

## REPRESENTAÇÕES DA LOUCURA NO CINEMA BRASILEIRO (1995-2015)<sup>1</sup>

*MADNESS IN BRAZILIAN FILMS (1995-2015)*

Sílvio Camargo<sup>2</sup>

RECEBIDO EM: 09/10/2019 | ACEITO EM: 28/11/2019

DOI: 10.5902/2317175840438

### RESUMO

Busca-se neste ensaio fazer uma análise e reflexão sociológica sobre o tema da loucura no cinema brasileiro. Adota-se como referência o período que inicia em 1995 e vai até 2015, entendendo que em tal período há no Brasil mudanças na produção cinematográfica e ao mesmo tempo na maneira pela qual a sociedade tem lidado com o conceito de loucura. A análise se concentra na tentativa de traçar um paralelo entre o contexto histórico da Reforma Psiquiátrica e as formas de representação da loucura em alguns filmes brasileiros produzidos no período. Partindo das contribuições teóricas de Michel Foucault e da tradição da antipsiquiatria aponta-se para a hipótese de que o cinema, enquanto expressão da indústria cultural, reproduz em suas narrativas os olhares predominantes na sociedade capitalista acerca do fenômeno da loucura.

**Palavras-chave:** Loucura; Cinema brasileiro; Indústria cultural; Psiquiatria; Saúde mental.

<sup>1</sup> Ensaio originalmente escrito em Londres, Tavistock Square, em setembro de 2016. Apoio Fapesp.

<sup>2</sup> Bacharel em Filosofia pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Mestre e Doutor em Sociologia pela Universidade Estadual de Campinas. Realizou estágio pós-doutoral no Centre for Media Studies/SOAS/University of London.

## ABSTRACT

*In this paper, I have sought to provide an analysis and sociological reflection on the theme of madness in Brazilian cinema. I have adopted as the reference the period that starts in 1995 and runs until 2015, understanding that in that period there were in Brazil changes in film production and at the same time the way in which society has dealt with the concept of madness. My analysis has focused on the attempt to draw a parallel between the historical context of the Psychiatric Reform and the ways in which madness is represented in some Brazilian films produced in that period. Based on theoretical contributions of Michel Foucault and the anti-psychiatry tradition I appointed to the possibility that film as an expression of culture industry reproduces in their narratives the hegemonic gaze in capitalist society about the phenomenon of madness.*

**Keywords:** *Madness; Brazilian films; Culture industry; Psychiatry; Mental health.*

O ensaio, em contrapartida, assume em seu próprio proceder o impulso anti-sistemático e, sem cerimônias, introduz “imediatamente” conceitos tais como os recebe e concebe (...).  
Theodor W. Adorno (O Ensaio como Forma)

## 1 Introdução

Este ensaio busca colocar alguns elementos de reflexão, a partir do campo específico da sociologia, sobre representações sociais e culturais da loucura, tendo como pano de fundo o processo histórico no qual tais representações se desenvolvem, adotando como objeto de análise um contexto histórico bastante específico: a maneira pela qual a loucura em acepção ampla, e o sofrimento mental, são retratados no cinema brasileiro no período de 1995 a 2015. Este período, conforme é entendido, corresponde a algumas modificações na sociedade brasileira apreendidas aqui em duas dimensões específicas: por um lado, algumas modificações no cinema brasileiro, e por outro lado, mudanças na maneira pela qual a sociedade e as instituições sociais passaram a tratar o fenômeno da loucura. A análise busca ser eminentemente sociológica e interessa compreender de que modo a forma narrativa de algumas ficções e documentários produzidos no período indicado podem expressar, ou não, aquilo que vem se processando no Brasil ao longo das últimas três décadas no que se refere à relação entre sociedade, psiquiatria e loucura.

O período histórico tomado como referência corresponde ao que se entende ser um período de transformações da indústria cultural no Brasil (Camargo, 2018) que tem como um dos seus elementos distintivos mudanças no campo da produção cinematográfica, amplamente conhecida como o advento do cinema da retomada (Caetano, 2005). Por outro lado, neste período histórico amadureceram e se consolidaram diversas transformações das políticas institucionais voltadas ao setor médico-psiquiátrico, que culminou com a cha-

mada Reforma Psiquiátrica (Amarante, 1998; Hirdes, 2009), responsável pelo fim de instituições manicomiais existentes no país desde o fim do século XIX, como resultado da luta de diferentes setores da sociedade civil, em especial do movimento antimanicomial. Coincidentemente ou não, houve nos últimos vinte anos inúmeras produções audiovisuais e cinematográficas que têm em seu cerne narrativo a loucura, o louco ou as instituições vinculadas ao fenômeno da loucura. A primeira dificuldade de análise está justamente no aspecto controverso que envolve o conceito de loucura, pois poderíamos conceber que inúmeras narrativas, personagens e situações, ficcionais ou não, abordaram o tema da loucura sem ser este o nexo principal desta ou daquela estrutura narrativa. Por uma questão meramente metodológica, para maior clareza da exposição, e pela grande quantidade de filmes que poderiam ser elencados, nos concentramos em alguns poucos, que em nosso entendimento sintetizam diferentes aspectos da problemática suscitada. Poderíamos nos concentrar na análise de um ou dois filmes, entretanto o objetivo é traçar um olhar panorâmico, e não de análise fílmica, e, além disso, o conteúdo narrativo dos filmes não se reporta, necessariamente, ao problema da loucura tal como esta tem lugar no período analisado (1995-2015), mas ao como a *ideia de loucura* é representada independentemente do contexto histórico da própria narrativa da obra ficcional. O critério para a escolha dos filmes se deve ao período em que tais foram produzidos, concomitante ao período da Reforma Psiquiátrica, e não quanto ao tempo histórico imanente a cada uma das ficções ou narrativas cinematográficas.

