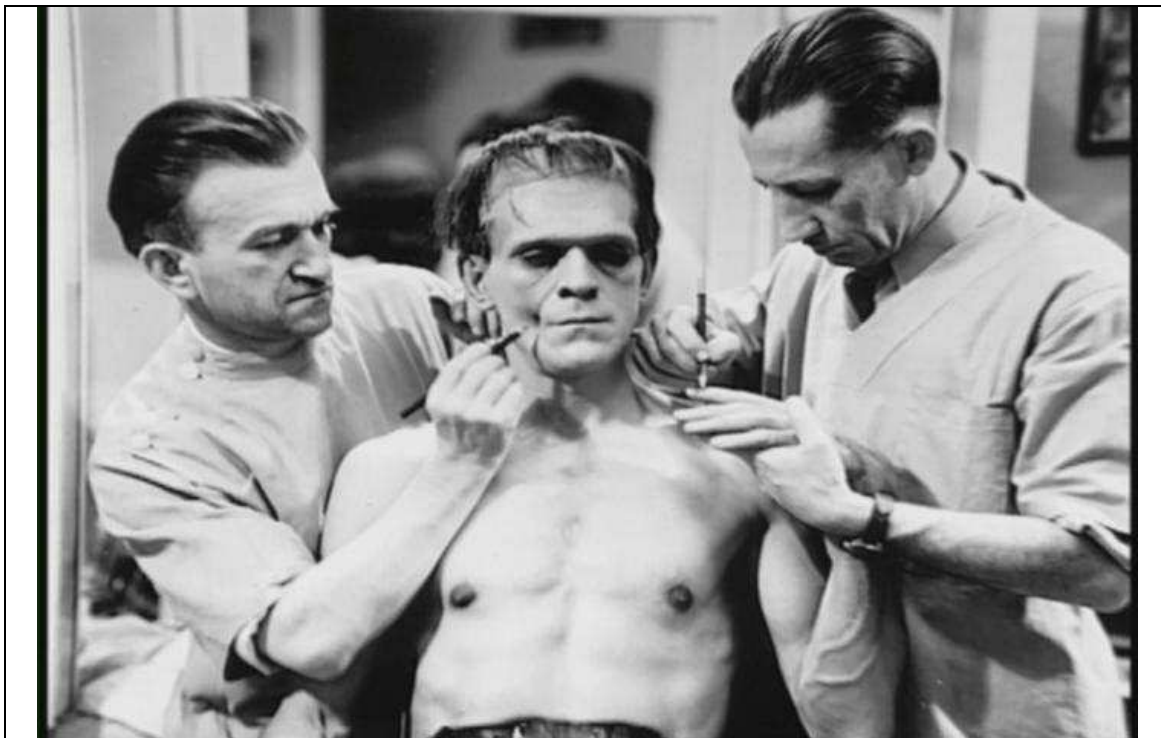
Cenas de *Assassinatos da Rua Morgue*, dirigido por Florey. O entusiasmo do primeiro diretor escalado para fazer *Frankenstein* se traduziu neste filme, de forte influência expressionista. Imagens extraídas do Documentário “*Como Hollywood fez um Monstro: arquivos de Frankenstein*”, presente no filme em DVD.

James Whale havia trabalhado com um ator inglês chamado Colin Clive em uma peça teatral de sucesso, *A Journey's end*.¹⁵¹ Surgiu assim a base do elenco para o filme. O único empecilho foi criado pelo ator Bela Lugosi. O estúdio não ficou entusiasmado com sua interpretação contida da criatura. Lugosi também não concordou com a idéia de interpretar o Monstro. Whale, à procura de outro ator, esbarrou em Boris Karloff, também inglês, que já havia feito cerca de oitenta filmes¹⁵². O que atraiu o diretor foi a expressão

¹⁵¹ Id, p. 105-106.

¹⁵² Essa informação foi dada pela filha de Boris Karloff no documentário *Como Hollywood fez um Monstro*. De acordo com ela, *Frankenstein* foi 81º. filme do ator, que já estava há dez anos em Hollywood. O ator, a princípio, ficou com o orgulho ferido por ter sido escolhido para o papel, mas depois aceitou bem a missão.

ameaçadora e sensível do ator. Entrou então em cena o maquiador da Universal, Jack Pierce, criador da assustadora visão do Monstro.



Jack Pierce (à esquerda) e um assistente criam a face assustadora do Monstro em Boris Karloff. Imagem retirada de <<http://www.imdb.com>>, em 10/02/2004.

Frankenstein aproveitou bem os recursos sonoros e o choque que o cinema podia proporcionar na época. Buscando atingir diretamente as emoções dos espectadores, o diretor utilizou portas rangendo, sons de terra sobre caixões, uivos misteriosos, trovões, gritos, barulhos de cordas. O filme mostrou cenas escuras, com cadáveres, forcas, práticas médicas e de tortura. O clima de horror foi ainda mais explorado pela cena pós-produção incorporada pelos diretores. Antes de o filme iniciar, o ator Edward Van Sloan (o personagem Dr. Waldman da película) faz um discurso que aumentava ainda mais a expectativa do público: *O Sr. Carl Laemmle acha que seria indelicado apresentar este filme sem uma palavra amiga de advertência. Estamos prestes a expor a história de*

*Frankenstein, um homem da ciência que procurou criar um ser à sua própria imagem, sem prestar contas à Deus. É um dos contos mais estranhos jamais contado. E trata de dois grandes mistérios da criação: vida e morte. Acho que os emocionará. Poderá chocá-los. E até horrorizá-los. Se um de vocês não quiser sujeitar seus nervos a tal tensão, agora é sua chance de... bem, nos avisamos*¹⁵³. Esse prólogo foi adicionado pelo produtor, por um temor real de que o filme fosse muito forte para o público nervoso por causa da Depressão.

O que marca a produção foi a atuação de Boris Karloff, que se tornou uma das imagens mais reconhecíveis do século XX. É necessário destacar que a maioria do público conhece a história de Frankenstein através do cinema, e confunde o nome das personagens. Frankenstein é associado à criatura e não ao cientista criador. As interpretações de determinados atores atingem a população geralmente criando ícones culturais. Ao se pensar em Frankenstein, imagina-se a figura interpretada por Boris Karloff como Monstro. Bela Lugosi, outro grande ator da época, também se tornou o eterno Drácula, do filme de 1931. Ambos os atores são exemplos da associação entre estrela e personagem, e estrela e gênero. As *personas* cinematográficas ficaram fixadas para sempre, de modo que é inconcebível que outros atores tenham sido Frankenstein ou Drácula¹⁵⁴.

¹⁵³ Trecho retirado dos primeiros minutos da película em DVD.

¹⁵⁴ SCHATZ, p. 106.



O Monstro interpretado por Boris Karloff (à esquerda) em 1931 tornou-se um ícone cultural, graças à interpretação ao mesmo tempo contida e agressiva do ator. Influências do expressionismo podem ser observadas e o formato da cabeça vem da versão de Thomas Alva Edison de 1910, com Charles Oagle (à direita) no papel do Monstro. Imagens extraídas de documentário em DVD, anexo ao filme.

O filme inicia com seqüências em um cemitério. Escondidos atrás de um túmulo, o Dr. Henry Frankenstein (Colin Clive) e o anão corcunda Fritz (Dwight Frye, o Reinfield da versão de *Drácula*) observam um sepultamento. Ao fim da cerimônia, eles desenterram o falecido e roubam o corpo do falecido. Em seguida, rumam para um patíbulo, onde outro morto jaz enforcado.



Duas cenas introdutórias do filme. O Dr. Frankenstein e o anão corcunda Fritz roubam corpos para produzir um novo ser, de um cemitério e de um patíbulo. Os sons incluídos nas primeiras cenas colaboravam com o clima de tensão. Na primeira foto, ao fundo vê-se a imagem da morte, na qual o Dr. joga uma pá de terra. Imagens extraídas do filme em DVD.

Nenhum dos corpos satisfaz o Dr. Frankenstein, pois lhe faltava o mais importante: um cérebro apropriado. Com as dificuldades para conseguí-lo em boas condições, Fritz é incumbido de uma importante tarefa: roubar um cérebro da Escola de Medicina. No local existem dois: um perfeitamente normal, e outro anormal, com disfunções. O professor Waldmann (Edward Van Sloan) havia explicado a seus alunos as causas da disfunção: a escassez de circunvoluções e degeneração no lóbulo frontal. Problemas que se refletiam na vida brutal do homem a quem o cérebro pertencia: um assassino violento.

Na hora do roubo, Fritz deixa cair o cérebro são, que se despedaça no chão. Impotente diante da cena, ele opta pela única alternativa: pegar o cérebro anormal. Começa aqui a carreira trágica do ser criado por Frankenstein, que prossegue até o final do filme.

Na seqüência seguinte, temos a criação do Monstro. Elizabeth (Mae Clark), a noiva de Henry, o amigo Victor e o Prof. Waldmann, preocupados com o desaparecimento de Frankenstein, vão até o laboratório. O local de trabalho é uma torre isolada. Chegando lá, ele está terminando sua experiência e não deixa ninguém entrar. Elizabeth insiste. Victor acusa o cientista de estar ficando louco. Indignado, Henry Frankenstein proclama: *“Louco? Vocês verão. [...] Um homem louco e três espectadores são!”* Dando continuidade à experiência, ele logra dar vida à criatura, sob o olhar atônito dos assistentes. Aos gritos, brada: *“Vivo, está vivo! [...] Pelo amor de Deus... agora sei como é se sentir um deus!”*.

Com o auxílio da eletricidade gerada por relâmpagos, o Monstro ganha vida. Durante seus primeiros dias de vida, ele é mantido na escuridão completa. Posteriormente, ao conversar com o Dr. Waldmann, Henry explica a sua intenção ao criar o ser: *“Onde estaríamos se ninguém tentasse descobrir o que está mais além? Você nunca quis olhar além das nuvens e estrelas ou saber o que faz as árvores florescerem e o que transforma a escuridão em luz? Se falar dessa forma, será considerado louco!”*.

Fritz vive atormentando o Monstro com fogo e chicotadas, até que em um momento, é morto pela criatura. Frankenstein decide então destruir sua criação. Ele e o Prof. Waldmann conseguem dopá-lo com uma injeção. Waldmann decide fazer uma autópsia no Monstro. Enquanto isso, Frankenstein se afasta do laboratório, ao preparar seu casamento com Elizabeth. Mas o Monstro não está morto. Pelo contrário, ele assassina Waldmann antes da autópsia iniciar, escapando em seguida.



O Monstro brinca com Maria (Marilyn Harris) Cena que transmite a tragédia da criatura, desajeitado e condenado por sua aparência.

Durante a fuga, ele acaba encontrando a menina Maria (Marilyn Harris), que brinca na beira de um lago. O Monstro está feliz. Ele brinca com a menina e joga flores no lago. Quando as flores acabam, ele joga Maria no lago, que morre afogada.

Na cidade, Frankenstein está nos últimos preparativos para o casamento, quando recebe a notícia que Waldmann foi assassinado na torre. É quando o Monstro finalmente consegue encontrar seu criador. No dia do casamento de Frankenstein, ele tem a noiva atacada pela criatura, que foge em seguida. Ao mesmo tempo, no centro do vilarejo, o pai de Maria carrega o corpo em seus braços, clamando por justiça ao assassinato da filha.

A cidade toda sai em perseguição ao Monstro, que, acuado, se refugia em um moinho abandonado. Neste local, há uma luta física entre Frankenstein e o Monstro, criador

e criado. Henry acaba caindo do sótão do moinho. Os perseguidores ateam fogo ao moinho, e o Monstro morre queimado. A última seqüência mostra Henry Frankenstein em convalescença, ao lado de Elizabeth.

Análise da obra

Do livro original de Frankenstein, pouca coisa permaneceu. Apenas a idéia central de criar um homem novo, e alguns dos nomes das personagens. O Dr. Victor do livro, que se tornou Henry Frankenstein, Elizabeth e o Monstro.

Durante a cena de abertura, um detalhe bastante significativo acontece. Enquanto desenterra um corpo para sua experiência, o Dr. Frankenstein joga uma pá de terra no rosto de uma estátua que representa a morte. Talvez a ação tenha sido proposital ou talvez não – mas reflete exatamente os objetivos da história: a vitória da vida sobre a morte.

Várias das cenas do filme foram censuradas, por serem consideradas assustadoras demais. A mais significativa, porém, é a cena da criação do Monstro, quando Frankenstein grita “*Oh, Deus! Agora sei como é me sentir Deus!*”. A Legião da Decência¹⁵⁵, um grupo católico pressionou pela retirada da fala de Colin Clive, e há um corte físico no filme nesse trecho. Na época já havia um código de padrões morais (Código de Produção de 1930) que ia tão longe quanto podia no sentido de expressar o ponto de vista dos bispos católicos sem

¹⁵⁵ A liderança em torno da disputa da censura foi assumida, no início da década de 30, por clérigos católicos que possuíam unidade de ideologia e organização. Em 1933 foi fundada oficialmente a *Legião de Decência*, que buscava coordenar uma campanha destinada a boicotar os filmes que a igreja católica considerasse indecentes.

converter os filmes cinematográficos em teologia popular¹⁵⁶. Além desta parte, foram também censuradas as cenas de tortura do Monstro infligidas pelo corcunda Fritz. Figuram ainda o afogamento de Maria e a cena de aplicação de uma injeção, filmada em *close*.

O Monstro é criado em um laboratório repleto de aparelhos e máquinas mirabolantes. O design futurista do laboratório foi elaborado pelo inventor Kenneth Strickfaden. Esse laboratório influenciou todos os laboratórios posteriormente utilizados em filmes¹⁵⁷.

A vida ao Monstro é conferida pela eletricidade¹⁵⁸. No livro, contudo, a autora Mary Shelley não havia descrito nenhum laboratório, tampouco se aproximado de um local específico cheio de aparelhos. A descrição do momento da “criação” do ser é a seguinte:

Foi numa noite lúgubre de novembro que contemplei a realização de minha obra. Com uma ansiedade que quase chegava à agonia, recolhi os instrumentos a meu redor e preparei-me para o ponto culminante do meu experimento, que seria infundir uma centelha de vida àquela coisa inanimada que jazia diante dos meus olhos. A chuva tamborilava nas vidraças. Então, deu-se o prodígio. À luz bruxuleante da vela quase extinta, vi abrirem-se os olhos amarelos e baços da criatura. Respirou. Sim, respirou com esforço, e um movimento convulso agitou-lhe os ombros¹⁵⁹.

