

**UNESP – Universidade Estadual Paulista
“Júlio de Mesquita Filho”**

**Memória Audiovisual da Reforma
Psiquiátrica no Brasil**

Augusto Sérgio Callile

Botucatu – SP
2012

Augusto Sérgio Callile

**Memória Audiovisual da Reforma
Psiquiátrica no Brasil**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Medicina UNESP- Botucatu, como requisito para obtenção do título de Mestre em Saúde Coletiva.

Orientador – Prof. Dr. Antonio Pithon Cyrino

Botucatu – SP
2012

FOLHA DE APROVAÇÃO

FOLHA DE APROVAÇÃO

Augusto Sérgio Callile

**Memória Audiovisual da Reforma
Psiquiátrica no Brasil**

APROVADA POR:

Prof. Dr. Antônio Pithon Cyrino (orientador)

Prof. Dr. Maria Alice Ornellas Pereira

Prof. Dr. Rosinha Ida Spiewak Brener

Botucatu – SP
2012

DEDICATÓRIA

DEDICATÓRIA

Aos meus pais que me ensinaram que a vida se constitui a partir das coisas mais simples e que respeitando isto estaremos alojados no mundo. Depois é continuar em frente tendo a ética do cuidado em nossa bagagem.

Descobri com eles que o silêncio é o fundamento da palavra, cabe esperar para que a palavra mundo se revele.

Descobri também que a ética se forma de gestos, presença e tantos outros mistérios. Está abrigada na vida e na solidariedade de um mundo em construção.

AGRADECIMENTOS

AGRADECIMENTOS

A UNESP de Botucatu, pela possibilidade de realizar esta pesquisa, ao departamento de Saúde Pública e Saúde Coletiva, ao departamento de Neurologia, Psiquiatria e Psicologia, por propiciarem um espaço de conhecimento crítico e instrumentos necessários para realizar esta jornada.

Ao meu orientador Antonio Pithon Cyrino, que pela liberdade e rigor, possibilitou-me criar uma obra acadêmica.

A Biblioteca da Unesp e a Biblioteca Municipal, local de muitos amigos, onde o conhecimento abriga as possibilidades de transformação do mundo.

A presença fundamental, no início dos caminhos pelo conhecimento transformador, Juracy, Vera, Ciampa, Níchan, Fernanda, Guto, Cezira, Liomar, Ari, Nagib, Morettin, entre tantos outros.

A presença cuidadosa e crítica, nos percursos da vida e da clínica, Léia Prizskulnik, Délia Goldfarb, Isabel Marazina, Sílvia Fridman.

Aos muitos amigos e encontros no Movimento de Trabalhadores de Saúde Mental, momento essencial da constituição de minha trajetória profissional, ética e política.

As amigas Arlinda e Terlizzi, que mesmo distantes, nunca deixaram de estar presentes.

Tantos são os encontros, que vão possibilitando a nossa inserção no mundo. O conhecimento nunca pode ser uma busca solitária, pois seu fundamento é a cultura.

Percebendo isto descobrimos que somos muitos e nos constituímos necessariamente como ser no mundo.

ΕΠΙΓΡΑΦΕ

*Já que no mundo contemporâneo, a política,
os meios de comunicação, o jurídico, a
tecnociência, transformaram a vida num
terrível cinema, então cabe ao Cinema nos
devolver um pouco de real e de mundo.*

Gilles Deleuze

RESUMO

RESUMO

Estuda-se a maneira como o Cinema Documentário narrou os acontecimentos da Reforma Psiquiátrica no Brasil em sua primeira década (1979-1989). Seis documentários brasileiros considerados emblemáticos, com relação ao início da Reforma: "Em Nome da Razão" de Helvécio Ratton, "Artur Bispo do Rosário - O Prisioneiro da Passagem", de Hugo Denizart, a trilogia "Imagens do Inconsciente" de Leon Hirszman e o "Hospital Anchieta, produção coletiva – foram estudados. Trata-se de estudo de natureza qualitativa com análise documental orientada pela perspectiva de Marc Ferro. Os documentários problematizam os acontecimentos fundadores da construção de novas práticas e saberes no campo da Saúde Mental, que propiciaram uma nova maneira de olhar, cuidar e organizar uma rede de serviços de saúde mental. A análise destes documentários revela uma intenção de seus atores por uma intervenção cultural expressa nas questões históricas, políticas, artísticas e culturais que trazem para o âmbito da reforma psiquiátrica no Brasil, ampliando este debate para um público mais amplo. Pode-se dizer que estes documentários influenciaram e foram influenciados pelo movimento da reforma psiquiátrica no Brasil. Trazem, ainda para um primeiro plano a importância do cinema documentário no registro, construção e memória da história da reforma psiquiátrica brasileira.

Palavras-chave: Serviços de Saúde Mental / História; Cinematografia/História; Reforma Psiquiátrica no Brasil / História; Cinema Documentário.

ABSTRACT

ABSTRACT

The form how Documentary Cinema narrated the events of Psychiatric Reform in Brazil in its first decade (1979-1989) is studied. Six Brazilian documentaries considered emblematic concerning of beginning of the Reform – “Em Nome da Razão” [In the name of Reason] by Hévelcio Ratton, “Artur Bispo do Rosário – Prisioneiro da Passagem” [Artur Rosary Bishop – The Passage Prisoner] by Hugo Denizart, the trilogy “Imagens do Inconsciente” [Image of the Unconscious] by Leon Hirszman and “Hospital Anchieta” [Anchieta’s Hospital], a collective production – were studied. This qualitative study with document analysis is guided by the perspective of Marc Ferro. The documentaries question the events that founded the building of novel practices and Knowledge in the field of Mental Health, which led to a new way of considering, caring and organizing a service net in mental health. The analysis of the content of considering, caring and organizing a service net in mental health. The analysis of the content of such documentaries reveals that their authors aimed at an express cultural intervention in historical, in political, artistic and cultural issues that those films bring to the psychiatric reform environment in Brazil, extending this discussion to a broader audience. These documentaries influenced and were influenced by the Psychiatric Reform movement in Brazil. In addition, they foreground the importance of the Documentary Cinema in the record, building and memory of the history of Brazilian psychiatric reform.

Keywords: Mental Health Services / History; Cinematography/History; Psychiatric Reform in Brazil / History; Documentary Cinema

SUMÁRIO

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	18
1 INTRODUÇÃO	23
2 OBJETIVOS.....	33
3 METODOLOGIA	35
4 CINEMA DOCUMENTÁRIO E A REFORMA PSIQUIÁTRICA NO BRASIL	41
4.1 Documentário “Em nome da razão”	41
4.2 Documentário “Artur Bispo do Rosário, o prisioneiro da passagem”	53
4.3 Documentário “Imagens do inconsciente”	65
4.4 Documentário “Hospital Anchieta-A Reforma Psiquiátrica de Santos” ...	84
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	100
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	103
REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS	106

APRESENTAÇÃO

APRESENTAÇÃO

A presente pesquisa é fruto da articulação de dois períodos de minha vida profissional. O primeiro, de 1984 a 1996, corresponde ao tempo em que trabalhei como psicólogo - psicoterapeuta e coordenador de serviços de saúde mental, junto à Secretaria de Saúde do Estado de São Paulo, com ações no âmbito da Reforma Psiquiátrica; o segundo, de 1996 até o presente momento, corresponde à minha atuação no campo da psicoterapia e na sua relação com o Cinema, Saúde e Educação, cujo eixo temático de pesquisa são as transformações da existência no mundo contemporâneo através do olhar do cinema.

O meu contato com o campo da saúde mental ocorreu a partir da graduação em Psicologia, na Universidade de Mogi das Cruzes, 1975-1979, por meio das disciplinas de Antropologia, Ciências Sociais, Psicologia Social, Fenomenologia Existencial, Psicopatologia e Antipsiquiatria, além dos estágios realizados em um hospital psiquiátrico e em uma instituição para crianças e adolescentes. Já o encontro com o cinema e o campo da saúde mental deu-se a partir do início de minha graduação em Psicologia, quando assisti a três filmes: “Vida em Família”, “Um Estranho no Ninho” e um documentário sobre Saúde Mental realizado em Cuba.

“Vida em Família” teve sua pré-estreia no Museu de Arte Contemporânea de São Paulo – MAC, em janeiro de 1976. O filme retrata uma situação de crise familiar, gerada por questões relacionadas ao desenvolvimento sexual de uma adolescente. Os pais, autoritários e descontentes com o comportamento da filha, desencadeiam com sua postura repressiva uma situação de contornos trágicos.

A filha é encaminhada, contra sua vontade, para um atendimento com um psiquiatra. Depois de uma longa trajetória nos meandros da psiquiatria repressiva, o filme chega ao seu final com a cena de uma aula médica pública, na qual o psiquiatra apresenta a adolescente, recentemente lobotomizada e, didaticamente, articula suas teorias, tentando provar que o “caso clínico” dessa jovem é uma longa série de fatores orgânicos e hereditários, que determinaram sua situação atual. Segundo o psiquiatra, uma prova viva da teoria da degenerescência. “Vida em Família” contou com a colaboração do psiquiatra e psicanalista Ronald Laing em sua realização.

O segundo filme, “O Estranho no Ninho”, sob direção de Milos Forman, foi produzido em 1975, baseado num romance de grande sucesso de Ken Kesey,

escrito em 1962. Teve uma grande repercussão internacional e foi ganhador de cinco Oscars, O filme retrata a trajetória de Randle P. MacMurphy (interpretado por Jack Nicholson) que, para escapar de cumprir pena em um presídio, resolve alegar insanidade mental, sendo então internado num hospital psiquiátrico.

O filme realiza uma análise do manicômio em seus mínimos detalhes, explicitando as relações de poder estabelecidas no interior da instituição psiquiátrica, que culmina com o total aniquilamento existencial dos indivíduos internados. O filme também termina de forma trágica, com a lobotomia de Mac Murphy.

O terceiro filme utiliza como tema central de sua narrativa o hospital psiquiátrico; no entanto, mostra-nos a utilização do trabalho como recurso terapêutico. Numa determinada cena, toma-se contato com uma situação que surpreende; uma barbearia no hospital, onde um paciente fazia a barba de seu companheiro. O documentário cubano foi exibido na Universidade de Mogi das Cruzes por volta de 1978.

Somando esse contato com a produção de filmes que realizavam uma análise crítica da psiquiatria repressiva, além do conteúdo crítico da minha formação e dos estágios que realizei, tomei consciência de que as condições de atenção ao sofrimento existencial, na década de 70, no Brasil, eram muito piores do que eu tinha visto no cinema. A realidade dos hospitais psiquiátricos e de instituições similares era muito mais violenta e desumana do que a “ficção” que o cinema mostrava. Nise da Silveira referir-se-á a eles como esses tristes lugares, presentes em nosso século XX.

Foi um alento para mim quando, no início anos 1980, comecei a participar do Movimento de Trabalhadores da Saúde Mental, que trazia críticas e denúncias sobre as condições dos hospitais psiquiátricos no país.

A despeito do momento político de exceção ainda presente, este movimento cresceu e passou a ocupar um papel central na crítica e na futura reorganização das políticas públicas de Saúde Mental no país.

Em 1998, época em que fazia parte do Centro de Estudos de Cinema da PUC – São Paulo, apresentei um trabalho em Siena-Itália, discutindo a loucura no filme “A Ostra e o Vento”, de Walter Lima Jr. Após o congresso, realizei um estágio nos serviços de saúde mental da cidade de Trieste, considerada a primeira do mundo a abolir o hospital psiquiátrico de sua rede de serviços em saúde mental. Permaneci em Trieste por quase dois meses, e realizei meu estágio no Centro de Saúde Mental

de Barcola. Nessa cidade, os estágios realizados desde o final dos anos 1970 congregam estudantes e profissionais de todo mundo, possibilitando um intercâmbio inestimável. Os estágios têm uma característica muito peculiar e sua duração pode ser de até 2 anos.

A característica inusitada do estágio reside no fato de, ao chegar a Trieste, o estudante ou profissional receber uma orientação sobre o serviço que será sua referência; o estagiário, porém, fica literalmente livre para compor o desenho de seu percurso, processo que deixa muitas pessoas confusas e com uma enorme angústia. Esta proposta “pedagógica” parte do pensamento fenomenológico existencial, que estará presente em todo percurso de Franco Basaglia, nos tempos em que era docente e, posteriormente, no trabalho no campo da saúde mental, a começar por Gorizia, constituindo o momento mais avançado em Trieste.

O pensamento fenomenológico existencial, numa leitura a partir de Heidegger, enfatiza o contato com nossa própria responsabilidade diante do mundo e dos outros. Para o pensamento existencial, o ser humano vive constantemente num mundo impróprio, ou seja, um mundo onde recebe pronto o modo como deve viver, pensar, agir, sentir, se comportar, se relacionar etc.

Ao mesmo tempo, a partir de uma conquista da autonomia, onde a angústia será elemento fundamental, temos a possibilidade de agir de modo próprio, ou seja, de poder falar, pensar, trabalhar, se relacionar, a partir de um posicionamento próprio, com o mundo e com os outros. Isso porque a angústia nos coloca em um momento existencial em que os sentidos que damos ao mundo são suspensos temporariamente e somos levados a um profundo estranhamento diante de tudo que se nos apresenta. É a partir daí que podemos dar novos sentidos ao mundo. O que se abre então é a possibilidade de escrever um percurso de modo original, onde nos responsabilizamos por nossas próprias escolhas.

Durante os estágios, nos contatos que tínhamos constantemente, era salientada a imensa angústia vivida. Porém, para o pensamento existencial, sem este contato com a angústia estaríamos nos distanciando do que temos de melhor, pois o sentimento de vazio, do nada, provocado por esta situação, nos instiga a dar novos sentidos, a partir da singularidade de cada um, ou seja a partir de um modo próprio.

Durante todo o período do estágio senti essa angústia, e fui compondo meu percurso. Ficava em Barcola, saía com profissionais que realizavam um trabalho de

acompanhante terapêutico, com os usuários, possibilitando sua inserção no mundo social, através de passeios, atividades culturais, atividade esportivas, e muitas outras.

Meu percurso teve seu início no próprio Centro de Saúde Mental de Barcola, ao organizar uma proposta de cine clube, que embora tivesse sido aceito não pôde ser executada, pela minha breve passagem. Acredito, porém, ter deixado uma semente. Realizei a sessão de cinema na Associação de Usuários e Familiares, apresentando o filme “A Ostra e o Vento” para os estagiários e profissionais. Realizei uma pequena pesquisa no acervo de documentação de áudio visual, situado dentro do espaço do antigo hospital psiquiátrico, onde também, na presença do coordenador e um grupo de estagiários apresentei o filme a Ostra e o Vento.

Além destas atividades, fiz uma pesquisa de filmes que poderiam ser utilizados num momento futuro e deixei-a em Barcola. Acompanhei também vários festivais e mostras de cinema que aconteciam em Trieste.

A experiência em Trieste, apesar de breve, foi muito marcante; em todos os sentidos, da estrutura de saúde mental à cidade em si, passando pelos relacionamentos, pelas constantes atividades culturais a que tínhamos acesso. Também senti a valorização que os profissionais, estagiários e usuários davam às artes de modo geral e ao cinema em particular. A Itália produziu uma importante “escola de cinema”, o Neo Realismo Italiano, que, nas décadas de 40 e 50, era uma importante alternativa ao cinema americano. Posso dizer que conhecer Trieste e a experiência Italiana em saúde mental teve para mim uma importância fundamental. No Brasil, a presença de Basaglia, e de inúmeros outros atores, foi fundamental no início da Reforma Psiquiátrica em nosso país, bem como a importância da Reforma Psiquiátrica de Santos, que tem em Trieste e na Psiquiatria Democrática a sua referência maior.

1 INTRODUÇÃO

1 INTRODUÇÃO

Seis documentários produzidos entre o final dos anos 1970 e o final dos anos 1980, tiveram como ponto central de sua narrativa a Reforma Psiquiátrica no Brasil: “Em Nome da Razão” (1979), de Hélvecio Rattón; “Artur Bispo do Rosário – O Prisioneiro da Passagem” (1982), de Hugo Denizart; a trilogia “Imagens do Inconsciente” (1986), de Leon Hirszman e o documentário “Hospital Anchieta”, (1989), com produção coletiva.

Estes documentários propiciaram uma importante intervenção política e cultural no início e no desenvolvimento da reforma psiquiátrica no país. Realizados como uma denúncia das condições dos hospitais psiquiátricos nas décadas de 1970 e 1980 e conseqüentemente de uma política pública manicomial na área de saúde mental. Neste sentido deram visibilidade a uma realidade oculta a grande parcela da população brasileira.

A organização da presente pesquisa, a partir de minha experiência profissional, pode ser expressa no que considero a “Memória Audiovisual da Reforma Psiquiátrica no Brasil, no período de 1979 – 1989”.

O cinema documentário brasileiro, objeto desta pesquisa, coloca em evidência sua importância como registro histórico, trazendo à luz do presente o caminho percorrido por muitos atores na reconstrução da democracia em nosso país, bem como um novo olhar sobre a loucura – sofrimento. Incita ainda a valorização do processo de transformação pelo qual vem passando o campo da saúde mental, caminho esse realizado com as marcas da construção de novos horizontes, herança para as novas gerações.

Revisitando o Processo de Transformação da Psiquiatria

A “História da Loucura”, de Michel Foucault, publicada em 1961, representou um marco fundamental de problematização, não da loucura, mas de seu silenciamento com o nascimento da Psiquiatria no final do século XVIII. A profundidade e originalidade de Foucault, nessa obra, trazem um novo olhar sobre a transformação da loucura em doença mental e a constituição de um novo saber e poder: a Psiquiatria. Para Barros (1994:29), a partir do pensamento de Foucault a loucura, que partilhava um estatuto de verdade e uma manifestação ligada à

diferença, foi transformada em doença mental; um longo trajeto, porém com seu início datado:

... loucura e doença mental nem sempre significaram “periculosidade”, ainda que pudessem ser identificadas como anormalidade em relação aos códigos consensuais de comportamento. Foi a partir dos séculos XVII e XVIII, quando segundo os estudos de Michel Foucault, teve lugar na França e na Europa, a “grande internação”, que a loucura, como forma de diversidade sacralizada ou exorcizada, entendida entre o natural e o sobrenatural, transformou-se em questão social, assim como todas as formas de diversidade e desvio e passou a ser institucionalmente regulada e contida. Tais fenômenos devem ser lidos no interior dos Estados Nacionais Europeus, que dão corpo e organização aos fenômenos de urbanização crescente e à pobreza em massa desencadeada pela revolução industrial.

Para Machado (2006: 54) no Renascimento a loucura se apresenta como uma

“Experiência trágica que é cósmica porque a loucura tem fundamento na realidade. O que é desvelado no delírio do louco já existia como verdade – inacessível e secreta para os outros no próprio mundo. Saber portanto, positivo que dá realidade ao sonho, profundidade à ilusão, eternidade ao instante.”

Neste sentido o percurso arqueológico de Foucault permite acompanhar a partilha entre razão e loucura pela verdade. Toda a argumentação de Foucault se organiza para dar conta da situação da loucura na modernidade e na modernidade loucura diz respeito a psiquiatria.

Portanto, a Psiquiatria constituir-se-á como campo de saber a partir do ocultamento da loucura como positividade, ou seja, como manifestação humana. Esta questão também é ressaltada por Birman (1984:215), quando refere que a mesma

vai estar presente no próprio surgimento da Psicanálise, no final do século XIX, a partir de uma ruptura que esta realiza, com os campos da medicina e da psiquiatria, ao conferir à loucura o estatuto de verdade. A loucura, que tinha sido estabelecida como pertencente ao universo de uma subumanidade pela então recente tradição psiquiátrica – marcada basicamente por uma anomalia na estrutura do corpo e na qual a palavra não possuía mais qualquer poder revelador, será instaurada por Freud como sendo portadora de um sentido.

Ou seja, a manifestação da loucura traz em si uma inteligibilidade, fundamentalmente portadora de um sentido existencial. Será necessário porém um longo tempo para que essa questão ganhe uma amplitude maior dentro do campo social, o que ocorrerá a partir do final da segunda guerra mundial, com o início do movimento da reforma psiquiátrica, inicialmente nos Estados Unidos e Europa.

O entendimento crítico sobre o percurso da reforma psiquiátrica, ocorrida no pós-segunda guerra mundial, a partir de Amarante, appud ,Birman & Costa,(1998: 21), é de que

a psiquiatria clássica veio desenvolvendo uma crise tanto teórica quanto prática, detonada principalmente pelo fato de ocorrer uma radical mudança no seu objetivo, que deixa de ser o tratamento da doença mental para ser a promoção da saúde mental. É certamente no contexto desta crise que surgem as novas experiências, as novas psiquiatrias.

Nas palavras de Amarante, (1998,21-22) para estes autores, existem dois grandes períodos, nos quais são redimensionados os campos teórico-assistenciais da psiquiatria. O primeiro, marcado por um processo de crítica à estrutura asilar, responsável pelos altos índices de cronificação. A questão central desse período estava ainda ligada à crença de que o manicômio era uma “instituição de cura” e que se tornava urgente resgatar esse caráter positivo da instituição mediante a reforma dessa organização psiquiátrica

Nas palavras de Amarante, appud (Birman & Costa 1994:44) ”Essa crítica envolve um longo percurso que se origina no interior do hospício e, posteriormente, se estende a outros campos, com os movimentos das Comunidades Terapêuticas (Inglaterra, EUA) e da Psicoterapia Institucional (França), atingindo o seu extremo com a instalação das Terapias de família.”

O segundo período é marcado pela extensão da psiquiatria ao espaço público, organizando-o com o objetivo de prevenir e promover a “saúde mental”; é bem representado pelas experiências de psiquiatria de setor (França) e a psiquiatria comunitária ou preventiva (EUA). Nas palavras de Amarante, appud, Birman & Costa (1998, 22),

as questões abordadas partem de uma hipótese “de que tanto em um período quanto em outro, assim como tanto numa estrutura quanto nas demais, a importância dada pela psiquiatria tradicional à terapêutica das enfermidades dá lugar a um projeto muito mais amplo e ambicioso, que é o de promover a saúde mental, não apenas em um ou outro indivíduo, mas na comunidade em geral. Visto de uma outra forma a terapêutica deixa de ser individual para ser coletiva, deixa de ser assistencial para ser preventiva. De uma forma ou de outra, o certo é que a psiquiatria passa a construir um novo projeto, um projeto eminentemente social, que tem consequências políticas e ideológicas muito importantes.”

Enquanto esses dois movimentos se limitam a meras reformas do modelo psiquiátrico, na medida em que acreditam na instituição psiquiátrica como *locus* de tratamento e na psiquiatria enquanto saber competente, a fim de fazê-lo retornar ao objetivo do qual se desviara, a antipsiquiatria e a psiquiatria de tradição basagliana

operam uma ruptura, estabelecida por um olhar crítico voltado para os meandros constitutivos do saber/prática psiquiátricos, no campo da epistemologia e da fenomenologia.

Dessa maneira, buscam realizar uma desconstrução do aparato psiquiátrico, aqui entendido como um conjunto de relações entre instituições /práticas/saberes que se legitimam como científicos, a partir da delimitação de objetos e conceitos aprisionadores e redutores da complexidade dos fenômenos. Basaglia atualiza, com suas experiências, um nível teórico-prático fundador de um novo momento, de um movimento inicialmente político mais ligado à questão do direito e da cidadania dos pacientes, para a operacionalização de categorias e estruturas assistenciais referidas a uma “psiquiatria reformada”.

Nas palavras de Amarante (1995,89) “retomando à questão do processo da reforma psiquiátrica brasileira que se pretende abordar, a subdividiremos para fins metodológicos em três momentos: 1) momento alternativo, 2) momento sanitaria e 3) momento da desinstitucionalização-invenção.

Em nosso estudo, estes três momentos serão tomados por meio de diferentes produções do cinema documentário brasileiro, que exploram justamente esses distintos momentos da Reforma Psiquiátrica.

O primeiro momento, caracterizado como momento alternativo, será explicitado a partir da análise do documentário “Em Nome da Razão” (1979); trata-se de um momento inaugural, de denúncia sistemática do hospital psiquiátrico como instituição produtora de sofrimento mental.

Num segundo momento, circunscrito dentro da reforma sanitária, o eixo central constitui-se quando o Estado passa a incorporar os setores críticos da saúde mental, significando o momento em que os movimentos de trabalhadores de saúde mental, optam estrategicamente por atuar na ocupação do espaço que se apresenta nas instituições públicas. Esse momento é explicitado na análise dos documentários “Artur Bispo do Rosário – O Prisioneiro da Passagem”, dirigido por Hugo Denizart em 1982, e o documentário “Imagens do Inconsciente”, dirigido por Leon Hirszman em 1986.

Por fim, o terceiro período, considerado o Momento da Desinstitucionalização - Invenção, tem seu início na segunda metade dos anos de 1980 e caracteriza-se por uma ruptura no processo da reforma psiquiátrica brasileira, que deixa de ser restrita ao campo exclusivo ou predominante das transformações no campo técnico -

assistencial para alcançar uma dimensão mais global e complexa, isto é, para tornar-se um processo que ocorre a um só tempo e articuladamente nos campos técnico-assistencial, político-jurídico, teórico-conceitual e sociocultural. Esse momento será abordado por meio da análise do Documentário “Hospital Anchieta” produzido em 1989.

