

## NOVO CINEMA, NOVA LOUCURA?

**Claudia Maria Perrone**

*Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, Brasil*

**Selda Engelman**

*Centro Universitário Metodista IPA, Porto Alegre, Brasil*

**RESUMO:** O texto tem como objetivo discutir a relação do cinema com a produção de subjetividade. No seu nascimento, o cinema apontou para o nascimento de um novo regime de sensibilidade, estabelecendo relações transversais entre corpo, tecnologia e certa exploração da loucura, como uma modulação da produção do sujeito. No contemporâneo, cabe questionar se o cinema não tem sido um dispositivo das instituições de si no momento em que a loucura e a doença desfizeram seus laços.

**PALAVRAS-CHAVE:** Cinema; produção de subjetividade; loucura; Psicologia.

### NEW CINEMA, NEW MADNESS?

**ABSTRACT:** The objective of this text is to discuss the relationship of cinema with the production of subjectivity. At its birth, cinema pointed towards the birth of a new regime of sensibility, establishing transverse relationships among body, technology and a certain exploitation of madness, as a modulation of the production of the subject. In the contemporary it fits to question if cinema has not been a device of the institutions of itself at the time when madness and disease undid their bows.

**KEYWORDS:** Cinema; subjectivity production; madness; Psychology.

Ainda foi pouco pensada a relação do cinema com a produção de subjetividade. A própria história do cinema, na sua descontinuidade problemática, também está por ser explorada. As propostas mais frequentes são as análises que articulam uma convergência histórico-crítica da produção cinematográfica. No entanto, a própria idéia deste tipo de síntese permanece sujeita ao debate e a invenção. Nossa proposta nesse texto é pensar em modulações de forma e força do urbano, dos corpos, da cultura, da tecnologia e da loucura como força de ruptura e experimentação subjetiva, como produção de elementos heterogêneos, ainda que como breves notas iniciais que buscam criar bifurcações na origem histórica, estabelecendo recortes e vias de intensificação a serem percorridas em prol da emergência de novos tempos e novos acoplamentos ou de pensar o cinema como máquina de desterritorialização.

Falar de metrópoles e cinema é quase sinônimo de falar de vida moderna, da modernidade, como definiram Leo Charney e Vanessa Schwartz (2001, p. 31):

O cinema, então, marcou o cruzamento sem precedentes desses fenômenos da modernidade. Tratava-se de um produto comercial que era também uma técnica de mobilidade e efemeridade. Foi uma conse-

quência e uma parte vital da cultura urbana que se dirigia a seus espectadores como membros de um público de massa coletivo e potencialmente indiferenciado.

Não conseguimos pensar o cinema e suas imagens, por exemplo, no mundo rural. O cinema parece não poder ser suprimido do urbano, do nascimento das massas humanas e das mudanças tecnológicas. As metrópoles e o cinema são os grandes vendedores de ilusão, máquinas infernais e enlouquecedoras por onde circula a multidão. Ele nasceu como diversão e entretenimento e não como arte. No entanto, irrompe com certa inquietação que não pode ser reduzida ao meramente discursivo, nasce mudo, com a captura de forças de imagens em movimento. Esta constelação de elementos forçou uma síntese ativa, "tais elementos criaram suficiente pressão epistemológica para produzi-lo" (Charney & Schwartz, 2001).

Poderíamos levantar a hipótese de que não foi mais do que uma pressão epistemológica, e que a síntese ativa possuía um espectro mais amplo. Já nos princípios do cinematógrafo, desponta o que poderíamos chamar de um novo regime de sensibilidade, que mantém relações transversais com o corpo, com a tecnologia e a loucura, explorando modulações de produção do sujeito. Antonin

Artaud (2004, p. 169) talvez tenha sido o primeiro a reconhecer essa potência:

O cinema implica uma subversão total dos valores, uma desorganização completa da visão, da perspectiva, da lógica. É mais excitante que o fósforo, mais cativante que o amor. Não podemos nos dedicar indefinidamente a destruir seu poder de galvanização pelo uso de assuntos que neutralizam seus efeitos . . .