Simplesmente, não há nenhum laboratório, nem a utilização de raios, relâmpagos ou eletricidade. É uma descrição bastante vaga, que deixa grande valor à imaginação do leitor. Atualmente estamos tão acostumados com o filme da Universal, com todos os aparatos elétricos, que não concebemos algo que seja diferente¹⁶⁰. No livro, nenhuma explicação é destinada ao momento de “dar vida” à criatura. Talvez ela seja feita através de magia negra,

¹⁵⁶ SKLAR, p. 203.

¹⁵⁷ Informação retirada do documentário *Arquivos Frankenstein: Como Hollywood fez um Monstro (The Frankenstein Files : How Hollywood made a Monster)*. Dirigido por David J. Skall, em 1999, e presente na versão em DVD do filme *Frankenstein*.

¹⁵⁸ Influências provenientes das experiências realizadas no século XVIII pelo médico italiano Luigi Galvani, acerca da base elétrica dos impulsos nervosos. RUIZ, E. A. História no cinema: ciência e horror na cultura de massas (1910-1935). *Anais da XXIII reunião da SBPH*. Curitiba : 2002.

¹⁵⁹ SHELLEY, p. 59.

¹⁶⁰ Até mesmo a versão mais fiel ao livro, dirigida por Kenneth Branagh em 1994 (*Frankenstein de Mary Shelley - Mary Shelley's Frankenstein*) apresenta um laboratório. Contudo, neste filme a vida não vem do relâmpago, mas da energia de diversas enguias elétricas.

de procedimentos médicos, ou até mesmo de energia elétrica. A própria autora, em seu depoimento, diz que imaginou “um pálido estudioso das artes profanas ajoelhado junto à coisa que ele tinha reunido. Eu via o horrível espectro de um homem estendido, que, sob a ação de alguma máquina poderosa, mostrava sinais de vida e se agitava com um movimento meio vivo, desajeitado”.¹⁶¹

A cena da morte da menina Maria é o momento no qual transparece a tragédia do Monstro. Ele não pode ser considerado um criminoso por isso, pois não conhece as regras do mundo. É desajeito e inocente – uma criança em crescimento, abandonada por seu criador. Neste momento, ele pode ser até considerado simpático. Um toque de compaixão se apresenta em relação ao Monstro. Ele é um objeto digno de pena, pois não pediu para ser trazido ao mundo, e é condenado pela sua aparência.

Posteriormente o Monstro virou um dos símbolos da Universal, e o estúdio passou quatro anos planejando um retorno. Esse retorno veio com *A noiva de Frankenstein (Bride of Frankenstein, 1935)*, com Boris Karloff novamente no papel de Monstro, desta vez falando. Nesta versão o Dr. Henry Frankstein (Colin Clive) constrói um par para o Monstro. O filme ainda traz outros elementos da história de Mary Shelley que não haviam sido explorados na versão de 1931.

Em 1939 aparece *O filho de Frankenstein (Son of Frankenstein, 1939)*, com Basil Rathbone no papel do Barão Wolf Von Frankenstein. Boris Karloff foi pela última vez o Monstro, contracenando com Bela Lugosi, o corcunda Ygor. Após essas continuações ainda surgiram inúmeras outras, nos anos seguintes: *O fantasma de Frankenstein (The ghost of*

¹⁶¹ Essas asserções foram feitas pela autora em um prefácio de edição em 15 de outubro de 1831. SHELLEY, p. 17.

Frankenstein, 1942), *Frankenstein encontra o Lobisomem (Frankenstein meets the Wolf Man*, 1944), *a Casa de Frankenstein (The House of Frankenstein*, 1945), entre outros.

Frankenstein foi um dos filmes de maior bilheteria da década de 30 nos Estados Unidos. Com um custo de 262 mil dólares, faturou acima de 12 milhões¹⁶². Boris Karloff tornou-se um mito perene. O filme utilizou vários truques para atrair ainda mais a atenção do público: ambulâncias na frente dos cinemas, enfermeiras no saguão, tônicos para problemas dos nervos¹⁶³. Indiferente a estes artificios, o filme foi censurado completamente em diversos países, tais como a antiga Tchecoslováquia, Itália, Suécia e Sul da Austrália, entre outros. Ao mesmo tempo, bateu recorde de bilheterias nos Estados Unidos. Figurou como um entre os “Dez Mais” da lista do *New York Times* da época. Frankenstein realmente venceu a morte, e traduziu durante os anos da crise uma idéia importante: as pessoas gostam de ver tragédias quando estão deprimidas.

O diretor do estúdio Carl Laemmle acertou ao não deixar que o diretor James Whale matasse a criatura nem seu criador – um erro que ele já lamentava ter ocorrido com *Drácula*. A cena de encerramento do filme é a recuperação de Henry Frankenstein, deitado em sua cama, ao lado de Elizabeth. Um final feliz, mensagem para o público da Depressão que tudo também acabaria bem na crise econômica que assolava o país.

A loucura no filme

A loucura que se testemunha no filme é proveniente de uma degeneração fisiológica do cérebro. Ao explicar as diferenças entre o cérebro normal e anormal, o Prof. Waldmann atribui características organicistas aos distúrbios mentais.

¹⁶² RUIZ, *História no...*

¹⁶³ A utilização desses elementos foi explorada pelo filme *Matiné, uma sessão muito louca (Matinee*, 1993), um tributo ao diretor de filmes de horror da década de 1950, William Castle.

A explicação para essa importância do cérebro está relacionada a dois eixos: um que se relaciona à história da psiquiatria, e outro que se relaciona à história do filme. Ambos se interligam e se tornam, de certa forma, coerentes com o enredo do filme. Em primeiro lugar, na década de 1930, o Dr. John Fulton, da Universidade de Yale, fez descobertas importantes sobre o papel dos lobos frontais e temporais do cérebro no controle do comportamento emocional e agressividade. Antes disso, porém, já se sabia que o lóbulo frontal faz parte do córtex cerebral – local do cérebro que arquiva e analisa as informações recebidas. Mais especificamente, o lóbulo frontal está ligado ao funcionamento intelectual superior, armazena memórias e é o órgão essencial do raciocínio abstrato e da fala. De sua integridade, depende a noção de moral e humor do indivíduo. A segunda parte do lóbulo frontal – a porção que fica mais próxima à área do lóbulo parietal é a área motora, onde têm origem os impulsos motores¹⁶⁴.

Em segundo lugar, a escolha do cérebro justifica as atitudes violentas da criatura já logo no início da trama. Além de prejudicar a inocência nata do Monstro, ela possibilita e ratifica uma série de acontecimentos que estão relacionados diretamente à figura interpretada por Karloff. O Monstro é desprovido de fala, sua coordenação motora é ineficiente e ele sofre de ausência moral. A loucura, de causa organicista, justifica todos os atos de um indivíduo. Essa proposta organicista da doença mental foi contrária à tendência psicanalista que vinha crescendo na época, e se voltou para uma psiquiatria que considera as razões da doença puramente fisiológicas. Essa tendência pôde ser sustentada por um retorno à medicina organicista que ocorreu em meados da década de 10 e influenciou a década de 20.

¹⁶⁴ ALEXANDER, *op. cit.* p. 359.

As idéias da importância da fisiologia do cérebro vêm das obras do cientista Prêmio Nobel em 1904 Ivan Petrovich Pavlov. Pavlov buscava teorizar e explicar cientificamente o comportamento humano integrado às teorias da Neurofisiologia, um trabalho que só foi publicado em 1932, mas de cujas indicações começam em 1901. Foi neste ano que Pavlov iniciou uma análise e busca da explicação da “conduta e do trabalho mental do Homem”. A ele interessava explicar fisiologicamente em que se distingue a função nervosa superior do homem e, para isso, valeu-se de dois recursos: “estudar o comportamento (atividade nervosa superior) dos antropóides e observar comportamentos de seres humanos, com sua função função nervosa superior, decomposta ou desintegrada em elementos mais simples”¹⁶⁵ O segundo recurso foi fornecido pelos cientistas Timofeev e Golovina, que com outros médicos e auxiliares, cuidavam na cidade de Hudelnaia de um serviço de atendimento a doentes mentais, que Pavlov começou a visitar sistematicamente, em 1917. Daí se originaram as observações que serviram de base a sua contribuição para a teoria e a prática psiquiátrica, inaugurada com uma publicação de 1919. O trabalho, intitulado “A Psiquiatria Auxiliar da Fisiologia dos Grandes Hemisférios” trouxe a idéia de que a utilidade psiquiátrica é um critério de veracidade da teoria fisiológica.¹⁶⁶

Além das idéias de Pavlov, outra corrente filosófica se observa no filme. A violência e o crime tiveram suas raízes no próprio Monstro. Por isso, a melhor solução para resolver o problema seria matá-lo. Destas características, pode-se notar que possui traços da Eugenia. A Eugenia surgiu a partir das idéias do cientista Francis Galton, primo de Darwin, empolgado com o trabalho de seu primo e com a recente redescoberta das experiências realizadas pelo monge Gregor Mendel. A Eugenia brotou como uma nova

¹⁶⁵ PAVLOV, I. P. *Pavlov: psicologia: textos escolhidos*. São Paulo : Ática, 1979. p. 10-11

¹⁶⁶ Id, p. 11.

disciplina, baseada na genética mendeliana e na teoria da evolução das espécies de Darwin, ao propor a melhoria genética da raça humana sob a tutela das “autoridades científicas”, acelerando assim o papel da natureza¹⁶⁷.

Galton lançou as bases da eugenia após publicar o livro *Hereditary Genius* (Gênios hereditários), no qual defendia que “talento e capacidade são heranças genéticas”. Como prova disto, usava o argumento de que as melhores famílias inglesas produziam os cidadãos mais destacados, e se auto-incluía no próprio exemplo, clamando seu parentesco com Darwin. O que de fato hoje se consideraria como condição privilegiada de certas classes sociais foi visto como aptidão natural por Galton.

O primo de Darwin postulava que a condição genética humana seria fundamental para a melhoria das próximas gerações e inventou uma matemática eugenista, onde tentava classificar as pessoas de acordo com a sua excelência genética. De acordo com Galton, as pessoas de “sangue ruim”, ou seja, geneticamente inferiores, só eram capazes de piorar as características genéticas de seus descendentes, não importando a qualidade do cônjuge do ponto de vista genético, ou, em termos mais prosaicos, se tivesse o “sangue bom”. Disso inferiu um dos princípios dessa matemática que postula o seguinte:

SANGUE BOM + SANGUE RUIM = SANGUE RUIM

SANGUE BOM + SANGUE BOM = SANGUE MELHOR

SANGUE RUIM + SANGUE RUIM = SANGUE PÉSSIMO

Galton então batizou a recém-criada ciência de eugenia (do grego, bem nascer). Ao chegar a estas conclusões, Galton passou a desejar que o Estado controlasse os casamentos, só o permitindo àquelas pessoas consideradas superiores. Eis então a *eugenia positiva*, ou seja, a melhoria da raça através da união de pessoas consideradas geneticamente superiores.

¹⁶⁷ BLACK, E. *A guerra contra os fracos*. Rio de Janeiro : Girafa. 2003. p. 55-59.

Não obstante Galton dizia: “O que a Natureza faz de forma cega, lenta e impiedosa o homem deve fazer de modo previdente, rápido e bondoso” Além disso, o cientista se mostrava claramente contra a reprodução dos “degenerados”: “Nenhum progresso ou intervenção social poderia ajudar o incapacitado”¹⁶⁸.

A Eugenia teve forte influência nos Estados Unidos, principalmente na virada do século XX, e até a década de 1930 ela pôde ser observada¹⁶⁹. Embora não transpareça diretamente no filme, suas implicações no controle da doença do Monstro são bem palpáveis. Por fim, por suas características físicas e mentais, o Monstro acaba morrendo. Pode-se dizer, assim, que a conduta da criatura resultou não de circunstâncias sociais, mas de uma condição biologicamente determinada, ou seja, organicista¹⁷⁰.

Nos três filmes tratados percebem-se claramente as duas tendências mais elementares da psiquiatria, quando se trata de definir a etiologia da loucura. Embora sejam produções de lugares e temas diferentes e apresentem a doença mental de causas distintas, o distanciamento das tendências psiquiátricas é pequeno. Nos filmes alemães, a causa dos transtornos é a psicologia dos protagonistas. Seus sentimentos são anormais, alterados por contextos sociais conturbados. Por outro lado, em *Frankenstein*, a produção norte-americana considera as deformações do cérebro como causa dos distúrbios.

A loucura que se observa nestes três filmes remete aos atos dos protagonistas: a violência injustificada, que o Monstro e Frantz Becker promovem, e as supostas fantasias

¹⁶⁸ Ibidem.

¹⁶⁹ Id, p. 69.

¹⁷⁰ COSTA, J. F. *História da Psiquiatria no Brasil*. 2.ed. Rio de Janeiro : Documentário. 1976. p. 31-35. A eugenia também teve influência no Brasil. Através de uma organização chamada *Liga Brasileira de Higiene Mental*, fundada no Rio de Janeiro em 1923, pelo psiquiatra Gustave Riedel. Mas foi de 1928 a 1934 que os psiquiatras ligados à L.B.M.H. definiram-se como higienistas. As ações do grupo se ligaram à Eugenia e a higiene mental atingiu cientificamente o campo social.

de Francis, que se podem interpretar como delírios. A loucura testemunhada nos filmes serve de justificativa para os atos dos personagens. Por serem loucos, suas ações se tornam aceitáveis: matar crianças, como o observado em *M* e em *Frankenstein*, ou apresentar falsas acusações contra o diretor do hospício, em *Gabinete*. Mais do que isso, fica perceptível que a loucura apresentada é o elemento central da trama. Os atos dos protagonistas são a causa e a consequência da narrativa: as mortes, as perseguições, os desenlaces, todos giram em torno dos transtornos mentais. E essa loucura tão central nas películas discutidas é proveniente de regras e valores que formam o contexto dos filmes. Os protagonistas dos filmes são representações de tipos sociais identificáveis. E o cinema segue incorporando elementos aspectos de nossa sociedade, para criar suas histórias.