O início da reforma psiquiátrica, nas palavras de Amarante, caracterizado pelo Momento da Trajetória Alternativa a partir da presença fundamental de um novo ator social, o Movimento dos Trabalhadores de Saúde Mental, contextualizando-se a partir dos últimos anos do regime militar, tem como cenário o fim do “milagre econômico” e um processo de distensão/abertura.

Para Amarante (1998:89),

este é um momento em que a estratégia autoritária começa a defrontar-se com seu fim, com o crescimento da insatisfação popular decorrente da falta de liberdade e da crescente perda da participação e ingresso social das classes médias e baixas.

Nesse sentido, com o afrouxamento da censura, as insatisfações ficam visíveis no plano político, com uma maior mobilização e participação política dos cidadãos, problematizando, entre outras, as questões de vida e trabalho.

Nesse momento, são plantadas as bases para a reorganização dos partidos políticos, dos sindicatos, das associações da sociedade civil, possibilitando um crescimento ainda maior dos movimentos sociais, que lutam pelo fim da ditadura e pelo retorno a um estado democrático. Emergem demandas por melhoria de serviços e das condições de vida.

Aqui se situa a análise do documentário “Em Nome da Razão”, dentro do Momento da Trajetória Alternativa, tanto do ponto de vista de sua produção, e de sua exibição em 1979, como de seu conteúdo, de intensas denúncias sobre o papel do hospital psiquiátrico, caracterizado por sua extrema violência, segregação, fonte de lucro, desassistência, e ausência de sua função terapêutica.

Essas questões serão denunciadas sistematicamente com a ampliação de um espaço político, a partir do aparecimento e organização do Movimento dos Trabalhadores de Saúde Mental.

O segundo momento da reforma psiquiátrica, situado na primeira metade da década de 1980, caracteriza-se pelo Momento da Trajetória Sanitarista; consideraram-se os documentários “Artur Bispo do Rosário” e “Imagens do Inconsciente”. Para Amarante (1998:58),

a questão central da trajetória sanitária, constitui-se a partir do momento em que o estado passa a incorporar os setores críticos da saúde mental, momento este em o Movimento dos Trabalhadores de Saúde Mental decide estrategicamente atuar nos espaços institucionais, que se apresentam nas instituições públicas.

Nos documentários “Artur Bispo do Rosário” e “Imagens do Inconsciente” percebem-se de forma clara as mudanças, motivadas pelas denúncias, que ocorrem institucionalmente, possibilitando uma reestruturação das instituições, a partir da problematização de questões referentes à superlotação dos hospitais psiquiátricos, à violência institucional, à psiquiatrização das relações sociais, entre outras.

Porém, explicita-se com os documentários a presença da arte como paradigma de mudança assistencial; ou seja, através da produção artística reconhecida no Brasil e no exterior de pessoas internadas, coloca-se em cheque o próprio paradigma da psiquiatria clássica. Isso significa o surgimento de um novo olhar, no qual se percebe a saúde mental preservada nas pessoas internadas, apesar da violência institucional realizada pela psiquiatria clássica, o que questiona o próprio sentido do hospital psiquiátrico em nossa sociedade.

Os documentários mostram a riqueza existencial a partir da produção artística de Artur Bispo do Rosário, representante brasileiro na Bienal de Veneza em 1995 e da produção de mais de 200.000 obras de arte do Museu Imagens do Inconsciente. Esse novo lugar conquistado por artistas “loucos” possibilita uma mudança radical do olhar sobre a loucura em nossa sociedade. Uma mudança que opera a transformação da loucura como doença mental para loucura como portadora de sentido, inteligibilidade e criatividade.

O terceiro momento caracteriza-se como a Trajetória da Desinstitucionalização ou da Desconstrução-Invenção. Para Amarante, (1998: 75) é um período marcado por muitos eventos e acontecimentos importantes, destacando-se a realização da 8ª Conferência Nacional de Saúde e da I Conferência Nacional de Saúde Mental, o II Congresso Nacional de Trabalhadores de Saúde Mental, também conhecido como “Congresso de Bauru”, a criação do primeiro Centro de Atenção Psicossocial - São Paulo e do primeiro Núcleo de Atenção Psicossocial - Santos, a Associação Loucos pela Vida – Juqueri, a apresentação do Projeto de lei de autoria de Paulo Delgado e a realização da 2ª Conferência Nacional de Saúde Mental.

A Reforma Psiquiátrica de Santos, realizada a partir de 1989, foi um marco. Pela primeira vez, realiza-se uma ruptura radical com o hospital psiquiátrico no

Brasil. Santos foi a primeira cidade brasileira e a quarta no mundo a abolir o hospital psiquiátrico de sua rede de atenção em saúde mental.

O documentário Hospital Anchieta, apresenta-se como uma síntese do percurso da Reforma Psiquiátrica no Brasil de 1979 a 1989, representando em primeiro plano uma intervenção cultural junto à sociedade e demonstrando na prática ser possível o tão perseguido sonho do Movimento dos Trabalhadores de Saúde Mental “Por Uma Sociedade Sem Manicômios”.

Amarante (1998:75,76) aponta que:

esta trajetória pode ser identificada por uma ruptura ocorrida no processo da reforma psiquiátrica, que deixa de ser restrito ao campo exclusivo ou predominante das transformações no campo técnico-assistencial, para alcançar uma dimensão global e complexa, isto é, tornar-se um processo que ocorre, a um só tempo e articuladamente, nos campos técnico-assistencial, político-jurídico, teórico-conceitual e sociocultural.

É importante salientar que dentro da perspectiva sociocultural surgirá um novo e importante ator, com a presença das Associações de Usuários e Familiares.

Nesse sentido, as análises dos documentários foram realizadas tendo como eixo de referência os três momentos da Reforma, estabelecendo-se relações entre seus conteúdos e o contexto histórico de sua produção, o que nos permite acompanhar a problematização dos acontecimentos desse período datado, 1979 a 1989 a partir do Cinema Documentário Brasileiro.

Cinema Documentário

Desde suas origens, em 1895, a partir da primeira sessão pública, realizada pelos irmãos Lumière no Grand Café em Paris, o cinema dividiu-se basicamente em duas vertentes opostas: uma, de tendência documental, de busca de reprodução da realidade, e outra, de caráter ficcional. Porém, é o cinema de ficção que ganhará mais espaço na cultura do século XX e a influenciará decisivamente.

Ao tomarmos contato com os primeiros filmes dos irmãos Louis e Auguste Lumière, é possível perceber claramente sua origem documental. “Tudo” passa a ser registrado pela enorme câmera fixa - a famosa chegada do trem à estação, o movimento das ruas, os carros, cada particularidade do final do século XIX. No entanto, é o cinema ficcional que terá mais destaque em todo século XX.

Porém, no início do século XXI, o cinema documentário começa a ocupar um lugar de destaque na leitura do mundo contemporâneo. Nas palavras de Almir Labaki (2005:13)

a cultura do documentário vive hoje, no Brasil e no exterior, um momento de rara vitalidade. Dois realizadores simbolizam esse período extraordinário: nacionalmente Eduardo Coutinho; planetariamente, Michael Moore.

Almir Labaki, fundador e diretor do Festival Internacional do Cinema Documentário É Tudo Verdade, o mais importante desse gênero no país, acredita que muitas coisas mudaram. A vitalidade do cinema documentário mostra-se na sua presença, podemos dizer quase que simultânea, aos grandes acontecimentos deste novo século. A crise financeira mundial que vem abalando as estruturas econômicas do capitalismo, atingindo seu centro nos Estados Unidos e Europa, vem sendo analisada pelo cinema documentário, possibilitando que efetivamente a sociedade civil se aproprie das reais dimensões da maior crise do capitalismo neste século.

A relação entre o Cinema Documentário e a Reforma Psiquiátrica, seja a partir de uma documentação, de um registro histórico ou da problematização de importantes acontecimentos sociopolíticos, permite-nos entender a profundidade do cinema documentário na discussão de grandes temas sociais.

O exercício da leitura crítica da linguagem audiovisual é de fundamental importância pelo lugar que ela ocupa no mundo contemporâneo. Uma época caracterizada pelo predomínio da imagem, na qual o poder dos meios de comunicação, principalmente a televisão, controla sistematicamente a leitura dos acontecimentos à nossa volta. O cinema representa um auxílio efetivo nas relações de ensino e aprendizagem, bem como no questionamento crítico do mundo atual.

O cinema, a partir de seus diferentes movimentos estéticos constituídos a partir de seu próprio desenvolvimento, vem nos ensinando a pensar por meio das imagens, possibilitando um maior contato com o mundo e uma proximidade e intercâmbio maior entre as culturas.

Nas palavras de Jean-Claude Carrière (2006:20), “o cinema se organizou como uma nova linguagem e de caráter universal, se constituindo na realização de um sonho antigo”.

Como diz Nelson Brissac Peixoto (1996:179),

As transformações mais radicais na nossa percepção estão ligadas ao aumento da velocidade da vida contemporânea, ao aceleração dos

deslocamentos cotidianos, a rapidez com que nosso olhar desfila sobre as coisas. Uma dimensão está hoje no centro de todos os debates teóricos, de todas as formas de criação artística: o tempo. O olhar contemporâneo não tem mais tempo.

Nesse sentido, o cinema de arte, e especificamente o documentário, vêm ampliando a capacidade de leitura do mundo contemporâneo e permitindo a aproximação do mundo de forma problematizadora, a partir das grandes questões que se apresentam no início desse novo século. Porém, não se pode entender o presente sem uma perspectiva crítica de sua própria constituição histórica.

Entender o Movimento da Reforma Psiquiátrica no Brasil e no mundo e as grandes mudanças efetuadas na área da saúde mental passa, necessariamente, por sua compreensão histórica, herança legada por muitos atores, entre os principais o Movimento dos Trabalhadores de Saúde Mental, surgido no final da década de 70 e tão bem explicitado pelo Cinema Documentário Brasileiro.

2 OBJETIVOS

2 OBJETIVOS

✓ Resgatar a Memória Audiovisual da Reforma Psiquiátrica no Brasil, no âmbito do Cinema Documentário, no período de 1979 a 1989.

✓ Realizar a análise documental histórica descritiva – analítica, dos documentários representativos da reforma psiquiátrica no Brasil, através da referência ao contexto histórico, cultural e político de sua produção.

3 METODOLOGIA

3 METODOLOGIA

Partindo do sentido etimológico da palavra método¹, enquanto explicitação de um caminho percorrido, este estudo toma um caráter acadêmico, com a realização da disciplina “Cinema e História”, do Programa de Pós Graduação da Escola de Comunicação e Artes, ECA – USP, em 2006. Com a orientação do prof. Eduardo Morettin, organizei a seleção de filmes com temática relacionada ao Movimento da Reforma Psiquiátrica no Brasil de 1979 a 1989, período adotado neste estudo.

A metodologia da presente pesquisa é de natureza qualitativa e situa-se dentro de uma análise documental e historiográfica descritiva – analítica, fundamentada no historiador Marc Ferro.

Assim, foram selecionados seis documentários que, à época, já eram de conhecimento público no âmbito do Movimento de Trabalhadores de Saúde Mental: “Em Nome da Razão” (1979) de Hélvecio Ratton, “Artur Bispo do Rosário – O Prisioneiro da Passagem” (1982) de Hugo Denizart, a trilogia “Imagens do Inconsciente” de Leon Hirszman (1986) e o documentário sobre a Reforma Psiquiátrica de Santos - “Hospital Anchieta” (1989). Nos encontros e congressos, bem como no universo acadêmico, são mencionados, por sua originalidade e por serem reconhecidos como relevante fonte histórica. Assim, a escolha destes documentários decorreu de sua representatividade com relação à construção - invenção da Reforma Psiquiátrica no Brasil.

O acesso do pesquisador aos documentários foi possível mediante pesquisa e cópia dos mesmos junto a diferentes acervos públicos e privados no Estado de São Paulo².

Os documentários selecionados para o estudo foram vistos pelo pesquisador diversas vezes. O conteúdo de áudio foi transcrito na íntegra para os documentários “Em Nome da Razão” e “Artur Bispo do Rosário”, e parcialmente para outros. Para o primeiro fez-se também a descrição integral das imagens de cada cena e parcialmente os demais.

¹ A palavra método¹, de origem grega, deriva de *odos* (caminho) e *meta* (além).

² As fontes dos documentários foram: Cinemateca Brasileira: “Em Nome da Razão”; Museu de Imagem e Som de Campinas: “Imagens do Inconsciente”; Itaú Cultural em São Paulo: “Artur Bispo do Rosário: O Prisioneiro da Passagem” e arquivos pessoais, “Hospital Anchieta”.

Com base nesse conjunto de material produzido, realizou-se uma análise descritiva de cada documentário, buscando-se uma articulação com os momentos históricos da Reforma Psiquiátrica no Brasil como proposto por Amarante.

Nesta análise, tomou-se como referência a concepção de Marc Ferro de que o cinema (ficcional ou documental) se constituiu em legítima fonte histórica, elevado que foi à “categoria de ‘novo objeto’” e, assim, “definitivamente incorporado ao fazer histórico” (MORETTIN 2011:39).

Enfim, buscou-se com este estudo explicitar o modo como o cinema documentário narrou a construção – invenção desse processo, configurando-se no que podemos nomear de Memória ÁudioVisual da Reforma Psiquiátrica no Brasil.

O Cinema Como Fonte Histórica

O trabalho realizado na presente pesquisa é de natureza qualitativa e situa-se dentro de uma análise documental e historiográfica descritiva-analítica. Partindo do pensamento do historiador Marc Ferro, e elegendo o cinema documentário como objeto central de análise, buscou-se problematizar os acontecimentos da primeira década da Reforma Psiquiátrica no Brasil, reconhecendo o cinema como fonte histórica.

O Cinema passa a se constituir como fonte histórica, legitimamente estabelecida e indica, portanto, nas palavras de Morettin (2011:47), “uma mudança de estatuto do historiador na sociedade, assim como mostra a nova utilidade que certas fontes passam a ter em função de sua nova missão”.

Esta questão pode ser explicitada pela presente pesquisa, a partir de todos os documentários escolhidos; o documentário inicial, “Em Nome da Razão”, ao ser exibido para um grande público, possibilitou uma visibilidade dos hospitais psiquiátricos no Brasil, até então ignorada, ou seja, o hospital como campo de concentração, lugar de violência sistemática, segregação e desassistência.

As análises realizadas através das imagens do cineasta Helvécio Ratton, são de fato, pela sua materialidade, um documento, fontes históricas da situação destes tristes lugares, como dizia Nise da Silveira, presentes no final da década de 70.

Os pacientes andando pelos pátios, abandonados assistencialmente, alguns literalmente nus, mostram um retrato visual de degradação humana realizada pelo manicômio. Registrados pela câmera, tornam-se documentos históricos, retrato de

uma situação indescritível em sua totalidade, através dos registros das imagens que preservam este acontecimento, em sua temporalidade datada, explicitando seu contexto histórico e político, dando visibilidade a uma realidade que permanecia oculta, ou seja, o manicômio como campo de concentração. A partir destas cenas, um grande número de pessoas tomou consciência desta realidade, por si só inadmissível.

Para Ferro (1977:13), “entre cinema e história, as interferências são múltiplas na confluência entre a História que se faz e a História compreendida como relação de nosso tempo, como explicação do devir das sociedades. Em todos esses pontos o cinema intervém.”

Podemos, nesse sentido, considerar os documentários apresentados na presente pesquisa como fontes históricas, que têm como pressuposto, em sua constituição datada, a contextualização de questões políticas, econômicas, culturais, explicitando, entre outros, os modos de entendimento e transformação da loucura em doença mental pela psiquiatria, a função social dos hospitais psiquiátricos na década de 70 e 80, e o desvelamento de uma violência institucional desconhecida para uma grande parcela da população.

Para Morettin, a partir de sua análise da obra de Marc Ferro (2011:40), percebe-se “o lugar de destaque que ocupa o artigo ‘O filme uma contra-análise da sociedade’, em sua reflexão sobre a problemática cinema e história. Para Ferro, o cinema é um testemunho singular de seu tempo, pois está fora do controle de qualquer instância de produção, principalmente o Estado. Mesmo a censura não consegue dominá-lo. O filme, para esse autor, possui uma tensão que lhe é própria, trazendo à tona elementos que viabilizam uma análise da sociedade diversa da proposta pelos segmentos, tanto pelo poder constituído quanto pela oposição.”

Ainda Morettin (2011:47),

a aceitação do cinema como fonte histórica indica uma mudança de estatuto do historiador na sociedade, assim como mostra a nova utilidade que certas fontes passam a ter em função de sua missão. Segundo a natureza de sua missão, segundo a época, o historiador escolheu tal conjunto de fontes, adotou tal método; mudou como um combatente, de arma e de tática quando as que usava até aquele momento perderam sua eficácia.

No Brasil do final da década de 70, um movimento político inusitado de trabalhadores de saúde mental ergueu uma trincheira de luta contra a violência institucional dos manicômios, violência esta, podemos dizer, intrínseca à própria constituição dos hospitais psiquiátricos. Foi permeado, esse movimento, por um

sentido ético e político profundo, inspirado na reforma psiquiátrica realizada na Europa e Estados Unidos. A realização dos documentários, no furor dos acontecimentos, foi uma ação política de grande impacto social. Para Morettin (2011:43) :

apesar de o cinema possuir um caráter independente em relação ao poder, trazendo dentro de si elementos que fornecem a contra-análise da sociedade, um tipo em especial é eleito como lugar privilegiado de sua manifestação: o filme realizado com poucos recursos que, em certos casos, pelo menos, permite a um grupo 'tomar a palavra'. Para Marc Ferro, "as grandes obras filmicas de contra-história, provêm naturalmente das sociedades onde o regime não deixa a história à sua liberdade e onde, para se exprimir, ela toma uma forma cinematográfica.

Podemos dizer que este texto explicita a própria condição do início da reforma psiquiátrica, quando o Brasil vivia sobre a tutela de uma ditadura militar. E, nesse sentido, segundo Morettin, appud (Ferro, 2001,41) "o filme age como um 'contra poder' por ser autônomo em relação aos diversos poderes da sociedade. Sua força reside na possibilidade de exprimir uma ideologia nova, independente, que se manifesta mesmo nos regimes totalitários, onde o controle da produção artística é rígido."

A presença das imagens, possibilitadas pelos documentários, explodiram todo discurso que tentava legitimar o manicômio como uma instituição de cura, mostrando seu reverso, ou seja, uma instituição totalitária, produtora de violência e exclusão. As imagens desvelaram em seus mínimos detalhes a trágica situação existente nos hospitais psiquiátricos no Brasil, permitindo uma compreensão mais profunda da realidade manicomial.

Os seis documentários apresentados nesta pesquisa contribuíram de forma importante para construção/invenção da reforma psiquiátrica no Brasil, não apenas em sua divulgação para um grande público, mas também a partir de sua própria intervenção, no cenário político cultural, juntamente com os mais diversos atores, nesse processo complexo que se inicia no Brasil no final da década de 70.

Quadro 1 – Ficha técnica dos documentários

Em Nome da Razão	
Ano de produção	1979
Direção	Hélvecio Ratton
Duração	23 min 50 seg
Sinopse	Primeiro documentário a registrar o interior de um hospital psiquiátrico, sem censura dos órgãos responsáveis por sua administração.
Artur - Bispo do Rosário, O Prisioneiro da Passagem	
Ano de produção	1982
Direção	Hugo Denizart
Duração	24 min
Sinopse	Primeiro documentário a tornar público a vida e a obra de Artur Bispo do Rosário, que viveu longa internação em hospital psiquiátrico, onde se revelou como artista. Representou o Brasil na Bienal de Veneza.
Imagens do Inconsciente	
Ano de produção	1986
Direção	Leon Hirszman
Duração	220 min
Sinopse	É considerado o documentário mais abrangente sobre as origens e desenvolvimento do trabalho pioneiro de Nise da Silveira, na criação do Museu Imagens do Inconsciente.
Hospital Anchieta	
Ano de produção	1989
Direção	Produção Coletiva
Duração	120 min
Sinopse	Primeiro registro público da intervenção realizada pela Prefeitura de Santos no Hospital Anchieta.. Trata do início da Reforma Psiquiátrica de Santos

4 CINEMA DOCUMENTÁRIO E A REFORMA PSIQUIÁTRICA NO BRASIL

4 CINEMA DOCUMENTÁRIO E A REFORMA PSIQUIÁTRICA NO BRASIL

4.1 Documentário “Em nome da razão”

Análise histórica descritiva-analítica

O Documentário “Em Nome da Razão” realiza um retrato documental do Hospital Psiquiátrico de Barbacena, Minas Gerais e seu caráter de denúncia é evidente em sua própria constituição. Na primeira cena, percebemos a presença de vozes e gritos ao fundo, enquanto a câmera, nos mostra lentamente o muro sujo do Hospital Psiquiátrico e ao mesmo tempo a presença de desenhos nas paredes, possivelmente realizados pelos próprios pacientes na tentativa de dar materialidade às suas individualidades.

Em seguida, uma voz em *off* narra uma pequena introdução ao documentário, tendo como imagem frontal o interior do hospício com seus vários pavilhões.

Este hospício não é uma realidade isolada, ela se reproduz em vários outros lugares, às vezes com pequenas diferenças e nomes sofisticados. Devemos compreendê-lo como uma instituição que cumpre um papel determinado em nossa sociedade. O hospital psiquiátrico funciona como um depósito, para cá vêm os improdutivos de uma maneira geral, os inadaptados, os indesejáveis e os desafetos, todos aqueles que por um ou outro caminho se desviam daquilo que chamamos normalidade. Através do hospício a sociedade exclui os que não se adaptam ao sistema baseado na competição.

Esse pequeno texto de introdução ao documentário tem como referência o pensamento de Foucault, em “História da Loucura” e aponta para uma reflexão sobre o sentido social e político do hospital psiquiátrico em nossa sociedade e sua correspondência com outras instituições que, em maior ou menor grau, legitimam a segregação e exclusão, a partir do conceito de normalidade dentro da sociedade.

Nesse sentido, exclusão social, segregação e normalidade são conceitos centrais na definição do hospital psiquiátrico em sua própria constituição a partir do texto de apresentação.

Por outro lado, podemos considerar as ambiguidades desses conceitos, principalmente do conceito de normalidade, que está em profunda dependência em sua organização da figura de quem o define, sendo que, dentro e fora da estrutura do manicômio, quem define o conceito de normalidade em nossa sociedade é a psiquiatria.

Em seguida, a câmera mostra uma cena panorâmica da cidade de Barbacena e retornando lentamente, vai colocando em primeiro plano o Hospital Psiquiátrico. Nessa cena, percebe-se o caráter de exclusão do próprio lugar físico destinado ao hospital psiquiátrico, ou seja, sempre ocupando um lugar nas regiões periféricas das cidades, o que implica uma total ausência de trocas sociais, decorrente da reclusão de seus moradores e da ausência de relação do hospital com a própria cidade, seja a partir de seu centro, seja a partir de seus bairros mais periféricos, reforçando desta maneira a segregação e a exclusão.

O próprio nome - hospital psiquiátrico - denota claramente a soberania do pensamento psiquiátrico em toda a organização dessa instituição, que se responsabiliza por todo o itinerário do indivíduo que se afasta do conceito de normalidade.

O diretor relata ainda, (Ratton 2005:154) que

em certo momento nos referimos ao louco como um “discidente social”, alguém que não se adaptou ao esquema da maioria. Quando isso acontece, o indivíduo é visto como uma ameaça a ser segregada dos demais. Em certo período da história da União Soviética, os dissidentes eram tratados justamente dessa maneira. O escritor Alexander Solzhenitsyn (Nobel da Literatura), por exemplo, foi mandado para um hospício na Sibéria. Os manicômios não abrigavam, portando, apenas doentes mentais, mas doentes “políticos”.

Mais adiante, o diretor comenta, Ratton, appud Villaça 2005 :154 “que, infelizmente, a situação que presenciou no hospital psiquiátrico era pior do que as fotos com que tomara contato, que aquilo era um caso espantoso, passando a ideia de ser uma instituição medieval e de ter uma concepção quase pré-Pinel”.

Para Foucault (apud Barros 1994:29), a transformação da loucura, que partilhava um estatuto de verdade e uma manifestação humana, ligada à diferença, em doença mental, tem um longo trajeto, mas se apresenta com um início datado.

Segundo os estudos de Michel Foucault, foi a partir dos séculos XVII e XVIII, que ocorre na França e na Europa a “grande internação”, onde a loucura, como forma de diversidade sacralizada ou exorcizada, entendida entre o natural e o sobrenatural, transformou-se em questão social, assim como todas as formas de diversidade e desvio e passou a ser institucionalmente regulada e contida. Tais fenômenos devem ser lidos, no interior da constituição dos Estados Nacionais Europeus, que dão corpo e organização aos fenômenos de urbanização crescente e à pobreza de massa desencadeada pela revolução industrial.

O documentário “Em Nome da Razão” apresenta-se a partir das primeiras imagens do Hospital Psiquiátrico de Barbacena, mostrando sua arquitetura colonial, a imagem de duas guaritas que se postam em sua entrada, mostrando o prédio

principal, um casarão de estilo colonial, árvores e um grande espaço gramado. A partir desse ponto começa-se a observar alguns internos que andam nesse imenso pátio externo.