A imagem não é mais uma cópia, mero duplo de outro mundo mais perfeito ou de uma imagem mental ou imaginária. É uma outra bifurcação da matéria mesma, um movimento real de subjetivação, que podemos observar, por exemplo, na obra de Georges Méliès. Em 1898, ele realizou um filme chamado *Un homme de têtes*, que consiste basicamente na filmagem de uma cena teatral. Méliès, no entanto, fez um ato de magia, quando separa a cabeça do resto do corpo e opera uma série de superposições com ela, imagens de puro fascínio. Cria e aprimora seus truques com relação à cabeça que é cortada do corpo, colocada em uma mesa ao mesmo tempo em que outra é tirada do seu bolso. E as cabeças duplicadas falam entre si. Mas não é só isto, Méliès sopra por um tubo que enche de ar a cabeça que sorri e se mexe indiferente na mesa, até a fazer arrebentar. Com uma observação: a cabeça que explodiu era do próprio Méliès. O rosto-cabeça foi atravessado por tal intensidade que o dessubjetivou, o desumanizou com a marca de vibrações e movimentos moleculares múltiplos, atravessados por qualidades e potências (Deleuze, 1985).

Estas imagens já apontavam para a habilidade cinematográfica de decompor e recompor os corpos, de manipulá-los e de manuseá-los, estabelecendo uma “física da intensidade”. A própria realidade torna-se não-centrada e não linear, fazendo o corpo perder seu centro de gravidade. O movimento é sempre por vir, entre o corpo e seu centro. O corpo é potente, tem capacidade e poder, mas a sua perda está sempre próxima, pela fadiga e, no seu extremo, pela própria dissolução, pela alucinação e pela loucura. No filme de Méliès (1898), assistimos à quebra do “eu unitário”, do “eu” e seu centro, no qual as multiplicidades simulam novos sistemas nervosos, desestabilizando o “original”, o corpo organizado, suas relações de forças e os afetos de que é capaz (Klitter, 1990). Mesmo de modo incipiente, o cinema já esboça seus gestos de arte como crítica e clínica, em um plano de forças, de modulações intensivas que operam por extração numa indiscernibilidade de real e irreal, eu e não-eu, um pensamento das forças sem pensador.

Não somente nas imagens de Méliès (1898) está presente este estado de coisas. No início do século XX, o corpo torna-se intensivamente ligado a máquinas que o formam e o caracterizam. Há um novo modo de subjetivação, pois as fronteiras com a máquina se bor-

ram a favor da construção de um aparato inumano, e a subjetividade não é mais construída pelo princípio da interioridade, da consciência e da reflexão, que se acreditava determiná-la até então, mas sim conectada mais e mais com a exterioridade. A intensa mecanização e a desconexão são a ambiência mesma das grandes metrópoles e dos novos sujeitos. Elas se multiplicam velozmente, estilizando-se numa dispersão de múltiplas passagens. O ritmo das metrópoles segue o ritmo das máquinas e dos gestos e dos corpos: movimentos rápidos e certos, mas brutos e mecanizados. O olhar mal pode acompanhar e registra apenas clarões, atos sem sentido, uma mudança voraz. Estar no mundo é estar atento e desatento, atraído e distraído, todos as percepções são rápidas demais para tornarem-se recordações, e o que recordamos nasce para ser esquecido. O real é fragmentado, falsificado, interrompido no tempo, nos gestos, nos afetos que nem sempre chegarão a um ponto culminante. A redução da forma a ruínas, no entanto, pode levar a um ponto mais além da objetividade e da falsa fachada, pode abrir para outras lógicas. As cenas podem vir dos sonhos, dos desejos, dos delírios, das pequenas formas de desrazão ou de pura irracionalidade. A criação de um filme acenava com a possibilidade de triturar, mesclar até conferir ao espírito-mundo o que Artaud (1995, 2004) chamou de virtude cinematográfica, um veneno direto, um excitante com poder de ação que abre uma brecha para a expressão profunda e infinita.