CAPÍTULO 3

CONTROLE E TRATAMENTO DA LOUCURA NO CINEMA

Um bisturi na mente que cura o demônio da alma...
John Cuckrowicz (Montgomery Clift) em
De repente, no último verão

A solução para presos comuns é só tratamento.
Destruir o reflexo criminal, só isso.
Ministro do Interior (Anthony Sharp) em *Laranja Mecânica*

Este capítulo analisa os tratamentos que a medicina psiquiátrica utiliza para combater e controlar loucura. Para tal, utilizaremos outros três filmes. Um deles é a produção de 1959, intitulado *De repente no último verão*, dirigido por Joseph L. Mankiewicz. As outras obras são *Um estranho no ninho*, de 1975 do tcheco Milos Forman, e *Laranja Mecânica*, dirigido por Stanley Kubrick, de 1972.

De repente é a adaptação da obra teatral escrita por Tennessee Williams, e a narrativa do filme se passa em 1937, época de ascensão da lobotomia. A lobotomia, ou psicocirurgia é uma intervenção cirúrgica no cérebro do doente, que procura aliviar os sintomas mais agressivos causados pelos transtornos psiquiátricos. Nesta mesma vertente, se insere o filme *Um estranho no ninho*, dirigido por Milos Forman, e baseado no livro de Ben Kesey. Em *Um estranho* vê-se a história de Randle McMurphy, que pensa evitar a vida na cadeia, se passando por doente mental. Porém, as coisas não são tão simples, e Randle acaba sofrendo uma destas lobotomias.

O terceiro filme foi a produção de 1972 intitulada *Laranja Mecânica*. O filme também é a adaptação do livro homônimo de Anthony Burgess. O filme retrata o criminoso Alexander De Large, em uma sociedade futura. Para combater o crime, o governo começa a utilizar um procedimento de reeducação radical: um tratamento condicionador de alto poder de persuasão. Assim, o protagonista perde sua personalidade, e deve reaprender a viver na sociedade.

Neste capítulo, os três filmes estão organizados de acordo com sua temática. Na primeira parte figuram os filmes que tratam da lobotomia, e na segunda parte, o filme que trata de condicionamento. A organização das análises segue o padrão do segundo capítulo, descrevendo o contexto, a narrativa do filme, figurando em seguida a análise dos filmes, e por fim, o exame do tipo de prática terapêutica que a película apresenta. Nos três filmes, a história está centralizada nos tratamentos utilizados pela psiquiatria para combater os transtornos dos protagonistas. Como isso se apresenta e qual os resultados que estes tratamentos alcançam é o que se busca responder nas próximas páginas.

3.1. – Lobotomia em cena

O filme *De repente no último verão* (*Suddenly, Last Summer*), dirigido pelo norte-americano Joseph L. Mankiewicz, foi lançado em 1959 pelos Estúdios Columbia. A homossexualidade é o tema central do filme, mas a obra também apresenta um retrato significativo da psicocirurgia, um tratamento da doença mental que se dá através de prática cirúrgica. Uma outra produção que utilizou este mesmo tratamento como elemento da

história é *Um Estranho no Ninho* (*One flew over cuckoo's nest*)¹⁷¹, dirigido pelo tcheco Milos Forman e lançado em 1975. O primeiro filme a ser analisado é *De Repente...*, e em seguida, analisaremos *Um Estranho no Ninho*.

Contexto de De Repente no Último Verão

O primeiro filme a ser analisado é *De repente, no último verão*. A narrativa tem três momentos bem distintos: o primeiro, com a viúva milionária Violet Vanable (Katharine Hepburn) tentando convencer o psiquiatra John Cukrowicz (Montgomery Clift) a realizar uma lobotomia em sua sobrinha Catherine (Elizabeth Taylor), o segundo, que mostra a conversa de Catherine com o cada vez mais intrigado Cukrowicz, e o terceiro, com o desenrolar de toda a trama. Como citado, *De repente* é uma produção do fim da década de 50, e apresenta uma história ambientada em 1937.

De repente no último verão é um filme que busca retratar a homossexualidade. Na produção, um jovem socialite, intelectual, sem rosto e sem voz é a personificação do gay. Essa prerrogativa aponta para uma série de transformações que veio se desenvolvendo na sociedade norte-americana da década de 1950. Segundo o pesquisador Richard Dyer, neste período, o sexo passou a ser visto como a coisa mais importante da vida. Na época, os Estados Unidos descobriram a sexualidade como a chave para o eu e, como aspecto central da vida adulta. Essa sexualidade assume uma nova proeminência cultural e começa a ser

¹⁷¹ *Um estranho no ninho* foi um filme amplamente premiado. Ganhou as cinco principais estatuetas do Oscar: melhor filme, melhor diretor, melhor ator, melhor atriz e melhor roteiro. Também recebeu prêmios da Academia de Filme Britânica, vários Globos de Ouro, e o prêmio de Filme do Ano da Sociedade Americana de Críticos de Filme, entre outros

visto como algo natural. O cinema, como consequência, começou se tornar mais ousado e explícito em se tratando de sexo¹⁷².

Narrativa de De Repente, no Último Verão

A trama é centrada em Catherine, uma jovem que ao retornar de uma viagem de férias na América Latina, apresenta comportamento estranho. A conduta é mostrada no filme como resultante de um estado de histeria e tensão. A viagem, acontecida no verão passado, resultou na morte de Sebastian, filho de Violet e primo de Catherine.

Violet tenta de todas as formas que a sobrinha passe por uma psicocirurgia. Para tal, ela consulta o Dr. John Cuckrowicz, um famoso psicocirurgião. O médico já havia realizado várias lobotomias com resultados positivos, apesar da falta de condições que seu hospital oferece. No filme, a psicocirurgia aparece como um procedimento ainda em fase experimental. O médico destaca que mesmo “*quando se entra no cérebro, mesmo o bisturi mais fino, nas mãos do mais habilidoso cirurgião, ainda assim o risco é grande. Talvez demore para se saber se os benefícios são passageiros, e mesmo assim há fortes possibilidades de que o paciente fique sempre limitado*”. Cuckrowicz ainda define poeticamente a psicocirurgia como “*um bisturi na mente que mata o demônio da alma*”.

No filme, a tia diz que Catherine sofre de *demência praecox*¹⁷³, ou seja, segundo Violet, que é “*doida de tudo, coitada*”. Ao ouvir a expressão, Cuckrowicz diz que deve haver um diagnóstico mais preciso, pois *demência praecox* era um termo sem sentido. Violet diz então que a doença se manifesta com “*loucura, obsessão, lembranças, visões, alucinações fantásticas de natureza e ataques ao caráter de meu filho Sebastian*”. Neste

¹⁷² DYER, R. *Heavenly bodies : film stars and society*. Londres : British Film Institute. 1986. p. 24-42. Citado por TURNER, p. 107-108.

¹⁷³ PORTER, R. *Uma história social da loucura*. 2.ed. Rio de Janeiro : Jorge Zahar, 1991.p. 93-94. cita que o termo foi identificado como “doença” perto do fim do século XIX, pelos psiquiatras Paul Möbius, por Kraepelin e outros contemporâneos. Esse estado logo veio a ser rebatizado de esquizofrenia pelo eminente Eugen Bleuer, em Zurique. Caracterizava-se, precariamente, por fuga da realidade.

instante, a mãe e o irmão de Catherine entram na casa de Violet. Eles vieram pegar as roupas de Sebastian, pois elas servem no irmão de Catherine.

A cena seguinte acontece no hospital onde Catherine está internada. Uma das freiras tenta tirar o cigarro da doente. Irritada, a personagem apaga o cigarro na mão da freira. No intuito de evitar uma possível punição, Cuckrowicz intervém e começa a conversar com Catherine.

Para dificultar a situação, há uma série de interesses na realização da psicocirurgia de Catherine. Em primeiro lugar, a família autoriza a cirurgia, em troca de dinheiro. Em segundo lugar, Cuckrowicz é pressionado pelo diretor do hospital em que trabalha. Assim que a cirurgia se realizasse, um edifício novo seria construído pela tia Violet. Em terceiro, há a própria Violet, que considera a realização da lobotomia um bem para Catherine.

O conjunto de interesses externos desperta a curiosidade de Cuckrowicz. No decorrer do filme, ele figura mais como investigador policial do que psiquiatra. O médico faz vastos interrogatórios, procurando descobrir o que se passou no fatídico último verão, elemento fundamental para se compreender o quadro histórico de Catherine. Embora ela apresente algumas características que apontem seu desvio mental, Cuckrowicz começa a descartar a possibilidade de uma lobotomia, pois a tensão em que a paciente se encontra pode perfeitamente ser o resultado de pressões a ela impostas. Para evitar a cirurgia, basta descobrir o que aconteceu no último verão.

Catherine, em um determinado momento, se auto-define como uma histérica. De fato, pela psiquiatria, os sintomas que Catherine apresenta no filme fazem parte do quadro clínico clássico da histeria. O termo é um dos mais antigos na literatura psiquiátrica. Historicamente, é visto como doença exclusivamente de mulheres, pois a palavra deriva de *histeron*, o termo grego para “útero”. Hipócrates, considerado o pai da medicina, explicava

a etiologia da doença remetendo-a a migrações uterinas. “A doença se produziria pelo estancamento de uma substância sexual que não era descarregada a nível genital, senão era retida por abstinência sexual adquirindo um efeito tóxico. Ao espalhar-se pelo organismo, esta substância afetaria a múltiplos órgãos e sistemas, provocando diversas expressões patológicas: gritos, febres, convulsões, etc”¹⁷⁴. Foi somente com os estudos do médico Jean Martin Charcot que a histeria começou a ser mais bem definida – pensamento que ainda hoje permanece: o fato de ser uma enfermidade como tantas outras. E foi Charcot que falou pela primeira vez de uma histeria masculina. Ele ainda desenvolveu o método hipnótico como prática terapêutica para a doença.



Cukrowicz entrevista Violet em cena de *De repente no último verão*. Imagem retirada de <<http://www.imdb.com>>, em 05/04/2003

¹⁷⁴ MAYER, H. *Histeria*. Porto Alegre : Artes Médicas, 1989. p. 16.

O discurso aleatório de Catherine é freqüente. Inúmeras vezes, ela desmente detalhes e acrescenta novos exageros ao relato do fatídico verão passado, mas nunca se lembra do ocorrido. Essa é a conduta que mais interessa a Cuckrowicz, porque considera essa a provável causa do quadro da doente. Por fim, todos se reúnem na mansão da tia Violet. Utilizando injeções, provavelmente um psicofármaco e auxiliado por técnicas de hipnose, o médico sonda a paciente, até que todo o seu passado vem à tona. Catherine explica o ocorrido durante a viagem que mudou seu comportamento: ela e seu primo Sebastian passavam por um local chamado Cabeza de Lobo. Na localidade, o primo a fazia andar próxima a praias públicas, utilizando um maiô branco que, quando molhado, ficava transparente. Em seguida, ficava conversando com vários homens dessas praias. Em um dos dias, esses homens começaram a perseguir Sebastian, que tentou fugir. Segundo Catherine, quando seu primo foi apanhado ele é morto. Ela, ao encontrá-lo, observa que seu corpo apresentava mordidas. Percebe-se aí que Sebastian utilizava Catherine como isca para atrair outros homens. Ele era homossexual e a garota servia de pretexto para conversar com homens. Antes de Catherine, a mãe de Sebastian era usada para esse fim. Como ela estava ficando idosa e sem atrativos, ele precisava de outra mulher, e chamou a prima. Catherine enlouqueceu ao descobrir que ele era homossexual. Ao ouvir a verdade, a tia Violet, começa a delirar, e é internada como verdadeira louca. Desvendada a história, o psiquiatra dá a liberdade a Catherine, e figura como o herói salvador.

Contexto de Um Estranho no Ninho.

Assim como *De repente*, *Um estranho no ninho* foi concebido como uma crítica à prática da lobotomia. A história do filme é ambientada em 1963, época de abandono da lobotomia como prática terapêutica. Na verdade, a história vêm influenciada pela anti-

psiquiatria, que estava ampliando sua área de alcance. A antipsiquiatria foi criada por dois médicos: o sul africano de ascendência inglesa David Cooper e o escôces Ronald Laing. Uma das idéias que norteiam esse pensamento é o “não saber”, o desconhecimento do que é a loucura, do que é estar louco. Para a psiquiatria tradicional, estar louco é estar doente como ficar gripado¹⁷⁵. Se mudarmos a nossa posição e passarmos a olhar a loucura de outro ângulo e com instrumentos de raciocínio diferentes, ela não mais se parecerá com uma doença. Será muito mais vista como um “jeito diferente de ser”, um jeito não-usual de se estar no mundo. A teoria antipsiquiátrica propõe que determinados atos de pessoas perdem seu significado quando tirados do contexto.

A antipsiquiatria prega que, para se conhecer a mente humana, não basta estudar o cérebro, mas sim o complexo jogo de relações sociais mantido com outros indivíduos em contextos sociais específicos. O psiquismo é produto das relações que mantemos com nosso meio sócio cultural. Uma das grandes críticas que a antipsiquiatria faz é afirmar que os tratamentos tradicionais são tão ineficazes em termos de “cura”. E mesmo assim continuam sendo utilizados somente para atender a objetivos políticos e econômicos bastante claros. Para a antipsiquiatria, o indivíduo é um ser em relação, e Ronald Laing afirma que “compreendi então que o essencial é o que acontece entre as pessoas. E a prática psiquiátrica é, mais ou menos, a completa negação disso”¹⁷⁶. A psiquiatria é, na verdade, uma forma de polícia, que pune e encarcera aqueles indivíduos considerados improdutivos. Estar louco significa não aceitar uma determinada ordem de funcionamento das coisas, e o

¹⁷⁵ DUARTE Jr. João Francisco. *A política da loucura : a antipsiquiatria*. 3.ed. Campinas : Papyrus, 1987.pg. 25-45.

¹⁷⁶ *Id*, p.25.

louco seria afastado do convívio com os homens “normais”, para não atrapalhar a produtividade¹⁷⁷.

Narrativa de Um Estranho no Ninho

O enredo trata de Randle Patrick McMurphy (Jack Nicholson), um criminoso que pensa poder evitar a vida na cadeia se passando por doente mental. No hospital, porém, ele conhece a sádica enfermeira Mildred Ratched (Louise Fletcher). A funcionária e sua rotina entorpecente transformam o hospício em um local depressivo. Pouco a pouco, Randle percebe que a instituição podia ser muito pior que a prisão.

