

A MÁQUINA DE HIPNOSE

Entrevista com Raymond Bellour

A força hipnótica do cinema sempre surpreendeu seus comentadores. Mas esta intuição/percepção permanece difícil de circunscrever, pois a própria hipnose aparece ainda como um fenômeno inexplicado. Raymond Bellour trabalha há bastante tempo com esta relação entre cinema e hipnose. Nós também preferimos, deixando de lado seus outros campos de preocupação, concentrar esta entrevista numa problemática em que ele esboça, pela primeira vez, algumas modalidades possíveis de formalização.

Jacques Kermabon (J.K.): Como e desde quando você foi levado a se debruçar sobre a relação cinema-hipnose, uma imagem que percorre há muito tempo os textos sobre o cinema mas que não foi jamais verdadeiramente formalizada?

Raymond Bellour (R.S): Desde os textos teóricos da década de 1920, aqueles de Abel Gance, de Louis Delluc, de Jean Epstein até este pequeno e maravilhoso texto, relativamente recente, de Roland Barthes, *En sortant du cinéma*,¹ a metáfora da hipnose não cessou de emergir em numerosos discursos críticos sobre o cinema. Uma vez ela foi mesmo tocada mais de perto por Jean Deprun, em dois breves artigos da *Revue de*

Filmologie.² Se a comparação que tende a fazer do cinema uma espécie de hipnose não foi jamais verdadeiramente aprofundada, é entre outras razões porque, de um ponto de vista científico ou mesmo teórico, sabe-se sempre muito mal o que é a hipnose, a meio caminho entre o psíquico e o somático, no cruzamento mais enigmático entre psicanálise e biologia. Assim toda abordagem, por mais séria que seja, só pode permanecer amplamente metafórica. O que não deve, contudo, impedi-la.

Para mim há, inicialmente, uma intuição antiga (ela data do número *Psychanalyse et cinéma* da revista *Communications*, dirigida com Thierry Kuntzel e Christian Metz),³ mas jamais desenvolvida, uma

constatação ao mesmo tempo ingênua e um pouco vertiginosa: o cinema e a psicanálise nascem ao mesmo tempo. É no mesmo ano, em 1895, que os irmãos Lumière inventam o cinematógrafo e que Freud publica os seus *Estudos sobre a histeria* (e escreve o *Projeto para uma psicologia científica*). Por outro lado, trabalhando sobre textos do século XIX, particularmente os romances de Alexandre Dumas sobre a Revolução Francesa (a série *Joseph Balsamo*, etc.),⁴ pude constatar que a hipnose ocupava então um lugar fantasmático extraordinariamente forte no conjunto do sistema de representação. Parece assim que através das genealogias costumeiras que fazem nascer a psicanálise da hipnose, e o cinema de um conjunto de procedimentos óticos e químicos, pode-se da mesma forma dizer que a psicanálise e o cinema surgem como uma resposta gêmea à enorme pressão exercida pela hipnose durante todo o século XIX.

Nascida no final do século XVIII, inicialmente com a prática de Mesmer, a hipnose (então chamada de magnetismo animal) é a primeira prática que, apesar de suas conotações religiosas e até místicas, dá conta, em termos materialistas e científicos, dos fenômenos até então catalogados como possessões demoníacas. A teoria de Mesmer é uma teoria do fluido. Pelo deslocamento e pela precipitação dos fluidos no interior dos corpos humanos provoca-se crises que induzem efeitos terapêuticos. Mas, sobretudo, elas abrem no sujeito o que Mesmer deno-

minou de sexto sentido, um *sono crítico* no qual o sujeito desdobrado penetra no que a psicanálise chamará de *a outra cena*. É a primeira representação verdadeira, ao mesmo tempo tímida e selvagem, do inconsciente.

A problemática da hipnose se desenvolve a partir disso em duas direções. No domínio médico, as pesquisas vão desembocar na prática de Charcot diante do sintoma histerico e conduzem diretamente à invenção da psicanálise. Mas a hipnose também vai constituir um alimento fantasmático para a literatura. Dentro do que ele chama de *sono crítico*, Mesmer descreve o sujeito da hipnose como um sujeito que vê tudo, por toda a parte. Através da visão, um sentido ao mesmo tempo parcial e que metaforiza todos os outros, o sujeito sob hipnose torna-se em posse de elementos esquecidos de seu próprio passado, de um saber ilimitado sobre o presente e de um poder de projeção no futuro. O sujeito da hipnose é um sujeito onividente que se inscreve perfeitamente no espaço da visão panóptica definida por Michel Foucault. É evidente que essa figura varia segundo os autores. Em Balzac, por exemplo, no *Ursule Mirouet*, a visão permanece no domínio privado, mesmo se ela provém de um mundo místico e religioso que faz o sujeito entrar em comunicação com um poder do além. Dumas, ao contrário, constrói, através do personagem de Balsamo-Cagliostro, a mitologia de um sujeito que, graças ao seu poder hipnótico, é capaz

de produzir a revolução francesa e de fundar assim a história do século XX.