O filme *O Gabinete do Dr. Caligari* (Lang, 1920) marca uma captura na imagem, ainda hoje impressionante, da loucura e não-loucura, do delírio e do sonho na cidade dos objetos vivos, de sintomatologia de forças. Ruelas, casas e poços vibram com uma estranha luz interior. Caligari é um velho de aparência espectral, um personagem que idolatra o poder pelo poder, e, para satisfazer seu desejo de dominação, viola impiedosamente todos os direitos e valores humanos, utilizando Cesare, o hipnótico (sonâmbulo?), como um instrumento. Cesare, menos um criminoso e mais uma vítima inocente de Caligari. Para Kracauer (1988, p. 124):

Intencionalmente ou não, Caligari expõe a alma oscilando entre a tirania e o caos e enfrentando uma situação desesperada: qualquer fuga à tirania parece atirá-lo num estado de completa confusão. Logicamente o filme difunde uma atmosfera saturada de horror. Como o mundo nazista, o de Caligari transborda de portentos sinistros, atos de terror e explosões de pânico.

Caligari. Médico? Louco? Razão e loucura em uma mistura abissal, premeditando a face sinistra do nazismo alemão, marcando um diagnóstico das forças que operam no campo social. O horror que depois extrapola as imagens do cinema e se situa numa sintomatologia dos efeitos do real, deixa em suspensão o que é loucura e o que é desrazão, emergindo nas pegadas do cinema

expressionista, que explorou os limites do eu diante do monstruoso que já se anunciava, da evocação do horror como perda de consciência apontando para o gozo da servilidade que explodiria no Reich alemão. No entanto, há mais no gabinete do Dr. Caligari. Há uma catástrofe absoluta e enigmática, há a loucura como perpétua ruptura, sem qualquer chance de deciframento, algo que desafia qualquer serenidade do positivo, o que torna o filme um clássico vivo e pulsante.

A imagem cinematográfica instalou um intervalo, através de certa desorganização das formas, da ordem, de certo equilíbrio representacional que pôde abrir o caminho a traços da matéria de expressão heterogênea, levando a própria imagem até o limite do vazio<sup>1</sup> e operando a partir das fissuras do real. O sujeito transforma-se, ao ser exposto ao cinema, em um efeito da imagem, arma-se um cosmo em filme<sup>2</sup>, uma vertigem de abolição causada pelo acoplamento com a máquina-imagem. A difícil exposição dessa relação intensiva do cinematográfico foi circunscrita por Artaud como uma participação na vibração inconsciente que faz surgir o pensamento, os múltiplos caminhos que as imagens percorrem sobre formas, volumes, luz, ar e “alcançam uma espécie de céu onde se expandem por completo” (1995, p. 11). Tal estado de coisas é muito próximo do que foi proposto também por Felix Guattari (1984, p. 22):

A projeção cinematográfica . . . desterritorializa as coordenadas perceptivas e deicticas. Sem o suporte da presença de um outro, a subjetivação tende a tornar-se do tipo alucinatório, não se concentra mais sobre um sujeito, estiliza-se numa multiplicidade de pólos, mesmo quando se fixa apenas num personagem . . . o que é emitido por estes pólos não é apenas um discurso, mas intensidade de toda a natureza, constelações de traços faciais, cristalizações de afetos ...

O cinema, ampliando a intensidade do mundo dos objetos com que tomamos contato, acarreta um adensamento da percepção e da experiência, ao invés de se ligar imediatamente às máquinas sociais repressivas e reguladoras do capitalismo. São múltiplas as des-ordens que a imagem cinematográfica poderia provocar: mistura de loucura e lucidez, reflexão e delírio, coerência fissurada, quebra do circuito mercantil e tramas na imaginação e no delírio sobre o vínculo entre todas as coisas. Nesse sentido é possível aproximar o cinema da noção de Nietzsche (2001) de suspensão da consciência, de provocar uma pausa na razão, na sua natureza vulgar sempre vigilante, resistente a se deixar arrastar por ações intempestivas.