Ainda como um preâmbulo teórico-metodológico, desde logo deixamos claro que a ideia de loucura com a qual lidamos é devedora primeiramente de Michel Foucault em seu livro clássico sobre o tema *História da Loucura na idade clássica* (2006 [1961]). Nesse sentido, evitamos tentar estabelecer relações entre patologias mentais e produções cinematográficas, trabalho já realizado por pesquisadores do campo psiquiátrico e da área da saúde. Interessa refletir, a partir de personagens e narrativas fílmicas, quanto à própria construção do conceito de loucura, e no caso específico deste ensaio, o como este conceito pode estar ancorado em processos sociais historicamente estruturados, tais como os apreensíveis em outros conceitos como os de capitalismo, mercado e classes sociais. As reflexões que seguem não se situam no campo específico da saúde mental, nem no campo da teoria cinematográfica. A análise, em alguma medida interdisciplinar, é eminentemente a de uma pesquisa do campo da teoria social, e que concebe a sociologia no sentido atribuído a ela por Theodor W. Adorno.

## 2 Cinema e reforma psiquiátrica

Estudiosos do cinema brasileiro hoje parecem cansados da fala repetitiva acerca do cinema da retomada (Caetano, 2005) e dos processos institucionais que caracterizaram os meados da década de 1990 no campo cinemato-

gráfico. Modificações no cenário tecnológico e mais visivelmente modificações nas formas de financiamento cinematográfico propiciaram mudanças aparentemente significativas no cinema brasileiro após 1995. Este novo momento do cinema esteve associado diretamente às leis de incentivo fiscal que possibilitaram uma ampliação e democratização da produção cultural no setor, transformando, por exemplo, alguns filmes brasileiros em grandes bilheterias e até algum reconhecimento internacional. O cinema da retomada abre com o *Carlota Joaquina* (1995) que trata da vida de uma personagem da história brasileira que, segundo os historiadores, era nora de uma louca e cujo comportamento social não chegava a ser um modelo de normalidade. Fato narrado com certos traços de comicidade, que também encontramos em outro filme do período chamado *Louco por Cinema* (Direção: André Luiz Oliveira, 1995). Nesse filme o ator Nuno Leal Maia representa Lula, o personagem de um apaixonado por cinema, interno de um manicômio judiciário em Brasília, que tem como âmago de sua loucura o sonho de concluir um filme iniciado vinte anos antes. Toda a narrativa gira em torno de uma rebelião, que ele lidera, tendo como reivindicação que seus amigos e colegas de trabalho, participantes das filmagens e anteriores ao surto que o “enlouqueceu” se reúnam novamente para concluir o filme que havia sido interrompido com a morte repentina de seu diretor. A figura do louco aqui é vista como um poema, como a trajetória do artista que em algum momento perdeu sua normalidade, onde há um festival de comidades e quase nenhum sofrimento. Parece que se estar no manicômio é até “algo legal”, como se fosse possível entrar e sair de lá a qualquer momento. O filme é uma comédia dramática, e enquanto tal cumpre este papel. É um filme divertido, como o são os produtos da indústria cultural, onde as risadas nos fazem deixar de pensar sobre os vinte anos de sofrimento do protagonista, que teve um surto, associado ao uso de alucinógenos enquanto presenciou a morte de alguém, e “foi e não voltou”, uma gíria comum desde os anos 1960, que reforça o preconceito social com algumas plantas alucinógenas, por vezes usadas em rituais religiosos, por exemplo, na Amazônia brasileira.

Concentra-se em seguida em refletir prioritariamente sobre alguns filmes que são modelos por excelência da temática da loucura: *Bicho de Sete Cabeças*; *Helena*; *Nise*; e *Estamira*. Mas antes de chegar a eles, cabe notar que há uma série de outras produções cinematográficas do período analisado em que o tema da loucura ou do sofrimento psíquico se apresenta como núcleo narrativo, ou elemento significativo, como é o caso de *Policarpo Quaresma*. Os filmes mencionados, cabe insistir, se colocam dentro de um marco histórico que em nosso entendimento se refere a um momento de algumas transformações da sociedade brasileira, que inclui transformações tanto do cinema nacional, como da história da psiquiatria no Brasil.

A luta pelo fim dos manicômios no Brasil havia encontrado um marco de início em 1989 com o projeto de lei do Deputado Paulo Delgado e encontrou a sua efetiva concretização no ano 2000, isto é, os anos 1990 foram anos de

debates e aprofundamento de uma reflexão sobre a loucura e a saúde mental nunca antes vista em nossa história. Profissionais da área da saúde de todo o país se mobilizaram em torno ao debate da reforma psiquiátrica e alguns experimentos inovadores de tratamento foram vistos em diferentes lugares do país. A partir da consolidação da reforma e fim dos grandes manicômios proliferou-se a criação dos CAPS pelo Brasil todo e a tentativa de passar a lidar com o tema da loucura como algo que envolve relações sociais, familiares e institucionais, que tem como preceito a ideia de que os hospitais são instituições agravadoras dos problemas que envolvem o sofrimento psíquico.