Os choques entre Randle e a enfermeira Ratched se iniciam logo. A subversão de Randle vai, lentamente, transformando-se em empecilho às propostas de cura de Ratched. Essa tensão inicial torna-se uma grave incompatibilidade. Um ódio mutuamente correspondido. Isso ocorre à medida que o paciente vai conquistando um papel importante: ele começa a presidir os internos, organizar fugas, coordenar os jogos, enfim, a liderar os doentes mentais da instituição. No filme, os pacientes, durante as fugas, apresentam um estado psicológico bem tranquilo. No hospital, todos são envergonhados, tímidos e assustados. Quando imersos na sociedade, sentem-se bem, desinibidos, rejuvenescidos. Esses avanços não são vistos com bons olhos por Ratched. Ela decide então manter Randle sob custódia permanentemente. Essa é a primeira grande derrota de Randle, que imaginava cumprir no hospício apenas o tempo determinado pelo juiz. Como o hospital não tem função de reabilitação criminal, mas sim de cura psicológica, o tempo não corresponde ao determinado pela justiça.

¹⁷⁷ *Id*, p.13.

Randle organiza uma festa na instituição, trazendo bebidas e prostitutas. Durante a noite, os pacientes ficam embriagados, e participam de uma orgia. Ao amanhecer, a chegada de Ratched no hospital desencadeia uma crise nos pacientes. O terrorismo psicológico imposto pela enfermeira Ratched é tão sádico que um deles acaba se suicidando. Todos ficam abismados, olhando o corpo ensangüentado. Nessa hora, a funcionária empurra os internos e impõe: “*Voltem para seus lugares. O importante é manter a rotina!*”. Randle, enfurecido, ataca e tenta estrangular Ratched. É o momento decisivo do filme. Por fim, a enfermeira acaba vencendo, e convence as autoridades do hospício a realizar uma lobotomia em Randle, que é então transformado em um zumbi complacente. No final, um dos pacientes, um gigante índio, Bromden (Will Sampson), livra o amigo de sua existência vegetal, sufocando-o com um travesseiro. A rotina do hospital retorna então ao normal, com a enfermeira Ratched conduzindo calmamente suas sessões de terapia.

Análise das obras

O filme *De repente* é uma adaptação da peça teatral escrita em 1956 pelo norte-americano Tennessee Williams e que possui o mesmo nome. A história aparece influenciada pelo drama do autor. Sua irmã Rose Williams foi submetida à psicocirurgia. Ela começou a sofrer colapsos nervosos e foi diagnosticada como esquizofrênica. Depois de muitas tentativas sem sucesso de terapia, ela passou por uma lobotomia pré-frontal em

1943, em Washington. A cirurgia terminou mal, e Rose ficou uma inválida pelo resto da vida¹⁷⁸.

Embora produzido em 1959, a história do filme se passa em 1937, época de ascensão da psicocirurgia. Na produção, a narrativa está relacionada a três pontos distintos: o homossexualismo, a loucura, e a psicocirurgia. A doença de Catherine é proveniente do choque causado pela descoberta da homossexualidade e posterior morte de seu primo, Sebastian. No intuito de evitar a disseminação desta descoberta, Violet lança a idéia de “arrancar a verdade” do cérebro através de uma lobotomia¹⁷⁹. Por estas implicativas, o tema central de *De repente no último verão* é o homossexualismo. *De repente* seguiu o caminho aberto por um filme de 1956, chamado *Chá e Simpatia (Tea and Sympathy)*, dirigido pelo italiano Vicente Minnelli¹⁸⁰. De acordo com William J. Mann, *Chá e Simpatia* indica o credo dominante da época: “se a pessoa parecesse gay e andasse como gay, era gay”¹⁸¹. *De repente* foi mais longe que *Chá* no aspecto do homossexualismo, mas em nenhum instante o rosto de Sebastian aparece. Pode-se interpretar que o homossexualismo existia, mas preferia se manter anônimo.

Um estranho no ninho é a adaptação do livro homônimo do norte-americano Ben Kesey, e se passa em 1963, quando a lobotomia já se encontrava fora de uso. A audiência é conduzida de modo a apoiar os internos, ao invés de seus guardiões. Como tal, o filme desenvolveu a idéia de que o eletrochoque e a lobotomia são considerados métodos

¹⁷⁸ SABBATINI, R. M. E. A história da lobotomia. Em: *Revista Cérebro Mente. Revista eletrônica de divulgação científica em neurociência*. <http://www.epub.org.br/cm/n02/historia/lobotomy_p.htm>. Visitado em 12/08/2003.

¹⁷⁹ “Arrancar a verdade” é a expressão utilizada por Catherine em uma das seqüências do filme.

¹⁸⁰ Em *Chá e Simpatia*, Laura Reynolds (Deborah Kerr) é a esposa de um professor e ajuda o aluno Tom Lee (John Kerr) a resolver questões sobre sua masculinidade.

¹⁸¹ MANN, W. J. *Bastidores de Hollywood*: a influência exercida por gays e lésbicas, 1910-1969. São Paulo : Landscape, 2002. p. 385.

indesejáveis e ditatoriais da sociedade, estabelecidos para impor castigo e submissão às suas normas.

Ao contrário de Catherine, em *De repente no último verão*, Randle chega a sofrer a intervenção cirúrgica, transformando-se em um ser sem vida. Essa foi a principal crítica que a lobotomia passou a sofrer: o caráter definitivo da cirurgia, que mutilava irreparavelmente uma parte do cérebro. Nela não é extraída uma parte dispensável do organismo, como o apêndice, mas a área essencial ao ser humano – sua personalidade – é destruída para sempre¹⁸².

Os dois filmes mostram a psicocirurgia como uma prática desumana e cruel, que transforma os homens em seres desprovidos de vontade. As opiniões dos protagonistas dos filmes são descartáveis e condenáveis perante a sociedade. Por estes motivos, elas podem ser excluídas fisicamente de seus corpos.

A prática da psicocirurgia

Em *De repente no último verão* e *Um estranho no ninho*, o uso da psicocirurgia serviria como instrumento de controle social. Violet procura utilizar o tratamento para esconder a homossexualidade de seu filho Sebastian. Em *Um estranho no ninho*, a lobotomia figura como um procedimento necessário para conter os supostos impulsos violentos e transgressores de Randle.

A moderna psicocirurgia têm raízes ainda nos fins do século XIX, em 1890, quando o cirurgião Richard Brickner retirou partes de lóbulos frontais de um paciente enquanto extraía um tumor. Após o procedimento, Brickner relatou que o operado parecia menos preocupado e menos inibido, e não mostrou ter sofrido uma deterioração intelectual.

¹⁸² ALEXANDER, p. 370.

Posteriormente, o Dr. John Fulton, um dos neurologistas experimentais da Universidade de Yale, comprovou o efeito da remoção completa dos lobos frontais em dois chimpanzés, com os quais não conseguia mais induzir nenhum um tipo de neurose experimental. Os animais pareciam aceitar melhor a frustração e ficaram fáceis de lidar¹⁸³.

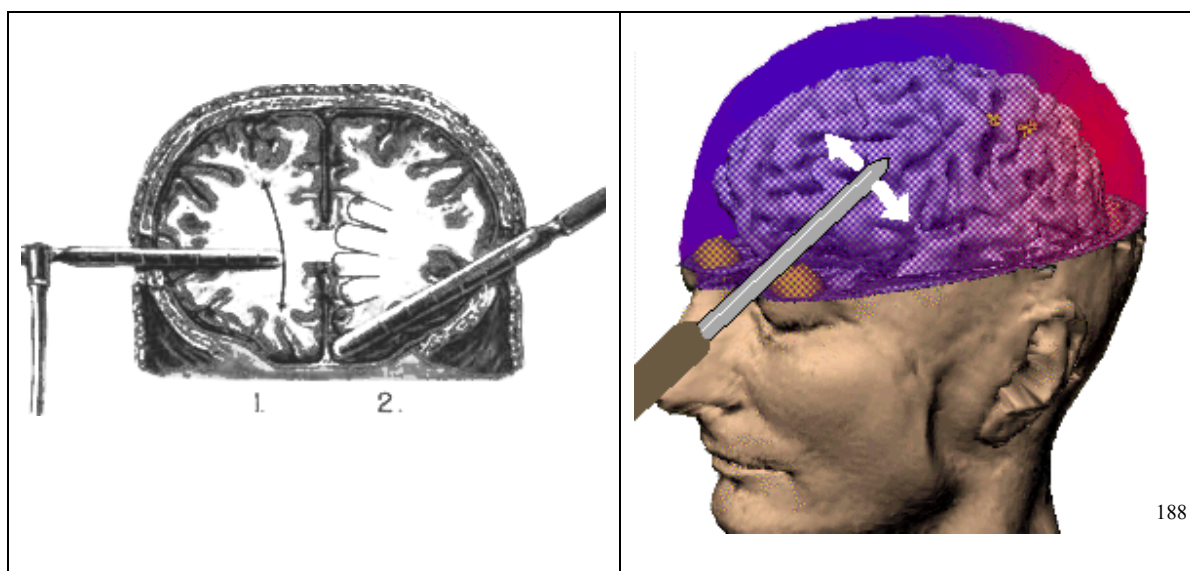


Tendo ouvido esses fatos relatados por Fulton em um congresso internacional em Londres, o neuropsiquiatra português Dr. Antônio Egas Moniz, professor de neurologia da Faculdade de Medicina da Universidade de Lisboa, teve a idéia de realizar uma operação semelhante. Moniz raciocinou que seccionando as fibras nervosas que unem o córtex frontal e pré-frontal ao tálamo (uma estrutura localizada no meio do cérebro, responsável por transmitir as informações sensoriais para o neocórtex). Deste modo, ele achava que

¹⁸³ Id, p. 369-370.

¹⁸⁴ As duas fotos foram obtidas no site: Revista Cérebro Mente: Revista eletrônica de divulgação científica em neurociência. <http://www.epub.org.br/cm/n02/historia/lobotomy_p.htm>, em 24/04/2003

poderia ocorrer uma interrupção nos pensamentos repetitivos¹⁸⁵. Moniz lançou a idéia de um círculo vicioso, no qual idéias mórbidas ficam intensificadas se não forem refreadas. Ele acreditava que essas idéias estimulam e reestimulam o neurônio. Embora nenhuma mudança patológica pudesse ser percebida nas células nervosas de pacientes que sofriam de psicoses funcionais, Moniz “ficou particularmente impressionado pela circunstância de certos pacientes mentais terem uma existência mental circunscrita confinada a um ciclo limitado de idéias que, dominando todas as outras, revolvem constantemente o cérebro doente do paciente”.¹⁸⁶ Segundo o autor Alexander, Moniz tentou aliviar os sintomas mentais severos em pacientes considerados intratáveis¹⁸⁷.



A primeira lobotomia frontal foi realizada no ano de 1935. Moniz, trabalhando com o colega neurocirurgião Dr. Almeida Lima, desenvolveu então uma abordagem cirúrgica que ele denominou de leucotomia ("corte da substância branca"). Ele abria uma série de

¹⁸⁵ SABBATINI, *Op. cit.*

¹⁸⁶ ALEXANDER p. 370.

¹⁸⁷ *Ibid.*

¹⁸⁸ As fotos foram obtidas no site: Cérebro Mente. Revista eletrônica de divulgação científica em neurociência. <http://www.epub.org.br/cm/n02/historia/lobotomy_p.htm>, em 24/04/2003

orifícios no crânio, por onde passava um instrumento chamado leucótomo de fio. Realizando movimentos laterais, ele cortava as fibras e o paciente podia se recuperar rapidamente. Moniz relatou os resultados com alguns poucos pacientes. Pessoas que eram gravemente agitadas, ansiosas ou deprimidas, tinham mostrado bons resultados em alguns casos, enquanto que em outros não se obtivera sucesso. Moniz foi cauteloso em propor que a leucotomia deveria ser utilizada somente quando os transtornos não tivessem mais nenhuma esperança de tratamento por outros meios¹⁸⁹.

Durante a década de 1940, a lobotomia foi preconizada freqüentemente para pacientes irretiráveis resistentes a tratamentos de choque.¹⁹⁰ A mortalidade em operações pré-frontais era em torno de um ou dois por cento, mas se ergueram altos protestos contra seu emprego. Pacientes submetidos a essa espécie de cirurgia não ficavam apenas mais calmos, muitas vezes eram reduzidos à condição de plácidos ‘zumbis’. Muitos operados tinham falta de ambição, tato e imaginação, embora talvez eles parecessem mais calmos, suas famílias não sentiam o mesmo.¹⁹¹

A lobotomia teve anos de glória, principalmente nos Estados Unidos. O procedimento invadiu o país. Entre 1939 e 1951, foram realizadas mais de 18 mil lobotomias nos EUA, e dezenas de milhares mais em outros países¹⁹². A cirurgia foi realizada em larga escala nos anos 40, devido ao grande número de casos psiquiátricos trazidos pela Segunda Guerra Mundial. Foi amplamente usada como instrumento para

¹⁸⁹ SABBATINI, *Op. cit.*

¹⁹⁰ A maioria das pessoas relaciona o tratamento de choque com a eletroconvulsoterapia. De fato, o eletrochoque (criado pelos médicos Ugo Cerletti e Lucio Bini) foi um dos procedimentos preferidos, por sua simplicidade, mas foi desenvolvido apenas em 1937. Antes desse ano, os tratamentos de choque eram desenvolvidos através de medicamentos. A utilização deste último tipo de tratamento remonta a 1933, e foi desenvolvida pelos médicos Ladislau Von Meduna e Manfred Sakel. Meduna trabalhou com o pentilenotetrazol (conhecido como metrazol ou cardiazol), conseguindo resultados bastante positivos. Manfred Sakel anunciou resultados com a terapia por coma insulínico.

¹⁹¹ ALEXANDER, p. 370.

¹⁹² SABBATINI, *op. cit.*

controlar o comportamento indesejável dos doentes e esvaziar os hospitais superlotados (fazia sentido financeiramente, pois o procedimento custava cerca de 250 dólares, contra um custo de 35 mil dólares ou mais, por ano, para cada interno).¹⁹³ Algumas críticas indicaram o fato de que pacientes com pensamentos recorrentes gravemente mórbidos (psicoses obsessivas) não tinham seus sintomas aliviados. Com o passar dos anos, porém, a lobotomia foi deixando de trazer os benefícios esperados. Índices demonstravam que apenas um terço dos pacientes apresentava melhora, enquanto outro terço permanecia na mesma, e o terço restante piorava. Cada vez mais a prática começou a ser condenada, principalmente pelos danos irreversíveis causados ao cérebro. Na década de 70, essa condenação se reverteu em leis, que restringiram seu uso¹⁹⁴.

²³Id.