Esse momento de dispersão e descentralização do eu e seu vazio, as possibilidades abertas pela tecnologia e pela arte, estranhas produções metropolitanas cruzam-se com outra descoberta: a do inconsciente e a invenção da psicanálise. O descobrimento do inconsciente foi também

um operador do descentramento do sujeito da consciência, solicitando outros modos de experimentar o mundo. O paradigma do sonho criou um pano de fundo histórico para as discussões entre psicanálise, a imagem do sonho e a imagem cinematográfica. A criação dos irmãos Lumière é contemporânea com a publicação do livro que é considerado o marco fundador da Psicanálise, *A interpretação dos sonhos*. Como descreve com exatidão Rogério Luz (2002, p. 71): “O filme solicitava um estado psíquico alterado, vulnerável ao desfilar de imagens visuais e logo sonoras que não era puro caos de imagens sem sentido, mas também uma estrutura tendendo para a linguagem, o discurso, a palavra articulada.”

No início do cinema, a “grande loucura” era constituída pelas síndromes de conversão histéricas, que colocam em primeiro plano o aparelho locomotor, o movimento, tal como o próprio cinema. A imagem cinematográfica permite a persistência da visão e, com isso, temos acesso ao nosso próprio movimento de modo até então inédito e com a possibilidade de utilizá-lo como aparato do conhecimento produtivo. Essa possibilidade já havia sido compreendida por Charcot, professor de Freud.

Charcot acreditava que só seria possível chegar a uma tipologia real dos fenômenos histéricos a partir de uma nosografia baseada na observação minuciosa e exata do comportamento externo das pacientes. Dessa idéia nasceu a *Iconographie de la Salpêtrière*, fotos e cronofotografias que o auxiliariam nessa tarefa. A experiência do fotógrafo Albert Londe estabelece uma ligação mais clara entre o futuro cinema e a histeria. Em 1893, ele passa a registrar as fases sucessivas da crise histérica com um aparelho fotográfico de doze objetivas que permite registrar o movimento, através da captura de imagens sucessivas. E o que registram esses movimentos? Para Charcot, persistência dos atos traumáticos, o sonambulismo e automatismo dos estados traumáticos e sua estranheza, suas repetições infinitas, as repetições de movimentos, expressões, palavras, a mesma cena repetida exatamente do mesmo modo e no mesmo tempo.

São conhecidas as reprovações ao método de Charcot e a sua iconografia, crítica realizada pelo próprio Freud que, em oposição ao mestre, privilegiará a escuta e pregará uma interdição à visão, pelo seu caráter iatrogênico. Charcot não tratava as histéricas, Charcot “criava” histéricas, refinava pantominas e histriões. Gladys Swain, no entanto, estabeleceu uma bifurcação na problematização da crise histérica, ao chamá-la de “teatro da subversão do pensamento” (Néri, 2002). Regina Néri também propõe outra leitura para o corpo e os movimentos histéricos, ligados ao movimento de descentramento do sujeito da razão e subversão da sua ordem. Há algo de disruptivo na histeria e no início da psicanálise ao “pensar a subjetivação para além da dicotomia corpo-espírito e ser-pensamento que marcou

toda a tradição do pensamento ocidental” (Néri, 2002, p. 21). Há que pensar a dimensão histórica e erógena do corpo como um conflito criador capaz de inaugurar mais além do aprisionamento no espaço privado e nas funções reprodutivas femininas. Imagens em movimento e Psicanálise, portanto, perscrutaram outra sensibilidade, em algum momento desse trajeto.

Gilles Deleuze (1985, 2005) fez uma observação importante para a nossa discussão. Para ele, existe uma conexão entre a crise da representação e a genealogia do cinema. O projeto de Charcot é exemplar para entender essa crise. O sonho charcotiano situava a imagem como a realização positivista da verdadeira observação. No entanto, a própria histeria já instalava a crise da representação também no domínio psicológico. A experiência positiva do fato histórico provava apenas que existia uma brecha de não traduzibilidade entre a imagem, que possui qualidade mas não possui extensão, e o movimento, quantitativo e extenso. As imagens associadas ao movimento, princípio do cinema e das crises históricas, apontam não para a precisão da observação ou da precisão da fisiologia da alma, mas, como ficou claro desde os filmes-experimentos de Méliès (1898), o movimento e a montagem (ou a “cena histórica”) criam multiplicidades e obliteram, criando resistência a qualquer espécie de síntese. Abre-se um rasgo entre aquele que vê, o visto e o próprio mundo. Há uma não traduzibilidade entre o objeto, o sujeito e a representação, algo se torna insuficiente mas, paradoxalmente, potente. Nessa brecha está o cinema, pois ele pode “realizar essa fusão impossível da ciência com o irracional: são máquinas e métodos positivistas a serviço do delírio do espírito” (Machado, 1997, p. 36). No entanto, o próprio método positivista e observacional da Psicologia foi posto em causa. O descentramento da consciência e do “eu” e o campo do intensivo ainda são questões para a Psicologia até hoje que, muito regressivamente, tem buscado resolver esses impasses com doses cada vez maiores do mais raso pragmatismo.