Inspirados no modelo italiano inaugurado por Franco Basaglia, talvez muitos dos militantes da luta antimanicomial não tenham antevisto com suficiente clareza todos os percalços que se apresentaram no caminho do fim das grandes instituições psiquiátricas. Um desses, a inoperância do Estado em fornecer a quantidade necessária de alternativas para lidar-se com um problema social de grande impacto; não se criaram unidades de atendimento suficientes, nem moradias provisórias suficientes, e nem treinamento técnico suficiente com os profissionais da saúde. É evidente que a vitória alcançada do ponto de vista da “história da loucura no Brasil” foi admirável, quase inacreditável. Ocorre que nesses vinte anos parece que não tivemos ainda espaço suficiente para um debate qualificado sobre a loucura em suas múltiplas dimensões, não apenas institucionais, mas também simbólicas, representacionais e culturais.

A maneira pela qual a loucura e o sofrimento mental aparecem no cinema, conforme entendemos, expressa o mesmo movimento existente na sociedade quanto ao tema. Tais elementos são diversos. A comicidade é um deles, o que a difere da ironia, para lembrarmos de Lima Barreto, sobre o qual falaremos em seguida. A denúncia do hospício é outro elemento significativo, com conteúdo crítico digno de nota. E a ausência dos elementos sociais implicados na loucura também é muito nítida, afinal, se o inconsciente não tem classe, as manifestações sociais da loucura o têm, como tentaremos mostrar adiante. Por outro lado, os filmes engajados na denúncia da barbárie manicomial ainda ficaram no meio do caminho quanto à expressão de um período histórico em que a exclusão do louco independe da instituição manicomial. Em certo sentido, para usar uma expressão de Deleuze (1992) acerca do pensamento de Foucault, a questão é como compreender a passagem da sociedade disciplinar para a sociedade de controle.

Ainda no terreno do olhar cômico sobre a loucura, além de *Louco por Cinema* destacamos *Policarpo Quaresma* (Direção: Paulo Thiago, 1998), inspirado na obra homônima de Lima Barreto, que perde em sua narrativa justamente o potencial crítico buscado pelo autor do romance no início do século XX. Policarpo enlouquece por que quer mudar o Brasil, sina de tantos de nossa história. Quando a utopia se desvincula da racionalidade instrumental, temos já elementos para um diagnóstico médico. No filme, Policarpo Quaresma (representado pelo ator Paulo José) é conduzido ao manicômio quando suas ati-

tudes o confrontam com o poder político da Primeira República. Há uma cena em que após um diálogo belíssimo entre Policarpo e o psiquiatra sobre o que é a loucura, evidenciando a relação entre esta e as normas sociais, Policarpo mostra ao médico os livros que o médico não leu, mas em seguida a fina ironia do livro de Lima Barreto perde espaço para uma descrição cômica da instituição psiquiátrica. Assim como em *Louco por Cinema* os doidos são alegres, extrovertidos e as alucinações soam como apenas engraçadas. E o hospital em que está Policarpo é limpo, os loucos comem e conversam jovialmente e há uma biblioteca com muitos livros. Ocorre que o próprio Lima Barreto esteve internado em um desses manicômios, o Hospício Nacional dos Alienados, no Rio de Janeiro, local em que conheceu os limites do sofrimento humano, um local sujo, degradado e animalesco, conforme narrativa do próprio Lima Barreto (2010). A mensagem do filme é que não há loucura em Policarpo Quaresma, tal como o querem os psiquiatras e os políticos de então, mas também não há dor, como se estar louco fosse tão somente uma licença poética associada ao riso. Em ambos os filmes se mostra algo curioso quanta à maneira pela qual a loucura ainda é vista em pleno século XXI, um olhar cômico sobre a loucura que vigia até o Renascimento, antes da loucura ser vista como uma doença. Aparece, assim, como um dos aspectos pelos quais o louco adentra no imaginário social, quando não como portador de atos potencialmente violentos e inaceitáveis, outras vezes como um bobo, que não obstante a eventual veracidade de sua fala acaba deslegitimado pela não linearidade lógica daquilo que ele fala.

### 3 Filmes, manicômios e diferença

Na mesma cidade do Rio de Janeiro em que esteve internado Lima Barreto no início dos anos 1920, vemos poucas décadas depois no Centro Psiquiátrico Nacional Pedro II (Engenho de Dentro) ser retratada parte da história de vida da psiquiatra Nise da Silveira no filme *Nise* (Direção: Roberto Berliner, 2015). Narrativa sobre a vida da psiquiatra Nise da Silveira e de seus dias no Engenho de Dentro, o filme relata as intervenções de uma psiquiatra que atuou na contramão da psiquiatria tradicional. *Nise* e *Bicho de Sete Cabeças* são dois filmes que tem como epicentro narrativo a instituição psiquiátrica. Enquanto que *Bicho de Sete Cabeças* (Direção: Laís Bodansky, 2001) conta a história do jovem Neto evidenciando a maneira pela qual um indivíduo sem qualquer tipo de transtorno acaba por efetivamente enlouquecer dentro da instituição manicomial, *Nise* relata a rotina do Hospital Psiquiátrico que tinha como base de intervenção a medicação, o eletrochoque e a elegia da lobotomia.

