

O obsceno e a voz no mundo hospitalar psiquiátrico

*

CES, Universidade
de Coimbra

Os autores agradecem o apoio no âmbito do projeto “psyglocal — Sofrimento psíquico e direitos humanos: epistemologias da saúde mental, políticas e ativismo na psiquiatria”, financiado pela FCT — Fundação para a Ciência e Tecnologia. Referência PTDC/FER-HFC/3810/2021.

|

Além dos textos da antipsiquiatria e da reforma psiquiátrica, há um acervo particularmente rico em documentários — de amadores e de cineastas profissionais — que, representando os horrores do hospital psiquiátrico, merecem a atenção dos historiadores. Em particular, a produção e o visionamento público de documentários nas décadas de 1960 e 1970 permanecem pouco analisados¹. Mais precisamente, parece-nos que não se tem tomado devidamente em conta a importância do cinema enquanto meio de questionamento de saberes, das instituições e, por conseguinte, do seu papel na produção de uma nova consciência ética e política². Bem ao estilo da modernidade — a época que gerou tanto a psiquiatria quanto a antipsiquiatria — o choque do real produziu-se aí onde a imagem e a voz tomaram forma. Assim, consideramos que os documentários realizados neste período integraram o dispositivo epistêmico e ético-político da reforma, revestindo, por vezes, a função de produzir uma consciência pública da existência do sujeito psiquiatrizado — isto é, o indivíduo tornado objeto de ações de diagnóstico, intervenção terapêutica e de conformação às instituições médicas e assistenciais³ — na qual esse dispositivo se apoiou.

A partir da visualização de três documentários produzidos em Itália⁴ (1968) e em Portugal⁵ (1974; 1977), selecionámos dois parâmetros a nosso ver fundamentais à função por eles assumida de produzir essa consciência: por um lado, a representação dos corpos; por outro, o trabalho sobre as vozes de “doentes” internados nos asilos psiquiátricos. O choque destas representações tornava o visionamento mais do que uma mera evocação: ele era propriamente uma invocação da dimensão ontológica daquilo que se denunciava, já que tinha a função de atualizar a dimensão existencial do sujeito psiquiatrizado na consciência do público.

A operacionalização desta análise permitirá apreender novas dimensões do contexto histórico da reforma que visaram promover; veremos que ajudam a contextualizar as críticas da psiquiatria e a olhar o movimento reformista como um processo sociocultural e político que transcendeu a crítica epistêmica.

||

Se, por um lado, os recursos técnicos do documentário, enquanto género, apontam para uma realidade representada de forma fidedigna⁶, por outro, os mesmos recursos não impedem uma construção do real manicomial, na escolha dos detalhes e das sequências, bem como, na banda sonora, no silêncio dos “doentes”⁷. Nalguns casos, os documentaristas esforçaram-se por restituir, nomeadamente através da voz, o sofrimento e a subjetividade dos

internados. Mas noutros — em particular, em filmes como *Júlio de Matos... Hospital?* — confrontaram-se claramente com a impossibilidade desse esforço. É nestes que a nudez dos corpos adquire especial relevância figurativa. Com efeito, este estilo de denúncia, desenvolvendo-se em parte segundo a lógica de exposição do obsceno, confronta as sociedades com a sua incapacidade para manterem viva, no espaço público, a força ética que a anima. Podemos aqui perguntar: que nudez é essa? As reflexões de Giorgio Agamben⁸ sobre a nudez na cultura ocidental, no prolongamento da sua história do *homo sacer* nas sociedades modernas, dão-nos pistas para explorar esta questão. Três assinaturas teológicas e iconográficas da nudez teriam marcado a cultura multissecular do Ocidente: a nudez natural (ou primeira), a nudez paradisíaca ou gloriosa, e a nudez dos danados⁹. Esta última é a nudez “obscena”, que Agamben associa ao *homo sacer* dos campos de concentração e que encontramos em alguns destes documentários. A nudez original — “ininterpretável”, e, portanto, irrepresentável — é potencialmente gloriosa ou corruptível. A nudez obscena é, por seu turno, “pura vida nua”, dissociada para sempre da narrativa do pecado e da remissão, ou da humanização e da salvação¹⁰. Para Sartre¹¹ — retomado e interpretado por Agamben — o obsceno resultava da desaparecimento da graça, pela qual o corpo se transformava em apenas carne. Na perspectiva fenomenológica de Sartre, a graça é o conjunto de movimentos e relações que “vestem” um corpo vivo [*Leib*]. Quando, através de um agenciamento sádico, um corpo é inteiramente despido da sua graça, isto é, dos seus atos, dos seus movimentos, das suas ligações significantes, surge a nudez obscena do corpo ainda não morto [*Körper*]¹².