Depois dessa cena, a câmera mergulha no interior do Hospital, percorrendo um grande corredor escuro com uma claridade em seu final. Esta cena será apresentada de forma recorrente em todo o documentário, indicando, talvez, que a filmagem dessas situações e sua exibição pública poderia significar a realização de profundas mudanças.

Inicia-se a partir daí um contato maior com os habitantes da instituição asilar. Num primeiro depoimento, uma senhora relata que nasceu em São Paulo em 1923, no dia 2 de julho, e que veio para o hospital quando tinha 18 para 19 anos; diz que agora, 1979, está bem velha. Está internada há 38 anos.

Outros depoimentos vão se suceder no interior de um grande quarto feminino, com dezenas de camas justapostas, uma ao lado da outra; podem-se perceber os inúmeros ângulos deste quarto; nas janelas, grades ostensivas.

As guaritas que se apresentam na entrada do hospital, as camas justapostas num grande quarto coletivo, as grades na janela, caracterizam o caráter prisional desta instituição.

Em seguida, já fora do quarto, num grande pátio, há mulheres sentadas, deitadas e andando lentamente, em completo abandono assistencial.

Outro texto nos é apresentado por um locutor: (“Aquele que não tem família é confinado para sempre e recebe o rótulo de crônico social. Mesmo depois de terminado o processo da loucura que o levou ao internamento, ele continua no hospital, sem ter para onde ir ou voltar.”)

Neste sentido podemos perceber que o abandono das pessoas internadas pelos familiares é decorrência, em grande parte, da própria mutilação que esse indivíduo sofre sistemática e cotidianamente no interior dessa instituição, presenciada pela família a cada visita. É como se a família não suportasse assistir a degradação humana de uma pessoa tão próxima e desistisse de comparecer às visitas.

Acrescenta-se a isso o fato da maioria dos diagnósticos psiquiátricos no interior da instituição estarem baseados em uma crença de origem orgânica, de caráter irreversível, dos chamados distúrbios mentais, dando poucas possibilidades de recuperação ao indivíduo internado.

Nesse sentido, os familiares são informados dessa falsa impossibilidade, visto que esse diagnóstico mascara toda desassistência a que é submetido o indivíduo cotidianamente.

A explicitação dessa questão ocorre na cena seguinte do documentário: onde podemos ver a presença constante das mulheres nos pátios da instituição, mulheres andando de joelhos pelo chão, outras sendo carregadas, outras quase sem roupas e ao som de fundo ouvimos gritos de mulheres.

Um pequeno texto nos explicita esta situação de abandono:

“Aqui dentro não existe dimensão temporal, o tempo é percebido apenas em função das necessidades biológicas, há uma hora para comer, há uma hora para dormir, mas não há hora de fazer, nem de acontecer, o ócio é absoluto. O homem perde a qualidade que o retira da natureza e o transfere para a cultura, o trabalho.”.

A partir desse texto, que remete a uma cena do documentário, percebemos a redução do ser humano a uma animalidade, a um estágio pré-humano, decorrente da brutalidade da instituição psiquiátrica, num radical abandono assistencial. Ausência de cuidados, ausência de atividades construtivas, ausência total de assistência, ausência de qualquer recurso terapêutico.

A seguir, uma música ao fundo é cantada pelas internas : “Brava gente brasileira, ou ficar em pátria livre ou morrer pelo Brasil.”

Nos pátios do hospital de Barbacena há homens e mulheres inertes no chão, seus rostos, seus corpos, marcados profundamente por suas histórias de vida. São violentamente silenciados. Sem suas histórias, perde-se a noção do passado, o presente é uma eterna imobilização e o futuro não existe.

Ratton , (2005:141,142) fala sobre o pátio do hospital:

(...) aquele era um verdadeiro pátio dos horrores. Apesar de Barbacena ser uma cidade muito fria, os pacientes caminhavam por ali quase nus, já que suas roupas iam sendo destruídas pelo uso e pela falta de troca ou lavagem. Nunca mais consegui esquecer aquele cheiro de morte, de excremento humano, de suor e de sofrimento. Eu chegava no hotel à noite e tomava longos banhos, certo de que aquele cheiro havia ficado grudado em mim para sempre e até hoje, sempre que assisto ao filme (algo que evito fazer), sinto o cheiro voltar, tão forte como na época.

Relata ainda (idem: 142) que:

(...) o mais assustador é que muitas daquelas pessoas estavam ali internadas, sem a menor justificativa, indo parar ali em função de bebedeiras, brigas familiares ou outros motivos tão absurdos quanto estes. Era como se elas tivessem sido condenadas à prisão sem passar por um julgamento. E complementar a este ato recebiam o rotulo de louco, o que significa juridicamente a perda de todos os direitos sobre você mesmo.

Outra questão levantada como algo extremamente trágico, diz respeito à internação de crianças (idem: 143):

(...) havia meninos de apenas 5 anos de idade, muitos dos quais provavelmente passariam a vida toda naquele lugar, como uma senhora que aparece no filme, reclamando da ausência do médico, ela chegara ali aos 5 anos e naquele momento já tinha 60 anos. Era aterrador e incorreto do ponto de vista terapêutico, uma pessoa que teve uma crise ainda tão jovem, que poderia se recuperar, perde qualquer possibilidade de melhora ao ser enviada para um lugar como aqueles.

A comparação entre os hospitais psiquiátricos, aqui exemplificados pelo hospital de Barbacena, com os campos de concentração, que vieram a público no final da segunda guerra mundial, foi abertamente explicitada por pessoas que conheceram esta triste realidade: enfermeiros, médicos, psicólogos e tantos outros profissionais que ficaram presos em campos de concentração e que, ao voltarem para seu país de origem após a guerra, perceberam claramente a semelhança entre essas duas realidades.

Num momento seguinte do documentário, um funcionário da instituição relata uma cena de extrema brutalidade e desumanidade, na qual se retira completamente o ser humano da sua presença na cultura, diz ele:

Eu me lembro como se fosse hoje, não tinha cama, os pacientes dormiam no capim no chão, que era estendido à noite em grandes salões. O pavilhão e a estrutura é a mesma ainda hoje, com pequenas reformas na pintura, os cômodos são os mesmos, os dormitórios são os mesmos, desde a época da construção. Naqueles salões eram estendidos capim e os doentes deitavam ali e neste mesmo local eles defecavam e urinavam. Na manhã seguinte, eles colocavam o capim para secar, retiravam os fiapos sujos e repetiam a cena à noite, só quando o capim ia rareando é que eles acrescentavam mais capim. Eram tratados como verdadeiros animais. Eu comecei aqui em 1962, trabalhava no registro dos pacientes, o Hospital Raul Soares descarregava um ônibus de pacientes, semanalmente, por volta de 40 a 50 pessoas de cada vez e aí era um Deus nos acude.

A cena do documentário apresentada acima não deixa dúvidas da brutalidade e da desassistência total a que são submetidos os pacientes do hospital de Barbacena e de centenas de instituições similares.

Seres humanos, homens, mulheres, crianças, com toda sua criatividade constitutiva, com suas histórias de vida, com seus relacionamentos afetivos, com seu pertencimento a uma cultura, com suas experiências, seus percursos históricos, são tratados, dentro da instituição, literalmente como animais, excluídos de todos os seus direitos.

Novamente a câmera se desloca para um corredor escuro, com uma janela ensolarada ao fundo. Dirige-se ao Pavilhão Psiquiátrico Infantil. Um jovem relata com dificuldade que seu pai e sua mãe o internaram no hospital desde os 14 anos, e diz que, depois de sua internação, seu pai morreu. Em seguida, a câmera se desloca para nos mostrar um espaço amplo, com brinquedos para crianças, cadeiras de balanço, porém estes recursos que deveriam ser utilizados em atividades, estão abandonados. Vemos crianças e adolescentes na mesma situação dos adultos, sem assistência, vagando pelos pátios.

A câmera desloca-se para fora dos pavilhões; vê-se a imensa área verde, onde está instalado o Hospital Psiquiátrico, sem nenhuma presença humana. Com um movimento lento, a câmera retorna, dando uma visão panorâmica do Hospital Psiquiátrico. Ao som de gritos ao fundo, ouvimos uma canção na voz de uma paciente, Sueli, que diz:

“Ó seu Manoel tem compaixão, tira nós desta prisão, estamos todas de azulão, lavando o pátio e pelo chão. Lá vem a bóia do pessoal, arroz cru e feijão sem sal e mais atrás vem o macarrão, parece cola de colar balão e mais atrás vem a sobremesa, banana podre em cima da mesa.”

A brutalidade da instituição psiquiátrica de Barbacena é exercida em todas as direções, como apresenta o documentário, até na alimentação das pessoas internadas, relatada de forma crua pela música, de autoria de uma paciente da instituição.

Novamente uma voz em *off* relata:

Os muros e todas as barreiras físicas funcionam para isolar o Hospital Psiquiátrico, aqui dentro a loucura, lá fora a razão. Escondidos entre os muros, longe dos olhares, os chamados loucos são degradados física e moralmente O único caminho que resta é esperar a morte.

A violência apresentada no documentário é total e está presente em todas as situações vividas pelos internos: na exclusão social pela internação, na redução da humanidade ao nível da animalidade, na desassistência refletida no abandono, na alimentação, na ausência de qualquer recurso terapêutico, no isolamento total dos pacientes de seus familiares e de seus vínculos sociais.

A música retorna – a partir da cena do pátio, em que vemos mulheres abandonadas assistencialmente, deitadas no chão. Essa mesma música estará presente nos momentos iniciais do documentário de Leon Hirszman, “Imagens do Inconsciente”. A música, mais uma vez, retratando situações de extrema violência vividas pelas internas.

A partir de um depoimento de um funcionário, é possível saber que a paciente que canta a música foi internada no hospital de Barbacena em 1975, no dia 8 de maio, e ficou três anos em uma cela. Uma voz em *off* relata:

Todas as técnicas utilizadas dentro do Hospital Psiquiátrico pretendem controlar, ao nível do corpo e da mente, uma loucura que extravasa esse corpo e essa mente. O objetivo não é a cura, nem a recuperação, mas o controle.

Esta questão vai ser explicitada na cena seguinte, em que um funcionário do Hospital Psiquiátrico relata:

Se todo hospital usa a Psiquiatria na base do medicamento, na base do eletrochoque, ela é uma farsa, porque ninguém sai curado com isso, ninguém. Eu nunca vi um doente mental que fosse curado, simplesmente ele é melhorado daquele ponto de agressividade com que ele chegou ao Hospital, mas é como se fosse dar uma marretada nele. A Sueli, autora da música apresentada acima, é uma indicada para a lobotomia, mas ela tem suas fases normais e de inteligência muito mais perspicaz que a minha. A memória dela é coisa fora de série. Então quem sabe a Sueli está sendo coagida, o sistema está empurrando ela para um corredor que vai chegar lá no final lobotomizada.

O documentário se aproxima de seu final ao mostrar uma festa realizada numa área externa da instituição. Ao som de uma música norte americana, centenas de pessoas, homens e mulheres, "dançam", corpos se deslocam no limite imposto por toda violência institucional.

Em seguida, numa outra cena, tomamos contato novamente com o interior da instituição, com gritos ao fundo. Percebemos um grande número de celas subterrâneas. Ao fundo, ouvimos uma música: *Jesus Cristo, Jesus Cristo, Jesus Cristo, eu estou aqui.*

O documentário termina com dois depoimentos: o primeiro, de um funcionário, que relata o uso de lobotomia, como recurso assistencial. O segundo, que encerra e finaliza o documentário, é o de duas mulheres, mãe e filha, que tiveram uma pessoa da família internada no Hospital de Barbacena. Relatam uma situação de sequestro social, no qual pessoas comuns são arrancadas de seu cotidiano e imersas numa instituição, que tem, em sua lógica de funcionalidade, a própria violência sistemática em todos os espaços de seu interior.

No primeiro depoimento, a mãe relata que se casou com treze anos e teve sete filhos; diz que seu marido desapareceu e não tem nenhuma notícia sobre seu paradeiro, e diz em seguida:

dele eu tive a maior obscuridade da minha vida; quando meu pai nos largou eu fiquei grávida, mas fui muito feliz no parto e criei meus filhos na lavagem de roupas.

Em seguida, a filha, que ajuda sua mãe, relata que não sabe o que vai acontecer:

Eles pegaram meu irmão na cidade e o levaram para Barbacena, puseram ele dentro do carro, não sabiam nem o que estava acontecendo com ele e fizeram esta cirurgia com ele. Ninguém falou nada para nós, nós não sabíamos de nada, acabaram com ele e era o único filho que ajudava minha mãe a tratar da casa. Agora eles fizeram isto e falam que fui eu quem o levou, me acusam, dizem que fui eu quem levou ele para ser internado em Barbacena. Mas eu nem vi, ninguém da família sabia que ele estava lá, sofrendo, amarrado num quarto escuro, um quarto todo cheio de coco, xixi, todo molhado, depois eu fui lá com minhas irmãs e eles pegaram o diretor do Hospital...

O som vai diminuindo até não podermos mais escutá-la. Uma frase de Basaglia fecha o documentário: *Quando uma instituição destrói e mata não há solução de compromisso, pois seria um compromisso com a morte.*

Podemos entender, a partir desta frase de Basaglia, que não há qualquer possibilidade de sustentar uma legitimidade diante de uma instituição que produz sistematicamente e intencionalmente, a violência em seu interior. Aceitar a permanência dessa situação é aceitar a destruição do humano, portanto não há outra saída senão a desconstrução de toda esta lógica mortífera que a sustenta, para que a vida possa ressurgir a partir de sua potencialidade.

O documentário termina com a citação de Basaglia, que foi proferida em uma de suas conferências em Belo Horizonte, “A Psiquiatria Alternativa – Contra o pessimismo da razão o otimismo da prática”, em julho de 1979, quatro meses antes da exibição do documentário “Em Nome da Razão”.

Nessa conferência, Basaglia demonstrou uma profunda indignação ao conhecer a rede de hospitais psiquiátricos pertencentes à Fundação Hospitalar do Estado de Minas Gerais (FHEMG): Hospital Galla Velloso, Instituto Raul Soares e Centro Hospitalar Psiquiátrico de Barbacena. Os dois primeiros já o impressionaram, deixando-o muito abalado. A visita ao terceiro teve sobre ele um impacto tão violento que o deixou profundamente deprimido.

No dia seguinte, na abertura da conferência que realizou, após conhecer a realidade das Instituições Psiquiátricas de Minas Gerais, Basaglia permanece num longo silêncio, pesado e depressivo e, após ser instigado pela plateia, relata a história da psiquiatria. Em seu discurso, afirma que é necessário lutar dentro da instituição.

Ao comentar sobre a época pré-pineliana, diz (Basaglia, 1979:136,137):

Em algum lugar do mundo a história parou e ainda há situações nas quais é impossível fazer solução de compromissos, porque se o fizermos estamos nos comprometendo com a morte e com a morte não há solução de compromisso (...) sou como um menestrel medieval que percorre as aldeias e vai embora. É necessário que quando eu partir, o palco não fique vazio.

Basaglia, ao referir-se a sua “visita” ao Hospital Psiquiátrico de Barbacena diz que vira uma situação que ele próprio chama de *pior do que um campo de concentração*. Basaglia (idem: 137)

Viu mil e seiscentos pessoas presas em pátios imundos, caídas no meio de fezes, nuas e algemadas. Viu a fome e a degradação humana, fabricada no hospital psiquiátrico, ouviu gemidos e apelos de pessoas que nada mais têm a esperar senão a morte e ouviu também frias explicações: frente a um doente, de quem você sabe que nem psicotrópicos, nem qualquer outro tratamento tem efeito, a solução é usar o método medieval: algemas e “pegemas” e deixá-lo apodrecer numa cela até que apareça um neurocirurgião que transforme essa pessoa, tirando-lhe a vontade e as emoções, num ser vegetativo.

No dia seguinte a esse encontro, em Belo Horizonte, foi realizada a proposta de abrir o seminário ao público, ampliando o número de pessoas e a participação de entidades envolvidas com a questão da loucura. Estiveram presentes, juntamente com as entidades organizadoras, a Associação Brasileira de Psiquiatria, a Associação Mineira de Saúde Mental, o Centro de Estudos Galba Velloso e a Associação Mineira de Psiquiatria. Houve representação de enfermeiras, de psicólogos, do Grupo de Estudos Médicos, do Sindicato dos Médicos, do Sindicato das Assistentes Sociais, do Movimento Feminino pela Anistia, das Operárias da Chapa de Oposição do Sindicato dos Tecelões, de Representantes da Assembleia Legislativa, de ex-presos políticos e de uma ex-paciente. Estiveram também presentes representantes de Comunidades de Bairro, jornalistas e pessoas ligadas a núcleos alternativos do Centro Brasil Democrático - Cebrade.

A ampliação do espaço de participação nessa conferência, decorrente do imenso mal-estar ao se presenciar a violência utilizada nos Hospitais de Minas Gerais, ampliou ainda mais as discussões.

Após quatro meses desse episódio, Basaglia, juntamente com a presença de um grande público, na abertura do III Congresso Mineiro de Psiquiatria, sediado em Belo Horizonte tomou contato com o documentário “Em Nome da Razão”, que se tornou, efetivamente, um dos marcos de ampliação das discussões e ações do início da Reforma Psiquiátrica no Brasil, com importância fundamental, caracterizando-se como uma das maiores intervenções culturais do início da Reforma Psiquiátrica no

Brasil. Construindo um retrato visual de uma situação de extrema violência, permitiu que milhares de pessoas pudessem ter a dimensão e o conhecimento, pelo menos aproximado, da trágica situação, beirando um Holocausto, presente nos Hospitais Psiquiátricos no Brasil, no final da década de 70.

“Em Nome da Razão” e o Início da Reforma Psiquiátrica no Brasil

Conexões históricas e conceituais

A relação entre Cinema Documentário e Reforma Psiquiátrica é antiga; podemos dizer que seja parte integrante da própria constituição da Reforma Psiquiátrica no Brasil, tendo como marco o filme documentário “Em Nome da Razão”, de Helvécio Ratton, realizado em 1979 sobre o Hospício de Barbacena - Minas Gerais. Estreou em novembro do mesmo ano, na abertura do III Congresso Mineiro de Psiquiatria, sediado em Belo Horizonte, contando com a presença de Franco Basaglia, Antonio Slavich e Robert Castel.

O Movimento da Reforma Psiquiátrica Brasileira, nas palavras de Paulo Amarante (2001: 52)),

constitui-se e se aglutina a partir do acontecimento denominado crise da DINSAM (Divisão Nacional de Saúde Mental), quando profissionais das quatro unidades desta instituição no Rio de Janeiro, ou seja, Centro Psiquiátrico Pedro II, Hospital Pinel, Colônia Juliano Moreira e Manicômio Judiciário Heitor Carrilho, deflagram uma greve em abril de 1978, que tem como consequência a demissão de 260 estagiários e profissionais.

Os acontecimentos que ocasionaram a crise estavam relacionados a contratos de trabalho fora da legalidade, condições de trabalho precárias, clima de ameaça e violência e as frequentes denúncias de agressão, estupro, trabalho escravo e mortes não esclarecidas.

Esses acontecimentos vão mobilizar profissionais de outras unidades que recebem apoio do Movimento de Renovação Médica (REME) e do Centro Brasileiro de Estudos de Saúde (CEBES). Esse contexto propicia uma ampla discussão, debates e assembleias, em sindicatos e outras entidades da Sociedade Civil, o que favorece a organização de núcleos de saúde mental ligados ao REME e ao CEBES. As questões trabalhistas e humanitárias vão propiciar uma grande repercussão do movimento, ficando oito meses em destaque na imprensa.

A partir destes acontecimentos, nasce o Movimento dos Trabalhadores de Saúde Mental (MTSM), constituindo-se num espaço de luta não especificamente institucional.

Diversos congressos e encontros vão se constituir num espaço de discussão, aprofundamento e desdobramento dessas questões iniciais, entre eles, o V

Congresso Brasileiro de Psiquiatria realizado em outubro de 1978 em Camburiú. Esse evento ficou conhecido como o Congresso da Abertura, pelo fato dos movimentos em saúde mental participarem pela primeira vez de um encontro de setores considerados conservadores, organizados em torno da Associação Brasileira de Psiquiatria, dando a esse evento um caráter de discussão e organização político-ideológico que ultrapassavam as questões de saúde mental e se dirigiam a uma crítica ao regime político nacional.

Entre 19 e 22 de outubro de 1978, acontece, no Rio de Janeiro, o I Congresso Brasileiro de Psicanálise de Grupos e Instituições. Para Amarante (2001:55)

a realização deste Congresso possibilita a vinda ao Brasil dos principais mentores da Rede de Alternativas à Psiquiatria, do Movimento da Psiquiatria Democrática Italiana, da Antipsiquiatria, enfim, das correntes de pensamento crítico em Saúde Mental, dentre eles Franco Basaglia, Felix Guatarri, Robert Castel, Erwing Goffman, dentre outros. Com o apoio do CEBES, Basaglia profere outras conferências em universidades, sindicatos e associações e sua influência na conformação do pensamento crítico do MTSM passa a ser fundamental.

Outros encontros vão acontecer, dentre eles o I Congresso Nacional dos Trabalhadores em Saúde Mental, realizado em janeiro de 1979 no Instituto Sedes Sapientiae, em São Paulo e o III Congresso Mineiro de Psiquiatria, vinculado à Associação Mineira de Psiquiatria, instituição que passa a apoiar o MTSM, em novembro de 1979, em Belo Horizonte.

Nesse Congresso realizado em Minas Gerais, estiveram presente Franco Basaglia, Antonio Slavich e Robert Castel. Em sua abertura foi exibido o documentário de Helvécio Ratton, “Em Nome da Razão”.

Um registro sobre esse congresso permite tomar contato com o clima político de sua preparação, nas palavras de Barreto (1999:61,62):

O ano de 1979 foi o divisor de águas da psiquiatria mineira. Desde os primeiros dias começou a preparação para o III Congresso Mineiro de Psiquiatria com a proposição de denunciar as condições da assistência psiquiátrica pública e privada de Minas Gerais e a apontar os caminhos da reestruturação. Em julho deste mesmo ano, Franco Basaglia veio pela primeira vez a Minas, quando em declarações de grande repercussão, chamou o Hospital Galba Veloso de “casa de torturas” e comparou o Centro Psiquiátrico de Barbacena a um “campo de concentração.

A partir dos depoimentos de Basaglia, inúmeras questões que até então permaneciam ocultas vieram à tona; a mais surpreendente foi a do Dr. Eduardo Levindo Coelho, Secretário do Estado da Saúde, que declarou estar de acordo com as ideias de Franco Basaglia a respeito dos manicômios e de acordo com Francisco

Paes Barreto, que foi ameaçado pelo Conselho Regional de Medicina de Minas Gerais - CREMEMG.

Mais adiante, em seu depoimento, Barreto (1999:62,63) coloca questões surpreendentes ao revelar que o Secretário de Saúde, ex-presidente do Conselho Regional de Medicina de Minas Gerais (CREMEMG) referiu que:

Os nossos hospitais psiquiátricos estão à disposição da imprensa, do rádio e da televisão. Vocês podem entrar em qualquer um deles, até mesmo em Barbacena, e fotografar tudo o que virem. Podem fotografar de trás para frente, de frente para trás, do jeito que quiserem. Nós não vamos esconder nada e muito menos preparar os doentes para a visita. Se pensam que a nossa política é esconder a realidade do público, estão enganados. A tendência mundial e a muito nós estamos lutando por isso, é de não se construir mais hospital especializado no país, tipo manicômio. O ideal seria que eles já não existissem mais". (Secretário abre hospício para a imprensa – entrevista ao Jornal Estado de Minas de 13 de setembro de 1979)

A partir dessa abertura, uma série de reportagens foram realizadas, dentre elas o documentário de curta metragem realizado pelo cineasta Helvécio Ratton, "Em Nome da Razão".

O contexto político favorável permitiu inúmeras ações públicas, como a aprovação do Projeto de Reestruturação da Assistência Psiquiátrica em Minas Gerais. Barreto (1999, p. 63) termina o texto afirmando que "o referido Projeto acolheu as teses do III Congresso Mineiro de Psiquiatria. Foi o início da Reforma Psiquiátrica de Minas".

O documentário de Ratton trouxe a público os horrores da "assistência pública em saúde mental" no Brasil, com a filmagem do interior do Hospital Psiquiátrico de Barbacena – Minas Gerais, em outubro de 1979. Foi exemplar ao expor as atrocidades ocorridas em um dos maiores hospitais psiquiátricos do Brasil. Tornou visível para um grande público o que sempre permaneceu oculto, a semelhança entre o hospital psiquiátrico e os campos de concentração. A exibição desse documentário, precedida por uma exposição de fotos onde se mostra a barbárie do mesmo hospital, pode ser considerada uma das maiores intervenções culturais do início do Movimento de Trabalhadores de Saúde Mental no Brasil.

Ratton, que à época estava concluindo sua formação em Psicologia, relata que, por meio de uma parceria com a Associação Mineira de Saúde Mental e o Movimento Antimanicomial, que vinham fazendo uma grande pressão sobre a Secretaria de Saúde, principalmente com relação à situação do Hospício de Barbacena, conseguiram uma autorização do Secretário de Saúde, viabilizando a filmagem que durou uma semana. Nas palavras do cineasta (2005:154):

Escrito sobre a ótica de Foucault, o texto de Em nome da Razão, que é ouvido ao longo do documentário, na voz de Roberto Marcondes, foi escrito pelo psiquiatra Antonio Soares Simone e por mim. Procuramos abordar a violência das instituições fechadas e sua relação com o tempo e o ócio. Como a postura de Foucault era de liquidar com este tipo de instituição, o roteiro ficou fortíssimo.