¹⁹⁴ Id.

3.2 – O Laranja Mecânica

Um dos filmes mais significativos que apresentam o tratamento da doença mental foi produzido no ano de 1972 e dirigido pelo americano Stanley Kubrick, sob o título de *Laranja Mecânica* (*Clockwork Orange*).



Laranja Mecânica envolve um contexto agravado por escândalos políticos como o Watergate e pelo fracasso da intervenção americana no Vietnã. Richard Nixon se elegeu como 37º. Presidente dos EUA em 20 de janeiro de 1969, pelo Partido Republicano. Ele se elegeu com uma pequena diferença nas urnas, cerca de 118 mil votos, de um total de 69 milhões. Como presidente Nixon deu prioridade a assuntos exteriores e de forma significativa reorientou as políticas norte-americanas. Em julho de 1969, ele esboçou o

amplo princípio que guiaria sua administração, e que foi chamada de Doutrina Nixon: “Os EUA participaram na defesa e desenvolvimento de seus aliados e amigos, mas a nação não pode nem vai conceber a todos os planos, realizar todos os programas, executar todas as decisões nem carregar nos ombros toda a defesa das nações livres do mundo. Daremos ajuda quando isto significar uma verdade e quando se considerar que é em nosso proveito”. Essa doutrina de Nixon envolveu uma limitação dos gastos da Doutrina Trumann, e que se baseou em *Law and Order* – Lei e Ordem. Nixon também prometeu em sua campanha concluir a Guerra do Vietnã. Lenta, mas constantemente, o presidente se empenhou em retirar as tropas americanas ao mesmo tempo em que levava adiante vigorosas campanhas e buscava uma paz vigiada. Ainda que a maioria da população parecia estar em favor de uma retirada gradual, crescia o número de cidadãos que defendiam o fim imediato da guerra. Por fim, em janeiro de 1973, se chegou ao acordo e dois meses depois o último combatente deixou o Vietnã. A luta entre os vietnamitas, contudo, não terminou. Mas a participação americana custou aos EUA mais de 57 mil mortos, mais de 300 mil feridos em mais de 135 milhões de dólares.¹⁹⁵ Posteriormente, Nixon protagonizou um escândalo político que custou sua renúncia, algo sem precedentes na história americana. Foi o caso Watergate. Em junho de 1972, cinco homens foram presos por invadir o escritório do Partido Democrata no edifício Watergate, em Washington DC. Apesar da relação existente entre os arrombadores e o Partido Republicano, a história foi abafada. O candidato republicano, McGovern atraiu pouca atenção ao incidente. Em meados de 73, no entanto, um dos acusados da invasão do edifício decidiu cooperar com as investigações. A confissão foi seguida por outras, incluindo a de um conselheiro de Nixon. O presidente foi acusado de

¹⁹⁵ BAYLIN, B.; DAVIS, D. B.; DONALD, D. H.; *The great republic*. Lexington, Massachusetts : DC and Company. 1977. p. 1250-1264.

utilizar recursos do governo em favorecimentos, movimentação ilegal de fundos, sabotagem política, entre outras. Por fim, Nixon renunciou em 9 de agosto de 1974¹⁹⁶.

Essas crises políticas ocorrem no momento em que se modifica a indústria cinematográfica. Surge, neste momento, o que se chama de *New American Cinema*, o Novo Cinema Americano. Desde meados da década de 60, o público norte americano exigia filmes que apresentassem novas perspectivas de uma coletividade em crise. Produções complicadas e complexas que desafiassem e surpreendessem os espectadores. A distância entre a realidade e a ficção estava encurtando-se cada vez mais, pois a identificação com a própria vida passou a ser valorizada. Um novo público surgia. Ele procurava algo além dos rostos de astros conhecidos. Um público com uma consciência mudada pelas drogas, politizado, que questionava as injustiças, aclamando por direitos humanos. Os estúdios cinematográficos tiveram que se adaptar a essa nova audiência. Nesse momento surgem os filmes como *Bonnie e Clyde: uma rajada de balas* (*Bonnie and Clyde*, 1967); *A primeira noite de um homem* (*The Graduate*, 1967), *Sem destino* (*Easy Rider*, 1969). É a partir desse meio conturbado que Stanley Kubrick dirigiu um filme “perturbador”. A história de um jovem da classe trabalhadora que utiliza a violência como meio de expressão. Estes filmes não foram produzidos em Hollywood, mas em Nova York, por meios independentes.

Narrativa do filme

A ação se passa na Inglaterra, num futuro próximo, desolador e violento. Gangues futuristas, amorais, destemidas e cruéis, fazem parte desse cenário de um mundo decadente. O retrato de uma sociedade à mercê da violência civil e institucional descontrolada, onde a liberdade de escolha é ameaçada pelo autoritarismo político.

¹⁹⁶ Ibid.

O protagonista do filme é Alexander De Large (Malcolm McDowell), o louco da história. Um adolescente desajustado, agressivo e desequilibrado, que odeia e agride as instituições e os seres humanos, sem razões aparentes, sejam políticas ou ideológicas. Alex é um anti-herói. Ele encontra prazeres igualmente intensos em uma sinfonia de Beethoven e na prática de estupros. As primeiras seqüências de *Laranja Mecânica* refletem essa perspectiva hedionda. Líder de uma gangue, ele pratica a “boa e velha ultraviolência”: espancar mendigos, invadir casas, roubar, pilhar, destruir, estuprar, vandalizar e executar qualquer outra ação que seja sinônimo de agressão à sociedade. De acordo com seus valores, não é o horror dos fatos que nos choca, mas sim o prazer que ele sente em executá-los. No filme, Alex descreve o espancamento de um mendigo: *“Georgie deu-lhe uma no rôte desdentado com seu maozão cheio de anéis, e isso fez o veque velho começar a gemer aos potes. Aí começou a sair o sangue, meus irmãos, uma beleza. (...) Pete deu-lhe um lindo chute na pança, então nós largamos ele”*.

Em uma dessas noites de violência, Alex acaba espancando uma senhora até a morte. Como resultado, é preso e condenado a catorze anos de prisão. No presídio, perde seus bens e sua identidade, passando a ser reconhecido por um número. A partir de então, ele se torna o 655321.

No filme, o Reino Unido está sofrendo com a delinqüência juvenil e conseqüente superlotação dos presídios. A grande justificativa para a utilização de um aparelho de reeducação radical é essa superlotação. Uma conversa do Ministro do Interior (Anthony Sharp) com o diretor de um presídio demonstra isso com clareza:

MI: Criminosos amontoados, criminalidade concentrada, crime em meio do castigo.

Diretor: Concordo. Precisamos de prisões maiores, dinheiro...

MI: Nem pensar. O governo não se interessa mais por velhas teorias penológicas. Logo, precisaremos das prisões para presos políticos. A solução para presos comuns é só tratamento. Destruir o reflexo criminal, só isso.

Em *Laranja Mecânica*, o local de tratamento (Centro Médico Ludovico) tem objetivo de tratamento dos delinquentes, com finalidade legal. A ciência entra a serviço do governo. Esta aparece na figura aterrorizante do Doutor Brodski (Carl Duering) e seus assistentes, Dr. Alcoot (John J. Carney) e Dra. Branom (Madge Ryan). Esta é a equipe que trata a delinqüência de forma reducionista. De acordo com eles, tudo não passa de associações mentais inoportunas que podem ser corrigidas, rearranjadas em 15 dias, para isso se fazendo justo empregar métodos de tortura física e psicológica disfarçados de tratamento. É nessa medida em que o médico assume a figura do policial para combater um mal social.

O Ministro do Interior é o personagem que simboliza o Estado. Ele comenta sobre essa clínica: *“O governo não pode mais se preocupar com teorias penais fora de moda.(...) É melhor lidar com criminosos comuns de maneira terapêutica. Basta matar o instinto criminoso”*.

Em caráter experimental, jovens são encaminhados para um programa de reabilitação alternativo e radical. Trata-se de um condicionamento forçado, uma lobotomia computadorizada. Um tratamento médico que transforma delinqüentes em “homens de bem”. Corrigir os cidadãos transgressores em um curto período é a promessa da Técnica de Ludovico, que associa os instintos humanos de violência a um extremo mal estar físico, fazendo com que o indivíduo se torne incapaz de agressão. Esse tratamento consiste na administração de uma droga experimental e na exibição de filmes de violência desenfreada. A droga age no cérebro, causando mal-estar, e estando quimicamente induzido, o jovem faz

associações do desconforto à violência. A descrição do Dr. Brodski é bastante esclarecedora: *“Muito em breve, a droga levará o paciente a uma paralisia similar à morte, além de uma profunda sensação de terror e desamparo. Uma de nossas primeiras cobaias disse que foi como morrer por sufocação ou afogamento. E é nesse período, pelo que descobrimos, que o paciente fará as associações mais proveitosas entre o catastrófico ambiente da experiência e a violência que presencia”*.



A técnica Ludovico em utilização. Camisa de força e utilização de psicotrópicos são a base do tratamento. Imagem obtida em: <<http://www.imdb.com>>, em 22/05/2004.

Na ânsia de alçar a liberdade em duas semanas, o protagonista Alex se submete a esse experimento que pretende erradicar a criminalidade e liberar vagas do presídio do Estado. Ele comenta: *“Para ser um maltchique livre novamente em 15 dias, eu estava disposto a agüentar muita coisa, meus irmãos”*. A delinqüência de Alex começa, a partir deste ponto, a ser tratada como uma doença, passível de tratamento psicoterápico somado a ingestão de drogas, representadas pelo “soro experimental” que os cientistas injetam em seu sangue.

Ao comentar a primeira sessão do tratamento, Alex diz ter sido “horível”. A Dra. Branon responde: “*É claro. A violência é uma coisa terrível. É isso que seu corpo está aprendendo*”.

A partir deste ponto, a história fica claramente dividida em duas: Alex agressor e Alex vítima. O protagonista é um misto de sensibilidade, espirituosidade e crueldade. Ao fim do tratamento, ele passa por uma espécie de prova. É induzido a praticar violência, e se sente mal ante à menor presença de agressão. O jovem é humilhado, tentado, espancado, mas não reage. Ele perdeu totalmente sua vontade. Deixou de ser agressivo e violento e se tornou um “laranja mecânica”. Pelos parâmetros utilitaristas do Estado, o tratamento foi um sucesso.

Após essa demonstração, Alexander é recolocado em liberdade. Um “novo homem”, de acordo com os psiquiatras encarregados do caso. Com um comportamento alterado e portando uma personalidade totalmente desconhecida, Alex percebe que perdeu sua família, seus amigos, é abandonado, e se torna uma vítima da sociedade que um dia agrediu impensadamente. Terá de reaprender a viver, sem amigos, sem dinheiro, e sem nenhuma espécie de auxílio após o tratamento. Em desespero, ele tenta o suicídio, e todo o drama evidencia as práticas desumanas do governo.

Ao fim, no intuito de evitar as críticas, o Partido visita Alex, internado em um hospital. Com uma breve regressão, o paciente restabelece sua psicologia anterior

Análise da obra

O filme *Laranja Mecânica* tem outra característica importante. Ele antecipa, no cinema, as histórias de ciência, ficção e horror *cyberpunk*. O universo *cyberpunk* é um mundo tecnologicamente avançado, onde a produção cultural é esvaziada e diluída. Nele,

apresenta-se uma versão crítica de uma situação sócio-cultural futura, no qual as histórias são uma alusão à incapacidade do desenvolvimento tecnológico de evitar a decadência da sociedade pós-moderna, retratada nos filmes. Situação causada pela eficiência e rapidez dos meios de comunicação de massa, que desfazem rapidamente valores, práticas e realidades, transformando tudo em espetáculo e mercadoria¹⁹⁷. Exemplos da literatura de *cyberpunk* política são as obras *Admirável Mundo Novo*, de Aldous Huxley, e *1984*, de George Orwell. No cinema, o mais claro exemplo de *cyberpunk* é o filme *Blade Runner - o caçador de andróides*, de 1982, dirigido por Ridley Scott. O filme *Laranja Mecânica* também foi adaptado do livro homônimo de Anthony Burgess¹⁹⁸, redigido em 1962, e é considerado o prenúncio do movimento punk.

Laranja Mecânica apresenta uma história revolucionária e assustadora. Nela se encontra uma perspectiva de futuro obscura e satírica, de uma sociedade decadente, atormentada pela violência civil. Mais angustiante ainda é a proposta totalitarista e política do Estado, que não mede esforços para alcançar seus objetivos. Para isso, lança mão da ciência e de seus mecanismos, indiferente da reflexão histórica e social. A grande questão que o filme traz ainda é: onde está a verdadeira violência? Na delinquência ou no totalitarismo?

Além dessa constatação, o filme é o retrato de um mundo em crise política e socialmente, conturbado, descrente do governo, atormentado pela possibilidade do totalitarismo, capitalista ou comunista. É nessa vertente que o filme lança sua crítica: ela não se dirige especificamente a uma ordem política ou social, mas sim ao mundo, em toda sua forma.

¹⁹⁷ BRANDÃO, A. C.; DUARTE, M. F. *Movimentos culturais de juventude*. 10. ed. São Paulo : Moderna. 1990.

¹⁹⁸ BURGESS, Anthony. *A Laranja Mecânica*. Ediouro S.A, RJ, 1994.

O tratamento de Alex

O filme é centrado no tratamento de Alex. Ele é iniciado quando o Ministro do Interior resolve fazer uso de mecanismos disciplinadores de natureza científica para tratar o criminoso Alex. No filme, esses mecanismos têm sua natureza psicológica ressaltada, uma vez que atuam no íntimo do sujeito. O Estado usa de saberes científicos, simbolizados pela junta de pesquisadores de formação não identificada, para exercer seu poder disciplinador no delinqüente Alex, a fim de transformá-lo em um cidadão dócil e obediente das leis. O interesse do Estado é a redução de criminosos nos presídios, o que é evidenciado como uma preocupação financeira. O Estado opta pelo tratamento psicológico, mas que tão somente condiciona os presos a não cometerem crimes: não reeduca de fato, e nem os prepara para a vida em sociedade. Fica também o evidente interesse político. Esse tratamento foi a proposta do Partido Político que está no governo para erradicar a violência e conseguir a reeleição.