Há no romance de Dumas, na ordem de uma filiação hipnose-cinema, um momento bem surpreendente. Pela visão de sua vidente adormecida, Balsamo efetua um percurso visual, puramente mental e ao mesmo tempo perfeitamente realista, que se assemelha a um encadeamento de *travellings*. O olhar, seguindo o trajeto de um mensageiro, avança sobre uma estrada, penetra no parque de Versailles, caminha pelos corredores, passa por uma porta, avança até uma mesa e desliza por trás do ombro do duque de Choiseul para terminar lendo a carta que este está escrevendo, sentado em seu escritório. O sujeito hipnotizado torna-se onividente não apenas porque tem acesso a todas as suas representações, mas também porque ele é capaz de operar, no interior delas, um sistema de seleções visuais, num movimento que se pode verdadeiramente chamar de 'pré-cinema'.

J.K.: Como se pode formalizar a relação cinema/hipnose?

R.B.: Sem verdadeiramente formalizá-la, pode-se pelo menos circunscrevê-la de três maneiras conjuntas. Encontramo-nos, então, no plano do método, é necessário precisá-lo, diante do seguinte paradoxo: *a psicanálise é nossa única ferramenta teórica para falar da hipnose; apenas ela permite esclarecer a maneira pela qual o cinema se esclarece por meio, de uma comparação*

com a hipnose; mas, nesse movimento, ela, por sua vez, se acha esclarecida.

É preciso, portanto, inicialmente, colocar um pano de fundo histórico que permita deslocar a relação de aplicação entre psicanálise e cinema (a psicanálise 'aplicada' ao cinema) para situar o seu surgimento comum a partir da hipnose e de um certo número de tecnologias da visão no século XIX.

Em seguida, é preciso comparar o cinema e a hipnose enquanto dispositivos, no sentido em que Christian Metz e Jean-Louis Baudry fazem, esclarecendo o filme ou o cinema pela visão psicanalítica do sonho.

Enfim, a reflexão deve assentar-se sobre os filmes: de um lado, na medida em que possuem (mesmo que só se possa afirmá-lo de forma metafórica) um poder mais ou menos hipnótico; de outro, na medida em que inscrevem a hipnose em sua história e seus personagens.

Considerando tudo isso, deve-se sublinhar a que ponto a hipnose (como mais tarde a psicanálise) estava ligada, desde a origem, à diferença sexual. São majoritariamente as mulheres que são os sujeitos eleitos pelo sono crítico, é por meio delas que o hipnotizador vê. Numa longa nota de seu *Précis pour servir à l'histoire du magnétisme animal*, Mesmer descreve um caso (aquele de Marie-Thérèse Paradis) em que é literalmente por intermédio de um corpo e dos olhos de mulher que toma essa pré-visão dos dispositivos fotográfico e cinematográ-

fico. Isso quer dizer que não há (ou que não houve, durante muito tempo, majoritariamente) neutralidade sexual no dispositivo, seja ele terapêutico, tecnológico ou artístico, mesmo quando ele é desativado por tal ou qual razão de toda problemática dessa ordem. Não se pode jamais esquecer que o cinema, como a psicanálise, nascem num momento em que a questão da diferença sexual se põe de uma maneira bastante aguda, nesse final do século XIX, que foi o lugar de sua cristalização e expansão. É porque se pode estar tão atento à maneira pela qual os filmes fundam suas histórias, de Griffith a Godard, sobre a diferença entre os sexos. É que é, de fato, também, uma questão de dispositivo, como no estabelecimento histórico da relação hipnótica, na realidade médica e no fantasma literário que as reconduz.

J.K.: O que a introdução da noção de hipnose traz para o “dispositivo” desenvolvido por Metz e Baudry?