O diretor ainda afirma em seu relato sobre o filme que, Ratton (2005:162):

Basaglia amou o filme. Intelectual admirável e um indivíduo de grande amor ao próximo, ele se comoveu com o documentário “Em Nome da Razão” e passou a falar dele em todos os eventos dos quais participava, dizia que havia três hospícios que representavam a pior situação da humanidade, um ficava no Paraguai, o outro na África e o terceiro em Barbacena. A partir dos elogios incansáveis de Franco Basaglia, o filme passou a ser exibido no Rio de Janeiro, o que acabou de vez com a possibilidade de censura...

Em outro depoimento do diretor (p.163), não deixa dúvidas da importância histórica do documentário:

O cinema não muda o mundo, mas Em Nome da Razão foi uma ferramenta importante em relação à situação de Barbacena e à luta contra este tipo de instituição no Brasil. Em 2001 (mais de 20 anos após a sua realização) fui chamado para testemunhar em um tribunal simbólico, formado por médicos, parlamentares e magistrados, que denunciou a rede de hospitais psiquiátricos e há alguns anos o deputado Paulo Delgado, autor da lei antimanicomial, declarou em Brasília durante a sessão do congresso que o movimento antimanicomial se divide em antes e depois de Em Nome da Razão, tamanho o choque que o filme provocou nas pessoas, que não acreditavam que aquilo pusesse acontecer.

Mais adiante, nesse mesmo texto (p.165) refere que,

“no caso específico desse curta permito-me acreditar que o cinema conseguiu, sim, mudar ao menos uma pequena parte do mundo.” Enfatiza que “o documentário *Em Nome da Razão* ganhou a Margarida de Prata da Conferência Nacional dos Bispos do Brasil (CNBB), o prêmio de melhor documentário da Jornada de Salvador e o prêmio no Festival de Lille, na França”.

4.2 Documentário “Artur Bispo do Rosário, o prisioneiro da passagem”

Análise histórica descritiva-analítica

“Artur Bispo do Rosário – O Prisioneiro da Passagem”, tem em sua introdução um texto de Michel Foucault, retirado de seu livro, “A História da Loucura” (1972:12):

A água e a navegação tem realmente este papel. Fechado no navio, de onde não se escapa, o louco é entregue ao rio de mil braços, ao mar de mil caminhos, a essa grande incerteza exterior a tudo. É um prisioneiro no meio da mais livre, da mais aberta das estradas, solidamente acorrentado à infinita encruzilhada. É o passageiro por excelência, isto é, o prisioneiro da passagem.

Um texto rico de sentidos, marco fundamental da discussão sobre a loucura na década de 60, depois de sua publicação nada mais ficou no lugar antes estabelecido; pode ser considerado um divisor de águas, uma análise não da loucura, mas de seu silenciamento dentro do discurso psiquiátrico. O livro de Foucault irá influenciar profundamente os movimentos relacionados à reforma psiquiátrica, ocorrida na Europa e Estados Unidos, no pós-segunda guerra mundial e no Brasil no final da década de 70.

É a partir do título “O Prisioneiro da Passagem” que Denizart vai configurar o documentário sobre Artur Bispo do Rosário. Seu início parte da cena de uma pequena fogueira em primeiro plano, fogueira que aquece um caldeirão, mãos que mexem no líquido de seu interior com um pedaço de madeira. Estamos assistindo à feitura de café, que começa a ser vendido para os pacientes do hospital psiquiátrico da Colônia Juliano Moreira.

Mãos ávidas entregam dinheiro para recebê-lo, em canecas pequenas feitas de latas usadas. No chão, há notas de dinheiro ao lado de um saco, em cima de um papel velho.

No início do documentário, verifica-se uma “coincidência” interessante: a presença de um texto de Foucault, que abre o documentário de Denizart, e a presença do pensamento de Foucault também no documentário de Ratton, “Em Nome da Razão”. É possível supor que Denizart tenha tomado contato com o filme de Ratton e que tenha dialogado com ele na construção de sua narrativa cinematográfica, tendo Foucault como um eixo teórico para o entendimento do silenciamento da loucura no mundo contemporâneo.

“Artur Bispo do Rosário, O Prisioneiro da Passagem” é realizado dois anos após o início do Movimento da Reforma Psiquiátrica, tendo o filme de Ratton “Em Nome da Razão” como marco inaugural, da Memória Audiovisual da Reforma Psiquiátrica no Brasil.

Em paralelo à primeira cena do documentário, ouvimos uma voz em tom profético, que diz:

“Segundo foi determinado, ele vai suspender a terra com a ajuda de dois mestres, e, com um tremor de terra, arrasar o mundo, sabe? Aí não haverá mais trevas, abismo Tudo isso será plano na terra.”

Estamos sendo apresentados a Artur Bispo do Rosário. O autor das palavras proféticas é considerado um dos maiores artistas contemporâneos do Brasil, com reconhecimento internacional, representante do Brasil na Bienal de Veneza em 1995. Suas obras foram requisitadas por museus da França, Inglaterra, entre outros.

Quando perguntado por seu entrevistador, se realmente a terra vai ser arrasada, Bispo reafirma:

- Vai ser arrasada, vai ser tudo de plano, não vai ter mais abismos.

Denizart - Não vai ter mais abismos?

Bispo - Não vai ter não, isso é o que ele mais interessa mesmo.

Denizart - Por quê?

Bispo - Montanhas, abismos, para que, para quê.

Denizart - Não vai ter mais nada? Tudo plano?

Bispo - Tudo plano, que a terra é grande e dá muito bem para o povo morar, residir. No meu, tudo será feito de ouro e prata, brilhante, você pode conhecer. (...)

Em paralelo com a entrevista de Bispo, a partir de uma cena panorâmica, é possível tomar contato com a área física e os habitantes da Colônia Juliano Moreira. Vemos uma ampla área externa com pessoas andando, um campo de futebol e uma área verde ao fundo.

No interior da colônia, pacientes andam por essa grande área, alguns permanecem sentados no chão. Um paciente da colônia é barbeado por outro, que realiza a tarefa com bastante atenção, demonstrando possuir prática nessa atividade.

Bispo é perguntado sobre quem vai governar o mundo? Vai ter presidente, vai ter governador?

Continuamos a tomar contato com as imagens da colônia, com a voz de Bispo e de Denizart ao fundo.

Bispo - Ah, não, o único que vai mandar sou eu. Mais nada. Tá escrito isso. As eleições é só uma, do Criador, sabe? Esse negócio de votação, de partido, é só um. Tá escrito. Eu botei tudo ali, boto plantado, pra mostrar que existe isso na terra. A lei é essa, o partido é só um, do Criador.

O texto a seguir é uma reprodução a partir de Hidalgo (1996, 2011, pg. 119)

Denizart - E os hospitais psiquiátricos, o que vai acontecer?

Bispo - Ah, isso tudo vai acabar. Esse negócio de doença.

Denizart - Não vai haver mais nenhuma doença?

Bispo - Nada, nada.

Denizart - Nem miséria?

Bispo - Nada

Denizart - E tristeza?

Bispo - Ah, mas não pode, rapaz. Não pode. Tá mais do que visto. A minha estadia aqui junto com meu povo, vai ser a vida. A vida para todos os tempos e glória. Mais nada.

Denizart - E os psiquiatras?

Bispo - Que psiquiatras?

Denizart - Os médicos daqui, o que vai acontecer com eles?

Bispo - Não vai ter decepção de classe, não. Não vai ter decepção de classe.

Denizart - Pergunta se vai ficar tudo igual?

Bispo - Médico-psiquiatra nos meus tempos não existia não, Sabe? Só existia médico e advogado. Depois foram inventando psiquiatra, não sei por quê?

Denizart - Só vai haver alegria?

Bispo - Pois é, mas pra quem é meu, pra quem é meu. Tá mais do que visto, é coisa fina.

Absoluto no universo, vestido com o Manto da Apresentação, Artur Bispo do Rosário respondeu às perguntas de Hugo Denizart como bem entendeu. Por vezes, saía pela tangente, depois era seco, objetivo. Quando o assunto lhe interessava, Bispo chega a ser prolixo. A câmera entrava e saía, do universo de Bispo para o hospício ao redor. Imagens de pacientes refestelados, rendidos a leituras de jornais, canecas de café nas mãos. De volta ao protagonista, Denizart o encontrava sempre pronto, altivo. A bateria de perguntas continuava, em torno de espíritos, auras, vozes.

Denizart - Como veio parar aqui nesse hospital?

Bispo - Em 22 de dezembro desci lá, em São Clemente, Botafogo, no fundo duma casa dessas, quando fui reconhecido pela família. No dia seguinte, depois, me apresentei no Mosteiro de São Bento, dia 24. Dia 24, eu vim aqui pra viver, né? Mandado pelos frades.

Denizart - Pelos frades?

Bispo - É, reconheceram a mim. Eu disse assim: eu vim julgar os vivos e os mortos. Eles perceberam e mandaram eu vir para o hospício. Que antes mesmo, eu lá na ilha do Governador (...) já dizia que vinha para o hospício, a fim de julgar os vivos e os mortos. Isso pra quem enxerga quem conhece. Um médico, por exemplo, que é psiquiatra, eu quando cheguei na Praia Vermelha, com dois dias fui chamado por uma junta médica. Dr Odilon Galotti. Tinha uma junta médica a fim de me interrogar e todos perceberam que eu tinha vindo representar a santidade. Dentro dessa santidade, me permitiram uma casa forte. A casa forte pertence a Cristo e assim eu passei a residir na casa forte, a fim de fazer miniaturas, porque eles perceberam a minha visão.

Denizart - Essa transformação que você está sofrendo...

Bispo - Minha apresentação ao mundo. Eu devo estar pronto daqui a uns seis ou cinco meses (...) com ação, resplendor dos pés a cabeça, a fim de representar o mundo. Dentro dessa representação aqui.

Denizart - E como vai ser esta apresentação?

Bispo - Eu vou estancar e apresentar o resplendor a fim da representação do mundo. E quem deve me apresentar são os interessados aqui da Colônia que, segundo a habitação de Cristo, diz eu, do hospício, devo apresentar minha transformação diretores. Mais nada.

Denizart - aqui foi feito para os diretores?

Bispo - É, aos diretores eles ficam aqui? Só quem pode me apresentar são eles. Isso tudo foi feito para eles. Só pra eles. Mais nada.

Denizart - Isso aqui foi feito para os diretores?

Bispo - Não é eles que ditam? Então essa representação é deles. E mais a minha representação do mundo.

Denizart - mas a representação...

Bispo - É, tá chegando...

Denizart - mas os donos da representação são eles?

Bispo - É, que são os diretores do hospício e daqui é que eu devo ser apresentado à humanidade. Segundo tem escrito na habitação de Cristo, os frades, a missão de frades, os cardeais vão pelos países a fim de encontrar Cristo. Agora vai encontrar porque eu vou me apresentar, vou me transformar a fim de me apresentar a ele que é o meu vigário.

Denizart - E como é esta história dos diretores?

Bispo - Os diretores do hospício, o Dr. Heimar Saldanha. É o diretor, é o responsável, é o que me conhece aqui. E os médicos também, que percebem as minhas visões, de maneira que a minha transformação, eles é que devem tomar providência a fim da minha apresentação.

Denizart - Você me explicou que os psiquiatras não curam os loucos. Como é essa história? Explica para mim de novo.

Bispo - Segundo a reza do clero, os vivos e os mortos, o louco é um homem vivo guiado por um espírito morto. É o bastante, ser mandado pelo Criador, onipotente.

Denizart - Os doentes são guiados por um morto?

Bispo - São mortos, imortais. Igualmente à minha representação. Quando eu cheguei lá no Engenho de Dentro, na Praia Vermelha, os doentes que eram bons espiritualmente me acompanharam. E eu disse: porque é que vocês me acompanham? Porque o senhor é Jesus, é Jesus. Mas por que, vocês escutam a voz? Escuto a voz dizendo que o senhor é Jesus. Então é o bastante.

Denizart - Então qual é o morto que lhe guia?

Bispo - O morto? Eu escuto Jesus Filho e para mim é o bastante.

Denizart - Jesus Cristo é o morto que lhe guia?

Bispo - Não, Jesus Cristo é o pai que me guia. Pra quem enxerga.

Denizart - E os outros doentes, quem guia?

Bispo - Ele guia nas trevas os espíritos dele. Quando é bom, ele é guiado de acordo com a vontade de quem quer ser cuidado. É guiado pelo espírito imortal.

Denizart - E quem é mau é guiado por quem?

Bispo - Ah, se ele é mau é porque já procedeu a ação dele já. (...) igual a essas miniaturas que eu fiz, permite a minha transformação.

Denizart - As miniaturas permitem a sua transformação?

Bispo - Pois é.

Denizart - Como é que permite?

Bispo - Não tem a representação? Vou me apresentar corporalmente. Minha ação corporal é esse brilho que eu botei.

Denizart - E essas miniaturas são representações.

Bispo - É material existente na terra dos homens.

Denizart - É uma representação de tudo que existe na terra?

Bispo - É, são os trabalhos que existem.

Denizart - E você vai se transformar em Jesus Cristo, como é que é?

Bispo - Não vou me transformar em Jesus Cristo não, rapaz, você está falando com ele. Tá mais do que visto. Mas pra quem enxerga, pra quem não enxerga não dá pé.

Um instante especial do filme é quando Hugo Denizart aventura-se num caminho proibido: as origens de Artur Bispo do Rosário. Este não se fez de rogado e falou de pai, mãe, infância. Sem pestanejar, discorreu sobre a família e deu sua versão do fato.

Bispo - Com idade de seis anos eu já começava a ser guiado por minha mãe e meu pai. Eu já sabia.

Denizart - Desde pequeno você ouviu?

Bispo - Desde pequeno.

Denizart - Quando você era pequeno, essas vozes diziam o que para você?

Bispo - Eu escutava: você vai sofrer filho, você vai sofrer. Ela que me pegava com todo carinho e me levava a qualquer lugar, de acordo também com as vozes que ela escutava.

Denizart - A sua mãe.

Bispo - É, Maria Santíssima. Ela escutava a voz: guia teu filho, Maria. São José também, meu pai protetor, também escutava a voz para chegar junto a ela, pra me proteger. Era nós três.

Denizart - Você não conversa com as vozes.

Bispo - Não posso, não dá chance. É severo pra mim.

Ele não perdia o prumo. As expressões do rosto pouco variavam, alteradas apenas por arquejos. Num diálogo de emoções contidas, o diretor ia até o limite que Bispo teimava impor. Pouco afeito a conversa fiada, o personagem alongava-se em questões existenciais;

Denizart - Como é esse negócio de calor que vai vir?

Bispo - Ai eu deixo de ter alimentação, às vezes tomo café, depois vou deixar de ter alimentação total. E ela vem, com fé, força, sobre mim.

Denizart - E no estômago, o que vai acontecer?

Bispo - Nada, é vazio. No estado que eu represento, eu tenho representação daquelas bandeiras, dos países, já está escrito. Tenho representação do que é uma esquadra, tenho representação das coisas existentes.

Denizart - Tudo, tudo o que existe na terra está representado aí?

Bispo - Tudo. Tá mais do que visto. Mas pra quem enxerga, pra quem enxerga, porque o sujeito quando não é meu, ele vem aí, olha assim e vai embora. (...) Agora o meu, quando ele vem, tem prazer de estar comigo.

Denizart - Ele vai embora porque tem medo?

Bispo - Vai. Se ele escutar a voz, a voz manda que ele vá embora, não que negocio comigo, né. Agora, se ele é meu, a voz dele diz: é Jesus, o homem, se aproxima. Eu também mostro o fichário dele que eu tenho porque antes eu conheci ele aqui dentro já.

Denizart - Você faz várias coisas ao mesmo tempo?

Bispo - Faço um nome, coisa aqui, outras ali. É de acordo com o tempo que tenho

Denizart - Com o que?

Bispo - Com as horas que eu tenho, que eu paro durante o dia. E à noite mesmo eu trabalho aqui.

Denizart - Você dorme...

Bispo - Pouco, porque eu vou me deitar e fico escutando a voz: você já fez isso, já fez aquilo? Amanhã eu quero que você faça isso e aquilo. E assim eu passo as noites, né?

Denizart - Quanto tempo você acha que dorme por dia?

Bispo (...) Lá na Praia Vermelha eu só dormia aos sábados, no sábado eu descansava. Trabalhava o dia todinho, vigiava os cubículos. Os funcionários iam descansar, deitavam, e eu ficava olhando os cubículos, de um lado a outro, de um lado a outro. No sábado eu descansava um pouquinho porque no sábado eu gosto de tranquilidade.

Traduzido em objetos e cores no salão cercado de celas, o testamento de Artur Bispo do Rosário foi registrado pela primeira vez em película. Um labirinto de formas. A cama improvisada no chão, fotos de mulheres penduradas nas paredes, pilhas de jornais, chapéus, plásticos, estandartes, *assemblages*, mantos, fardas, roupas. O filme guarda ainda um instante de encontro das águas. Uma mulher e filha pequena, visitas de outro paciente, entram pela primeira vez no universo de Bispo. Turismo nos cubículos registrados em *off*.

Bispo - Isso é material que pego da terra, que represento.

Mulher - *Aí você guarda, né? É, ele é muito inteligente, um trabalho desse é coisa que nem uma pessoa normal é capaz de fazer. A pessoa normal não faz isso. Coisa fabulosa.*

Filha - *Olha a cadeirinha, mãe, aqui...*

Mulher - *É tudo da mente dele, né? Coisa fantástica. O mais interessante é que ele não vende nada pra ninguém.*

Bispo - *Não é pra vender.*

Mulher - *É pra ele, recordação dele.*

Bispo - *É recordação pra mim não, é recordação pras pessoas...*

Mulher - *Pras pessoas chegarem e verem que ele é capaz de fazer, viu?*

Bispo - *Não, pra pessoas que me conhecem.*

Mulher - *É, isso não é qualquer pessoa que tem capacidade. Isso é uma glória pro senhor, né?*

Bispo - *Não, não é gloria não. Eu faço obrigado. Senão não fazia nada disso.*

Mulher - *O senhor tem honra em fazer tudo isso?*

Bispo - *Não, eu sou obrigado.*

Mulher - *Tá muito bem, eu gostei muito dos seus trabalhos.*

Bispo - *Eu escuto uma voz e essa voz que me obriga a fazer tudo isso.*

Mulher - *O senhor recebe ordem para fazer?*

Bispo - *É, se eu pudesse não fazia nada disso.*

Mulher - *As ordens que o senhor recebe devem ser do além, né?*

Bispo - *Não sei, agora eu recebo as ordens e sou obrigado a fazer.*

Mulher - *O senhor recebe dinheiro aqui?*

Bispo - *Eu? Não.*

Mulher - *O senhor não é da Marinha?*

Bispo - *Ah, estive na Marinha.*

Mulher - *O senhor deve ser reformado da Marinha.*

Bispo - *Não.*

Mulher - *Alguém deve estar recebendo o seu dinheiro.*

Bispo - *Eu tenho gente lá fora, gente boa, advogado, que se interessa por mim.*

Mulher - *E será que se interessa mesmo?*

Bispo - *Ah, tá mais que visto.*

Hugo Denizart ousou desvendar segredos do rei de um castelo bem assombrado e apresentá-lo ao mundo. Bispo atuou em carne, osso e sabedoria, em um filme que seria exibido em dezenas de congressos, debates e encontros pelo Brasil, a partir de 1982 e que um dia chegaria à rede inglesa BBC. O personagem-título não parecia se importar muito. Depois de pronto, Hugo Denizart exibiu o filme.

- *Você gostou, Bispo? – perguntou Denizart*

- *Hum*

- *Achou legal?*

- *Hum*

Ao falar das vozes que escuta, de uma origem divina e que lhe dizem o que fazer e como fazer, fala isto de um modo consciente, diante dessa “ordem”, desse imperativo que se lhe impõe, ao qual não busca resistir (pelo contrário), segue as vozes como uma vocação, a de realizar aquilo que precisa ser realizado por ele.

Pode-se dizer que a partir daí Bispo deixa de ser um prisioneiro da passagem, para ser, com sua obra, um mensageiro da passagem, realizando sua vida como obra de arte.

Ao final do documentário ouvimos uma música, que diz “O sol há de brilhar mais uma vez, a luz há de chegar aos corações. O amor será eterno novamente”.

A música que encerra o documentário, com uma letra de intensa poesia, fala de uma utopia, de um mundo que está por vir, mundo este que Bispo recria com seu incansável trabalho. Recria diariamente, a partir de suas obras, dando um sentido a sua própria existência.

Conexões históricas e conceituais

Hugo Denizart, fotógrafo e psicanalista, dirigiu o documentário “Artur Bispo do Rosário – O Prisioneiro da Passagem”, realizado em 1982.

Luciana Hidalgo, na introdução de seu livro sobre “Artur Bispo, O Senhor do Labirinto” oferece-nos um relato trágico-poético, do momento em que Bispo transpõe as fronteiras da razão, para se transformar num dos maiores artistas de seu país, representante do Brasil na Bienal de Veneza de 1995. Hidalgo (1996:9) apresenta Bispo, às vésperas do natal de 1938.

Era meia-noite e Artur Bispo do Rosário descansava no quintal do casarão da família Leone, na rua São Clemente, 301, Botafogo, Rio de Janeiro. De repente, a cortina preta que revestia o teto do mundo se rasgou sobre ele e deu passagem a sete anjos de aura azulada e brilhosa. Vinham do céu ao seu encontro. Era um chamado. A noite se fez dia para convocá-lo à sua missão. Bispo recebeu os anjos e os acolheu em algum canto da psique. A glória absoluta: ele era enfim reconhecido. Como Jesus Cristo? “Está falando com ele”, arriscaria a confissão.

Dopado por um exército angelical, entre visões e quimeras, Bispo saiu pela rua deserta, na abafada noite de 22 de dezembro. Peregrino da solidão, estava acostumado a caminhar sem paradas obrigatórias, madrugada adentro, naquele Rio da década de 30.

Ele bateu o portão da casa de São Clemente, no sopé do Morro Dona Marta, andou alguns quarteirões e subiu no primeiro bonde que o levaria a seu destino. Ao seu patrão, o advogado Humberto Magalhães Leone, disse apenas que iria se apresentar na Igreja da Candelária.

Botafogo, Flamengo, Catete, Centro. Aquela seria mais uma de suas andanças insones, não fossem a luz azul, o reconhecimento e a fileira de cruzeiros na Rua Primeiro de Março. Candelária, Igreja São José, Mosteiro de São Bento: o cavaleiro errante fez daquele roteiro mágico a sua rua de amargura.

Arrastou-se por uma via crucis durante dois dias, escoltado por anjos, subjugado por ordens do além.

Bispo jurava que uma cruz luminosa lhe riscava as costas. Poder sagrado e aferido. Pois o grande dia havia chegado e ele era então reconhecido por seres invisíveis. Guiado por imagens, arrastado por vozes

que lhe sopravam segredos ao ouvido, Bispo se apresentou. O ponto final daquele calvário de delírios foi o Mosteiro de São Bento. Depois de peregrinar pela cidade, ele entrou no templo do Centro e anunciou à confraria dos padres: - Vim julgar os vivos e os mortos.

Silêncio apostólico. Perdido no vácuo entre o fato e a ficção, Bispo entendeu que os frades do Mosteiro o reconheciam. Afinal, era enviado de Deus, trazia a marca do crucifixo gravada no corpo. O dia 24 de dezembro de 1938 foi um divisor de águas psíquico para Artur Bispo do Rosário. Os sinos dobravam por ele naquele Natal, os céus se abriam para reverenciar sua majestade, mas ele acabaria sob o domínio da autoridade máxima na Terra. Bispo, despejado da sanidade, rendido a fantasias no Centro do Rio de Janeiro, foi detido pela polícia e enviado ao hospício da Praia Vermelha. Numa noite de Natal, ele saltou do delírio para a realidade crua. Ou vice-versa.”.

Esse texto tem, em sua profundidade poética, a capacidade de trazer à luz o brilho ensandecido de um homem que, de suas vertigens, anuncia um momento de transformação, momento este em que a arte lhe possibilitará o instrumento necessário para suas metamorfoses existenciais.

Bispo será julgado pelos pressupostos da psiquiatria clássica, dominante no cenário político, como um dissidente da razão, sentenciado a reclusão no manicômio; realizará aí a sua consagração como artista, no enfrentamento de toda violência institucional presente à sua volta e será reconhecido, mundialmente, representante do Brasil na Bienal de Veneza de 1995.

Na véspera do Natal de 1939, com 27 anos, Bispo é internado no Hospital Nacional dos Alienados, na Praia Vermelha, Rio Janeiro. Porém, sua permanência nessa instituição será breve, sendo transferido para a Colônia Juliano Moreira. Leva na bagagem para a Colônia um diagnóstico de esquizofrênico-paranóico.

Na Colônia Juliano Moreira, com alguns períodos de ausência, permanecerá por toda a sua vida; lá, realizará a maior parte de suas obras.