Os crimes dos quais Alex é culpado não são vistos de um ponto de vista psicossocial: tratam-se tão somente, para o Estado, de um problema do indivíduo. Essas ações são consideradas de uma perspectiva organicista (causa fisiológica) da doença, acusando o indivíduo, e somente ele, dos males causados à sociedade. Uma degeneração do cérebro que deve ser combatida. As demais relações sociais que Alex estabelece – com seus amigos, familiares, colegas e professores – são totalmente excluídas do tratamento. Essas interações que são subestimadas durante o tratamento, transmitem o desajuste do doente mental ao meio social. De certa forma, esse conceito diferente das propostas psiquiátricas da época, que já se viam influenciadas por outras metodologias de tratamento, tais como a antipsiquiatria. *Laranja Mecânica* é um filme produzido na mesma época que

Um estranho no ninho, e como tal, condena as práticas orgânicas e tratamentos que desprezam as relações sociais do doente.

O filme despreza totalmente as indicações da antipsiquiatria, e indica um tratamento condicionante. No livro *Cinema e Filosofia*, do espanhol Juan Antonio Rivera, há uma constatação sobre a prática utilizada em *Laranja Mecânica*¹⁹⁹. O autor considera o tratamento uma prática de condicionamento clássico para o controle da conduta, e exemplifica com o seguinte relato:

Uma experiência realizada por dois psicólogos: John B. Watson (o pai do behaviorismo) e Rosalie Rayner. Ambos decidiram instalar deliberadamente uma fobia em um menino de onze meses, chamado Albert; depois da experiência, Albert passou a ter fobia de rato branco. Antes da experiência examinaram a conduta de Albert: comprovaram que era um menino tranqüilo, bonachão e pouco excitável; descobriram que só se sobressaltava e começava a chorar diante de duas coisas concretas: a perda momentânea de equilíbrio e ruídos fortes. Mostraram-lhe uma série de animais e objetos (brinquedos, um cachorro, um jornal pegando fogo, um rato branco), e o menino reagia com confiança, aproximando-se deles e tentando tocá-los com a mão. Uma vez constatado que o menino era de natureza calma e que, em especial, não sentia medo algum do rato branco que lhe mostravam, começaram a criar artificialmente nele esse medo. O que fizeram era muito simples: mostraram ao menino o rato branco ao mesmo tempo em que golpeavam fortemente um pedaço de metal por trás dele. Realizaram várias vezes essa estimulação conjunta da presença do rato e do ruído intenso, provocando soluços e demonstrações de temor cada vez mais patentes em Albert. Depois dessa série de estimulações conjuntas, mostraram-lhe *apenas o rato*, sem o acompanhamento do ruído: o menino chorou violentamente e tentou escapar do animal o mais rápido que pôde. A fobia já havia sido criada: o rato, que a princípio não lhe inspirava temor, transformou-se em um animal que despertava fobia; era agora um estímulo que havia se “apoderado” da resposta de medo correspondente ao estímulo aversivo do ruído forte; produzia no menino a mesma reação de pânico que este, e tal reação acabou perdurando.²⁰⁰

Essa mesma experiência foi realizada com Alex: uma superexposição de imagens de violência, associadas a um forte mal-estar induzido pelo soro experimental. Psicicamente, a violência estará sempre associado ao desconforto: tornou-se o rato branco de Albert. Essa associação, que o autor Rivera chama de condicionamento clássico também é conhecida como condicionamento pavloviano, e incorpora a seguinte teoria: “a condição fundamental

¹⁹⁹ RIVERA, J. A. *O que Sócrates diria a Woody Allen* : cinema e filosofia. São Paulo : Editora Planeta do Brasil, 2004. p. 70.

²⁰⁰ Id, p. 71-72.

para que exista um reflexo condicionado é a coincidência, no tempo, uma ou várias vezes sucessivamente, de uma excitação indiferente”²⁰¹. Para a personagem Alex, o reflexo condicionado é o mal-estar que a violência lhe provoca.

Vista como uma patologia tratável por uma curta e devastadora psicoterapia de choque, a marginalidade teve sua etiologia e verdadeira natureza desprezadas. A criminalidade, tratada como doença serviu como pretexto para o Estado controlar a mente e seqüestrar a liberdade de escolha do sujeito Alex.

Nos três filmes analisados, o tratamento procura promover um controle social da loucura, desprezando a etiologia da doença. Esse procedimento, nos filmes, não assegura a melhoria do paciente, mas da sociedade que o cerca. Nas produções, o retrato que os tratamentos apresentam são vistos como pessimistas, que destroem a psicologia dos protagonistas. Em *De repente*, a etiologia da doença remete a causas psicológicas, o choque de descobrir o homossexualismo de Sebastian. Em *Laranja*, as causas da doença são desprezadas e tudo é considerado como um problema orgânico, reduzido a Alex. Para resolver o problema, acha-se justo utilizar um super-condicionamento, que destrói a personalidade do protagonista.

Nos filmes, as propostas de tratamento são consideradas desumanas, incoerentes com as patologias das personagens. Os resultados são bastante significativos: nenhuma das propostas funciona. No único filme que ela ocorre, *Um estranho no ninho*, ela transforma Randle em um ser sem vontade, um zumbi. Em *Laranja* o tratamento chega a ocorrer, mas com conseqüências trágicas. Os resultados são tão pouco significativos que são

²⁰¹ PAVLOV, p. 44.

descartados. A lobotomia, pelas estatísticas, que apontavam poucos resultados positivos. E em *Laranja*, pela proposta totalitarista, que ao fim é descartada. *Laranja Mecânica* e *Um estranho no ninho* também funcionam como promoção da teoria antipsiquiátrica, que se encontrava em alta na época.

Os tratamentos psiquiátricos que os filmes apresentam transformam-se em denúncia de práticas cruéis, que destroem o paciente. A violência da sociedade para com o doente mental vem disfarçada de tratamento nos três filmes analisados.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Aparentemente, a loucura e o cinema compreendem duas noções totalmente distintas entre si. O cinema tem a função de entreter, de divertir, enquanto a loucura trata da relação do indivíduo com o mundo, de algo que está relacionado com a quebra da ordem social aceita pela sociedade num momento dado. No decorrer do trabalho, se percebe que doença mental e cinema têm alguns pontos em comum.

Ainda hoje não existe uma definição exata do que é a loucura. Atribui-se a loucura às suas causas, mas não se diz, efetivamente, *o que é doença mental*. Para definir o que é a doença mental, adotamos uma ciência: a psiquiatria. Ela é quem define quem é louco e quem é normal. Para isso, ela se apóia em alguns métodos. Algumas práticas, consideradas mágicas, foram abandonadas, enquanto métodos científicos buscavam as explicações para a doença mental. São essas duas bases que definem o que consideramos como louco. Um é o método orgânico, que aponta causas físicas para explicar nosso comportamento. O outro, o psicológico, que considera nossas relações com o meio e nosso subconsciente como causa

dos transtornos. Dentro desses meios, a doença mental começa a ser definida como uma maneira diferente de se relacionar com a sociedade.

Pelo lado do cinema, também não temos uma definição precisa, algo que diga *o que é cinema*. Para responder a esta questão, alguns apontam algo que podemos considerar um método orgânico: responder o que é cinema através do maquinário, de transformações tecnológicas, do mecanismo de persistência retiniana. Mas no cinema também existe o que seria um método psicológico: buscar responder o que é cinema através de seu estilo, de sua arte, do que ele apresenta na tela.

Não se pode esquecer que o cinema e a psicanálise nasceram praticamente juntos. E que ambos sofreram transformações no decorrer dos anos. Mais de um século se passou desde o considerado nascimento do cinema, quando os irmãos Lumière apresentaram seus dez filmes no subsolo do *Gran Café*, em Paris, nos primeiros ensaios do que hoje consideramos simples fotografias em movimento. Mais de um século se passou desde o nascimento da psicanálise, que indicou nossa própria mente como origem de alguns tipos de transtorno. O cinema, por sua vez, aperfeiçoou seu objetivo principal: fingir que é real. E a psiquiatria também modificou seus procedimentos e seus diagnósticos.

A psiquiatria é uma forma de ciência, e acompanha as transformações tecnológicas. Uma ciência que já nasceu com o objetivo da prevenção. De salvar a sociedade do doente mental ou salvar o doente mental da sociedade. E o cinema, por sua vez, nasceu com o objetivo de estudar o movimento, fingir que é real, representar a sociedade. E se, por fim, o cinema é uma indústria, não podemos nos esquecer que a psiquiatria também pode ser. Para exemplificar, Alan Serrano cita o que ele chama de mercantilização da psiquiatria: “os Estados Unidos tratam, em um ano, cerca de 35 milhões de casos com drogas antipsicóticas dentro de hospitais. 20 milhões de casos recebem antidepressivos, e 30 milhões recebem

tranqüilizantes menores. São, ao todo, 85 milhões de pessoas, tomando remédios para diminuir o sofrimento psíquico e dando lucros às multinacionais farmacêuticas”.²⁰²

Cinema e psiquiatria caminharam juntos. Por fim, muitos pesquisadores, como Walter Benjamin e Jacques Derrida indicaram que fenômenos ligados à projeção, ao espetáculo e à percepção deste espetáculo, possuem equivalentes psicanalíticos. A análise cinematográfica consiste em se aproximar da leitura psiquiátrica, e observar os detalhes que estão em relação direta com as causas e conseqüências das ações das personagens. Dessa relação entre cinema e psiquiatria, só restava ao cinema se apropriar da doença mental e utilizá-la para suas histórias. Foi exatamente o que aconteceu. A loucura se transformou num dos artifícios mais amplamente utilizados pelo cinema, para no decorrer dos anos, a loucura figurar em comédias, tramas, suspenses, horror, entre outros.

E o que dizer do futuro? Que novos caminhos estamos seguindo? Estamos rumando para uma nova psiquiatria ou a um novo estilo de cinema? Ao se analisar cerca de meio século de cinema, é possível se dizer tanto a cinematografia quanto a psiquiatria se dirigem para novas práticas. Nesta nova era que se esboça, com um cinema dominado pela computação gráfica, o que o historiador pode esperar? E da medicina, que tem avançado a passos largos, nos caminhos da bioquímica, biogenética, nanotecnologia, entre outras? A representação da loucura continua aparecendo de forma constante no cinema. Não se pode esquecer que filmes como *Frankenstein* trabalharam com o horror que a ciência é capaz de proporcionar. Atualmente, o cinema segue as mesmas vertentes. A indústria cinematográfica continua a explorar as potencialidades que a ciência é capaz de oferecer. E a psiquiatria continua a figurar como elemento importante para a narrativa cinematográfica.

²⁰² SERRANO, p. 57.

Na sociedade e no cinema, as formas de tratamento também foram se modificando. Elas apontaram muito mais para novos estilos de prática médica, muito mais ligados às tendências mais compassivas. Embora a loucura que o cinema explora muitas vezes seja uma loucura assassina ou dramática, as práticas que utilizamos para “controlar” o doente ultrapassam o que consideramos “humano”. Filmes da década de 1970, como *Laranja Mecânica* e *Um estranho no ninho* denunciaram métodos desumanos de tratar a doença mental, e apontaram para novas tendências, que havia algum tempo já vinham se desenvolvendo. Filmes como *Uma mente brilhante* (*A beautiful mind*, 2001) indicaram ainda mais prerrogativas para as tendências da psiquiatria: o paciente foi capaz de alcançar a cura por seus próprios meios. Se considerarmos as diferenças de tratamentos para a loucura mostrada pelos filmes em um espaço de tempo tão curto, o que dizer de uma produção da década de 1930, que considerou a morte como meio de sanar o problema da loucura (lembrar do fim de *Frankenstein*), e um do início do século XXI que aponta o próprio doente como seu médico (*Uma mente...*)? São essas transformações inerentes de nossa sociedade que o cinema se apropria e representa. Não se pode esquecer que são valores, regras, normas do conjunto social, que as produções cinematográficas aprisionam, transformam e apresentam ao espectador. O cinema apresenta, através de suas histórias, como pensamos o doente mental, como o tratamos, e principalmente, como o controlamos. E através do cinema, testemunhamos que, muitas vezes, é a sociedade que nos enlouquece. E a psiquiatria opera como um agente de controle social, disfarçado sob o rótulo de tratamento.

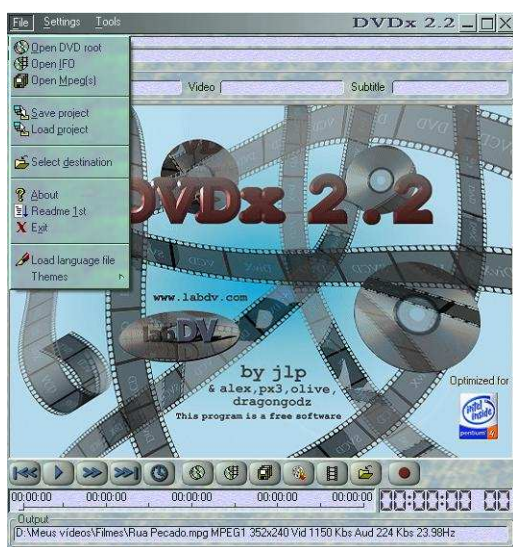
Por fim, o objetivo desta dissertação não foi encerrar um tema de pesquisa, mas sim abrir um caminho para muitos outros. Atualmente, com a retomada do cinema brasileiro, novos estudos sobre o cinema vêm se desenvolvendo. Mas estes trabalhos consideram

apenas o cinema brasileiro, sua trajetória histórica, suas novas fronteiras, temática que se distancia da proposta desta dissertação. O cinema estrangeiro é, ainda, o que mais admiramos, e o que exerce maior impacto sobre nossa sociedade. Até a década de 60, o cinema de Hollywood foi o mais importante difusor de idéias.

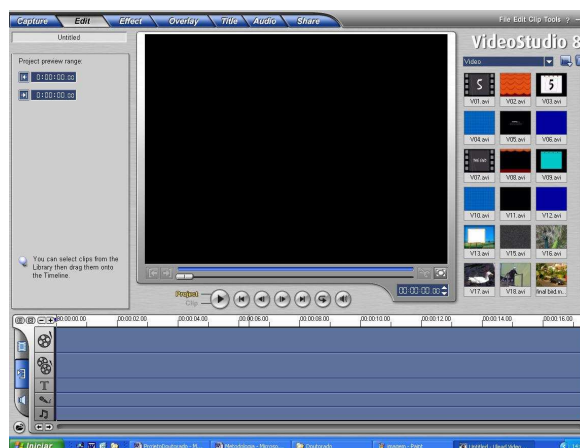
A conclusão de uma pesquisa não é seu encerramento, mas sim o início de diversas outras possibilidades. As conclusões nunca são definitivas e levam a outras questões que apresentam respostas distantes dos objetivos pretendidos. Resumindo, a nossa sociedade cria o louco e depois o apresenta no cinema. Pareceria ser que Johann Wolfgang von Goethe tinha razão quando afirmou: “Não precisamos ir a uma instituição psiquiátrica para encontrarmos mentes desequilibradas. Nosso planeta é o grande hospício do Universo”.