R.B.: Pode-se inicialmente, num plano mais descritivo, fenomenológico, ver como o dispositivo hipnótico e o dispositivo-cinema se correspondem, com apoio nos trabalhos do psiquiatra e psicanalista americano Lawrence Kubie. Num artigo fundador, Kubie distingue duas etapas no processo de hipnose:⁵ *o processo de indução*, durante o qual o sujeito se abandona, dorme, sob o efeito de uma regressão mais ou menos radical, por

uma fusão com o hipnotizador e uma perda de toda relação com o mundo exterior; e *o estado hipnótico*, em que o sujeito ‘adormecido’ reencontra, por meio da pessoa do hipnotizador, uma relação parcial e muito enigmática com o mundo exterior. A situação do cinema me parece ser, de saída, a superposição dessas duas fases: o espectador, submetido a essa sugestão particular que é o filme, encontra-se por ali mesmo imediatamente submerso em um estado comparável ao estado hipnótico, no qual ele dorme sem adormecer. Trata-se aqui, evidentemente, de uma analogia, não de uma equivalência: o cinema nunca pode ser mais do que uma hipnose ligeira, pois se o sujeito adormece não há mais filme.

Em seguida, em termos mais diretamente metapsicológicos, essa equivalência entre cinema e hipnose permite conceber de forma mais global certas relações, que já foram formuladas, entre psicanálise e cinema. Para isso, apoiamo-nos sobre os textos em que a psicanálise confronta-se ela própria com a hipnose: certamente os de Freud, e particularmente o ‘Psicologia coletiva e análise do eu,’⁶ mas também os de Ferenczi, de Lacan, etc., e de Kubie, de Léon Chertok,⁷ que os prolongam e problematizam. De um lado, a hipnose induz fenômenos de regressão tópica muito próximos daqueles que intervêm no sono e no sonho. De outro, segundo Freud, o hipnotizador toma, na relação hipnótica, o lugar do Ideal do Eu. Dir-se-á portanto: o dispositivo-cinema é o que vem nesse lugar do hipnotizador, ele toma o lugar do Ideal do

Eu. O espectador, tomado pela hipnose-cinema, é assim capturado por uma espécie de garra entre a regressão e a idealização. Pode-se dizer: ele vive a regressão sob a forma da idealização. É completar o que já foi colocado por Metz e Baudry em relação ao sonho (hipótese da regressão), e permitir uma articulação com o que foi formulado como equivalência entre a situação do cinema e o estádio do espelho. Em outras palavras, se o filme, enquanto continuidade de imagens e de sons, parece mais próximo do sonho, estamos no cinema mais próximos da situação hipnótica, na medida em que há, tanto num caso como no outro, intervenção de um elemento exterior. O cinema, o filme, é assim como um sonho sob hipnose.

J.K.: O que você descreve aqui parece uma relação de indivíduo a indivíduo. Ou a hipnose não permite, ao contrário, pensar a posição espectral em termos de fenômeno coletivo?

R.B.: É um dos interesses dessa hipótese. Pode-se assim pensar o espectador ao mesmo tempo como indivíduo isolado e como elemento de um grupo que se identifica com os outros sujeitos do grupo. É a terceira forma de identificação arrolada por Freud na 'Psicologia coletiva e análise do eu'. Ele descreve a hipnose como *uma loucura a dois* para ligar bem os termos entre sua análise da hipnose e seu estudo da psicolo-

gia coletiva, dentro da qual ele confere ao chefe essa mesma função de ideal que ele atribui ao hipnotizador. A situação da multidão do cinema está assim exatamente a meio caminho entre aquela da massa e aquela da situação hipnótica.

J.K.: Agora, de outro lado, na vertente da imagem, em que um filme possui virtudes hipnóticas?

R.B.: Kubie, insistindo na importância dos fatores rítmicos no processo de indução que leva o sujeito ao estado hipnótico, precisa que existe aí um fator muito interessante para os estudos de estética. É evidente que parece ridículo procurar medir precisamente o quanto um filme seria mais hipnótico que outro. Mas é menos ridículo procurar precisar a maneira pela qual os grandes modos de expressão fílmica têm tendido mais ou menos para uma homogeneização rítmica de suas componentes, a partir de duas posições extremas: no cinema experimental, por uma ruptura da identificação com os personagens, uma insistência na identificação com a câmera enquanto tal e uma insistência nos fatores rítmicos puros; no cinema clássico, sobretudo o americano, por uma homogeneização narrativa que conduz a uma hierarquização bastante forte dos elementos num conjunto. Em relação a esses dois extremos, pode-se definir como menos imediatamente 'hipnótico' todo um setor do cinema moderno, mais

crítico, mais distanciado em relação a si mesmo, mais diversificado em seus componentes, e oferecendo menos recurso a essa homogeneização rítmica.

J.K.: Isso significa que o cinema clássico dominante, tal como se desenvolveu, corresponde a uma necessidade quase biológica e que ele não teria podido tomar outro caminho? Isso não se opõe às concepções dos pesquisadores que, debruçando-se sobre o cinema primitivo, atualizaram muitos cinemas possíveis, que foram ocultados em prol de um único por razões que eles julgam mais ou menos ideológicas?