A própria relação sonho, Psicanálise e cinema tomou outro rumo. O acolhimento que a Psicanálise poderia dar à imagem cinematográfica e ao próprio sonho, no seu profundo estranhamento, assume a forma de decifração de signos, uma estrutura tendendo para a linguagem como discurso e palavra articulada, como definiu Rogério Luz (2002). A matéria do cinema, retomando Artaud, não é feita de digressões psicológicas de essência discursiva ou a tradução de textos em imagens, caminho que pelo menos certa Psicanálise seguiu também em relação à imagem onírica. A simples passagem para a linguagem visual de um equivalente escrito seria má tradução. O plano do cinema seria aquele que transporta a ação no qual toda a tradução é inútil. O cinema é um momento de giro, de criação do pensamento direto sobre a matéria, para Artaud, e a linguagem perde seu poder

simbólico, pois, nesse momento, o espírito está cansado do jogo das representações. O cinema é uma epiderme da realidade, a pele humana das coisas:

Não é que o cinema deva renunciar a toda psicologia: muito pelo contrário, seu princípio é dar a essa psicologia uma forma mais viva e ativa, sem estes vínculos que tentam mostrar as motivações de nossos atos sob uma luz totalmente estúpida, ao invés de exibi-los em sua barbárie original e profunda. (Artaud, 2004, p. 160).

A estranha potência de mesclar um crepitar objetivo e seguro da máquina e dos objetos, da vida dos objetos com a densidade do pensamento, vislumbrada por Artaud, já sofria o perigo de ser assaltada pela velhice precoce da indústria cinematográfica e de certa domesticação psicológica.

Ao redor dos anos 40 do século XX, fecha-se o círculo da histeria e de seus médiuns. Novas modulações ocorrem também no cinema e nas grandes metrópoles. É o período do pós-guerra, das imagens de uma loucura visionária, na qual homem e mundo estão desconectados. O belo filme de Antonioni (1964), *Deserto vermelho*, traz a personagem Giuliana, atônita e deslocada: “Há algo de horrível na realidade e não sei o que é. Ninguém me diz”, comenta Giuliana. O encadeamento fraco entre personagem e situação, a flutuação da personagem em meio a situação e sua desconexão em relação à ação, a perambulação, uma certa paralisia motora, a ascensão de visões, todo um circuito indecidível entre realidade e pesadelo, concretude e alucinação, confluem com aquilo que percebemos como pertencente ao universo da loucura. Também a desconexão dos espaços, o desencaixe dos tempos, uma espécie de descrença da realidade do mundo (Deleuze, 1985). Seria o universo da psicose expresso não só na personagem, mas na narrativa, na linguagem, no espaço e no tempo do cinema? Um fluxo psicótico como matéria direta da imagem e não como recurso discursivo? Essa é a sensação que o cinema explora, a dos corpos esfacelados ou separados. E mesmo quando ela diz: - “Estive doente... devo pensar que tudo o que me acontece faz parte de minha vida”, suas palavras, dentro da loucura específica da personagem, apreendem um certo estado do mundo: um desequilíbrio constante, uma instabilidade perpétua.