Ao narrar parte da vida de Nise da Silveira o filme exhibe as relações de poder que têm como base o saber médico. Inicia com a imagem de Nise, uma única mulher dentro de um universo médico exclusivamente masculino, assumir como primeira tarefa dentro do hospital a “recreação” dos pacientes, o

que por fim se torna justamente o seu trunfo como uma profissional diferenciada no contexto em que atuava. Foi a partir desta primeira atribuição que a doutora Nise deslocou para a atividade artística uma forma de diminuição do sofrimento psíquico dos internos, devolvendo a eles uma relação com o mundo e de uma capacidade criativa de exteriorização de suas emoções e universo subjetivo, certamente pouco afeito aos efeitos de procedimentos como a eletroconvulsoterapia.

A rotina dos manicômios no Brasil, retratado por *Nise*, e por outros filmes, sempre foi a da exclusão do louco mediante o confinamento e a humilhação. Durante décadas produziu-se no Brasil, como de resto em outros lugares do mundo, a indústria da loucura, com os recursos do Estado para a saúde mental quase que inteiramente destinados à manutenção dos grandes hospitais psiquiátricos. A realidade de tais hospitais, que se tornaram depósitos humanos, é retratada pelo filme *Nise* quanto a alguns detalhes daquilo que Foucault descreveu como o conjunto de relações sociais que caracterizam a instituição hospitalar moderna desde o seu surgimento no final do sec. XVIII e a psiquiatria do sec. XIX. O tratamento da loucura como uma patologia, cuja descoberta das causas é menos importante do que a exclusão ou prescrição de medicamentos fica evidente na diferença de posturas entre Nise da Silveira e seus colegas médicos.

Diferente de filmes como *Louco por Cinema* e *Policarpo Quaresma*, os esquizofrênicos de *Nise* estão menos próximos ao efeito da comicidade, elemento recorrente da indústria cultural, e também vemos surgir, mesmo que discretamente, um importante elemento também presente em *Bicho de Sete Cabeças* que é a relação entre o interno da clínica psiquiátrica e a família. No caso de *Bicho de Sete Cabeças* todo o processo de “adoecimento” de Neto (interpretado pelo ator Rodrigo Santoro) resulta de sua relação conflituosa com o pai autoritário e o ambiente familiar, exibindo com maestria os aspectos causadores do destino trágico do protagonista, e assim também ocorre, embora mais discretamente, com *Nise*. Há uma cena em que um dos pacientes, descoberto como extremante habilidoso na arte de pintar, recebe a vista de seu irmão e sua cunhada. Durante a visita, que se assemelha às visitas em presídios, os familiares não encontram assunto com o parente louco. Em uma cena seguinte, a cunhada do louco conta para Nise da Silveira que antes dele enlouquecer eles tiveram uma relação amorosa, mas ela acabou casando-se com o irmão dele. E a partir daí a loucura manifestou-se em sua cronicidade. Não apenas encontramos em Michel Foucault a representação do amor e de sua perda como o desencadear de processos de loucura, mas esta caracterização aparece na maior parte dos filmes que analisamos. Há uma cena em *Bicho de Sete Cabeças*, em que Neto, ao receber de presente de um interno idoso um gorro de presente, escuta esse dizer: “...eles não entendem que a fome causa loucura, não entendem que ver seus entes queridos com fome causa loucura, não entendem que a morte de alguém causa loucura, não entendem

que a perda de um grande amor causa loucura...". Não obstante as paixões e relações amorosas sempre tenham feito parte dos filmes como subproduto da indústria cultural em toda sua trajetória, repetindo a necessidade da história de amor como um elemento fundante da reificada narrativa cinematográfica, este não parece ser o caso dos filmes biográficos *Estamira* e *Heleno*, sobre os quais falaremos em seguida.

Impressiona em *Nise* a maneira pela qual a própria sensibilidade humana é identificada como loucura. Há no filme, em seu final, um acontecimento elucidativo de como a "ciência psiquiátrica" lidava com a loucura nos manicômios brasileiros. Em certo momento os pacientes adotam cães que passam a viver dentro do hospital. O diretor do hospital proíbe os cães, e em uma manhã todos os cães aparecem mortos por envenenamento. Os pacientes surtam, inclusive com reações agressivas, com a perda dos seus *pets*, cuja participação no equilíbrio emocional dos indivíduos é reconhecida por qualquer cidadão sem um diploma de médico. E o desequilíbrio emocional dos loucos se torna pretexto para que suas atividades artísticas sejam encerradas. Para a psiquiatria moderna, herdeira do racionalismo iluminista, a loucura se trata com medicamentos, enquanto que outras esferas da vida humana, como a poesia e arte, são afecções metafísicas, como seriam também metafísicos todos aqueles que se opõem à lógica do Capital.