As figurações do obsceno, por natureza insuportáveis, parecem condenadas a uma existência efêmera na esfera da cultura e da política — a menos que se verifique a sua naturalização. Neste caso, do ponto de vista dos reformistas, essa naturalização seria duplamente insuportável. É contra a naturalização do obsceno que podemos compreender, em parte, os esforços de alguns destes documentários em dar a ouvir a voz dos internados. Com efeito, paralelamente ao hiato que distingue o *Körper* do *Leib*, é possível encontrar nestes documentários um hiato semelhante no que diz respeito à voz do sujeito psiquiatrizado. Para Agamben¹⁵, na cultura e na tradição metafísica ocidental, esta diferença foi situada entre *phomé* e *logos*, isto é, entre língua e discurso. Se o discurso e a fala resultam do nosso acesso à linguagem e da nossa saída da infância — tornando-nos reconhecíveis enquanto sujeitos — a língua, enquanto simplesmente voz, é a expressão do prazer bem como da dor que nos irmana aos animais:

os animais não entram na língua: já estão sempre nela.
O homem, ao invés disso, na medida em que tem uma
infância, em que não é já sempre falante, cinde esta língua

(...). Por isso, se a língua é verdadeiramente a natureza do homem, então a natureza do homem é entendida de modo original, porque a infância nela introduz a descontinuidade e a diferença entre língua e discurso¹⁴.

Em consequência disso, perguntamo-nos que tipo de (des-)graça pode envolver o intervalo entre voz e discurso na representação do sujeito psiquiatrizado que encontramos nestes documentários, imaginando, como o filósofo sugere, um homem «sem infância»: «um tal homem seria, por isso mesmo, imediatamente unido à sua natureza, seria já sempre natureza, e nela não encontraria, em parte alguma, uma descontinuidade e uma diferença nas quais algo como uma história poderia produzir-se»¹⁵. Tendo em conta o fato que a representação da loucura é frequentemente oferecida de forma condescendente com uma leitura regressiva da subjetividade para estados “primitivos” ou “infantis”, é também nesta naturalização da infância produzida pelo real manicomial que pretendemos observar o obsceno da impossibilidade da história no sujeito psiquiatrizado.

Vemos assim que a denúncia do manicômio foi, por vezes, menos uma acusação contra a psiquiatria do que uma revolta contra a instituição manicomial enquanto dispositivo sádico de produção do obsceno e a sua inquietante familiaridade com os campos de extermínio do Holocausto. É sobre esta proximidade, mais do que sobre disputas intelectuais em torno da natureza e do tratamento da doença mental, que se construiu o sentimento do manicômio enquanto realidade politicamente insuportável. É significativa a referência irônica ao “jardim” (dos esquecidos, num caso; de Abel, no outro): ela coloca estas representações numa tradição teológica cristã marcando o contraste escandaloso destes jardins com o jardim paradisíaco e com o jardim dos humanos.

I Giardini di Abele (1968)

Como já referido, no documentário *I Giardini di Abele*, realizado no hospital psiquiátrico de Gorizia (Itália) em 1968 e transmitido na televisão por conta da RAI (*Radiotelevisione Italiana*), o documentário tem como alvo as contradições da psiquiatria e das suas práticas de “cuidado” em relação à produção da exclusão social, bem como da privação dos direitos sofridas pelos sujeitos internados. Nesta altura, a lei que vigorava nas questões da saúde mental e de internamento institucional no país¹⁶ permitia às pessoas abastadas beneficiar de tratamentos privilegiados, de forma privada, enquanto o hospital psiquiátrico era essencialmente concebido como um recetáculo para os “inadaptados”, os mais pobres da sociedade. No documentário, este tema é realçado pelo próprio Basaglia, diretor da instituição já desde 1961, que parafraseia, em síntese, o ditado “*chi non ha, non è*”¹⁷. Tais contradições são apresentadas de

forma coral: por um lado, em *voice-over* pelo realizador Zavoli, bem como, por outro lado, através de entrevistas individuais (a Basaglia e a alguns dos internados) e de grupo (o corpo de enfermagem).