R.B.: Não há necessidade biológica. Há simplesmente uma história, que ocorreu de tal ou qual maneira, seja qual for o desejo de reconstruí-la, por razões utópicas ou ideológicas (por exemplo, um desejo propriamente moderno de designar [*assigner*] para o cinema primitivo um outro desenvolvimento possível). De outra parte, é muito difícil fazer, de uma maneira precisa, uma psicologia histórica do espectador. Em seu livro sobre os operadores Lumière,⁸ Jacques Rit-taud-Hutinet insiste muito, retomando certos elementos do texto de Baudry ('Le dispositif'), na extraordinária força fantasmática do cinema dos primeiros tempos, no qual ele vê um efeito de quase-crença na ressurreição dos mortos (bem próximo, de fato, daquele já suscitado um século antes por Robertson com

suas fantasmagorias). Podemos perfeitamente supor que essa representação, enquanto tal, foi suficientemente forte para sustentar o que eu chamo metaforicamente de efeito-hipnose, que tomou em seguida uma outra forma no desenvolvimento do cinema clássico.

De forma geral, dentro de tudo isso estamos bastante próximos do trabalho de Gilbert Rouget: em *La musique et la danse*,⁹ ele estuda os ritmos da possessão, as condições ao mesmo tempo formais e culturais da produção do transe pela música e da dança em um certo número de sociedades tradicionais. No cinema, sem falar das variações históricas da própria capacidade de crença, as estruturas rítmicas podem ser de natureza muito variável, aterse às vezes à música, à voz, à imagem, aos tipos de relações que se estabelecem entre as componentes.

J.K.: A hipnose aparece também como motivo narrativo em certos filmes, em particular na série dos *Mabuse*.

R.B.: A série dos *Mabuse* constitui no cinema clássico a soma reflexiva mais importante produzida por um diretor no cinema (pode-se mesmo considerar que em quarenta anos de distância ela a introduz e a encerra). Nos três filmes, *Dr. Mabuse, der Spieler*, *Inferno* (1922), *Das Testament von Dr. Mabuse* (1933), *Die 1000 Augen des Dr. Mabuse* (1960), a questão é a do

poder de um indivíduo, um poder central de visão e de difusão, definido pelas três grandes fases de desenvolvimento do cinema: o cinema enquanto tal (o cinema mudo), o cinema falado, o cinema confrontado com o vídeo e a televisão. Como não ficar fascinado pelo fato de que é através do personagem de um hipnotizador, explicitamente no primeiro filme, mais indiretamente no segundo, mais implicitamente no terceiro, que Lang efetua essa reflexão sobre o poder que tem um indivíduo de produzir imagens e de procurar tornar-se o senhor do mundo através dessa produção de imagens. Tanto que, no primeiro filme, *Mabuse* é ao mesmo tempo psicanalista. Todos os termos estão lá, ligados pelo próprio Lang, trabalhando o corpo concreto do filme para mostrar como as representações nascem, se transmitem, produzem uma influência. Na famosa sessão no final de *Inferno*, a imagem cinematográfica é literalmente produzida pelo poder do hipnotizador de *Mabuse*. Uma análise detalhada da série permite uma espécie de percurso teórico em ato da relação hipnose/cinema.

J.K.: Como você trabalhou, concretamente, sobre esses filmes de Lang?

R.B.: Em três níveis. Primeiramente a organização do roteiro: estabelecer as funções organizadoras de *Mabuse* em relação a todas as redes da história, como ele

funciona ao colocar o material humano e tecnológico que Lang desdobra ao redor e a partir dele, tornando-se assim ainda mais mestre do filme. O segundo nível diz respeito às cenas particularmente fortes em que a maquinaria do dispositivo hipnótico se estabelece: a própria sessão, como na cena citada, ou certas trocas de olhares bastante densas, que aproximam os rostos num face-a-face próximo do que se pode imaginar como a situação hipnótica, implicando evidentemente por ali mesmo ainda mais o espectador. Enfim, se é conduzido a assinalar através do filme, em ordem dispersa, um número insistente de figuras visuais, de enquadramento, de iluminação, de recorte do espaço, que tendem ao que podemos chamar de captura do olhar. Essa 'hipnotização' do espectador não existe assim simplesmente no plano do roteiro nem mesmo por meio de certos momentos intensos, mas por meio das figuras privilegiadas que difundem o olhar de *Mabuse* e atraem o olhar do espectador. Pode-se distinguir assim três grandes conjuntos de figuras produzidas pela inscrição da luz sobre as formas materiais do cenário: o quadrado, o retângulo, que são outras tantas reduplicações da tela; o triângulo, o fecho luminoso, com sua ponta que orienta o olho; o círculo, que o aperta e faz circular. Vê-se assim como o efeito-hipnose não se propaga apenas a partir do próprio olhar de *Mabuse*, mas também através de

toda uma figuralidade da encenação, submetida a fatores rítmicos de retomada, de alternância, de que o cinema clássico vai se apoderar.