Assim como *Nise* a narrativa de *Bicho de Sete Cabeças* se apoia em um relato biográfico. De todos os filmes do período que possibilitam algum tipo de reflexão sobre a loucura este certamente é o que traz maiores elementos críticos, muito enfaticamente, quanto ao poder da família, como instituição da sociedade burguesa, de intervir repressivamente na vida do outro, em um sentido explícito quanto a uma relação de poder. Em *Bicho de Sete Cabeças* a instituição familiar não aparece tão somente como o ambiente primeiro em que se constitui o inconsciente, para o caso de um olhar psicanalítico, mas como a instituição disciplinar, que assim como o hospital exerce um poder sobre o corpo do indivíduo. É assim que Neto, sem manifestar qualquer comportamento desviante explícito, é tomado como perturbado porque colocou um *piercing* e tem um cigarro de maconha encontrado no bolso de sua calça. Motivo suficiente para que seu pai e sua irmã chamem uma ambulância e o conduzam forçadamente a um hospital psiquiátrico. Com perdão do exagero, em uma sociedade em que ter cabelos compridos, andar de skate, usar piercings e fumar um cigarro de maconha é perturbador para a estrutura familiar, estamos aqui não suficientemente distantes daqueles fenômenos socioculturais que possibilitaram o surgimento do nazismo e que foram estudados pela primeira geração da chamada "Escola de Frankfurt".

O grande mérito do filme está em trazer os diferentes elementos que qualificam o estatuto da loucura como doença na sociedade contemporânea. A irmã de Neto tem poder na estrutura familiar porque teve a sorte de ter um emprego sob o capitalismo tardio, e enquanto produtora de mais valor

e trabalho abstrato exerce a última palavra inclusive quanto à normalidade e sanidade ou não de seus pares afetivos. O jovem desempregado está sempre muito mais próximo de um diagnóstico de loucura. Quem sabe possa ser ainda um deprimido, bipolar ou *borderline*, para se adequar em alguma das classificações mais usuais da Psiquiatria dos anos 2000. O pai de Neto é um autoritário e a mãe uma alienada, para dizer o mínimo. A desenvoltura dos personagens, e por que não dizer a qualidade dos atores e do roteiro, é perfeita para a tipificação da família normal, de classe média baixa, em uma estrutura social autoritária.

Elemento também significativo em *Nise* e *Bicho de Sete Cabeças* é a imagem ficcional, mas nem tão distante da realidade, do enfermeiro, ou do que poderíamos chamar o profissional da saúde. Como nos hospitais surgidos no final do sec. XVIII ele é um seguidor da ordem médica e de uma estrutura pré-estabelecida (Foucault, 2003). Alguns deles preocupados tão somente em ter um emprego, como a maioria dos indivíduos na sociedade capitalista, outros mais humanos, ocupados com o sofrimento daqueles que os cercam, mas todos mais ou menos impotentes diante de estruturas que têm na figura do médico, no caso do psiquiatra, o elemento fundamental em torno do qual se estabelece o saber, ou ainda, padrões institucionais e comportamentais. Fazendo um paralelo com um filme do período que aborda a posição dos negros na televisão brasileira (*A negação do Brasil/2000*), a posição do enfermeiro na instituição manicomial é sempre secundária na rede de poder. Embora exerça um poder sobre o corpo do paciente, será o psiquiatra quem dirá se um indivíduo é louco ou não. E boa parte dos médicos psiquiatras esteve, por muito tempo, ocupada em fazer bom uso dos recursos do Estado destinados à saúde mental, como de resto desde os anos 1950 estiveram preocupados, em sua grande maioria, em alimentar os cofres da indústria farmacêutica.

Em qualquer dos casos, incluindo-se os filmes, o profissional da saúde, que não o médico, é quase invisível, senão nos momentos estereotípicos de uso do poder, como no instante de colocar camisas de força nos loucos. Suas más condições de trabalho, preparo e equilíbrio emocional necessários para lidar com situações humanas “limite” são secundarizados diante de uma narrativa que se centra na relação entre o saber médico e o louco. Poderíamos considerar pequenos sinais de exceção em um filme como *Helena* (Direção: José Henrique da Fonseca, 2012). Quando Helena de Freitas, o famoso jogador de futebol, é internado em uma clínica em Barbacena ele não vai para a “Colônia” (o famoso manicômio de Barbacena, talvez o mais emblemático da história da saúde mental no Brasil), mas sim para uma clínica particular. Não obstante todo seu sofrimento, Helena possuía dinheiro suficiente para amenizar a estupidez da intervenção sobre si. O enfermeiro que na narrativa ficcional está próximo de Helena de Freitas (que também é protagonizado pelo ator Rodrigo Santoro) é gentil e atencioso. O delineamento de uma sociedade de classes é então explicitado. Até afetos têm um valor monetário, como em

toda a história da modernidade e da racionalidade instrumental. O preço da clínica que pode ser paga. A razão instrumental se evidencia por completo como muito próximo daquilo que Michel Foucault (1980) nomeou como poder disciplinar (Camargo, 2006).