APÊNDICE

É importante ressaltar que o cinema, assim como qualquer outra fonte, é possível de fichamento para posterior avaliação. Para tal, são utilizados dois programas. Um deles é o DVDx 2.2, que possibilita a captura de mídias em formato de DVD, transformando os arquivos do formato IFO e VOB em arquivos de extensão MPG Layer 1 e MPG Layer 2, passíveis de visualização em qualquer computador com Windows 98 ou superior. Para a digitalização das mídias em VHS, é utilizado o programa Ulead Vídeo Studio 8.0, que possibilita não só a captura em tempo real das cenas do videocassete, como também fornece uma mesa de edição bastante eficiente.



Interface do Programa DVDx 2.2



Interface do Programa Ulead 8.0

FILMOGRAFIA VERIFICADA
(em ordem cronológica)

O Estudante de Praga – (Der Student Von Prag) – 1912

Dirigido por Hanns Heinz Ewers
Escrito por Hanns Heinz Ewers, Edgar Allan Poe
Tipo: P&B
País de Origem: Alemanha
Duração: 85min.
Elenco: Paul Wegener, John Gottawt, Grete Berger.
Produtora: Deutsche Bioscop
Distribuidora: LS Vídeo

Nascimento de uma nação – (The Birth of a Nation) – 1915

Dirigido por D. W. Griffith
Escrito por Thomas F. Dixon Jr.
Tipo: P&B
País de Origem: EUA
Duração: 125 min.
Elenco: Lilian Gish, Mae Marsh, Miriam Cooper.
Produtora: David W. Griffith Corp.
Distribuidora: Continental Home Vídeo

O Gabinete do Doutor Caligari - (Das Kabinett des Doktor Caligari) - 1919

Dirigido por Rober Wiene
Escrito por Hans Janowitz e Carl Mayer
Tipo: P&B
País de Origem: Alemanha
Duração: 67min.
Elenco: Werner Krauss, Conrad Veidt, Friedrich Feher, Lil Dagover
Produtora: Decla Bioscop
Distribuidora: Elite Entertainment (DVD)

O Médico e o Monstro – (Dr. Jekyll & Mr. Hyde) – 1920

Dirigido por John Robertson
Escrito por Clara S. Beranger
Tipo:P&B
País de Origem: EUA
Duração: 63min.
Elenco: John Barrymore, Martha Mansfield, Brandon Hurst.
Produtora: Famous Players, Lasky Corporation
Distribuidora: Continental Home Vídeo.

Encouraçado Potemkim – (Bronenosets Potyomkin) – 1925

Dirigido por Sergei Eisenstein

Escrito por Nina Agadzhanova

Tipo: P&B

País de Origem: Rússia

Duração: 72 min.

Elenco: Aleksandr Antonov, Vladimir Barsky

Produtora: Goskino

Distribuidora: Image Entertainment.

A mãe – (Mat) – 1926

Dirigido por Vsevolod Pudovkin

Escrito por Maximo Gorky

Tipo: P&B

País de Origem: Rússia

Duração:

Elenco: A Chistiakov, Anna Zemtova

Produtora:

Distribuidora: Continental Home Vídeo

Metrópolis – (Metropolis) – 1926

Dirigido por Fritz Lang

Escrito por Fritz Lang

Tipo: P&B

País de Origem: Alemanha

Duração: 127 min.

Elenco: Alfred Abel, Rudolf Klein-Rogge, Brigitte Helm

Produtora: UFA

Distribuidora:

Outubro – (Oktyabr) – 1927

Dirigido por Sergei Eisenstein

Escrito por Grigory Aleksandrov

Tipo: P&B

País de Origem: Rússia

Duração: 104 min.

Elenco: Vladimir Popov, Vasili Nikandrov.

Produtora: Sovkino

Distribuidora: Continental Home Vídeo

O homem com uma câmera – (Chelovek s Kinoapparatom)

Dirigido por Dziga Vertov

Escrito por

Tipo: P&B

País de Origem: Rússia

Duração:

Elenco:

Produtora

Distribuidora: Continental Home Vídeo.

Drácula – (Dracula) – 1931

Dirigido por Tod Browning

Escrito por John L. Balderston, Hamilton Deane

Tipo: P&B

País de Origem: EUA

Duração: 75 min.

Elenco: Bela Lugosi, Helen Chandler, Dwight Frye.

Produtora: Universal

Distribuidora: Universal

Frankenstein – (Frankenstein) – 1931

Dirigido por James Whale

Escrito por Mary Shelley, Peggy Webling

Tipo: P&B

País de Origem: EUA

Duração: 71min.

Elenco: Boris Karloff, Colin Clive, Mae Clark.

Produtora: Universal

Distribuidora: Universal

O Médico e o Monstro - (Dr. Jekyll and Mr. Hyde) - 1931

Dirigido por Rouben Mamoulian

Escrito por Robert Louis Stevenson, Samuel Hoffenstein

Tipo: P&B

País de Origem: EUA

Duração: 98min.

Elenco: Fredric March, Miriam Hopkins, Rose Hobart, Holmes Herbert.

Produtora: Paramount.

Distribuidora: MGM (VHS), Warner (DVD)

M - O Vampiro de Dusseldorf - (M) - 1931

Dirigido por Fritz Lang

Escrito por Paul Falkenberg, Egon Jacobson

Tipo: P&B

País de Origem: Alemanha

Duração: 99min.

Elenco: Peter Lorre, Ellen Widmann, Inge Landgut, Otto Wernicke, Theodor Loos, Gustaf Gründgens, Friedrich Gnaß.

Produtora: NeroFilm AG.

Distribuidora: FJ Cinematográfica.

A Máscara de Fu Manchu – (The Mask of Fu Manchu) – 1932

Dirigido por Charles Brabin

Escrito por: Edgar Allan Wolf, John Willard.

Tipo: P&B

País de Origem: EUA

Duração: 67min.

Elenco: Boris Karloff, Myrna Loy, Lewis Stone, Karen Morley.

Produtora: MGM

Distribuidora: MGM

A Ilha do Dr. Moreau / The Island of Lost Souls – (The Island of Lost Souls) – 1933

Dirigido por Erle C. Kenton

Escrito por Philip Wylie, Waldemar Young

Tipo: P&B

País de Origem: EUA

Duração: 70min.

Elenco: Charles Laughton, Bela Lugosi, Richard Arlen, Kathleen Burke.

Produtora: Paramount Pictures

Distribuidora: Universal

King Kong – (King Kong) – 1933

Dirigido por Meriam C. Cooper, Ernest B. Shoedsack

Escrito por Merian C. Cooper

Tipo: P&B

País de Origem: EUA

Duração: 100 min.

Elenco: Fay Wray, Robert Armstrong, Bruce Cabot

Produtora: RKO

Distribuidora: Continental Home Vídeo.

Vampire Bat – (The Vampire Bat) – 1933

Dirigido por Frank R. Strayer

Escrito por Edward T. Lowe

Tipo: P&B

País de Origem: EUA

Duração: 63min.

Elenco: Lionel Atwill, Melvyn Douglas, Fay Wray.

Produtora: Majestic Pictures

Distribuidora: LS Vídeo

O Gato Preto – (The Black Cat) – 1934

Dirigido por Edgar G. Ulmer

Escrito por Peter Ruric, Edgar Ulmer, Edgar Allan Poe

Tipo: P&B

País de Origem: Eua

Duração: 66min.

Elenco: Bela Lugosi, Boris Karloff, David Manners, Jacqueline Wells.

Produtora: Universal

Distribuidora: Continental

O Triunfo da Vontade – (Triumph des Willens) – 1934

Dirigido por Leni Riefenstahl

Escrito por Leni Riefenstahl

Tipo: P&B

País de Origem: Alemanha

Duração: 114 min.

Elenco: Adolph Hitler, Josef Goebbels

Produtora: Leni Riefenstahl Produktion

Distribuidora: Synapse Filmes

Quando fala o Coração – (Spellbound) – 1945

Dirigido por Alfred Hitchcock

Escrito por Ben Hecht, Angus MacPhail.

Tipo: P&B

País de Origem: EUA

Duração: 111min.

Elenco: Ingrid Bergman, Gregory Peck, Leo G. Carrol.

Produtora: Selznick International Pictures.

Distribuidora: United Artists

Espelho da Alma – (Dark Mirror) – 1946

Diretor: Robert Siodmak

Roteiro: Nunnaly Johnson

Tipo: P&B

País de Origem: EUA

Duração: 85min.

Elenco: Olívia de Havviland, Thomas Mitchel, Lew Aires

Produtora: International Pictures

Distribuidora: Universal Pictures.

Na Cova das Serpentes – (The Snake Pit) – 1949

Dirigido por Anatole Litvak

Escrito por Millen Brand, Frank Partos

Tipo: P&B

País de Origem: EUA

Duração: 108min.

Elenco: Olívia de Havilland, Mark Stevens, Leo Gelm, Celeste Holm.

Produtora: 20th. Century Fox.

Distribuidora: 20th. Centurty Fox.

Crepúsculo dos Deuses – (Sunset Boulevard) – 1950

Dirigido por Billy Wilder

Escrito por Charles Bracket, Billy Wilder

Tipo: P&B

País de Origem: EUA

Duração: 100min.

Elenco: Gloria Swanson, William Holden, Eric VonStroheim.

Produtora: Paramount Pictures

Distribuidora: Paramount Home Vídeo.

Almas Desesperadas – (Don't bother to knock) – 1952

Dirigido por Roy Ward Baker

Escrito por Daniel Taradash

Tipo: P&B

País de Origem: EUA

Duração: 76min.

Elenco: Marilyn Monroe, Richard Widmark e Anne Bancroft.

Produtora: 20th. Century Fox.

Distribuidora: 20th. Century Fox.

A noiva do monstro – (Bride of Monster) – 1955

Dirigido por Edward D. Wood Jr.

Escrito por Edward D. Wood Jr.

Tipo: P&B

País de Origem: EUA

Duração: 78min.

Elenco: Bela Lugosi, Tor Johnson, Tony McCoy, Loretta King.

Produtora: Rolling M. Productions.

Distribuidora: Continental Home Video.

O pecado mora ao lado – (The seven year itch) – 1955

Dirigido por Billy Wilder

Escrito por Billy Wilder, George Axelrod

Tipo: Color

País de Origem: EUA

Duração: 109 min.

Elenco: Marilyn Monroe, Tom Ewell, Evelyn Keyes.

Produtora: 20th. Century Fox.

Distribuidora: 20th. Century Fox

Chá e Simpatia – (Tea and Sympathy) – 1956

Dirigido por Vicent Minelli

Escrito por Robert Anderson

Tipo: Color

País de Origem: EUA

Duração: 122 min.

Elenco: Deborah Kerr, John Kerr, Leif Erickson

Produtora:

Distribuidora:

Ben Hur – (Ben Hur) – 1959

Dirigido por William Wyler

Escrito por Karl Tunberg, Lew Wallace

Tipo: Color

País de Origem: EUA

Duração: 212 min.

Elenco: Charlton Heston, Jack Hawkins, Stephen Boyd

Produtora:

Distribuidora:

De repente, no último verão - (Suddenly, last summer) – 1959

Dirigido por Joseph L. Mankiewicz

Escrito por Gore Vidal e Tennessee Williams

Tipo: P&B

País de Origem: EUA

Duração: 118min.

Elenco: Elizabeth Taylor, Katherine Hepburn, Montgomery Clift.

Produtora: Columbia Pictures Corporation.

Distribuidora: Columbia Pictures.

Psicose – (Psycho) - 1960

Dirigido por Alfred Hitchcock

Escrito por Robert Bloch, Joseph Stefano

Tipo: P&B

País de Origem: EUA

Duração: 109 min.

Elenco: Anthony Perkins, Vera Miles, John Gavin, Martin Balsam,

Produtora: Shanley Productions.

Distribuidora: Universal Pictures.

Spartacus – (Spartacus) – 1960

Dirigido por Stanley Kubrick

Escrito por Dalton Trumbo, Howard Fast

Tipo: Color

País de Origem: EUA

Duração: 184 min.

Elenco: Kirk Douglas, Laurence Olivier, Tony Curtis

Produtora: Universal

Distribuidora: Universal Pictures.

Freud, além da alma – (Freud, the secret passion) – 1962

Dirigido por John Huston

Escrito por Charles Kaufmann, Wolfgang Reinhardt

Tipo: P&B

País de Origem: EUA

Duração: 139 min.

Elenco: Montgomery Clift, Susannah York, Larry Parks.

Produtora: Universal International Pictures.

Distribuidora: Universal Pictures.

O que Terá Acontecido a Baby Jane? – (What Ever Hapenned to Baby Jane?) – 1962

Dirigido por Robert Aldrich

Escrito por Lukas Heller

Tipo: P&B

País de Origem: EUA

Duração: 132min

Elenco: Joan Crawford, Bette Davis, Victor Buono.

Produtora: Warner.

Distribuidora: Warner Home Video.

Bonnie e Clyde – Uma rajada de balas – (Bonnie and Clyde) – 1967

Dirigido por Arthur Penn

Escrito por Robert R. Benton, David Newman

Tipo: Color

País de Origem: EUA

Duração: 111 min.

Elenco: Warren Beaty, Faye Dunaway.

Produtora:

Distribuidora:

A primeira noite de um homem – (The Graduate) – 1967

Dirigido por Mike Nichols

Escrito por Buck Henry

Tipo: Color

País de Origem; EUA

Duração: 105 min.

Elenco: Dustin Hoffman, Anne Bancroft.

Produtora:

Distribuidora:

Sem destino – (Easy Rider) – 1967

Dirigido por Dennis Hopper

Escrito por Peter Fonda, Dennis Hopper

Tipo: Color

País de Origem: EUA

Duração: 94 min.

Elenco: Peter Fonda, Dustin Hoffman, Jack Nicholson

Produtora:

Distribuidora:

Laranja Mecânica – (Clockwork Orange) - 1971

Dirigido por: Stanley Kubrick

Escrito por Anthony Burgess, Stanley Kubrick.

Tipo: Color

País de Origem: EUA

Duração: 137 min.