J.K.: Não há outros filmes que põem em cena a relação hipnótica?

R.B.: Evidentemente que sim. Sem ter feito um inventário sistemático, nem sobretudo ter podido ver todos os filmes cujos roteiros fazem pensar numa incidência mais ou menos grande da hipnose, pode-se citar alguns dos mais notáveis. Em *Trilby*, de Maurice Tourneur (1915), o cinema é verdadeiramente concebido como hipnose, a partir de numerosos efeitos de enquadramentos, de olhares, na confluência de duas artes, a pintura e a ópera, através de uma jovem mulher hipnotizada. Há *Le Pirate*, de Minelli,¹⁰ *Whirlpool*, de Preminger (1949), em que Gene Tierney é hipnotizada de maneira exemplar, e que contém também a única cena de auto-hipnose que eu conheço: o herói, médico perturbado, se auto-hipnotiza em seu leito de hospital para acalmar sua dor e poder retornar incógnito ao local de seu crime. Há sobretudo *Curse of the Demon*, de Jacques Tourneur, que poderia ser com os *Mabuse* o filme culto de toda essa questão.¹¹ Ele põe em cena dois hipnotizadores com poderes opostos:

aquele que crê na magia (portanto no cinema) e aquele que não crê mas que deverá acabar acreditando nela pela experiência ao qual o outro o submete, e o que ele lhe enuncia como verdade da sua arte, quer dizer, da arte do cinema enquanto hipnose.

Os filmes que tomam o dispositivo hipnótico como todo ou parte de sua problemática permitem induzir a relação privilegiada entre cinema e hipnose muito mais do que os filmes que permitem a mesma coisa em relação ao sonho. Sempre devido ao caráter de exterioridade próprio do dispositivo, que se encontra como literalmente figurado, enquanto que a figuração do sonho é sempre mais ou menos fracassada. Esses filmes convidam também a pensar ao mesmo tempo a solidariedade entre hipnose e cinema e hipnose-filme, por assim dizer: ou seja, a visualizar o problema tanto no nível do dispositivo enquanto tal quanto no nível da qualidade e da potência do estímulo. Assim se mantém em relação o que por vezes se terminou por separar, na teoria do cinema dos últimos vinte anos: de um lado o cinema como dispositivo, de outro o filme como texto. É de fato pelo seu dispositivo mais ou menos atualizado em cada filme que o cinema não cessa de se tornar o que Epstein chamava de 'a máquina de hipnose'.

* Entrevista feita por Jacques Kermabon

Notas

1. Roland Barthes, En sortant du cinéma, *Communications*, 23, 1975.
2. Jean Deprun, Le cinéma et l'identification, *Revue Internationale de Filmologie*, 1, 1947; Cinéma et transfert, *Revue Internationale de Filmologie*, 2, 1947.
3. *Communications*, op.cit.
4. Alexandre Dumas: *Joseph Balsamo, Le collier de la reine, Ange Pitou, La comtesse de Charny*, 1846-1853. Sobre esta série, cf. Raymond Bellour, Un jour, la castration, *L'arc, Alexandre Dumas*, 71, 1978.
5. Lawrence Kubie e Sidney Margolin, The process of hypnotism and the nature of the hypnotic state, *The American Journal of Psychiatry*, 100 (5), 1944.
6. Sigmund Freud (1921). Psychologie des foules et analyse du moi (nova tradução), em *Essais de psychanalyse*, Paris, Payot, 1981.
7. Léon Chertok, R. de Saussure, *Naissance du psychanalyste*, Paris, Payot, 1973. Léon Chertok, *Le non-savoir des psy*, Paris, Payot, 1979.
8. Jacques Rittaud-Hutinet, *Le cinéma des origines*, Champ Vallon, 1985.
9. Gilbert Rouget, *La musique et la danse. Esquisse d'une théorie générale des relations de la musique et de la possession*, Paris, Gallimard, 1980.
10. Cf. David Rodowick, *Le circuit du désir*, em R. Bellour (éd.), *Le cinéma américain*, Paris, Flammarion, 1980, v. II.
11. Cf. Raymond Bellour, Croire au cinéma, Jacques Tourneur, *Caméra/Style*, 6, 1986.