*Heleno* trata da biografia do jogador de futebol do Botafogo tido como um craque na década de 1940. O filme retrata alguns momentos da vida do craque desde sua glória até sua derrocada. A narrativa enfatiza alguns aspectos do comportamento de Heleno que não o diferenciam muito do estereótipo de grande parte dos famosos jogadores de futebol tal como o grande público vê em jornais e revistas. Arrogante, egocêntrico e “mulherengo”, Heleno de Freitas parece ter tentado aproveitar bem seus dias de glória. O filme relata a história de um jovem fisicamente atraente e financeiramente glorificado, que atrai o olhar das mulheres e não tem timidez para conquistar aquelas que o apraz. Tratava-se de um homem que se julgava melhor do que os outros, dentro do campo de futebol e fora dele. No roteiro do filme, o menosprezo de Heleno de Freitas pelos seus companheiros de profissão é constante, em que seu eu se mostra constantemente incapacitado de enxergar o outro e o Outro. Tudo o que parece contar é sua genialidade e capacidade de conquistar as mulheres. Até o dia em que se apaixona, ou se encanta, por uma jovem de classe média. Mas Heleno, que também não era dado a amar uma única mulher, contraiu Sífilis, talvez em suas aventuras na vida noturna do Rio de Janeiro, o que teria contribuído decisivamente para abreviar sua carreira de atleta, e que, embora pouco explorado pelo roteiro do filme, teria tido relação com seu enlouquecimento.

Heleno era um homem com grande dificuldade de interagir com os outros e portador de uma vaidade típica das grandes estrelas midiáticas. O filme sobre sua trajetória pouco explora a origem social e familiar de Heleno, pois a narrativa começa, e se desdobra, quanto ao período de vida em que ele é jogador de futebol, sua vida adulta. Em um único momento aparece Heleno de Freitas falando com sua mãe ao telefone, prestando-lhe satisfações sobre a nova namorada. Pelo filme, portanto, não há como termos informações sobre que tipo de história de vida teve o jogador de futebol que em sua vida adulta possuía um tão evidente descontrole de suas emoções. A objetividade, e certa superficialidade típica do cinema, com que é representada a passagem do momento da loucura para a do tratamento hospitalar, em parte repete a mesma racionalidade da intervenção psiquiátrica na sociedade moderna. Para a psiquiatria moderna as origens sociais, culturais e familiares de determinados comportamentos atípicos são relegados ao campo da não ciência, do não válido, como o seria, para muitos, inclusive as contribuições da psicanálise.

Com nuances distintas os filmes *Louco por Cinema*, *Polícarpo Quaresma*, *Bicho de Sete Cabeças*, *Nise* e *Heleno* nos possibilitam pensar a relação entre loucura, psiquiatria e instituição hospitalar. Todos refletindo as características do modelo manicomial por excelência, mas nenhum deles fazendo referência

aos processos sociais que se desdobram na sociedade brasileira a partir dos anos 1990 quanto ao fim das instituições manicomiais. Aquilo que tem se processado no campo da saúde mental e dos debates sobre a loucura no Brasil ao longo dos últimos vinte e cinco anos parece não ter encontrado ainda sua exposição no campo cinematográfico. Seja na forma cômica, ou na forma dramática de denúncia do poder psiquiátrico e suas instituições hospitalares, a filmografia brasileira tem deixado de apreender um processo histórico em que a loucura não só é pouco engraçada, como não se reduz aos muros e grades das instituições manicomiais e ultrapassa a própria ideia de sociedade disciplinar.

#### 4 Loucura e experiência social

A representação da loucura talvez apareça com maior contundência justamente em filmes que não abordam a instituição manicomial, embora naqueles isto também seja apreensível, seja em suas cores cômicas ou dramáticas. Justamente aqueles roteiros que não possuem o tema da loucura ou do hospital como epicentro narrativo nos permitem visualizar um pouco melhor tanto a realidade como a imagem do louco. Dois filmes, bastante distintos em sua produção e forma, nos remetem para outros olhares quanto à figura do louco. São eles o documentário *Estamira* (Direção: Marcos Prado, 2005) e o filme *Coração Iluminado* (Direção: Hector Babenco, 1996). Ambos têm como protagonistas da loucura mulheres e a transversalidade temática, em diferentes padrões narrativos, dos relacionamentos amorosos e do sexo.

*Estamira* é uma louca, com comportamento tipicamente associado ao conceito de esquizofrenia, que vive em um lixão no Rio de Janeiro. Portadora de alguns sintomas clássicos de um psicótico, ela vive o seu delírio na labuta diária de catar os restos dos outros. *Estamira* tem uma casa, para onde ela vai e volta diariamente, garante a sua subsistência com o seu trabalho e sua relação com a psiquiatria se correlaciona com fazer uma consulta, uma vez ao mês pelo SUS, e pegar a receita para os seus medicamentos, que como para o olhar de tantos pacientes psiquiátricos é a encarnação do mal. A loucura tal como se visualiza em *Estamira* é apreendida não no sentido do poder destruidor da instituição hospitalar, mas no sentido do poder destruidor da dominação de classes e masculina. O documentário dá voz plena a *Estamira*, para que ela possa falar do “Trocadilho” (personagem de seu delírio), sobre o que ela chama “o homem condicional” e para que ela possa extravasar a separação de ego e realidade quando diz que “eu sou todo mundo”, e para que ela possa manifestar toda sua convicção de que “Deus não existe”, de certo modo, reafirmando a máxima nietzschiana de que a crença em Deus é para os menores, para o rebanho.

Uma das grandes qualidades do documentário está em ir revelando, passo a passo, o processo de vida que levou *Estamira* a uma condição alucinatória. Muitos que assistirem a esse filme talvez fiquem pensando se também não enlouqueceriam se tivessem vivido as experiências existenciais de *Estamira*.