Elenco: Malcolm McDowell, Patrick Magee, Michael Bates, Warren Clarke.

Produtora: Warner.

Distribuidora: Warner Home Video.

Um Estranho no Ninho – (One flew over the cuckoo's nest) - 1975

Dirigido por: Milos Forman

Escrito por: Lawrence Hauben, Bo Goldman

Tipo: Color

País de Origem: EUA

Duração: 129 min.

Elenco: Jack Nicholson, Louise Fletcher, Brad Dourif, Danny de Vito, Christopher Lloyd, Will Sampson

Produtora: Fantasy Films.

Distribuidora: Warner Home Video.

O Iluminado – (The Shining) - 1980

Dirigido por: Stanley Kubrick

Escrito por: Stephen King, Stanley Kubrick.

Tipo: Color

País de Origem: EUA

Duração: 119 min.

Elenco: Jack Nicholson, Shelley Duvall, Danny Loyd, Scatman Crothers.

Produtora: Warner.

Distribuidora: Warner Home Video.

Louca Obsessão – (Misery) – 1990.

Dirigido por Rob Reiner

Escrito por Stephen King, William Goldman

Tipo: Color

País de Origem: EUA

Duração: 107 min.

Elenco: Kathy Bates, James Caan, Francês Sternhagen.

Produtora: 20th. Century Fox, Castle Rock.

Distribuidora: MGM Home Entertainment.

O Silêncio dos Inocentes – (The Silent of the Lambs) - 1991

Dirigido por: Jonathan Demme.

Escrito por: Thomas HARRIS, Ted Tally

Tipo: Color

País de Origem: EUA

Duração: 118 min.

Elenco: Anthony Hopkins, Jodie Foster, Scott Glen, Ted Levine.

Produtora: Orion Pictures.

Distribuidora: Fox Home Entertainment.

Os Doze Macacos – (Twelve Monkeys) – 1995.

Dirigido por: Terry Gilliam.

Escrito por: Chris Marker, David W. Peoples.

Tipo: Color.

País de Origem: EUA

Duração: 129min.

Elenco: Bruce Willis, Madeleine Stowe, Bradd Pitt.

Produtora: Universal Pictures.

Distribuidora: CIC Video.

Seven, os sete pecados capitais – (Se7en) – 1995.

Dirigido por David Fincher

Escrito por Andrew Kevin Walker

Tipo: Color

País de Origem: EUA

Duração: 127 min

Elenco: Brad Pitt, Morgan Freeman, Kevin Bacon.

Produtora: New Line

Distribuidora: New Line

Beijos que Matam – (Kiss the Girls) – 1997

Dirigido por Gary Fleder

Escrito por David Klass

Tipo: Color

País de Origem: EUA

Duração: 111 min.

Elenco: Morgan Freeman, Ashley Judd.

Produtora: Paramount Pictures

Distribuidora: Paramount

Garota, Interrompida – (Girl, Interrupted) - 1999

Dirigido por: James Mangold

Escrito por: James Mangold, Lisa Loomer.

Tipo: Color

Duração: 127 min.

Elenco: Winona Rider, Angelina Jolie, Whoopi Goldberg, Jeffrey Tambor.

Produtora: Columbia Pictures Corporation.

Distribuidora: Columbia Tristar

O colecionador de Ossos – (The Bone Collector) – 1999

Dirigido por Phyllip Noyce

Escrito por Jeremy Iacone

Tipo: Color

País de Origem: EUA

Duração: 118 min.

Elenco: Angelina Jolie, Denzel Washington

Produtora: Columbia Pictures, Universal Pictures

Distribuidora: Columbia Tri-Star.

Eu, eu mesmo e Irene – (Me, myself and Irene) - 2000

Dirigido por Bobby Farrelly, Peter Farrelly.

Escrito por: Peter Farrelly.

Tipo: Color

País de Origem: EUA

Duração: 116 min.

Elenco: Jim Carrey, Renée Zellweger, Anthony Anderson, Mongo Brownly.

Produtora: 20th. Century Fox.

Distribuidora: 20th. Century Fox.

Gladiador – (Gladiator) – 2000

Dirigido por Ridley Scott

Escrito por David Franzoni e John Logan

Tipo: Color

País de Origem: EUA

Duração: 155 min.

Elenco: Russel Crowe, Joaquin Phoenix, Connie Nielsen.

Produtora: Universal

Distribuidora: Dreamworks.

Hannibal – (Hannibal) – 2001

Dirigido por: Ridley Scott
Escrito por: David Mamet, Thomas Harris
Tipo: Color
País de Origem: EUA
Duração: 118 min.
Elenco: Juliane Moore, Anthony Hopkins
Produtora: MGM / Universal Pictures
Distribuidora: Universal

Na Teia da Aranha – (Along Came a Spider) – 2001

Dirigido por Lee Tamahory
Escrito por Marc Moss
Tipo: Color
País de Origem: EUA
Duração: 104 min.
Elenco: Morgan Freeman, Mônica Potter.
Produtora: Paramount Pictures
Distribuidora: Paramount.

Uma mente brilhante – (A Beautiful Mind) - 2001

Dirigido por: Ron Howard.
Escrito por: Sylvia Nasar, Akiva Goldsman.
Tipo: Color
País de Origem: EUA
Duração: 136 min.
Elenco: Russell Crowe, Jeniffer Connelly, Ed Harris, Christopher Plummer
Produtora: Imagine Entertainment.
Distribuidora: Dreamworks.

Dragão Vermelho – (Red Dragon) – 2002

Dirigido por: Brett Ratner
Escrito por: Ted Tally, Thomas Harris
Tipo: Color
País de Origem: EUA
Duração: 126 min.
Elenco: Edward Norton, Anthony Hopkins, Ralph Fiennes
Produtora: Universal Pictures
Distribuição: Universal / MGM

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, T. W., *Mínima moralia : reflections from a damaged life*. Londres, Verso, 1978.
- ALEXANDER, F. G.; SELESNICK, S. T. *História da Psiquiatria*. São Paulo : IBRASA. 1968.
- ALLEN, R. ;GOMERY, D. *Teoria e práctica de la história del cine*. Barcelona, Paidos. 1995
- BARBÁCHANO, C. *O cinema, arte e indústria*. Rio de Janeiro : Salvat, s/d.
- BAYLIN, B.; DAVIS, D. B.; DONALD, D. H.; *The great republic*. Lexington, Massachusets : DC and Company. 1977
- BEHR, S. *Expressionismo*. São Paulo : Cosac & Naify. 2000.
- BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política*. :Ensaio sobre literatura e história da cultura. São Paulo : Brasiliense. 1985.
- BERGMAN, A., *We're in money*. Nova York. Publicação da Universidade de Nova York. 1970.
- BERNARDET, J.C. *O que é cinema*. 4.ed. São Paulo : Brasiliense. 1980.
- BLACK, E. *A guerra contra os fracos*. Rio de Janeiro : Girafa. 2003.
- BORDWELL, D; STAIGER, J.; THOMPSON, K. *El cine clásico de Hollywood: estilo cinematográfico y modo de produção hasta 1960*. Barcelona : PAIDOS, 1997.
- BRANDÃO, A. C.; DUARTE, M. F. *Movimentos culturais de juventude*. 10. ed. São Paulo : Moderna. 1990.
- BRITO, J. B. *Imagens amadas*. São Paulo : Ateliê. 1995.
- BULFINCH, T. *O livro de ouro da mitologia: histórias de deuses e heróis*. 9.ed. Rio de Janeiro : Ediouro, 2000.
- BURGESS, Anthony. *A Laranja Mecânica*. Ediouro S.A, RJ, 1994.
- CARNES, M. *Passado imperfeito: a história no cinema*. Rio de Janeiro, Record. 1997.
- CARRIÈRE, J. C. *A linguagem secreta do cinema*. 2.ed. Rio de Janeiro : Nova Fronteira. 1995.

COSTA, J. F. *História da Psiquiatria no Brasil*. 2.ed. Rio de Janeiro : Documentário. 1976.

DSM-IV-TR. Manual Diagnóstico e Estatístico de Transtornos Mentais. 4.ed.rev. Porto Alegre : Artmed. 2002.

DUARTE Jr. João Francisco. *A política da loucura : a antipsiquiatria*. 3.ed. Campinas : Papyrus, 1987

DYER, R. *Heavenly bodies : film stars and society*. Londres : British Film Institute. 1986.

EISENSTEIN, S. *O sentido do filme*. Rio de Janeiro : Jorge Zahar. 1990

EISNER, L. H. *A tela demoníaca: as influências de Max Reinhardt e do Expressionismo*. 2.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.

FERRO, M. *Cinema e história*. Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1992.

FRIEDRICH, O. *Antes do Dilúvio: Um retrato da Berlim nos anos 20*. Rio de Janeiro. Record.

GABBARD, G. *Psychiatry and the cinema*. Washington-London : American Press. 1999.

GOETHE, J. W. *Fausto*. São Paulo: Martin Claret. 2002.

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

MANN, W. J. *Bastidores de Hollywood : a influência exercida por gays e lésbicas, 1910-1969*. São Paulo : Landscape, 2002.

MAYER, H. *Histeria*. Porto Alegre : Artes Médicas, 1989

McGILLIGAN, P. *Fritz Lang: the nature of the beast*. St. Martin's Press : New York. 1997.

MENEGUELO, C. *Poeira de estrelas: o cinema hollywoodiano na mídia brasileira das décadas de 40 e 50*. Campinas : Unicamp. 1996.

MONTERDE, J. E. *Historia, cine y enseñanza*. Barcelona : Laia, 1986.

MORALES, M. L. *El cine : historia ilustrada del séptimo arte*. Tomo II : Su evolución. Barcelona : Salvat. 1950.

OLIVEIRA, D. C. Representações sociais e saúde pública : a subjetividade como partícipe do cotidiano em saúde. *Revista de ciências humanas*. Florianópolis : EDUFSC. V.3. 2000

PAVLOV, I. P. *Pavlov: psicologia: textos escolhidos*. São Paulo : Ática, 1979.

- PERRY, M. *Civilização ocidental: uma história concisa*. 2.ed. São Paulo : Martins Fontes. 1999.
- PERUSSI, A. *Imagens da loucura : representação social da doença na psiquiatria*. São Paulo : Cortez.
- PESSOTTI, *A loucura e as épocas*. Rio de Janeiro : Ed. 34, 1994.
- PESSOTTI, I. *Os nomes da loucura*. Rio de Janeiro, Ed. 34. 1999.
- PFLAUM, H. G. *German silent movie classics*. Wiesbaden : Friedrich-Wilhelm Murnau-Stiftung. 2002
- POE, E. A. *Histórias extraordinárias*. São Paulo : Nova Cultural. 2003.
- PORTER, R. *Uma história social da loucura*. 2.ed. Rio de Janeiro : Jorge Zahar, 1991
- PRASCH, T. Introduction – Film Review. *The American Historical Review*. Volume 100, Number 4, October 1995. Washington
- REMOND, R. *História dos Estados Unidos*. São Paulo : Martins Fontes, 1989.
- RIVERA, J. A. *O que Sócrates diria a Woody Allen : cinema e filosofia*. São Paulo : Editora Planeta do Brasil, 2004
- ROSENFELD, A. *Cinema: arte & indústria*. São Paulo: Editora Perspectiva. 2002
- RUIZ, E. A. História no cinema: ciência e horror na cultura de massas (1910-1935). *Anais da XXIII Reunião da SBPH*. Reunião anual da SBPH. Curitiba : 2003.
- RUIZ, E. A. La belle époque: arte e representação. O cinema (1895-1914). *Anais da XX Reunião da SBPH*. Rio de Janeiro. 2000.
- RUIZ, E. A. O crime como metáfora: os filmes de Fritz Lang. SBPH : *Anais da XXII Reunião da SBPH*. Rio de Janeiro. 2002.
- SCHATZ, T. *O gênio do sistema : a era dos estúdios em Hollywood*. São Paulo : Cia das Letras, 1991.
- SCORCESE, M.; WILSON, M. H. *Uma viagem pessoal pelo cinema americano*. São Paulo : Cosac Naify, 2004.
- SERRANO, A. I. *O que é psiquiatria alternativa*. São Paulo, Brasiliense. 1982.
- SHELLEY, M. *Frankenstein*. São Paulo : Martin Claret. 2000.

- SKLAR, R. *História social do cinema americano*. São Paulo : Cultrix. 1978
- SLATER, P. *Origem e significado da escola de Frankfurt : uma perspectiva marxista*. Rio de Janeiro : Zahar. 1978.
- SOARES, M.; FERREIRA, J. *A história vai ao cinema*. Rio de Janeiro : Record. 2001.
- STAM, R. *Teorias del cine*. Barcelona : Paidós. 2001.
- TELLES, S. *O psicanalista vai ao cinema: artigos e ensaios sobre a psicanálise e cinema*. São Paulo : Casa do Psicólogo; São Carlos, SP : EdUFSCar, 2004.
- TURNER, G. *O cinema como prática social*. São Paulo : Summus, 1997
- VANOYE, F. *Ensaio sobre a análise fílmica*. 2.ed. Campinas : Papirus, 2002
- WARREN, H. G. *Herbert Hoover and the Great Depression*. New York : The Norton Library. 1967.

INTERNET LINKS

Internet Movie Database: <http://www.imdb.com>

M. In.: <<http://www.cyberroach.com/m/default.htm>>,

NOVA, C.; O cinema e o conhecimento da História. In: *Olho da história*. <<http://www.ufba.br/revistao/o3cris.html>>.

SABBATINI, R. M. E. *A história da lobotomia*. Em: Revista Cérebro Mente: Revista eletrônica de divulgação científica em neurociência. Disponível em: <http://www.epub.org.br/cm/n02/historia/lobotomy_p.htm>

SABBATINI, R. M. E. *A história da terapia por choque em psiquiatria*. Em: Revista Cérebro Mente: Revista eletrônica de divulgação científica em neurociência. Disponível em: <<http://www.epub.org.br/cm/n04/historia/shock.htm>>

MULTIMÍDIA

As informações básicas sobre os filmes foram obtidas nos seguintes guias:

MICROSOFT CORPORATION. *Cinemanía 94*. Redmond, Wa. c. 1992-1993. 1 CD ROM. Aplicativo Multimídia.

PUBLIFOLHA MULTIMIDIA. *Guia mundial Blockbuster de Filmes e Vídeo*. São Paulo, SP. 1 CD Rom. Aplicativo Multimídia.