Nas palavras de Marta Dantas (2009:17),

Bispo nasceu em Japaratinga, no estado de Sergipe, na primeira semana de julho de 1909 e não foi registrado em cartório. Foi batizado três meses depois, em 5 de outubro, na Igreja Nossa Senhora da Saúde daquela cidade. Seu nascimento foi reconhecido pelo Pai, pelo Filho e pelo Espírito Santo, mas legalmente ele não existia. No livro de registro de batismo da igreja, seu pai se chamava Claudino Bispo do Rosário e sua mãe, Blandina Francisca de Jesus.

Segundo Jorge Antonio Silva, (2003:23),

em fevereiro de 1925, com 16 anos, Bispo, acompanhado de seu pai, alistou-se na Escola de Aprendizes de Marinheiro de Sergipe, em Aracaju, sendo transferido para o Rio de Janeiro, em 1926 e em 1933 é desligado da Marinha, “de acordo com o artigo do Regulamento Disciplinar da Armada”, em 15 de julho de 1993.

Marta Dantas (2009:28) comenta que, saindo da Marinha, onde teria ainda sido boxeador na categoria peso-leve e conquistado um título sul-americano, não confirmado oficialmente, Bispo viveu um momento de declínio pessoal, época em que sobreviveu fazendo biscates. Um tempo após sair da Marinha, Bispo foi admitido pela Light do Rio de Janeiro como lavador de Bondes, sendo que três meses após sua contratação, foi demitido sem justificativa aparente. Num texto de sua exposição de 1992, no Museu de Arte Moderna, o motivo de sua demissão é dado como sendo, “não cumprir ordem da Chefia”.

Seu emprego e residência seguinte será na casa de um famoso advogado carioca, Humberto Leone, que terá, a partir deste momento, uma presença importante e significativa na vida de Artur Bispo do Rosário, mesmo depois de sua internação.

Bispo permaneceu por toda a sua vida internado, mas ergueu uma trincheira contra a violência manicomial, a partir de uma intensa produção artística no interior da colônia Juliano Moreira, no Rio de Janeiro, que o fazia reconhecido mundialmente como artista.

A produção artística de Bispo é, em primeiro plano, produção de mundo; seu corpo acolhe aquilo que lhe convoca insistentemente, permanentemente. O compromisso de Bispo é realizar sua obra, a partir não de um Eu imperativo, mas sim a partir daquilo que vem ao seu encontro. As vozes, manifestações do inconsciente ancorado no mistério, apresentam-se a partir de Bispo na materialidade de suas obras. Uma vida dedicada a esta realização, um compromisso radical com a arte e com o mistério do mundo.

Podemos estabelecer algumas relações entre os dois primeiros documentários, entre estes dois momentos históricos. No primeiro documentário, “Em Nome da Razão”, a questão central é a denúncia do Hospital Psiquiátrico de modo sistemático, apresentando uma realidade sempre escondida, o hospital psiquiátrico como campo de concentração, local de violência sistemática, onde, em nome da “razão científica”, se mutila a existência de milhares de trabalhadores das classes populares, local de horror, que fere os direitos de cidadania. Essa denúncia se revela a cada cena de “Em Nome da Razão”: quanto mais adentramos o interior desta instituição, mais fica nítida a barbárie realizada em seu nome.

No segundo documentário, essa crítica realiza-se como pano de fundo; o que está em primeiro plano no documentário de Bispo é a sua trajetória existencial, por

meio da construção de sua obra e da discussão da temática sobre a Arte e Loucura, que aos poucos se tornava uma importante intervenção terapêutica e cultural no âmbito da Reforma Psiquiátrica na década de 80, tendo sua presença já no final da década de 40, com o trabalho precursor de Nise da Silveira.

É importante salientar que, na introdução do documentário sobre a vida de Bispo, toma-se conhecimento de que ele foi realizado com patrocínio do próprio hospital psiquiátrico: o nome do hospital aparece nessa introdução. Talvez por isso o que vejamos seja uma crítica mais branda à instituição psiquiátrica. Porém, essa crítica à instituição manicomial, associada à ditadura militar, está presente, no plano social, da mesma forma que se percebe, no contexto político de produção, no documentário “Em Nome da Razão”.

O contexto social de produção desses dois documentários é o mesmo, ou seja, o processo de participação popular nas lutas pela redemocratização e o início do Movimento da Reforma Psiquiátrica no Brasil.

O Documentário sobre Bispo é realizado no início dos anos 80, quando o cenário político de enfrentamento à ditadura militar se fortalecia e ganhava uma amplitude cada vez maior. Os movimentos sociais ocupavam as ruas, o movimento pela anistia se ampliava e a censura estava chegando ao fim, com a presença mais crítica de volta aos meios de comunicação. É nesse contexto político que Bispo se tornará conhecido de um grande público.

Nas palavras de Hidalgo (1996:107)

No dia 18 de maio de 1980, através do jornalista Samuel Wainer e de um Cinegrafista, foi colocado em primeiro plano em rede nacional, as imagens da Colônia Juliano Moreira e texto foram ao ar no programa Fantástico, na TV Globo. A colônia era apresentada como a “cidade dos rejeitados”, em cenas e revelações bárbaras. O retrato do manicômio, esquecido pela anistia e pelas comissões de direitos humanos, era de um inferno nos trópicos. A reportagem foi carregada de emoção e pontuada por denúncias. Nas estatísticas apuradas, a Colônia comportava 3007 doentes, 749 funcionários, (706 lotados na administração e não nos núcleos junto aos internos) e apenas 20 médicos para trabalhar em plantão.

As imagens valiam por milhares de palavras, mas o repórter as reforçava com informações surpreendentes. Samuel Wainer Filho denunciou que os internos eram recolhidos em quartos fortes, recebiam altas doses de neurolépticos e eletrochoques de funcionários como castigo e não como “prescrição médica.

Uma fábrica de horrores, esquecida ali há cinquenta e seis anos. Nessa mesma reportagem, Artur Bispo do Rosário foi reconhecido e apresentado ao Brasil em rede nacional. Mas a glória dessa revelação foi suplantada pelo cotidiano de tragédias e maus tratos da Colônia Juliano Moreira.

No entanto, os efeitos dessas denúncias foram visíveis e propiciaram muitas mudanças. Os portões da colônia se abriram para uma comissão

multidisciplinar, criada pelo Governo para apaziguar os ânimos e mapear o sofrimento da população do hospício, caracterizando uma devassa oficial.

A partir desse contexto dos anos 80, novamente nas palavras de Hidalgo (1996, 2011:110),

mudanças significativas ocorreram na Colônia Juliano Moreira, entre elas o fim das celas fortes, a proibição dos eletrochoques e um aceno de liberdade institucional que pairava no ar. A partir daí a visibilidade do que ocorria dentro da Colônia se tornou maior e dados mais específicos das atrocidades cometidas em seu interior ficavam mais visíveis, permitindo assim um maior entendimento da lógica manicomial presente.

A partir de uma pesquisa, dados vieram a público, em 1981, 50% das pessoas internadas tinham mais de 50 anos e 18% menos de 40, sendo que 60% não recebiam visitas e 22% não apresentavam nenhum quadro de problema psiquiátrico. A conclusão desses dados indicava que a maioria dos internos era de idosos, com longo período de internação, esquecidos pelas famílias, solteiros e boa parte prescindia de tratamento por não se encaixar nas categorias dos “dementes”.

O balanço de corpos inquietos da Colônia revelou que a massa de “alienados” era constituída mais por pacientes desvalidos, sem famílias capazes de sustentar parentes economicamente improdutivos do que por gente alucinada.

E é nesse contexto que Bispo e suas obras vão ganhar uma grande visibilidade. Internado na Colônia Juliano Moreira desde 1939, entre idas e vindas, tratando-se na solidão de seu quarto, frente a frente com fantasmas, recusando ajuda psiquiátrica. No reverso da vida institucional, Bispo era a exceção a regra. Ele construía pedra por pedra, um novo mundo, apesar do manicômio. “Um mundo sem doença mental” conforme anunciava.

Ainda citando Hidalgo (1996:73)

Nos últimos anos de sua vida, Bispo tinha em L. P. o seu guardião e de seu universo artístico. Como novo xerife, L. P. foi um grande amigo de Bispo, morava com sua namorada, Babalu, na enfermaria do Ulisses Viana e viria a ser funcionário da Colônia Juliano Moreira. “Babalu, paciente que chegara adolescente na Colônia e acumulava trinta anos de quarto-forte no núcleo Teixeira Brandão, soltava o vozeirão na calada da noite. Bispo ouvia a canção com um sorriso no canto da boca.

“Ah, seu doutor, Nunca mais vou viver dessa maneira, Por causa de uma cachaça, fui parar na Colônia Juliano Moreira. Eu te juro, seu doutor, Pela promessa à Conceição, Nunca mais, seu doutor, Vou viver na Colônia Juliano Moreira”. Babalu aproveitava para gritar o hino murmurado na angústia das noites de clausura.

“Senhor juiz, tenha compaixão, Tira os menores dessa prisão, Estamos todas de azulão, Lavando roupa de pé no chão, Lá vem a bóia do pessoal, Arroz duro e feijão sem sal. E mais atrás a sobremesa, banana podre pra botar na mesa, E mais atrás vem a batatinha, Parece o que? Parece pedra de matar rolinha. E mais atrás vem o seu juiz, Parece trapo de limpar nariz, É doído, é doído, é doído, Na Colônia Juliano Moreira, Começa na servente, acaba na enfermeira.”.

Essa música cantada por Babalu, presente no cotidiano dos internos da Colônia Juliano Moreira, já estava presente no documentário de Helvécio Ratton de 1979, cantada por Sueli, paciente internada em Barbacena, no dia 8 de maio de 1975. A mesma música estará presente no início do documentário “Imagens do Inconsciente”, de Leon Hirszman, em 1986.

Os três espaços onde as canções estão presentes são o Hospital Psiquiátrico de Barbacena (1979), a Colônia Juliano Moreira (1982) e o Centro Psiquiátrico Pedro II (1986). A música parece referir um hino de indignação diante da violência institucional dos hospitais psiquiátricos no Brasil, do final dos anos 70 e meados dos anos 80.

Ao mesmo tempo, pode-se entender a presença da música nos dois documentários como um elo de ligação, um diálogo, uma obra coletiva tecida através do tempo, constituindo uma Memória Audiovisual da Reforma Psiquiátrica no Brasil.

Parafraseando Chico Buarque, no tempo da maldade, a gente nem tinha nascido.

4.3 Documentário “Imagens do inconsciente”

Episódio 1 – Fernando Diniz, em busca do espaço cotidiano

Análise histórica descritiva - analítica

O documentário tem início com a câmera mostrando um grande corredor de um dos pavilhões do Hospital Psiquiátrico do Engenho de Dentro, com a presença de alguns internos. Em seguida, mostra-se um quarto coletivo, com oito camas arrumadas e dois pacientes deitados. No momento seguinte vamos tomar contato com Fernando Diniz em seu quarto, onde se pode observar num primeiro plano dois quadros de Fernando na parede, uma escrivaninha com papéis, cadernos, blocos de anotações, um recipiente para seu material de pintura e um quadro de Fernando no centro da escrivaninha. No movimento seguinte, vemos uma pequena cama e Fernando Diniz, sentado numa cadeira.

Após alguns instantes, Fernando sai de seu quarto e caminha pelo corredor do hospital, iniciando seu percurso em direção ao Ateliê de pintura e modelagem, levando uma pequena bolsa com seus instrumentos de trabalho

. Em seguida, vê-se a primeira imagem do Ateliê de Pintura, mostrando Fernando Diniz trabalhando em seus quadros.

Todo texto contido no documentário tem como referência o livro *Imagens do Inconsciente* de Nise da Silveira.

Na voz de uma narradora:

A observação clínica de Fernando descrevia-o como um indivíduo desligado do mundo exterior, sempre de cabeça baixa, em quase completo mutismo (duas fotos de Fernando ainda jovem são mostradas). Entretanto desde os primeiros dias que frequenta o Ateliê de pintura, aquele indivíduo tão esquivo maneja pinceis e tinta com avidez, sem interrupção, durante todo tempo que permanece no Ateliê.

O documentário caracteriza-se pela análise da produção artística de Fernando Diniz e suas conexões com seu universo existencial. Novamente, somos introduzidos à compreensão da complexidade de suas obras, a partir de uma narradora:

pensamentos, conhecimentos escolares fragmentados, recordações de experiências vividas, apresentam simultaneamente e desordenadamente imbricadas uns nos outros, predominando a abstração, o geometrismo, a esquematização.

Nas palavras de Nise da Silveira, os psiquiatras habitualmente atribuem essas características a um processo regressivo em decorrência da desumanização, não figurativismo, estilização, geometrismo, até a dissolução da realidade. Para a psiquiatria tradicional, portanto, a expressão prática dessa vivência revelaria o esfriamento da afetividade e o desligamento cada vez maior do mundo real. Mas para ela, que não examinava as pinturas de Fernando de seu gabinete, pois o via pintar, via sua face angustiada, via o ímpeto que movia suas mãos, não era possível aceitar que a pintura não figurativa significasse embotamento da afetividade com tendência à dissolução do real.

Nise da Silveira comenta que encontrou um esclarecimento para as pinturas de Fernando dessa fase no historiador de arte Wilhem Worringer, em seu texto “Abstração e Natureza” que, em resumo, refere o seguinte:

se os temores do mundo externo na sua confusa interligação, provocam uma inquietação interior, é mobilizada a tendência à abstração. A arte virá retirar as coisas desse redemoinho perturbador. Por meio de processos de abstração, o homem procura um ponto de tranquilidade e um refúgio.

No documentário serão analisadas as obras de Fernando Diniz em suas diversas fases, na tentativa de compreendê-las dentro de um contexto existencial, de sua história de vida.

Nas palavras de Nise da Silveira,

as pinturas da fase inicial de Fernando no Ateliê, não raro o tumulto interior era tão intenso, que sua pintura se apresentava completamente caótica. Pode-se ver, no entanto, como do caos ele passa ao figurativismo e esforça-se tenazmente para construir composições. Entretanto, de quando em vez

volta ao caos ou as formas abstratas, se emoção e angústia, sobem em ondas mais altas quebrando as figuras.

Nise esclarece mais esta questão ao afirmar que

não sendo filiados a quaisquer escolas, nossos pintores passam da abstração ao figurativo e vice versa de acordo com sua situação face ao mundo externo e suas vivências internas. Outros permanecem de maneira mais constante na abstração. Nossos pintores mesclam muitas vezes ao abstrato, as formas definidas dos símbolos, consistentes objetos utilitários, seres fantásticos ou reais, tudo dependendo de suas situações interiores.

Ao comentar uma das pinturas iniciais de Fernando, Nise relata que foi encontrar em Kandinski uma contribuição fundamental, pois muitas das pinturas encontravam-se próximas ao gênero denominado “improvisações”. Para Kandinski, improvisações eram expressões em grande parte inconscientes e quase sempre formadas de súbito, originadas de acontecimentos interiores, portanto impressões de natureza interior.

Segundo Nise da Silveira, outro aspecto da pintura de Fernando nessa primeira fase é o período de estilização.

O mundo externo, os seres vivos o inquietam, contrai-se em esquematizar ao máximo os objetos, em desnaturalizar animais e homens, esquematiza animais e homens, esquematiza o avião, o jogador de basquete, o atleta, o acrobata, o anjo. Superpõe uma nas outras estas imagens.

Fernando começa a pintar imagens circulares e Nise da Silveira comenta que além das interrogações ligadas ao valor artístico das obras produzidas por esquizofrênicos, outros fenômenos ainda mais surpreendentes se colocavam: a constante tendência ao agrupamento, à simetria, à disposição de elementos díspares em torno de um centro, manifestando-se na forma de círculos, fato que acontecia simultaneamente com as habituais desintegrações de formas, típicas do desenho e da pintura de esquizofrênicos.

Nise surpreendia-se cada vez mais por essas pinturas; no seu entender, o psíquico é extremamente complexo e uma pintura para ela quase nunca será o mero reflexo de sintomas, por mais importantes que estes sejam. Nesse sentido, outras questões estarão presentes e será preciso um olhar que possa discriminar estas manifestações.

Comenta que teve muita dificuldade em compreendê-las e que essas imagens eram extremamente próximas daquelas que tinham a denominação de mandalas em textos referentes a religiões orientais. Mandala, palavra de origem sânscrita, significa círculo, no seu sentido originário. Nise, perplexa com essa questão, continuou

reunindo essas imagens em configurações circulares e próximas do círculo, pintadas por diferentes pintores. Essas produções, depressa subiram a centenas, e um primeiro álbum do acervo do Museu do Inconsciente se constituiu.

Instigada cada vez mais por essas questões, Nise ousa escrever uma carta a C.G. Jung, em 12 de novembro de 1954; envia-lhe algumas fotografias de mandalas brasileiras. A resposta chega em 15 de dezembro de 1954, escrita pela secretária e assistente de Jung, Aniela Jafé.

O professor Jung pede-me para agradecer-lhe seu interesse pelo envio das interessantes fotografias de mandalas desenhadas por esquizofrênicos. O professor Jung faz diversas perguntas: que significam esses desenhos para os doentes, do ponto de vista de seus sentimentos; o que eles quiseram exprimir por meio dessas mandalas?

Será que esses desenhos tiveram alguma influência sobre eles. O professor Jung observou que os desenhos tem uma regularidade notável, rara na produção dos esquizofrênicos, o que demonstra forte tendência do inconsciente para formar uma compensação à situação de caos do consciente. Ele também notou que o número 4 (ou 8 ou 12 etc.) prevalece. Suponho que as cores devem dar aos desenhos uma acentuação muito forte. Ficariamos reconhecidos se pudéssemos ficar com as fotos. Talvez a senhora encontre a possibilidade de responder às perguntas do professor Jung, o que interessará muito a ele. Seria também interessante saber alguns dados biográficos sobre os pintores. Queira receber a expressão de nossa alta consideração. Ass: A. Jaffé

Nise teve a resposta para uma questão que tanto a instigava. As imagens do círculo pintadas em Engenho de Dentro eram mandalas e davam forma a forças do inconsciente que buscavam compensar a dissociação esquizofrênica. “Eu me via diante de uma abertura nova para a compreensão da esquizofrenia.”

Em abril de 1957, com uma bolsa do CNPq, Nise da Silveira viaja para Zurique, com o intuito de realizar estudos no Instituto C. G. Jung. Leva em sua bagagem pinturas e modelagens de vários autores, para apresentá-las na exposição de produções plásticas de esquizofrênicos, que se realiza paralelamente ao II Congresso Internacional de Psiquiatria.

As obras do Centro Psiquiátrico do Rio de Janeiro têm por título “A Esquizofrenia em Imagens”. A mostra foi aberta pelo próprio Jung que, visitando toda exposição, deteve-se particularmente na sala onde se encontravam as mandalas pintadas por brasileiros, fazendo comentários e observações.

A produção artística de Fernando Diniz continua intensa. Diz ele que “são muitas fantasias sem qualquer utilidade, algumas de rara beleza de fantasia, depois de fazer uma, vem uma porção, mas tudo isto tem nome certinho, tudo isso é sabedoria que a gente não sabe”.

Às vezes, é um significado só para fantasiar, mas nem sempre é fantasia. Fernando diz, de uma de suas obras, que “parece um soldado militar; tem uma capinha parecendo um soldado, o braço virou um escudo, é qualquer soldado, do acerto da matemática vai passando para a fantasia”.

Na voz da narradora,

o ambiente no Ateliê de Pintura é acolhedor, o mundo já não parece tão hostil, poderá agora ser mobilizada a outra constante da psique oposta à abstração, a tendência ao naturalismo, tendência que é tão instintiva quanto à tendência à abstração. Esta tendência busca a relação com as coisas e seres vivos do meio ambiente. Surgem paisagens, árvores grandes, casa, templos, mergulhados numa atmosfera onírica. Nós vivemos entre dois mundos, entre dois sistemas de percepção diferentes, percepções de coisas externas por meio do sentido, e percepções de coisas internas, por meio das imagens do inconsciente. Mas na condição psicótica estes dois sistemas de percepção muitas vezes se interpenetram, daí mesclas de sonho e realidade em numerosas pinturas de Fernando.

Fernando continua sua busca de terra mais firme. Vamos encontrá-lo construindo cidades para habitação do homem. Ergue-as em torno de um centro bem iluminado e de complexidade crescente. São cidades mandálicas, expressão das forças ordenadoras em atividade na psique. Prossegue o processo rumo à realidade, começa um novo período em sua pintura. Antes não importava a situação que os objetos ocupassem no espaço; de súbito, surpreende pintando mesas e bandejas onde coloca adequadamente coisas diversas.

Fernando começa a assinar as pinturas. O ego fortalece-se e tenta dominar a confusão, redescobre um dado importante para reestruturação do espaço cotidiano, a linha de base, linha onde as coisas que nela repousam têm relação significativa entre si. A linha de base será, para Fernando, o soalho; ele se alegra quando pinta os primeiros soalhos de longas tábuas. Os objetos no interior da casa são pintados sob o soalho firme, representando-os com um valor especial.

Fernando diz, com relação ao candelabro, que

a gente vai aprendendo de ano em ano, uma coisa é separada da outra, a gente tem que saber cada parte, é para saber o valor de cada peça, sabendo o valor de cada pedacinho. Fernando diz novamente: a gente faz um de cada vez, chega um dia que a gente diz, agora vou fazer tudo de uma vez só. A poltrona é a melhor coisa que tem, é uma riqueza uma casa com poltrona.

Fernando consegue organizar o espaço em que as coisas estão colocadas corretamente: cada coisa está num local esperado no interior de uma casa burguesa. Fernando diz que esta pintura é seu melhor trabalho.

Em seguida, Fernando comenta que

eu primeiro fiz um pedaço de cada canto e depois pintei tudo num quadro só. É como aprender as letras a,e,i,o,u, a gente aprende uma por uma, para depois juntar e fazer uma palavra. As letras são mais fácil de se juntar do que as imagens. As figuras são mais difícil para lidar.

A narradora continua:

Se o artista se compraz em explorar novas dimensões espaciais, traz sempre consigo graças ao ego intacto, a passagem de volta ao mundo prosaico do homem comum. O mesmo não acontece quando intensa atividade do inconsciente desloca as coordenadas de orientação do espaço e do tempo, criando a possibilidade de múltiplas visões do mundo. Em caso tais o indivíduo tomado de vertigem, o que mais deseja é recuperar os parâmetros no espaço de orientação na vida cotidiana.

A casa de Fernando jamais existiu, foi uma casa onírica, ele não a sonhou visto de fora, imaginou-a no interior, a semelhança das casas ricas que frequentava com sua mãe. Paradoxalmente, Fernando reencontra o espaço da vida diária numa casa, donde se conclui que o espaço imaginário e o espaço da realidade estão estritamente interligados. A reconstrução do espaço cotidiano acompanha a reconstrução do ego.

Muitos anos se passaram, com melhoras e pioras pelo caminho, até que a figura humana pudesse vir a tomar posição na sala de Fernando. É o quadro do pianista. Ele diz que a figura só apareceu muito tempo depois; em suas palavras, “eu já estava bem treinado e coloquei a figura, pois o piano precisa de alguém.”.

Mário Pedrosa, no filme, sintetiza os dramas da existência de Fernando: “o menino pobre e rejeitado de outrora, senta-se ao piano em plena sala decorada por gosto e dedilha os acordes triunfais da arte sobre um velho sonho desfeito, de uma realidade ingrata. Pobre e Grande Fernando.”.

Na cena final do documentário de Leon Hirszman, Fernando está terminando mais um quadro e assinando-o. Em seguida ouvimos sua voz dizendo “não sei porque milagre passei a gostar da escultura e da pintura”. Em seguida ele sobe uma grande escada, indo para o Ateliê de escultura recomeçar outros trabalhos.

Walter Melo (2004:18), com base nos escritos de Nise da Silveira, narração de Ferreira Gular e Vanda Lacerda, escreve um importante texto no qual analisa o filme de Leon Hirszman e nos introduz a uma pequena biografia de Fernando Diniz. Diz-nos que

Fernando nasceu no dia 6 de dezembro de 1918, em Aratu, cidade próxima a Salvador. Perdeu seu pai ainda pequeno e sua mãe Dona Augusta que era uma mulher pobre, costureira, encontrou muitas dificuldades para criá-lo. Poucos anos depois sua mãe mudou para o Rio de Janeiro, passando a morar em pequenos quartos de casarões, juntamente com muitas famílias. Fernando desde pequeno viveu o contraste entre “sua

pequena casa” e as ricas mansões do bairro de Copacabana onde sua mãe trabalhava.

Numa dessas casas, Fernando conhece e passa a conviver com Violeta, filha de um rico advogado. Entre eles se estabelece uma relação de amizade, Violeta lhe ensina algumas palavras e os dois inventam brincadeiras.

Dessa convivência, nasce em Fernando uma paixão por Violeta. O menino mulato e pobre, fantasia se casar com a menina branca e rica. Pensa então em ascender socialmente a partir dos estudos: quer ser engenheiro. As fantasias de infância de Fernando encontram sua base no ambiente de enormes contrastes no qual vive, tão característico da sociedade brasileira.

O texto de Walter Mello vai criando proximidade com a história de Fernando, ao mostrar detalhes que vão marcar profundamente sua vida.