*mira*. Filha de uma mãe também considerada esquizofrênica que acabou os dias em um hospital psiquiátrico ela foi já na infância violentada sexualmente pela primeira vez. Foi levada a se prostituir aos doze anos até o dia em que conheceu um homem que abalou definitivamente sua vida. Reproduzindo um caso clássico dos amores que se constituem na sociedade capitalista, *Estamira* foi retirada da rua, ou do bordel, por um homem mais velho, estabilizado economicamente e que a “traía” reincidentemente. Entre outros fatos, este homem, com quem ela teve três filhos, obrigou-a a internar a mãe em um hospital psiquiátrico. A ruptura da relação com este homem aparece repetidamente nos surtos de *Estamira*, sem que o nome dele seja mencionado. Fica claro, ao longo da narrativa, que a loucura de *Estamira*, seu estado psicótico, está perpassado por um relacionamento afetivo ou amoroso que marcou sua vida. Mas a história de violência de sua trajetória teve outros capítulos. Após o fim do casamento *Estamira* foi estuprada duas vezes, em uma delas, frente ao agressor que a obrigou a fazer sexo anal, ela suplicou ao agressor “por Deus não faça isso” ao que ele replicou “Deus nada tem a ver com isso”. Segundo o relato da filha de *Estamira* foi a partir destas experiências que ela passou a ter alucinações frequentes e decretou ao mesmo tempo seu definitivo ateísmo.

Com o documentário *Estamira* nos confrontamos com uma história de vida real que revela diferentes interfaces entre loucura, psiquiatria e sociedade. O filme é realizado dentro do período histórico que estamos analisando, período de fechamento das grandes instituições manicomiais no Brasil, de surgimento dos CAPS e da Reforma Psiquiátrica. *Estamira* conversa uma vez por mês com uma médica psiquiatra da rede pública de saúde, que prescreve alguns medicamentos, dentre os quais o Diazepan, demonizado por *Estamira*. A relação da psiquiatria com *Estamira* se processa num quadro onde as causas sociais, familiares e existenciais de seu enlouquecimento passam à margem da intervenção médica. Uma mulher que foi emocional e sexualmente violentada uma vida inteira, que sobrevive catando restos de comida em uma situação limite da condição humana tem seu problema resolvido com uma caixinha de remédio. Confrontamo-nos frente a uma história de vida que ultrapassa o próprio problema de ausência de cidadania. Trata-se da maneira pela qual a loucura é vista pela medicina e pela sociedade, onde como sugeri acima quanto a outros filmes, exceto *Estamira*, a indústria cultural mais uma vez cumpre seu papel integrador.

Outro filme, *Coração Iluminado*, desta vez uma ficção, mas sustentada em aspectos biográficos do consagrado Hector Babenco, conta a história de um homem que próximo dos seus quarenta anos resolve voltar para Buenos Aires, sua cidade de origem, e visitar seu passado. O filme narra a história de um homem que quando tinha dezessete anos se apaixonou por uma mulher um pouco mais velha, uma jovem louca. Embora o filme pretenda tratar da história deste homem, será Ana (Maria Luisa Mendonça), sua paixão de juventude, que em meu entendimento assume o centro da narrativa. Ana é bela, sensual e de espírito livre. Logo em suas primeiras aparições vislumbra-se um

dos sintomas usualmente associados com a esquizofrenia, Ana tem uma amiga imaginária, com quem conversa frequentemente. Ana, que é mais velha do que Juan (Miguel Angel Sola), parece também se apaixonar pelo jovem que tem com ela sua primeira experiência sexual. Ambos vivem uma intensa e conturbada história de amor, em que Ana é uma mulher libertária, disposta a se relacionar com outros homens e consciente do seu estigma de louca. A personagem conta ter ficado dois anos em um hospital psiquiátrico e durante todo o tempo ela toma medicamentos. Embora o filme tenha uma aura romântica, centrado em mostrar uma história de amor, pois em vinte anos Juan jamais se esqueceu de Ana, traz ao espectador a imagem daquilo que confunde as características comportamentais de uma mulher livre e o estigma da loucura. A maneira como Ana em alguns momentos é representada como uma mulher cuja sexualidade foge aos padrões da normalidade de uma moça bem-comportada traz à tona um olhar sobre o comportamento humano que antecede ao próprio surgimento da psiquiatria moderna, afinal cabe lembrarmos, junto com Foucault, que libertinas e loucas (como bêbados, vagabundos e devassos) eram colocadas lado a lado na “Stultifera Navis” (Foucault, 2006).

## 5 Considerações finais

Tentar analisar diversos filmes em um breve ensaio é tarefa que me coloca o risco de alguma superficialidade em relação à riqueza de elementos que poderiam ser elencados em cada um deles. Por outro lado, o propósito de tecer um “panorama”, mesmo que de uma temática específica, busca cumprir o papel de abrir caminho para futuras pesquisas. Aquilo que chamamos de representação da loucura no cinema brasileiro me possibilitou pensar, mesmo que brevemente, sobre algumas características do cinema brasileiro num certo momento histórico, mas principalmente sobre a maneira pela qual tal cinema reproduz, ideologicamente, tendências hegemônicas da subjetividade social contemporânea. No caso específico, a maneira pela qual não a arte, mas a própria sociedade enxerga o fenômeno da loucura.