Só podemos apresentar com traços rápidos o ato inventivo de criação do cinema. Deleuze fala, referenciando a Serge Daney, num pessimismo e num otimismo crítico em relação à sétima arte. É certo que existem filmes que se inscrevem em um circuito de criação e pensamento procurando o impensável. No entanto, o cinema consolidou-se como narrativa visual, com a taylorização do roteiro, com técnicas e processos econômicos de produção, *marketing*, distribuição e consumo em escala global, uma verdadeira máquina disciplinar

de produção de mundos, confirmando os pressentimentos de envelhecimento precoce vislumbrados por Artaud. Noel Burch chamou este processo de Modo de Produção Institucional (MPI), que se consagrou como a "verdadeira" linguagem do cinema e absolutamente distante do experimentalismo artístico do seu início.

Hoje, a "grande figura" da loucura chama-se depressão, a estranha síndrome que une tristeza, paralisia, apatia e um vazio devastador, movido pela perda do significado dos objetos numa paisagem petrificada. Trata-se de um estado de difícil circunscrição, pois abarca um amplo espectro que vai da fadiga, passando pelo déficit, até tocar o "enfraquecimento da personalidade", a frigidez afetiva e sexual, que retém e suspende a vida, ordenando o vazio até o infinito. A privação da ação característica da depressão agenciou-se com a descoberta dos neurolépticos em 1950. Os tratamentos medicamentosos diminuíram o tempo de internação e alteraram nossa percepção do psiquismo "fabricando um novo homem, polido e sem humor, esgotado pela evitação de suas paixões, envergonhado por não ser conforme o ideal que lhe é proposto" (Roudinesco, 2000, p. 21). O inventor desses medicamentos, Henri Laborit, fez uma declaração sobriamente surpreendente:

Por que ficamos contentes por dispor de psicotrópicos? Porque a sociedade em que vivemos é insuportável. As pessoas não conseguem mais dormir, ficam angustiadas e necessitam ser tranqüilizadas, mais nas megalópes do que noutros lugares. Às vezes me censuram por haver inventado a camisa-de-força química. Mas, sem dúvida, esqueceram-se da época em que, quando plantonista na marinha, eu entrava no pavilhão dos agitados com um revólver e dois enfermeiros parrudos, porque os doentes morriam dentro das camisas-de-força, transpirando e berrando . . . A humanidade, ao longo de sua evolução, foi obrigada a passar pelas drogas. Sem os psicotrópicos, talvez tivesse havido uma revolução na consciência humana, dizendo: 'Não podemos mais suportar isso.' (Roudinesco, 2000, p. 23).

A psicanalista francesa associou suas idéias com as de Alain Ehrenberg para definir o homem contemporâneo como aquele que é obrigado a ser proprietário de si e sucumbe fatigado às "instituições de si", ao neohigienismo. Ehrenberg (Roudinesco, 2000, p. 17) também fez uma observação interessante:

Desde pelo menos os anos 70, o termo 'depressão' é igualmente utilizado para não estigmatizar os pacientes psicóticos, parecendo mais aceitável o diagnóstico de depressão . . . esta evolução se associa a uma transformação marcada, uma transformação de grande amplitude da normatividade social: a passagem de uma sociedade que se refere à disciplina (interdição, obediência, autoridade, etc.) para uma sociedade que se encontra sob o primado da autonomia. A autonomia, isto é, a decisão e ação pessoais.

Subjugados pela autonomia, nos tornamos todos, até os psicóticos, em novos depressivos. O cinema, como grande narrativa visual, é mais um dos dispositivos de normatização, fomentando máscaras identitárias de ação e recomposição permanente do eu. Basta lembrar das imagens de *Uma mente brilhante* (2002) de Ron Howard. O clássico esquema dos roteiros hollywoodianos da jornada do herói esquizofrênico, que domina o inimigo da sua própria mente e ganha o prêmio Nobel, uma caricatura perversa da autonomia. É exemplar da nova relação com a loucura, do cinema-instituição-de-si, grande atrator das percepções socialmente disciplinadas, que aspiram ser genuínas representações de um mundo interno exteriorizado, muito distante do primeiro cinema, articulador de multiplicidades. Nada a lamentar. Loucura e doença desfizeram seus laços. Uma imagem, talvez um cinema por vir: "A loucura . . . não cessa de apagar-se . . . lá onde se redobra sem nada dizer, uma experiência está prestes a nascer . . . sua iminência, já visível, mas absolutamente vazia, não pode ainda ser nomeada" (Foucault, 1999, p. 198).