Inserida nesse ambiente, dona Augusta, mãe de Fernando, posiciona-se de forma ambígua, ou seja, ao mesmo tempo que estimula seu filho dizendo que ele é inteligente, que deve estudar para ser engenheiro e conseqüentemente conseguir dinheiro e tudo que quiser, contraditoriamente, diz que seu filho deve se comportar bem na casa dos brancos, se não ela perde o emprego.

Nessa comunicação, o que é valorizado é ser branco e rico. Diante dessa impossibilidade, o mulato Fernando a partir das recomendações da mãe, sonha em ser engenheiro, para ser rico e se casar com Violeta. No entanto a vida dessa família e mais precisamente a trajetória de Fernando Diniz, serão marcadas pelos espaços de exclusão, ou seja, pela passagem por instituições totais.

Novamente nas palavras de Walter Mello (2004:20)

Fernando ficou dois anos em um asilo de freiras em Petrópolis e ao voltar ao Rio de Janeiro, passa a frequentar uma escola pública, conseguindo se destacar e sempre tirando boas notas.

Quando se prepara para cursar o científico e posteriormente engenharia, Fernando toma conhecimento de que Violeta tinha se casado. Sofre um grande abalo emocional, com reflexo imediato nos seus estudos. Suas notas começam a piorar gradativamente, abandona a escola e os cuidados corporais, passando a andar pelas ruas, sujo e em completo mutismo durante meses. Fernando sentia o espaço se estreitar vertiginosamente, como se os prédios fossem cair em sua cabeça.

Nas palavras de Nise da Silveira, Fernando realiza o único gesto de rebeldia em toda a sua vida, banha-se nu na praia de Copacabana. Por este gesto a polícia é chamada e Fernando é preso por desacato e atentado ao pudor, luta com os policiais. Ficou detido por seis meses, quando avaliadas suas alterações psicológicas é transferido para o manicômio judiciário e posteriormente para o hospital psiquiátrico Engenho de Dentro, onde permaneceu por toda sua vida.

Os tratamentos a que foi submetido nos primeiros anos de internação foram o eletrochoque e o coma insulínico, que nas palavras de Nise da Silveira eram apresentados como os mais modernos desenvolvimentos científicos da psiquiatria tradicional.

Considerado pela psiquiatria tradicional um caso perdido e com uma estrutura psíquica em completa deterioração, Fernando Diniz passa a frequentar em 1949 a sessão de Terapia Ocupacional, dirigida pela doutora Nise.

Fernando Diniz, já nos primeiros dias em que começa a frequentar o ateliê de pintura e modelagem, começa a pintar e será, em pouco tempo,

reconhecido publicamente por inúmeros artistas, críticos de arte e diretores de museus, como um artista admirável, com uma produção de vinte mil obras de arte até meados da década de 80, quando começa a produção de “Imagens do Inconsciente”, de Leon Hirszman.

Episódio 2 – Adelina Gomes: No reino das mães

Análise histórica descritiva-analítica

Na primeira cena do documentário, Adelina está saindo por um corredor de um dos pavilhões do hospital psiquiátrico, indo em direção ao Ateliê de pintura e modelagem do Centro de Terapêutica Ocupacional e Reabilitação. Em seguida, Adelina colhe, em primeiro plano, uma flor amarela, que ocupa o centro da cena.

O documentário segue apresentando as esculturas e pinturas de Adelina, em suas diversas fases, tendo como guia um texto explicativo de sua produção artística. O texto, na voz de Vanda Lacerda, é na íntegra de Nise da Silveira (1981:206): “O tema Mítico de Dafne”.

A partir da análise de suas esculturas e pinturas, tomamos conhecimento da história de vida de Adelina e do sentido existencial e mítico de sua produção artística. A narradora introduz-nos ao mundo de Adelina:

Um dia Adelina pintou formas abstratas em tons rosa e lilás. As pinturas seguintes revelam claramente a transformação da mulher em flor. Com a presença de seus quadros na tela, podemos acompanhar esta metamorfose em suas pinturas. A cabeça e o busto são o cálice da flor e a parte anterior do corpo é a própria corola. De um ramo lançado no espaço nascem flores e uma destas é a face de uma mulher. Muitas dessas pinturas mostram a proximidade entre a mulher e a planta e sua completa metamorfose vegetal.

Como, porque, acontecem transformações tão profundas do ser dando passagem para outros reinos da natureza? Cada metamorfose encerra significações específicas, ricas de sentido já experienciadas por incontáveis seres humanos através dos milênios. É nos mitos que se acham condensadas e polidas em narrativas exemplares as imaginações criadas pela psique quando vivencia situações típicas muito carregadas de afeto.

No caso de Adelina é num mito grego que encontramos paralelo esclarecedor. No mito de Dafne, Apolo apaixonou-se pela ninfa Dafne, filha do Rio Latão e da Mãe Terra. Ela se esquiva, mas o deus não aceita ser recusado. Apolo persegue Dafne numa corrida louca através dos campos e de bosques. Fugindo sempre, a ninfa busca refúgio junto de sua mãe, a Terra, que a acolhe e a metamorfoseia em loureiro. O mito de Dafne exemplifica a condição da filha que se identifica tão estreitamente com a mãe a ponto dos próprios instintos lograrem desenvolver-se.

A partir desse eixo de análise e com dados sobre a história de Adelina, vamos acompanhar, por meio de suas obras, seu percurso existencial, e é Nise da Silveira quem nos introduz:

Adelina era uma moça pobre, filha de camponeses. Fez o curso primário e aprendeu variados trabalhos manuais numa escola profissional. Era tímida e sem vaidade, obediente aos pais, especialmente apegada e submissa a mãe. Nunca havia namorado até os 18 anos. Nessa idade, apaixonou-se por um homem que não é aceito por sua mãe. A moça, como tantas outras jovens no sistema social vigente, sujeita-se ao julgamento materno. Obedece, afasta-se do homem amado.

A condição de mulher oprimida é patente. A autoridade inapelável das decisões familiares impede a normal satisfação dos instintos e a realização de seus projetos de vida afetiva.

A situação parecia resolvida sem maiores consequências, entretanto Adelina foi se tornando cada vez mais retraída, sombria e irritada. Um dia, subitamente, estrangulou a gata da casa, que todos estimavam, inclusive ela própria. Tomada de violenta excitação psicomotora, foi internada em 17 de março de 1937.”.

A partir das observações de Nise da Silveira, vamos acompanhando o desenrolar dessa intensa crise de Adelina. No livro de observações clínicas da época, nesse primeiro mês, lê-se que “a doente está lúcida, orientada no tempo e no lugar. Mostra-se indiferente à sua situação, não desejando sair do hospital. Mímica extravagante. Autismo. Afetividade e iniciativa diminuídas”.

Diagnóstico: esquizofrenia. Tratamento: convulsoterapia e insulino-terapia. Após várias “revisões” clínicas, verifica-se o agravamento da situação de Adelina. No livro de observações clínicas está escrito: “autismo, maneirismo, negativismo, agressividade. Permanece inabordável e inativa”.

Adelina passará a frequentar o Ateliê de pintura da Terapêutica Ocupacional em setembro de 1946, no início das atividades do Ateliê, ou seja, nove anos e seis meses após sua internação. A leitura do livro de observações clínicas, um mês após a internação de Adelina (abril de 1937), configura sua situação como um quadro grave, com diagnóstico de esquizofrenia, e considera-a inabordável e inativa.

Contudo, nas palavras de Nise da Silveira,

“na chegada de Adelina ao Ateliê, apesar de seu negativismo, não houve dificuldade para que ela aceitasse pintar. O manejo de lápis e pincéis parecia mesmo dar-lhe prazer. Suas primeiras pinturas foram gatos. “Gata no leito,” foi o nome que deu a sua pintura” - uma gata com tetas volumosas, bem à mostra, deitada num leito estreito” fig. 6 – referência – Imagens do Inconsciente.

Em seguida, pinta “Gata bailarina”, como denominou essa pintura, figura de aspecto humano, vestindo ampla saia rodada, parece dançar fig. 7. Nise da Silveira comenta, em seu texto, que nessa época, quando Adelina inicia seu trabalho no Ateliê, nada sabiam sobre os problemas emocionais ligados ao histórico da doença de Adelina, nem mesmo o estrangulamento da gata. Somente em 1961 tiveram a oportunidade de levantar esses antecedentes, com informações prestadas por uma

irmã de Adelina que morava no interior e que ainda não conheciam. Nise comenta que só a partir daí puderam melhor entender a significação de suas pinturas. Em suas palavras

Adelina não conseguiu viver seus instintos femininos. Apenas timidamente se manifestaram, a mãe sufocou-os, e ela que não se havia desvinculado da mãe, identificada com ela, repete-lhe o gesto agressor, estrangulando a gata. A gata é o inimigo que representa a natureza instintiva, encarnação por excelência dos instintos femininos. Com efeito, a gata reúne em si graça sedutora, lascívia, devotamento materno e um núcleo de irredutível selvageria, atributos essenciais da feminilidade.

Foi na escultura que Adelina encontrou, em sua fase inicial, a possibilidade de expressar profundos conteúdos de seu mundo interior. Nise comenta que, com um mínimo de condições favoráveis, conseguia dar formas a espantosas figuras que a haviam aprisionado. Através do barro, Adelina modelou as personagens assombrosas, emergidas dos estratos mais profundos do inconsciente. Na interpretação de Nise da Silveira, as esculturas representavam Mães terríveis. Fig. 8, 9, 10. Durante os anos de 1948, 1949 e 1950, foi esta a sua expressão preferida, que a absorvia durante longas horas.

Segundo Nise da Silveira, com a possibilidade de Adelina dar forma a estas matriarcas, ela vai conseguindo aos poucos despotencializar a força, rigor e possessividade contidas nessas figuras. No contato íntimo de dar forma com as mãos a uma imagem, Adelina vai entrando em contato com outro lado das deusas-mães, com seu aspecto compassivo e amoroso. Surgem assim, em sua obra, deusas-mãe que parecem querer abrir o peito com as mãos, Figs 13 e 14. para em seguida Adelina dar forma a mães que trazem o coração fora do peito. Figs. 15, 16 17.

O documentário de Leon Hirszman mostra, através das pinturas de Adelina em suas diversas fases, a emergência de conteúdos inconscientes, que se materializam a partir de suas mãos através do barro, do pincel e da tinta, dando forma às suas vivências e histórias, que talvez de outra forma não pudessem ser resgatadas.

Nise da Silveira afirma que esta expressão possibilita a Adelina despotencializar figuras ameaçadoras, possibilitando lidar com conteúdos antes inatingíveis e, pouco a pouco, caminhar em direção a aspectos de sua realidade cotidiana. Como faz o artista ao criar uma obra, fruto de um intenso mergulho existencial; este, porém, consegue retornar a superfície de seu mundo.

Nas fases seguintes da produção de Adelina a pintura ganha maior relevo em sua obra, com as imagens de mulher, fig 21 e em seguida as flores, figs 24, 25 e 26. Num outro momento, a figura do gato retorna, aderido à face de uma mulher, figs 28 e 29.

Nas palavras de Nise da Silveira, “apesar de movimentos regressivos, o processo psíquico autocurativo de Adelina leva-a em direção ao relacionamento humano”. Aparece em suas pinturas, pela primeira vez, um homem ao lado de uma mulher, para em seguida aparecerem as figuras de duas mulheres lado a lado.

Uma longa série de pinturas vão dar contornos a diferentes momentos de seu universo existencial. Adelina pinta um colega do Ateliê, Carlos, junto com seu cão. Pinta um homem sentado ao lado de uma cadeira vazia, pinta uma mulher sentada ao lado de uma cadeira vazia. Em 9 de junho de 1975, surge a pintura representando a noiva sentada e junto a ela o noivo em pé, como nas fotografias de um álbum de família. O documentário caminha para seu final, outras figuras de mulher aparecem, entre elas a de Maria, com expressão mais humanizada.

Num último texto do documentário, Nise da Silveira diz, na voz da narradora:

provavelmente, muitos julgarão esse processo de retorno à realidade externa demasiado longo. Cansam os repetidos movimentos de circunvolução em volta do mesmo tema. Mas será preciso não esquecer que um percurso de ida e volta a esferas subterrâneas muito profundas foi palmilhado. E em condições bastante desfavoráveis. O hospital psiquiátrico não proporciona condições adequadas para o desenvolvimento de semelhantes viagens. O espaço opressor, o tumulto anônimo das enfermarias, pelo contrário favorecem a regressão.

Em troca, que oferece a psiquiatria tradicional? Corta, sufoca a atividade das forças defensivas do inconsciente pelo emprego de doses brutais de psicotrópicos e da convulsoterapia. Novos surtos da “doença” irrompem. As reinternações se sucedem. Mais psicotrópicos. E as folhas de observação registram: embotamento afetivo, deterioração, demência.

Nesse texto final, Nise da Silveira deixa claro que cada pessoa internada num hospital psiquiátrico é imediatamente desqualificada como ser humano, olhada através de um rol de diagnósticos e sintomas. Parece que estamos de volta à realidade cruel dos hospitais psiquiátricos, retratada no documentário de Hélvecio Ratton.

No documentário de Leon Hirszman, podemos acompanhar o universo existencial de uma das milhares de mulheres internadas; pelo trabalho no Ateliê de pintura e modelagem, consegue romper o silêncio imposto pela lógica manicomial, mostrando os dramas de sua existência, num processo intenso de retorno ao mundo com os outros.

Na última cena do documentário de Leon, vemos Adelina pintando, produzindo obras de arte, ressignificando seu percurso existencial. Nas palavras de Walter Melo (2004:61) no final aparece a mão de Adelina em detalhe, manipulando o pincel. A câmera recua. Adelina olha em direção ao espectador e dá um tímido sorriso “de tocante doçura”.

Episódio 3 – Carlos Pertius: A barca do sol

Análise histórica descritiva - analítica

Na primeira cena do filme, vemos Fernando Diniz e Adelina Gomes pintando ao ar livre, próximos ao Ateliê de pintura e modelagem. Em seguida, ouvimos um texto de Nise da Silveira, na voz de Ferreira Gullar como narrador:

Nos filmes anteriores, que narram aspectos da história de Fernando Diniz e Adelina, foram focalizados fatores sociais e fenômenos intersíquicos interligados, formadores do contexto das vivências e experienciadas por estas duas pessoas e tornadas visíveis através de imagens pintadas e modeladas. Quando se trata de Carlos porém, algo vem sobrecentar-se com mais força, é a dimensão mística, ele é fundamentalmente um homem religioso. Mario Pedrosa o intitula entre os grandes místicos da história.

Em paralelo ao texto narrado, vê-se a imagem de Carlos defronte a uma cruz, no interior de uma igreja. No momento das filmagens, Carlos já tinha falecido e foi representado pelo ator Joel Barcelos.

Escreve Pedrosa (2004:62):

Carlos não é só um artista, é também missionário e nessa qualidade sua atividade no hospital e arredores se manifesta sem descanso. Sem ele o convívio que se fez ao longo de tantos anos entre artistas, funcionários, doutores e assistentes poderia existir, mas Carlos lhe deu características que só ele podia dar. Dentro desses compridos anos de vivência e convivência no que é hoje nosso museu, se muniu ele de um zelo por todos os que ali habitam e tudo o que ali tem é realmente incomparável. É aqui que se pode notar de saída, a autoridade de que ele no curso da vida se investiu, não foi lhe dada por ninguém, vinha dos outros, seus iguais e seus amigos, gente e bichos e de seu carisma.

Não se sabe se Carlos é um esquizofrênico, segundo a lei precisando ser confinado ou um santo. Um franciscano semi vagabundo que sai por aí a proteger animais pobres desamparados do caminho.

Examinar-se primeiro a si mesmo, antes de analisar o sentido das obras que se criam, é situar este homem desgraçado e heroico no clima histórico, no qual os historiadores dos movimentos religiosos das grandes épocas colocaram os fundadores de religião, os reformadores, os místicos, os artistas.

Em seguida, vê-se uma cena de Carlos pintando em pé, no Ateliê de pintura, cena captada pela câmera de Ozório Paiva, no filme “Pintores do Engenho de Dentro”. Na cena seguinte, aparece a sua pintura intitulada “A Barca do Sol”, que dá título ao documentário. Nessa cena Carlos remexe uma lata de lixo e uma narradora diz:

Carlos, você mexendo na lata de lixo. Então ele, cuja linguagem verbal era habitualmente dissociada, volta-se para mim e diz com a mais clara nitidez, em voz alta e veemente: sementes na lata de lixo, sementes não são para latas de lixo, sementes são para ser plantadas.

Na cena, observa-se, durante a fala de Carlos, que ele mostra claramente as sementes em suas mãos e em seguida guarda-as no bolso, deixando claro o imenso valor que percebe nas sementes.

Na cena seguinte, vê-se uma pesquisadora do Museu de Imagens do Inconsciente, folheando o material artístico de Carlos. A narradora diz

Os dados que possuímos sobre Carlos são escassos, quase tudo que sabemos dele nos chega através de suas 21300 obras, pinturas sobre telas, cartolina, papel, modelagem, além de escritos e poesias, é impossível abranger a significação psicológica que encerram. Neste filme serão apresentadas apenas vislumbres do extraordinariamente complexo mundo interno de Carlos.

Em seguida, a narradora nos apresenta alguns dados biográficos de Carlos. Relata que

seus avós eram franceses, bem como seu pai, que veio pequeno para o Brasil. Carlos nasceu no Rio de Janeiro em 4 de dezembro de 1910, sendo o único filho homem da família, tendo duas irmãs mais velhas e uma irmã 10 anos mais jovem. Assim Carlos foi caçula durante vários anos, contribuindo para que fosse mimado pelos pais, especialmente pela sua mãe, a quem se apegou muito.

Relacionava-se dificilmente com as mulheres, teve alguns namoros logo desfeitos, chegou mesmo a ficar noivo de uma vizinha, mas não se decidiu casar. Era de estrutura frágil, psicologicamente imaturo, uma natureza sensível e religiosa.

Sua instrução é primária, entretanto gostava de ler, sobretudo livros espíritas. Na véspera de morrer, seu pai o chamou e disse-lhe que sendo único homem da família, cabia-lhe agora assumir a responsabilidade de chefe da casa. Carlos abandonou os estudos e foi trabalhar numa fábrica de calçados, onde permaneceu até a irrupção da psicose.

Em seguida, vemos o depoimento de sua irmã, que fala que Carlos não queria se casar e era muito apegado a ela, fala de suas crises e da crise mais forte que teve quando seu pai morreu; diz que “ele ficou maluco, maluco mesmo, foi uma crise fortíssima e ai quando aquela crise passou, pois ele se tratava com um médico, então todo mundo aconselhou sua mãe a interná-lo”.

A voz da narradora diz:

Certa manhã raios de sol incidiram sobre o pequeno espelho de seu quarto, brilhos extraordinários deslumbraram e surgiram diante de seus olhos, uma visão cósmica, o planetário de Deus, segundo suas palavras. Gritou, chamou a família, queria que todos vissem aquela maravilha que estava vendo, apenas proclamou em altos brados sua visão do planetário de Deus, foi imediatamente internado no velho hospital da Praia Vermelha. Isto aconteceu em 4 de setembro de 1939, Carlos tinha então 29 anos de idade, caiu nas tenazes da ordem psiquiátrica.

Sua observação clínica nem sequer mencionou a visão da imagem vinda das profundezas de sua psique, fortes demais para um ego desamparado poder suportar. As experiências imediatas que tocam o arquétipo da divindade representam um impacto tão violento que o ego corre o perigo de desintegrar-se. Carlos vinha já há alguns anos sendo dilacerado por conflitos pessoais, esses conflitos sugavam a energia do ego, enfraquecendo-o, até cindir-se em pedaços; pensamento e linguagem dissociaram-se, a realidade externa perdeu o sentido pragmático que tem para o comum dos homens.

A visão do planetário de Deus ficou para sempre gravada, quando teve oportunidade de pintar no Ateliê de Pintura e Modelagem, em 1947, oito anos após sua internação, tentou representar a incandescente visão, movido por necessidades interiores. Carlos tentou pintá-la sobre o papel, com os meios precários que dispunha, ele um sapateiro que nunca tinha pintado. Foi sua primeira pintura. fig. 1.

Nesta ocasião, nada se sabia sobre sua visão inicial, só algum tempo depois, por informações de sua irmã, pode-se saber que esta visão motivou sua internação.

O centro da imagem é uma flor cor de ouro, símbolo do sol e da divindade. Do gineceu da flor partem quatro longos filamentos vermelhos e dentre dez pequenas pétalas, destacam-se quatro grandes pétalas dirigidas em sentido opostos, ficando assim nitidamente marcada a estrutura quaternária dessa imagem. Em baixo cruzam-se duas serpentes negras, símbolos da escuridão e do mal. A visão de Carlos é uma espantosa mandala macrocósmica, uma imagem do universo.

A mandala, nas palavras de Nise da Silveira, não se caracteriza unicamente por expressão de forças ordenadoras, que são mobilizadas quando a psique está em perigo de dissociar-se, elas surgem também marcando etapas evolutivas do processo de individuação.

Nise da Silveira, em seu livro “Imagens do Inconsciente”, vai comparar os acontecimentos vividos por Carlos com algo ocorrido com Jacob Boehme em 1575–1624, que era sapateiro de profissão. Como Carlos, Boehme era pobre e vivia com sua mulher e muitos filhos. Num certo dia, quando estava em sua oficina, seus olhos

se fixaram num prato de estanho que refletia a luz do sol, com grande brilho. Boehme foi tomado por um estado de êxtase, “pareceu-lhe que havia penetrado nas origens e na mais profunda e básica estrutura das coisas”. Depois dessa experiência e de muitas outras, nas palavras de Nise da Silveira, Boehme escrevia suas experiências, desenhava suas visões e voltava a remendar sapatos.

Foi respeitado por seus contemporâneos como homem religioso e filósofo. Após esta introdução, o filme passa a se desenvolver analisando as diversas fases das pinturas de Carlos, por meio de seu percurso como artista e como religioso.

As obras de Carlos Pertuis, segundo Nise da Silveira, abrangem uma complexidade inesgotável, sendo impossível abordar todas as significações que encerram. O filme de Leon é dividido em temáticas que nos possibilitam uma aproximação ao mundo de Carlos, sendo elas intituladas de Mandalas, Geometrismo, Rituais, Sombra e Anima, sendo na parte final do filme apresentadas “A dimensão do real”, “A dimensão cósmica” e a “Arqueologia da psique”. Podemos perceber nas obras de Carlos a presença de uma visão unitária do universo, se afastando de um determinismo, a partir de um constante diálogo e interpenetração entre o real e o imaginário, o mundo interno de Carlos e o mundo externo.

Walter Melo (2004:72) chama a atenção para o fato de a pintura “A barca do sol”, de dois de dezembro de 1976, finalizar o livro “Imagens do Inconsciente”, enquanto que no documentário são apresentados mais dois desenhos de Carlos, o primeiro de 28 de janeiro de 1977, onde Carlos pinta um barco com uma cruz de cada lado e do qual levanta voo um pássaro, e o segundo de 31 de janeiro, onde um barco vazio está atracado no porto.

Essa é a última imagem pintada por Carlos, que vem a falecer a 21 de março desse mesmo ano. Nas palavras de Mario Pedrosa, a presença e o entrelaçamento da dimensão social, mítica e mística, vão percorrer toda a obra de Carlos Pertuis, dimensões estas abordadas na trilogia de Leon Hirszman das “Imagens do Inconsciente”. Um Inconsciente Social, Mítico e Místico, portador do mistério da existência no mundo.

“Imagens do inconsciente” - Arte e Existência

Conexões históricas e conceituais

A relação entre Arte e Loucura e a história do trabalho pioneiro de Nise da Silveira é a temática central da trilogia “Imagens do Inconsciente”, realizado por Leon Hirszman, entre os anos 1983 e 1986. A questão da arte como importante instrumento terapêutico vinha sendo desenvolvida no Brasil desde meados dos anos 40 pela médica psiquiatra Nise da Silveira.

Nas palavras de Ferreira Gullar (1996:5) Nise da Silveira, negando-se a usar os métodos modernos da psiquiatria da época (lobotomia, choque elétrico, coma insulínico), buscou outras alternativas para a assistência de pessoas com “transtornos mentais graves”.

Ferreira Gullar comenta ainda (1996:19) que “Nise da Silveira realiza a partir de 1946 um trabalho pioneiro no Brasil na área de Saúde Pública e Saúde Mental, com a criação no Centro Psiquiátrico Nacional Pedro II, (Engenho de Dentro, Rio de Janeiro) do Setor de Terapia Ocupacional e Reabilitação, com os ateliês de atividades expressivas, entre elas pintura e modelagem e posteriormente a criação do Museu Imagens do Inconsciente, que na década de 1980 já contava com a produção de mais de 200.000 obras realizadas pelos usuários, catalogadas e de acesso para estudos e pesquisas”.

Percebem-se as interlocuções entre os documentários já na primeira cena do documentário de Leon Hirszman. No início de “Imagens do Inconsciente”, uma música ao fundo está presente, a mesma música que está no documentário de Ratton, “Em Nome da Razão”. A letra da música numa das estrofes diz: “e mais atrás vem a sobremesa, banana podre para por na mesa e mais atrás vem o macarrão, parece goma de gomar roupa...”.

Na abertura do documentário de Leon, com a presença da música, a câmera nos mostra um grande portão com grades de ferro; uma mulher em pé olha para a câmera, com as duas mãos segurando as grades. Ao seu lado direito vemos uma outra mulher agachada e várias mulheres ao fundo, deitadas no chão, em total abandono.