De um modo geral o cinema brasileiro deste período é um cinema que foi alavancado pelas verbas oriundas das leis de incentivo fiscal (Lei do Audiovisual), pelo advento da internet como mecanismo de produção e circulação de imagens, pelo surgimento de produções cinematográficas independentes e pelo abandono das formas de utopia herdadas dos anos 1960. A tentativa de fazer-se filmes com uma qualidade técnica ao menos um pouco parecida com os padrões do norte global emaranha-se num processo social em que a palavra central é *mercado*. Neste ímpeto, mesmo os filmes que buscam retratar a favela, a fome, a violência e os presídios, tornam tais características em algo ambivalente: faz a crítica de um fenômeno social ao mesmo tempo em que esta crítica é uma mercadoria. E quanto mais contundente é a crítica maior valor de troca ela traz como potência. Também o fenômeno da loucura apreende nas telas esta ambivalência.

Com a exceção do documentário *Estamira*, todas as demais produções aqui analisadas, não obstante algumas qualidades, sobretudo de *Bicho de Sete Cabeças*, não se furta quanto à sua forma estética ao que Adorno e Horkheimer (1995) chamaram de indústria cultural. Mais uma vez, lembro-me da frase de Roberto Schwarz: “vendeu-se, está criticando, ou vendeu-se criticando?” (1978, p. 48). A denúncia fílmica de algumas das mazelas da sociedade brasileira esbarra na superficialidade da denúncia, pois é preciso que o produtor cinematográfico pense sobre qual o público ele irá alcançar com seu filme, mas ao mesmo tempo essa superficialidade expressa o processo de *semiformação* predominante no conjunto da sociedade. Os atuais desdobramentos em curso sobre loucura e a realidade da psiquiatria no Brasil ao longo dos últimos vinte anos desaparecem nas narrativas analisadas.

A busca de tornar cômica a loucura e a denúncia das instituições manicomiais não expressam claramente as modificações que têm se processado na sociedade, modificações essas que continuam a manter intactos os estigmas da loucura, visto que aquilo que se vivencia hoje é a vitória positivista da medicalização descontrolada e irresponsável, afinada aos tempos de recrudescimento do conservadorismo e a ausência de políticas públicas de fato eficazes quanto à concretização da utopia da Reforma Psiquiátrica. Mas como diria Foucault, onde há poder há também o seu oposto, e menos mal que a indústria cultural como expressão deste mesmo poder da racionalidade instrumental encontra eventualmente resistências. Mas estamos ainda muito longe de enxergar que também a loucura é, por vezes, e em algumas circunstâncias, ao invés de doença, expressão destas resistências.

## Referências bibliográficas

- ADORNO, Theodor. Transparencies on Film. *New German Critique*. N. 24/25; Winter, 1982, p. 199-205.
- ADORNO e HORKHEIMER, Max. **Dialética do Esclarecimento**. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- AMARANTE, P. **Loucos pela vida: a trajetória da reforma psiquiátrica no Brasil**. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 1998.
- BARRETO, Lima. **Diário do Hospício e O Cemitério dos Vivos**. Organizado por: Augusto Massi e Murilo Marcondes de Moura. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- BASAGLIA, Franco. **A Instituição Negada**. Rio de Janeiro: Graal, 1985.
- CAMARGO, Sílvio. **Modernidade e Dominação: Theodor Adorno e a Teoria Social Contemporânea**. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2006.
- CAMARGO, Sílvio. A teoria crítica na multiplicidade de suas vozes. In: CAMARGO, Sílvio e SILVA, Josué Pereira da (Orgs.). **A teoria crítica na multiplicidade de suas vozes**. São Paulo: Annablume, 2017, p. 17-31.
- CAMARGO, Sílvio. Sobre algumas transformações da indústria cultural no Brasil. **Norus – Novos Rumos Sociológicos**. Vol. 6, n. 9, p. 313-342, 2018.
- CAETANO, Daniel (Org.). **Cinema Brasileiro 1995-2005**. Rio de Janeiro: Azougue, 2005.

- COOPER, David. ***The Death of the Family***. London: Pelican, 1972.
- DELEUZE, Giles. ***Conversações 1972-1990***. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.
- FOUCAULT, Michel. ***History of Madness***. London: Routledge, 2006.
- FOUCAULT, Michel. ***Power/Knowledge***. London: Harverst Press, 1980.
- FOUCAULT, Michel. ***The Birth of the Clinic***. London: Routledge, 2003.
- FOUCAULT, Michel. ***Les Anormaux***. Paris: Gallimard, 1999.
- FREUD, Sigmund. ***Introductory Lectures on Psycho-Analysis***. London: W.W. Norton & Company, 1989.
- HANSEN, Miriam. ***Cinema and Experience***. London: University of California Press, 2012.
- HIRDES, Alice. ***A Reforma Psiquiátrica no Brasil: uma (re) visão***. *Ciência & Saúde Coletiva*, 14 (1), 2009, p. 297-305.
- KRAKAUER, Siegfried. ***Theory of Film***. Princeton: Princeton University Press, 1997.
- LAING, Ronald. ***The Divided Self***. London: Penguin Books, 2010.
- MARX, Karl. ***O Capital***. Vol. I. São Paulo: Boitempo, 2010.
- NIETZSCHE, Friedrich. ***The Genealogy of Morals***. New York: Dower Publications, 2003.
- SCHWARZ, Roberto. ***O pai de família e outros estudos***. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.