## Notas

1. A expressão cosmo em filme é o título do ensaio de Gertrud Koch (1997).
2. Ver artigo Sampaio (2000).

## Referências

- Antonioni, M. (Diretor). (1964). *Deserto vermelho* [Filme]. New York: Variety.
- Artaud, A. (1995). *El cine*. Madrid, España: Alianza.
- Artaud, A. (2004). *Linguagem e vida*. São Paulo, SP: Perspectiva.
- Charney, L., & Schwartz, V. (2001). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo, SP: Cosac & Naify.
- Deleuze, G. (1985). *A imagem-movimento*. São Paulo, SP: Brasiliense.
- Deleuze, G. (2005). *A imagem-tempo*. São Paulo, SP: Brasiliense.
- Foucault, M. (1999). *Ditos e escritos: Vol. 1*. Rio de Janeiro, RJ: Forense Universitária.
- Guattari, F. (1984). O divã do pobre. In *Psicanálise e cinema*. Lisboa, Portugal: Relógio d' Água.
- Howard, R. (Diretor). (2002). *Uma mente brilhante* [Filme]. New York: UIP.
- Klitter, F. (1990). *Discourse Networks 1800/1900*. Stanford, CA: Stanford University Press.
- Koch, G. (1997). Cosmo em filme: Sobre o conceito de espaço no ensaio em "A obra de arte" de Walter Benjamin. In A. Benjamin & P. Osborne (Eds.), *A filosofia de Walter Benjamin*. Rio de Janeiro, RJ: Jorge Zahar.
- Kracauer, S. (1988). *De Caligari a Hitler: Uma história psicológica do cinema alemão*. Rio de Janeiro, RJ: Jorge Zahar.
- Lang, F. (Diretor). (1920). *Gabinete do Dr. Galigari* [Filme]. Berlim, Alemanha: Decla-Bioskop.
- Luz, R. (2002). *Filme subjetividade*. Rio de Janeiro, RJ: Contracapa.
- Machado, A. (1997). *Pré-cinemas & pós-cinemas*. Campinas, SP:

- Papirus.  
Méliès, G. (Diretor). (1898). *Um homme de têtes* [Filme]. Paris.  
Néri, R. (2002). O encontro entre a Psicanálise e o feminino: Singularidade/diferença. In J. Birman. *Feminilidades*. Rio de Janeiro, RJ: Contracapa.  
Nietzsche, F. (2001). *A Gaia Ciência*. São Paulo, SP: Companhia das Letras.  
Roudinesco, E. (2000). *Por que a Psicanálise?* Rio de Janeiro, RJ: Jorge Zahar.  
Sampaio, C. S. (2000). O cinema e a potência do imaginário. In G. Bartucci (Ed.), *Psicanálise, cinema e estéticas da subjetivação*. Rio de Janeiro, RJ: Imago.

*Claudia Maria Perrone* é Doutora em Letras e Linguística pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUC-RS). Professora do Departamento de Psicologia da Universidade Federal de Santa Maria – RS (UFSM). Endereço para correspondência: Rua Felipe Camarão, 673, Apto. 33, Porto Alegre, RS, 903-541. [cmperrone@ig.com.br](mailto:cmperrone@ig.com.br)

*Selda Engelman* é Doutora em Educação e Mestre em Psicologia pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Publicou os seguintes livros: *Trabalho e loucura: Uma biopolítica dos afetos* e *Rizomas da reforma psiquiátrica*. Endereço para correspondência: Centro Universitário Metodista IPA, Rua Cel. Joaquim Pedro Salgado, 80, Rio Branco, Porto Alegre, RS, 90 420-060. Tel.: (51) 3316 1262 [selda@terra.com.br](mailto:selda@terra.com.br)

#### **Novo cinema, nova loucura?**

Claudia Maria Perrone e Selda Engelman

Recebido: 09/08/2006

1ª revisão: 11/04/2007

Aceite final: 17/08/2007