A primeira cena do documentário de Hirszman tem o caráter de denúncia do hospital psiquiátrico, instituição produtora de barbárie e sofrimento mental. O diálogo

entre os dois documentários é evidente: Hirszman inicia seu filme e na cena inaugural está o registro que remete ao documentário de Ratton; a mesma música, presente nos dois documentários, explicita a ligação entre as produções. A partir da cena inaugural do documentário de Hirszman podemos perceber a alusão de duas realidades bem próximas, 1979 e 1986, quando as condições referentes ao tratamento nos hospitais psiquiátricos no Brasil continuam desumanas e cruéis.

No entanto, nas cenas seguintes vamos perceber a presença de algo novo e revolucionário no documentário “Imagens do Inconsciente” - a descrição e acompanhamento do trabalho de Nise da Silveira, tema central do documentário de Hirszman. A partir da análise das obras de arte de Fernando Diniz, Adelina Gomes e Carlos Pertuis, realizará uma reflexão crítica sobre os métodos de tratamento da psiquiatria tradicional, apontando para um trabalho precursor na área de saúde mental no Brasil com reconhecimento internacional.

A partir da narração de Ferreira Gullar, tomamos contato com a introdução ao documentário: “A história desse museu de Imagens do Inconsciente é uma história singular. Esse museu teve uma origem humilde, nasceu na sessão de Terapia Ocupacional do Centro Psiquiátrico Nacional do Rio de Janeiro, organizado por Nise da Silveira em 1946.” Após essa fala, surge uma foto de Nise da Silveira, no momento em que comenta as obras de arte fixadas nas paredes do museu. Em seguida, há um corte e vemos outra cena: uma festa dos pacientes do Ateliê de Arte; fantasiados, cantam e dançam com alegria.

A narração de Ferreira Gullar continua:

A psiquiatria considera o tratamento por meio de atividades ocupacionais, método subalterno, mero auxiliar dos tratamentos habituais, tais como: medicamentos psicotrópicos, convulsioterapia, psicocirurgia.” Durante essa fala uma cena se destaca: a de um enfermeiro medicando uma paciente deitada no chão, que geme enquanto lhe é aplicada uma injeção. Uma outra cena se sucede. Fernando Diniz realizando uma pintura no Ateliê de Arte. Duas cenas que demonstram métodos de tratamento e compreensão diferentes sobre a existência humana.

Novamente ouvimos um texto na voz de Ferreira Gullar:

A terapêutica ocupacional num amplo sentido, não visa a produção de utilidades para o hospital, mas tem por meta encontrar atividades que sirvam de meios individualizados de expressão. De fato o museu surgiu do Ateliê de pintura e modelagem, instalado numa situação de igualdade, ao lado de vários outros setores ocupacionais, como encadernação, marcenaria, trabalhos manuais femininos, costura, música, dança folclórica, recreação, etc.

Aconteceu, porém que a expressão livre através de desenhos, pintura e modelagem, mais que em qualquer outra atividade, revelou-se de grande

interesse científico, por tornar menos difícil o acesso ao mundo interno do esquizofrênico, sempre hermético.

Daí nasceu a ideia de organizar o museu e reunir obras criadas nesse setor de atividades, a fim de oferecer ao pesquisador condições para estudo de imagens, filmes e para o acompanhamento da evolução de casos clínicos por meio dessa experiência espontânea.

O museu não cessou de crescer diretamente vinculado aos Ateliês de pintura e modelagem e recebe a cada dia novos documentos plásticos. Em julho de 1983, o museu reunia cerca de 200000 documentos, entre telas, pinturas sobre cartolinas ou papel, desenhos e modelagens.

No mês de janeiro de 1981, o museu foi transferido para a nova sede, um prédio de dois andares, com instalações mais adequadas a suas múltiplas atividades. O Museu de Imagens do Inconsciente, nas palavras de Mario Pedrosa, "é mais do que um museu, pois prolonga interior adentro até dar num Ateliê, onde artistas em potencial trabalham, fazem coisas, criam, vivem e convivem".

Aí, com efeito, foi se reunindo ao acaso todo um grupo de enfermos esquizofrênicos tirados do pátio do hospício para a sessão de terapêutica ocupacional, desse para o Ateliê, do Ateliê para o convívio e passou a gerar o afeto e o afeto a estimular a criatividade."

Pode-se observar, no final desta fala, a imagem de uma paciente que declama um texto, ao que parece a partir de uma associação livre, ao lado de uma pessoa que toca piano; sua fala, junto com a música, transforma seu texto numa composição artística e poética. O discurso da paciente, desqualificado pela psiquiatria, é resgatado enquanto produção de sentido e verdade e construído como obra de arte.

No Ateliê de Arte, repleto de obras realizadas pelos pacientes, um grupo trabalha. Uma paciente anda calmamente com uma boneca no colo. Uma nova narração em off:

O recinto do Ateliê foi também escolhido como motivo para a pintura, o que indica que este lugar é significativo para seus frequentadores.

O método do Museu Imagens do Inconsciente consiste principalmente num estudo de séries de imagens. Pinturas de um mesmo autor tal como os sonhos, se examinadas em série revelam a repetição de motivos e a existência de uma continuidade no fluxo de imagens inconscientes. Verifica-se com frequência que há questões que contêm significação paralela com a cena vista, isso porque a peculiaridade da esquizofrenia reside na emergência de conteúdos arcaicos que configuram fragmentos de cenas vistas.

Essas pesquisas de paralelo mitológico são de importância tanto teórica quanto prática, a tarefa do terapeuta será de estabelecer conexões entre as imagens que emergem do inconsciente e a situação emocional que está sendo vivida pelo indivíduo.

O trabalho do Ateliê revela que a pintura não só proporciona esclarecimento para a compreensão do processo psicótico, mas constitui realmente verdadeiro agente terapêutico.

Retendo sobre cartolinas, tela ou barro, fragmentos de dramas que estão vivenciando desordenadamente, o indivíduo dá forma a suas emoções, despotencializando figuras ameaçadoras. A pintura permite detectar mesmo nos casos mais graves, os movimentos instintivos das forças autocurativas da psique, buscando diversos caminhos. A experiência demonstra que a pintura pode ser utilizada pelo doente como verdadeiro

instrumento para sua reestruturação interior. Imagens circulares ou próximas ao círculo, dão formas a movimentos instintivos de defesa da psique, exprimindo tentativas, esboços, projetos de renovação.

Habitualmente, a psiquiatria se detém apenas na miséria do aspecto externo do esquizofrênico, não mostrando interesse pelas imagens que exprimem suas possíveis vivências internas, ou pela maneira como ele sente o hospital psiquiátrico e seus tratamentos. E ainda menos se interessa pela riqueza de seu mundo interior. Com a ajuda da pintura descobrimos novos insights na vida psíquica dos esquizofrênicos e a prova da existência de uma pulsão criadora que sobrevive mesmo quando a personalidade se dissocia.

A partir de uma voz em off, ouve-se ainda:

Sem enxergar esse fator criativo, inerente à psique, a psiquiatria tradicional continua falando em embotamento afetivo, deterioração. O trabalho realizado no Museu de Imagens do Inconsciente aponta, portanto para a necessidade de uma reformulação dos serviços médicos e da atitude da sociedade face a estes doentes e para uma radical mudança dos tristes lugares que são os hospitais psiquiátricos.”

O documentário “Imagens do Inconsciente” de Leon Hirszman foi realizado entre os anos de 1983 e 1986; no entanto, a ideia de sua realização surgiu de um encontro de Leon e Nise da Silveira em 1968, durante a leitura de “As Bacantes”, de Eurípedes, ocorrida no então Centro Psiquiátrico Pedro II, onde se realizava um seminário sobre o mito de Dionísio. O texto do documentário foi escrito pela própria Nise da Silveira e as obras que são descritas são acompanhadas na maioria das vezes por uma numeração referente à sua localização no livro “Imagens do Inconsciente”, de autoria de Nise da Silveira.

Nas palavras de Walter Mello (2004:14)

esse filme causou grande impacto sobre Leon. No entanto só após a realização e o sucesso internacional de “Eles Não Usam Black-Tie”, em 1981, premiado no Festival de Veneza com o Leão de Ouro, prêmio especial do júri, é que foi possível para Leon realizar o documentário. As Imagens do Inconsciente pintadas por pessoas que passaram grande parte de suas vidas recolhidas em instituições psiquiátricas, evidenciam ao mesmo tempo importantes transformações no ser e demonstram imensa lucidez acerca dos mecanismos econômicos de exclusão social, das inúmeras possibilidades de se manter relações pautadas na delicadeza, assim como apontam para o caráter unitário do universo, geralmente pensado de maneira fragmentada nos meios acadêmicos. Essas imagens, fruto do labor diário de reconstrução ontológica e de denúncia exemplar da miséria do hospital psiquiátrico, alcançaram as catacumbas da alma de Leon, como ele gostava de dizer.”

O documentário Imagens do Inconsciente foi o último filme realizado por Leon, e se caracterizou com a apresentação da vida e das obras de três internos, artistas do Ateliê de Pintura e Modelagem, do Centro Psiquiátrico do Engenho de Dentro: Fernando Diniz, Adelina Gomes e Carlos Pertuis.

A trilogia foi elaborada por quase duas décadas e inicialmente foi pensada para especialistas da área de saúde mental; mas “Imagens do Inconsciente” ultrapassou em muito esta meta e concluiu o que Leon iniciou com seu primeiro filme: articular política, sociedade e arte.

O texto de Walter Mello (2004:26) oferece comentários sobre o filme a partir de diversos intelectuais, entre eles Elly Azeredo, que considera “Imagens do Inconsciente” o trabalho mais importante de Leon: “no tripto de Hirszman não há desvio ético, nem qualquer infidelidade ao seu passado combatente, ele faz uma correção de rumo para exaltar a capacidade de resistência que os ditos esquizofrênicos demonstram possuir”.

O documentário foi eleito o melhor filme de 1986, recebendo em 1988 o prêmio Margarida de Prata da Conferência Nacional dos Bispos do Brasil, a mesma premiação recebida pelo documentário “Em Nome da Razão” de Helvécio Ratton, de 1979, e do Curta de Animação de Fernando Diniz – “Estrela de oito pontas”, realizado em 1996.

4.4 Documentário “Hospital Anchieta-A Reforma Psiquiátrica de Santos”

Análise histórica descritiva- analítica

Na abertura da primeira parte do documentário de Santos, começamos a ser introduzidos à intervenção realizada no Hospital Anchieta. A primeira cena com a qual tomamos contato é de um paciente do hospital dando um depoimento, em suas palavras: “isto é pior do que DOICOD 70. Vocês conheceram DOICOD 70 ? Se a pessoa não se cuidar aqui morre.”

Logo a seguir, através de um narrador, tomamos contato com as matérias de jornal publicadas a respeito da intervenção. Na Folha de São Paulo, a reportagem “Prefeitura de Santos intervêm em clínica psiquiátrica”; no D.O. urgente, “Anchieta está sob intervenção - esta casa de horrores está sob intervenção”.

Na manhã de três de Maio de 1989, a prefeita Telma de Souza, o Secretário Municipal de Saúde, Davi Capistrano, representantes da comissão de direitos humanos, O.A.B, comissão Teotonio Vilela, Plenária dos Trabalhadores de Saúde Mental, Conselhos Comunitários de Saúde e da Previdência, dos Sindicatos da Sociedade Civil Santista e a imprensa, visitaram a Casa de Saúde Anchieta – hospital psiquiátrico privado com fins lucrativos e credenciado pela SUDS – INAMPS.

A visita foi motivada por três mortes violentas de pacientes no hospital psiquiátrico, sendo uma por espancamento e duas por suicídio, em fevereiro, março e abril de 1989, provocada pela superlotação e pela falta de assistência aos internados.

Nesta introdução percebe-se claramente a semelhança da situação do hospital Anchieta com o hospital de Barbacena em 1979. Dez anos se passaram, mas a violência manicomial no Estado mais rico da nação é a mesma que existia ao final da ditadura. Porém, se Barbacena foi um marco no início da Reforma Psiquiátrica no Brasil, a Reforma Psiquiátrica de Santos será outro marco, estabelecendo a reorganização dos Serviços de Saúde Mental, retirando o hospital psiquiátrico da rede de atenção em saúde, realizando um sonho antigo do Movimento de Trabalhadores de Saúde Mental, ou seja, a construção de “Uma Sociedade Sem Manicômios.” Santos será a primeira cidade brasileira, e a quarta do mundo, a construir uma rede de serviços de saúde mental, sem a presença do hospital psiquiátrico.

Em seguida tomamos contato com os depoimentos dos internos.

– Moisés, ele se matou aí, e não sei como ele se matou.

A pedido do repórter, um paciente mostra sua cabeça onde apresenta a cicatriz, de um grande corte. Os pacientes, a partir dos depoimentos, falam da violência institucionalizada no hospital através dos funcionários. Relatam também a insatisfação com a alimentação. Em seguida, pela voz de um narrador, somos informados de que o governo do Estado não tomou qualquer providência para sanear as irregularidades constatadas no relatório elaborado pelo próprio SUDS de Santos, datada de 20 de Março. No dia 26 de Abril esse relatório chegou às mãos do Secretario de Saúde, que imediatamente convocou a imprensa, para denunciar as condições de violência existentes naquele hospital. O quadro encontrado é aterrador: existência de 12 celas fortes, onde os pacientes são presos; aplicação indiscriminada de eletrochoques; descontrole total no uso e distribuição de remédios psicotrópicos. Nos depoimentos de diversos pacientes, vítimas dessa situação, configura-se a barbárie presente na instituição.

Somos informados que, embora existam 280 vagas, há 565 pacientes internados, ao mesmo tempo em que pacientes relatam que muitas pessoas que já estavam mal de saúde foram retiradas do hospital, o que significa que o número de

pacientes internados era superior ao número encontrado na intervenção realizada pela prefeitura.

Outras arbitrariedades são apresentadas: uso de leito chão, com colchonetes espalhados; falta de pessoal técnico especializado e mão de obra de manutenção, faxina e cozinha; e falta de assistência médica aos pacientes e cuidados com higiene.

Visando acabar com a violência manicomial e com o desrespeito aos direitos humanos, a prefeita Telma de Souza resolveu decretar intervenção no hospital: após a intervenção foram arrancadas as portas das celas fortes; proibidos os eletro choques; aumentado em quatro vezes o número de funcionários; instalados chuveiros quentes em todas as alas e agilizada uma comissão de alta, que desinternou 50 pacientes na primeira semana de trabalho.

A partir deste início da intervenção, é apresentada a nova proposta técnica:

A Implantação de uma comunidade terapêutica e de um espaço para tratamento de pacientes agudos. A necessidade de se modernizar a saúde mental é urgente e passa pelo fim dos manicômios, com a implantação de soluções mais humanitárias e socializantes, que resgatam e garantam o exercício pleno da cidadania pela pessoa considerada "doente mental".

Em seguida, ouvimos o relato do psiquiatra Roberto Tykanori, interventor do hospital Anchieta, esclarecendo os acontecimentos iniciais:

Os sete dias de intervenção, nos permitem observar a imensa alegria e a força com que as pessoas estão trabalhando durante a intervenção do hospital. A maioria não tinha experiência anterior com saúde mental ou em hospital psiquiátrico, porém todas aquelas pessoas tinham uma energia muito grande.

Relata que isto está ligado a um fato importante, "qualquer pessoa que já teve experiência pessoal ou tem alguma idéia do que é um hospital psiquiátrico, sempre fica com uma impressão de que aquilo é imutável, que somos impotentes para mudar aquela situação.

Na experiência da intervenção nesses 7 dias pudemos experimentar a potência, a possibilidade de transformação, a possibilidade real de modificação.

Eu acho que quando alguém se sente nesta condição, surgem os afetos, surge uma afetividade coletiva que transforma a situação.

A fala do Secretário Municipal de Saúde de Santos, Davi Capistrano, é a cena seguinte:

de certa forma fizemos em Santos, nesta primeira semana de liberdade, um primeiro grande ensaio, de uma outra tática que é não a de cercar o manicômio com uma rede de ambulatórios, na expectativa que os manicômios percam a concorrência com os ambulatórios de saúde mental, mas de nos instalarmos na cidadela deste modelo ultrapassado e sem duvida nenhuma que é o modelo manicomial, destruí-lo por dentro e a partir daí iniciarmos a construção de um outro tipo de equipamento, de serviço, com vistas a defesa e a recuperação da saúde mental das pessoas.

Esta primeira parte do documentário de Santos termina com um eloquente depoimento da prefeita de Santos, Telma de Souza:

Quem não tem nas proximidades de sua vida pessoal ou de sua vizinhança um caso assim, a loucura, é uma questão do dia a dia de cada um de nós, uma sociedade absolutamente enlouquecida. Porém quando você toma contato direto, quando você vê se concretizar na sua frente, inclusive com possibilidades de mudança desta situação, o fato toma outra perspectiva. O desrespeito em relação ao ser humano, a falta de carinho, a falta de amor, o desrespeito total à dignidade humana é inconcebível de sermos cúmplices, independente de sermos autoridades ou não, nesse processo social, a questão da loucura é uma questão do dia a dia de todos nós, nós não podemos permitir que estas coisas aconteçam.

No dia 10 de Maio de 1989, um juiz de Santos concedeu liminar ao mandato de segurança impetrado pelos donos da Casa de Saúde Anchieta e interrompeu-se a intervenção. No dia 17 de Maio, o presidente do Tribunal de Justiça do Estado de São Paulo, desembargador Cesar de Moraes, cessou a liminar e restabeleceu a intervenção.

Início da Desconstrução da Lógica Manicomial

A Comunidade Terapêutica

Com uma música de Raul Seixas como fundo, “Sociedade Alternativa”, vamos ser apresentados aos usuários desta instituição. Seus depoimentos formam a parte essencial da segunda parte do documentário.

Quando eu fico internado eu fico muito nervoso, eu não gosto de ser internado”, nos diz um jovem usuário. Numa cena panorâmica, vemos usuários olhando para a câmera, são eles os principais atores desta transformação.

Um jovem diz: “aqui não é meu lugar tio, meu lugar é na minha casa”.

Podemos observar um usuário deitado e dormindo em um banco.

“A gente precisa de carinho, a gente vem aqui atrás de carinho, que lá fora, lá fora a gente não consegue carinho da família. A família trata a gente como louco.”

Uma usuária é perguntada, por uma repórter, sobre o que ela mais gosta e ela responde, “de amar, amar”.

A câmera circula pelos espaços da instituição nos mostrando as pessoas, que vivem o início de uma grande transformação institucional, política e cultural. Percebemos seus rostos, seus gestos, sua presença, suas transformações.

Na voz de um locutor, ouvimos:

estas pessoas precisam das mesmas coisas que nós precisamos, carinho, condições digna de vida, justiça, liberdade, elas são “doentes mentais”, aquelas que são trancafiadas, atrás de grades, dopadas com

medicamentos, punidas pelos eletrochoques, isoladas da sociedade que os enlouqueceram.

O instrumento para tratar essas pessoas é na verdade umas das instituições mais cruéis que já se inventou, o manicômio.

Um lugar que na prática, o “doente mental” cumpre uma espécie de pena de prisão perpétua, por não ter resistido a própria loucura da sociedade.”

A partir deste texto introdutório, e dos depoimentos dos usuários que confirmam a veracidade desta análise, o documentário vai nos apresentar as propostas da experiência de Santos. Novamente na voz de um locutor,

através desta experiência pioneira, que não se propõe só a humanização do manicômio, mas fundamentalmente criar possibilidades reais para os “doentes,” de voltarem a conviver na sociedade, acabando com as internações prolongadas.

Nos depoimentos, os usuários relatam as primeiras mudanças ocorridas: “Mudou tudo, mudou a comida, agente tem dormido durante a tarde, é tudo limpinho.” Outro usuário diz que pode agora tomar banho a hora que quiser. Outra usuária relata que acabou a escravidão de ficar presa, eles sempre abrem a porta, sempre estão de portas abertas e antes eram sempre fechadas com chaves.

A visibilidade das primeiras reformas que vemos acontecer, será explicitada pelo secretário de Saúde, David Capistrano:

agora nós estamos reformando essas enfermarias, já reduzimos o numero de leitos, estamos pintando também as paredes, enfim estamos tratando de humanizar este ambiente. Mas o objetivo central não é transformar um manicômio horroroso, num manicômio bonzinho. Nós queremos iniciar a construção de um outro tipo de assistência às pessoas portadoras ,de doença mental” – sofrimento existencial.

No momento seguinte acompanhamos a fala de Antonio Lanceti, psicólogo argentino e figura importante em todo processo de desconstrução da lógica manicomial acontecido em Santos.

Ao ser perguntado sobre o que mudou após a intervenção do Hospital Anchieta, Lanceti responde:

esta instituição se baseava em métodos de contenção, o quer dizer, cela forte, eletrochoque, castigo corporal. Agora isto se desmontou e estamos passando de um esquema de contenção para um esquema de continência, cuidados clínicos, ou seja, cuidados primários, maternos infantis, grupos terapêuticos, passeios, trabalho terapêutico em geral, trabalho de terapia ocupacional.

Estamos passando de um esquema de uma prisão para um esquema de construção de uma comunidade terapêutica.

Podemos acompanhar os passos constitutivos da Reforma Psiquiátrica de Santos e ao mesmo tempo a explicitação de sua filiação à Reforma Psiquiátrica

Italiana, que tem seu início no trabalho realizado por Basaglia e sua equipe, no hospital psiquiátrico de Gorizia, a partir de 1961. Nas palavras de Barros, (1994: 58):

No hospital de Gorizia, uma série de transformações foram imediatamente introduzidas: fim das ações institucionais de contenção, criação de condições para reuniões e encontros entre pessoal médico e pacientes. Procurava-se devolver ao doente a dignidade do cidadão e abrir espaços para que este se reunisse com seus companheiros e através de grupos organizados influísse e decidisse sobre a vida institucional à qual estavam submetidos

Em novembro de 1962, foi aberto o primeiro pavilhão. Nas palavras de Amarante (2010:29), segundo o pensador Maxwell Jones, considerado o mais importante autor e operador prático da comunidade terapêutica,

a ideia de comunidade terapêutica pauta-se na tentativa de “tratar grupos de pacientes como se fossem um único organismo psicológico”. Mais que isto, através da concepção de comunidade, procura-se desarticular a estrutura hospitalar considerada segregadora e cronificadora: o hospital deve se constituído de pessoas, doentes e funcionários, que executam de modo igualitários as tarefas pertinentes ao funcionamento da instituição. Um comunidade é vista como terapêutica porque entendida como contendo princípios que levam a uma atitude comum, não se limitando somente ao poder hierárquico da instituição.

Após esta fala de Lanceti, vemos os usuários realizando as atividades de pintura, dança, poesia e futebol entre outras. Em seguida, ouvimos novamente o depoimento de Roberto Tikanori, sobre a experiência italiana em relação aos tratamentos em saúde mental. Tikanori esclarece de início que

não é propriamente na Itália, mas na maioria das regiões da Itália, o serviço de saúde mental é constituído por diversas unidades pequenas, que fazem um atendimento de internação, ambulatorial, de acompanhamento diário das pessoas e particularmente um trabalho que se desenvolve nas próprias casas dos pacientes.

Na Itália um paciente do Serviço da Saúde Mental, mantém todos os seus direitos civis. Um paciente pode se recusar a ser atendido pelo serviço, porém em situações mais agudas a lei obriga que o serviço de saúde mental atenda a pessoa, que ela se encarregue daquelas pessoas sem ferir os seus direitos.

Na cena final da segunda parte do documentário vemos pela primeira vez o passeio de um grupo de usuários do Hospital Anchieta, indo visitar o Jardim Botânico e sendo integrados de forma tranquila ao ambiente do parque. A população de uma forma geral estabelece relações de receptividade. Uma jovem não se importa que uma usuária tome sua filha no colo.

Perguntada pela repórter que acompanha o grupo, se não teve medo quando a usuária pegou sua filha no colo, a jovem responde de forma contundente que “de jeito nenhum, imagine, eu acho que elas são crianças também, eu acho que são como crianças, como neste parque eu estou passeando com as crianças elas

também, elas gostam disso, elas são alegres, gostaram de dar um beijo na Fernanda e são tão meigas quanto ela”.

Com um beijo terno da usuária na pequena Fernanda, que está em seu colo e com uma música ao fundo de Chico Buarque, ouvimos, “a gente agora já não tinha medo, no tempo da maldade acho que a gente nem tinha nascido.”

TV Tam Tam

Primeira Parte

Na primeira cena da terceira parte do documentário tomamos contato com uma festa no interior do Hospital Anchieta. Os pacientes cantam e dançam, num clima de confraternização, a música que estão ouvindo e dançando é de Raul Seixas, “Viva a Sociedade Alternativa”.

Em seguida, num outro contexto, também dentro do hospital, um paciente com microfone na mão se apresenta-se a um outro, que, brincando com a situação, o assalta e rouba seu microfone. Tomamos contato a partir destas primeiras cenas iniciais com a primeira edição da TV TAM TAM.

Com a produção realizada pelos próprios pacientes, somos convidados a conhecer o hospital e tomar contato com as mudanças iniciadas.

Num primeiro momento, tomamos contato com um grupo de mulheres que, na sua maioria, ao serem solicitadas para falar, pegam o microfone e começam a cantar e dançar.

Em seguida, os dois apresentadores se dirigem ao NAPS - Noroeste, e nos mostram os trabalhos em painéis nas paredes, com um grande grau de complexidade nas suas elaborações. Esse é o primeiro dos cinco Núcleos de Atenção Psico-Social a serem criados na cidade de Santos, que se constituíram, nas palavras de Nicácio (1994:82) como um "eixo do novo circuito, são regionalizados, funcionando 24h/dia e 7 dias/semana, devendo responder à demanda de Saúde Mental da área de abrangência.”

A próxima cena mostra o interior da redação do jornal TAM TAM. A apresentadora diz que “esse jornal deu certo, foi recebido com muita receptividade, agradou a todos e está circulando pela prefeitura, pelas faculdades, por todo o território, como também em São Paulo”.

Em seguida o apresentador informa sobre a existência de uma escola de alfabetização. A profissional que coordena o trabalho nos informa sobre o setor pedagógico, onde é realizada a reeducação, a alfabetização dos pacientes, dentro de uma perspectiva de trabalho que priorize a singularidade e o ritmo de cada um dos alunos.

Na cena seguinte, a TV TAM TAM pede ao psicólogo Antoni Lanceti que conte sobre a experiência que está sendo realizada no Hospital Anchieta. Nas suas palavras,

esta assembleia é um grupo comunitário, onde as pessoas se reúnem para contar os problemas que estão vivendo, onde elas aprendem a conviver em grupo e onde fundamentalmente as pessoas exercitam uma solidariedade que é a base fundamental da mudança que a gente está vivendo.

Em seguida, Roberto Tikanori é entrevistado. Diz ele que

o que estamos trabalhando basicamente é uma ideia de montar uma estrutura que seja mais humana, que possa auxiliar na autonomia das pessoas, aumentar os espaços de convivência e que fundamentalmente seja uma alternativa substitutiva aos hospitais psiquiátricos.

Na cena seguinte o apresentador informa que "a TV TAM TAM esteve no teatro para mostrar como é a engenharia teatral e diz: "saia do quadrado meu, viva mais". Podemos acompanhar um grupo de pacientes realizando exercícios de teatro, onde as dores, as alegrias, as fantasias são expressas e vividas coletivamente.

O vídeo termina nos mostrando uma festa dentro do hospital Anchieta a mesma festa que está na abertura, onde profissionais, pacientes e comunidade participam de um encontro festivo.

TV Tam Tam

Segunda parte

O documentário da TV Tam Tam tem início com a apresentação dos temas que serão discutidos. Neste início já percebemos a presença de duas novas apresentadoras. A nova marcenaria, a arte em camisetas e o NAPS da zona noroeste são alguns dos temas que serão mostrados.

Com uma conversa com o público sobre "o que é loucura para você", tem início o documentário. As respostas são variadas: "fazer alguma coisa que não é normal, tem loucura que até é válido, hoje em dia, dar uma de louca de vez quando é bom."

Podemos perceber, na primeira cena, a importância da intervenção cultural na reforma psiquiátrica, pois o que está em jogo são questões ligadas à crítica e à ampliação do conceito de normalidade, que pode ser expresso na frase “de perto ninguém é normal”. Nesse sentido, não se trata apenas de mudanças institucionais, mas toda uma reconstrução crítica do paradigma da normalidade, dando espaço e legitimidade a novos modos de pensar e agir, onde a arte adquire um estatuto privilegiado.

Podemos pensar que a patologização da loucura-sofrimento tem como um dos sentidos o estreitamento do que chamamos normalidade, ou seja, a repressão aos comportamentos “desviantes”, diminuem a liberdade existencial de toda a sociedade.

Em seguida somos apresentados aos trabalhos da sala de odontologia realizados pela nova dentista, que enfatiza que o estado da boca dos pacientes no hospital é péssimo. Ela acredita que não havia nenhuma assistência antes. A entrevistada enfatiza que não havia dentista no hospital, e os pacientes eram levados para a Santa Casa de Santos para serem atendidos, e o procedimento era arrancar os dentes. Agora é possível fazer restaurações e, caso necessite de tratamento de canal, o paciente é encaminhado ao pronto socorro central.

A próxima temática apresentada é uma cena de um psicodrama, com um grupo de pacientes; a proximidade afetiva é evidente. A psicóloga coordenadora do Psicodrama enfatiza que esta atividade é realizada semanalmente, e inicia-se os trabalhos com exercícios de aquecimento. O número do grupo é de 15 a 20 pessoas e cada semana é retratado um determinado assunto escolhido por eles, uma situação que eles viveram ou uma situação qualquer que eles querem compartilhar naquele momento.

O trabalho das terapeutas ocupacionais

A terapeuta Andrea é entrevistada por um paciente, no sentido de explicitar o objetivo do trabalho. Andrea fala do trabalho que está sendo realizado com tinta. Os pacientes estão divididos em grupos de quatro pessoas cada e cada integrante está criando alguma coisa. O entrevistador, a partir da sugestão da terapeuta ocupacional, passa a colher depoimentos das pessoas do grupo. Os participantes do grupo explicam para o entrevistador seus trabalhos.

O trabalho na marcenaria

Com a entrevista da psicóloga Ana tomamos contato com os objetivos deste trabalho. Segundo ela, este projeto surgiu no momento em que se percebeu que os pacientes precisavam de alguma coisa além de um tratamento medicamentoso e de um tratamento terapêutico, e os profissionais acharam que o trabalho na marcenaria poderia ser esta alguma coisa a mais.

A arte em camiseta

Coordenado pelo artista plástico Renato Di Renze. O próprio artista enfatiza que o trabalho está indo bem e que é um trabalho de muita qualidade. O vídeo mostra a produção coletiva do grupo e apresenta no final um desfile dos técnicos, pacientes e do próprio Renato, vestindo as novas camisetas produzidas pelo grupo.

Antonio Lanceti, respondendo à questão o que é loucura diz,

antes de mais nada loucura não é doença mental, é uma experiência que não é nem normal, nem anormal. É uma experiência que a psiquiatria nunca entendeu, eu acredito que como uma experiência complexa ela pode ser mais entendida pela arte ou pela filosofia do que pelas ciências que a gente conhece.

Tv Tam Tam

Terceira parte

Na terceira parte do documentário realizado pela TV Tam Tam somos apresentados à Rádio Tam Tam, um programa de rádio FM elaborado e realizado pelos pacientes do hospital Anchieta. O principal locutor da rádio TAM TAM, pode ser visto em diversas partes do documentário; em quase todas as cenas ele está presente, observando a realização das entrevistas, no momento inicial da intervenção realizada pela prefeitura e no início das transformações ocorridas no Hospital Anchieta. A comparação destes diversos momentos torna claras as grandes transformações das pessoas, que de pacientes se transformam em atores do processo de mudança, e de atores desse processo ganham, através de sua singularidade, um novo lugar social. Este locutor transformou-se num novo

fenômeno da rádio de Santos, ganhando grande popularidade e um novo espaço de exercício profissional.

Em seguida, uma psicóloga fala do “Centro de Convivência”, seus objetivos, da integração do paciente à comunidade, da sua socialização através de oficinas de pintura, de costura, cozinha, teatro, grupo verbal, família, dinâmica de grupo, todas essas atividades com o objetivo de levar o paciente de volta à sociedade.

Na cena seguinte o locutor da rádio diz:

transação, simpatia, nós não vamos falar agora nem de sexo, nem de mulher bonita, nós vamos tratar de um assunto chocante que significa o seguinte, meu chapa: vai ter a festa da festa da Casa Anchieta, falou, ok my brother, vocês não podem perder.

A partir daí assistimos a uma festa de confraternização, em que pacientes e técnicos se misturam criando um ambiente de potência do imaginário, onde as pessoas não mais se apresentam tendo como referência fixa um determinado grupo, mas fazendo parte de um grande projeto, onde a diferença tem um espaço reservado na convivência social, tornando-a mais rica, mais solidária, mais criativa.

Na cena seguinte tomamos contato com a festa na zona noroeste, um jogo de futebol, atividades comunitárias, dança e música. A fluência e a criatividade das pessoas, ao resgatarem de novo o direito de sua cidadania, impressionam qualquer espectador, demonstrando que, na prática, como dizia Basaglia, “a liberdade é terapêutica”.

A Música no Hospital Anchieta

Um professor de música nos fala de seu trabalho, a pedido de um entrevistador da TV Tam Tam, encerrando o documentário. Conta que

*a finalidade é dar um lazer musical, para eles sentirem-se melhor, por que você sabe a música é uma coisa que vem de cima e faz muito bem para qualquer um que ouve música, principalmente quem está confinado em uma internação; eles sentem-se seguros, sentem-se muito bem por estarem ouvindo música, uma notícia, um pensamento, enfim tudo o que está acontecendo no mundo de fora.
E assim eles estão tendo um acesso às coisas boas da vida e uma delas é a música.*

Com a música “Yellow Submarine” e com desenhos dos Beatles nas paredes, chega-se ao final do documentário.

Hospital Anchieta

Conexões históricas e conceituais

Podemos considerar o contexto histórico do início da Reforma Psiquiátrica em Santos a partir de Paulo Amarante (2001:75), como uma ruptura do momento sanitarista e o início do momento da desinstitucionalização - invenção.

É um período marcado por muitos eventos e acontecimentos importantes, onde destacam-se a realização da 8 Conferência Nacional de Saúde e a I Conferência Nacional de Saúde Mental, o II Congresso Nacional dos Trabalhadores de Saúde Mental, também conhecido como o “Congresso de Bauru”, a criação do primeiro Centro de Atenção Psicossocial (São Paulo) e do primeiro Núcleo de Atenção Psicossocial (Santos) a Associação Loucos pela Vida (Juqueri), a apresentação do projeto de Lei 3.657/89, de autoria do deputado Paulo Delgado, ou “Projeto Paulo Delgado”, como ficou conhecido e a realização da II Conferência Nacional de Saúde Mental. Esta trajetória pode ser identificada por uma ruptura ocorrida no processo da reforma psiquiátrica brasileira, que deixa de ser restrito ao campo exclusivo ou predominante, das transformações no campo técnico-assistencial para alcançar uma dimensão mais global e complexa, isto é, para tornar-se um processo que ocorre a um só tempo e articuladamente, nos campos técnico - assistencial, político - jurídico, teórico - conceitual e sócio - cultural.

Tendo este contexto político emergente, o campo da saúde mental no Brasil, se transformará a partir de profundas mudanças. Tem início a Reforma Psiquiátrica de Santos, que terá, na sua constituição teórica e prática, a influência da reforma psiquiátrica italiana, a partir do pensamento de Franco Basaglia.

Se o que presenciamos a partir do documentário de Barbacena é o aniquilamento sistemático dentro dos hospitais psiquiátricos de milhares de pessoas das classes populares, com o descaso do poder público, em Santos assistimos o reverso dessa situação. Com um posicionamento claro do governo municipal contra a barbárie realizada no hospital Anchieta, inaugura com a intervenção um novo processo social de ruptura em relação aos tratamentos da loucura, com a construção de uma rede de serviços substitutivos, onde o manicômio será desconstruído, realizando-se na prática um sonho antigo do Movimento dos Trabalhadores de Saúde Mental, “Por Uma Sociedade Sem Manicômios”.

Nicácio (apud Delgado 1994:50), através de um belo texto trágico poético de Antonin Artaud, permite-nos uma aproximação do retrato da situação encontrada no hospital Anchieta:

As leis e os costumes nos concedem o direito de medir o espírito. Essa jurisdição soberana e temível é exercida com vossa razão. E que

encarceramento. Sabe-se – não se sabe o suficiente –, os hospícios, são pavorosos cárceres onde os detentos fornecem uma mão de obra gratuita e cômoda, onde os suplícios são as regras, e isso é tolerado pelos senhores. O hospício de alienados, sob o manto da ciência e da justiça, é comparável à caserna, à prisão, à masmorra.

...Os loucos são vítimas individuais por excelência da ditadura social; em nome desta individualidade intrínseca ao homem, exigimos que sejam soltos esses encarcerados da sensibilidade, pois não está ao alcance das leis prender todos os que pensam e agem. (...) Que tudo isso seja lembrado amanhã, na hora da visita, quando tentarem conversar sem dicionário com esses homens sobre os quais, reconheçam, os senhores só têm a superioridade da força.

O poema político de Artaud tem uma profundidade evidente, ao trazer à luz uma situação que permanece oculta da sociedade e é por isso mesmo considerada sem possibilidade de transformação. As ações realizadas nos momentos iniciais da intervenção em Santos deixam claras as possibilidades de mudança, e com grande profundidade. Em poucos dias podemos perceber o surgimento de novos homens e mulheres; sem a presença da violência institucional, podem emergir existencialmente, como ser com os outros, a partir de um novo contexto institucional, social e político, a partir de uma situação que possibilita a emergência da liberdade, da criatividade e da autonomia.

A liberdade institucional, o respeito à vida, o direito, a abertura de novas possibilidades existenciais, permitem o aparecimento da solidariedade, dos afetos, da criatividade, da espontaneidade. Isto é evidente nos depoimentos das pessoas internadas e ao mesmo tempo nos surpreende a rapidez das transformações, a partir de um novo lugar, de novas atitudes, novas perspectivas de vida.

Podemos perceber no documentário que as mudanças ocorridas após a intervenção, não se dão só de um lado, ou seja, do lado das pessoas internadas. A mudança irradia-se por toda superfície dos espaços sociais, envolvendo a relação entre profissionais e pacientes, a comunidade que a partir dos meios de comunicação toma conhecimento da violência e de sua contra partida, a partir de novos modos de se relacionar com a loucura – sofrimento.

O que podemos perceber é que todo tecido social se apropria dos novos acontecimentos, onde o lugar social do chamado louco, ganha por direito um lugar de cidadania, de legitimidade, neste sentido um lugar na polis, na cidade.

Nas sábias palavras de Edgar Morrin, a emergência do “homo sapiens demens.” Nas palavras de Nicácio (1994:70)

a continuidade da intervenção modificou o Anchieta tornando-o um espaço menos coercitivo, menos opressor, mais digno, mais humano. Entretanto

não se encerra nisto a violência da lógica manicomial; a equipe de intervenção e trabalho criticava as formulações que intencionassem atribuir ao espaço o lugar ideal de tratamento. Desde o início estava claro que o projeto era o de desativação do hospital e confrontava-se claramente a ilusão de constituí-lo como espaço clínico.

Para Nicácio (1994:71) mesmo que de forma humanizada e racionalizada, a existência do manicômio “moderno” continua a repor, como saber, como prática e como cultura, a institucionalização e expropriação do sofrimento enquanto doença psiquiátrica, repondo a lógica da instituição total como solução e legitimando os processos de exclusão social, os complexos mecanismos mediante os quais fabrica-se a diversidade como inferioridade.

Neste sentido, o projeto de intervenção era claro, como nos dizia o Secretário de Saúde David Capistrano nos momentos iniciais da ocupação do Anchieta: “Não se trata de substituir um manicômio ruim por um manicômio bonzinho.”

O projeto de desmontagem da lógica manicomial configura-se de modo abrangente em setembro de 1989. Cinco meses após a intervenção foi criado o primeiro Núcleo de Atenção Psicossocial da Zona Noroeste. Nas palavras de Nicácio (1984:81),

partindo do laboratório do ‘Anchieta sob Intervenção’ se articulam, se projetam e se constroem cinco Núcleos de Atenção Psico-Social, o Centro de Convivência TAM – TAM, a Unidade de Reabilitação Psico – Social, o Pronto Socorro Psiquiátrico Municipal e o Lar Abrigado República “Manoel da Silva Neto”.

Nicácio (1994:82-84) permite-nos compreender a complexidade e importância de todos os equipamentos de saúde mental citados acima, quatro anos após a intervenção.

Os Núcleos de Atenção Psico Social, eixo do novo circuito, são regionalizados, funcionando 24h/dia e 7 dias por semana, devendo responder a demanda de Saúde Mental da área de abrangência. Atualmente estão distribuídos em cinco regiões da cidade: Zona Noroeste, Centro, Orla, Vila Belmiro e Marapé, cada um com território de competência de em média 90000 habitantes, dando cobertura a toda cidade.

O Pronto Socorro Psiquiátrico Municipal funciona no Pronto Socorro Central da cidade e tem como objetivo ser retaguarda do sistema de atenção à crise e urgência / emergência, em particular no período noturno; dessa forma não se configura como uma enfermaria psiquiátrica.

A Unidade de Reabilitação Psico-Social, coordena, promove e desenvolve os empreendimentos de trabalho, compreendendo-o não como normatização, mas como direito, como um dos meios de reconstrução de identidade em relação a capacidade de troca.

O Centro de Convivência Tam Tam, iniciado também no interior do Anchieta, configura-se como “rádio livre” no sentido de produção de novas mensagens aos valores culturais tradicionais em relação à loucura, de crítica e reflexão sobre a normatização, de possibilidade de trabalhar a cultura da exclusão e da vivência da diversidade como desigualdade. As

ações são realizadas através de diferentes projetos: artesanais, grupo de teatro, murais na cidade e a Rádio Tam Tam.

O Lar Abrigado, a “República Manoel da Silva Neto”, inaugurado em 1993, configura-se como moradia e espaço de atenção para catorze usuários, gravemente institucionalizados, inclusive com debilidades físicas importantes.

O nome dado à República é uma homenagem a um dos usuários, o Manequinho, escolhido pelos próprios usuários-moradores. Manequinho, internado no Anchieta desde 1970, com 9 anos de idade, faleceu por motivos clínicos, alguns dias antes de se mudar para o Lar Abrigado. A inauguração da República Manequinho gerou um conjunto de discussões, através da imprensa local, sobre a permanência ou não de loucos morarem em uma rua da cidade. É interessante observar que, após quatro anos da intervenção, algumas temáticas ainda se apresentavam com grande resistência. Situação emblemática a demonstrar, mais uma vez, que a desconstrução do paradigma psiquiátrico não se realiza consensualmente, porque frente à presença da diversidade, da aproximação daqueles que são negados, se faz necessário sempre estar desconstruindo os preconceitos, símbolos, valores, afetos, que tecem a representação social da loucura.”

O texto apresentado por Nicácio (1994:81), sua dissertação de mestrado, nos permite acompanhar os momentos iniciais da Reforma Psiquiátrica de Santos, dando continuidade aos acontecimentos posteriores do que é exposto no documentário “Hospital Anchieta”. É a concretização de um sonho antigo do Movimento dos Trabalhadores de Saúde Mental, dez anos após o início da Reforma Psiquiátrica no Brasil, representado na frase emblemática, tecida coletivamente, por um movimento que faz da utopia seu sentido:

“Por uma sociedade sem manicômios.”

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

– O método proposto por Amarante, situando o Percurso Histórico da Reforma Psiquiátrica no Brasil, subdividido em três momentos (alternativo, sanitarista e desinstitucionalização – invenção), legitima-se diante de outras fontes históricas, no caso da presente pesquisa, o cinema documentário brasileiro.

Nesse sentido:

O documentário “Em Nome da Razão” inscreve-se dentro do momento Alternativo.

O documentário “Artur Bispo do Rosário – O Prisioneiro da Passagem” e o documentário “Imagens do Inconsciente I, II, III”, inscrevem-se dentro do momento sanitarista.

O documentário “Hospital Anchieta”, inscreve-se dentro do momento da desinstitucionalização – invenção.

Concluimos que o método proposto por Amarante, amplamente utilizado em fontes documentais escritas, também é pertinente para fontes históricas áudio visuais, no caso da presente pesquisa, o Cinema Documentário Brasileiro.

– Concluimos que existe um diálogo intencional e explícito entre as obras cinematográficas – Cinema Documentário e a Reforma Psiquiátrica no Brasil, através das músicas presentes nos documentários.

Podemos perceber um diálogo entre a música presente, no documentário “Em Nome da Razão” e a mesma música também presente na abertura de “Imagens do Inconsciente”. Em fonte escrita, a música referida também está presente na biografia de Artur Bispo do Rosário, escrita por Luciana Hidalgo. Desta forma, a música citada está presente em quatro documentários, estabelecendo de forma explícita um diálogo entre as obras.

– A presença de um texto de Foucault no documentário “Em Nome da Razão” e outro texto de Foucault na abertura do documentário “Artur Bispo do Rosário – O Prisioneiro da Passagem”, também remetem a um diálogo entre as obras, sendo que o termo “o prisioneiro da passagem” é utilizado por Foucault em sua obra “A História da Loucura” (1961:12).

– A presença da arte nos documentários “Artur Bispo do Rosário”, “Imagens do Inconsciente I, II, III” e “Hospital Anchieta”, indica a importância da expressão artística, bem como seu conteúdo terapêutico, dentro da Reforma Psiquiátrica,

possibilitando a emergência de um paradigma ético e estético, no campo da saúde mental.

– Percebemos, na presença do conteúdo dos seis documentários, a intenção de uma intervenção cultural, explicitando questões históricas, políticas, artísticas e culturais no âmbito da Reforma Psiquiátrica no Brasil, bem como a ampliação do debate destas questões para um grande público.

– Quatro documentários, “Em Nome da Razão” e a trilogia de “Imagens do Inconsciente” foram premiados no Brasil e no exterior pela qualidade de sua obra cinematográfica.

– Os mesmos quatro documentários foram realizados por cineastas de grande relevância no cenário cinematográfico do país, Hélvecio Ratton e Leon Hirszman.

Questões históricas, teóricas e conceituais estão presentes nos seis documentários, explicitando a problematização do surgimento e desenvolvimento da Reforma Psiquiátrica no Brasil.

– Em – cinco dos documentários, “Artur Bispo do Rosário”, “Imagens do Inconsciente” I, II, III e “Hospital Anchieta” percebemos as transformações das pessoas internadas em artistas de reconhecimento nacional e internacional.

– Pelas questões levantadas acima, consideramos os seis documentários presentes nesta pesquisa como representantes da “Memória Áudio-Visual” da Reforma Psiquiátrica no Brasil.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMARANTE, P. (Coord) *Loucos pela vida* – a trajetória da reforma psiquiátrica no Brasil. Rio de Janeiro: Fiocruz, 1998.

AMARANTE, P. (Coord.) *Psiquiatria social e reforma psiquiátrica*. Rio de Janeiro: Fiocruz, 1994.

BARROS, D. D. *Jardins de Abel* – desconstrução do manicômio de Trieste. São Paulo – Edusp.1994.

BASAGLIA, F. *A Psiquiatria Alternativa* – Conferências no Brasil. São Paulo: Editora Brasil Debates, 1979.

BIRMAN, J.. *O pensamento freudiano e a constituição do saber psicanalítico*. 1994. Tese (Doutorado em Filosofia) Departamento de Filosofia, São Paulo, Universidade de São Paulo., São Paulo, 1984.

CARRIÈRE, J. – C.. *A linguagem secreta do cinema*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

DANTAS, M. Artur Bispo do Rosário – A poética do delírio. Editora UNESP, 2009.

FERRO, M. *Cinema e história*. Editora, Paz e Terra, 1977.

FOUCAULT, Michel. *História da Loucura*, São Paulo: Editora Perspectiva 1972.

FRANCO, M. S. In: Falcão, A.R.; Bruzzo, C. (Coord.) *Lições de cinema* São Paulo: FDE. Diretoria Técnica, 1983.

FRAYSE – PEREIRA, J. *Olho D'água – arte loucura em exposição*. São Paulo: Escuta. 1995..

GULLAR, F. Nise da Silveira . Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1996.

GUTIERREZ, F. *Linguagem total – uma pedagogia dos meios de comunicação*. São Paulo: Summus Editorial, 1978.

HIDALGO, L. *Artur Bispo do Rosário: o senhor do labirinto*, Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1996,2011.

HIRSZMAN, L. *O navegador das estrelas*. Rio de Janeiro, Rocco 1997.

LABAKI, A., *E' tudo verdade*. São Paulo: W11 Editores, 2005.

MACHADO, R. *Foucault, a ciência e o saber*, Rio de Janeiro: Jorge ZAHAR, 2006.

MELLO, W. *Cinemais – memória, história, identidade*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora , 2004.

MERLEAU – PONTY, M. *Os pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

MORETTIN, E. *História e cinema*, São Paulo: Alameda, 2011.

NICÁCIO, M.F.S. – O processo de transformação da saúde menta em santos: Desconstrução de saberes, instituições e cultura. Mestrado em Ciências Sociais. Puc – São Paulo 1994.

PEIXOTO, N. B. *Paisagens urbanas*. São Paulo: Editora Senac / Marca D'água, 1996.

SILVA, J. A. *Artur Bispo do Rosário – arte e loucura*, São Paulo: Ed. Quaisquer, 2003.

SILVEIRA, N. *Imagens do inconsciente*. Rio de Janeiro:: Alhambra, 1981.

VILLAÇA, P. Helvécio Ratton – *o cinema além das montanhas*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2005.

REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS

REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS

Artur Bispo do Rosario – O Prisioneiro da Passagem – Direção – Hugo Denizart
Duração - 24 min. Rio de Janeiro. 1982.

Em Nome da Razão - Direção - Hélvecio Ratton. Duração - 23:50 min. Belo Horizonte. 1979.

Trilogia - Imagens do Inconsciente – Direção – Leon Hirszman. Duração – 205 min. Rio de Janeiro. 1983-1986.

Hospital Anchieta - A Reforma Psiquiátrica de Santos. Direção Coletiva. Duração – 120 min. Santos. 1989.