Neste primeiro caso, encontramos nos doentes o contrário do obsceno, na medida em que têm a possibilidade de pronunciar-se frente à câmara e conseguem, de facto, responder às perguntas e denunciar autonomamente os limites das estruturas fechadas e isoladas. A este propósito, vale a pena lembrar que Gorizia está situada na fronteira com a ex-Jugoslávia e que o hospital psiquiátrico ocupa na sua topografia urbana um espaço ulteriormente periférico. Aqui, como lembra a voz narradora que acompanha a visão das imagens, estava a desenvolver-se uma realidade que se, no plano internacional, chamava a atenção de intelectuais e profissionais, localmente corria o risco de ser conhecida apenas por um caso de crónica negra.¹⁸ O documentário, realizado logo após esse “acidente”, foi transmitido pela primeira vez no dia 3 de Janeiro do ano seguinte, em 1969, representando um momento fundamental para o prosseguimento da luta de Basaglia no sentido da reforma psiquiátrica em Itália e no resto do mundo. Em *I Giardini di Abele* — «o jardim dos irmãos incómodos» — a narração em *voice-over* de Sergio Zavoli oferece uma perspectiva esclarecedora ao afirmar, no começo da metragem: «pode-se-nos culpar por usar uma nova forma de violência contra estas pessoas, mostrando inequivocamente o rosto de uma dor geralmente protegida do medo da marca infamante, dentro dos muros de um hospital que guarda, não sem ciúmes, uma sociedade de excluídos». Os corpos dos “doentes” são mostrados «inequivocamente» na sua materialidade e na passividade do seu mal-estar (coadjuvada pelo ambiente psiquiátrico) bem como na serialidade à qual estão sujeitos, da qual a câmara é cúmplice. É especialmente neste último aspeto que assentaria uma «nova forma de violência», incapaz de oferecer com neutralidade uma representação do obsceno, deixando-o simplesmente acontecer, ou sequer de o neutralizar. «Mas» — continua Zavoli — «o que mostramos, além do rosto do internado e a sua loucura, é o que resta de um homem depois da instituição delegada para cuidar dele o ter objetificado sistematicamente, ou seja, depois de reduzir a um número, a uma coisa». Na voz, bem como nos corpos enquadrados pela câmara, pode encontrar-se menos uma reprodução do obsceno do que uma verdadeira produção, sendo tal obsceno atribuído ao processo de ocultamento por parte de um sistema social que sistematiza a exclusão das suas contradições morais, deslocando-as nas margens do visível.

Júlio de Matos (1974)

O obsceno torna-se muito mais explícito no documentário dirigido por José Carlos Marques em 1974, no imediato rescaldo

do 25 de Abril, onde encontramos a horrível equivalência entre a degradação da estrutura hospitalar e a decadência do Estado Novo. Livres do autoritarismo conservador do regime de Salazar e de Caetano, agora é o hospital Júlio de Matos que conserva os seus traços mais marcantes de violência e de abandono. Contrariamente ao documentário italiano de 1968, em *Júlio de Matos... Hospital?*, de Marques, encontramos múltiplas vezes uma autêntica fotografia do obsceno (do) mundo psiquiátrico, na própria estrutura hospitalar e nos corpos de que ela era depósito. Face aos quatro problemas estruturais referidos no começo do documentário («roupa, higiene, alimentação e terapêutica»), a instituição psiquiátrica demonstra ser o contrário do ideal que presidiu à sua inauguração e impregnou a narrativa que dela fez o Estado Novo. «Estamos no hospital psiquiátrico considerado em 1942, ano da sua inauguração, um dos melhores da Europa. O regime fascista desleixa a saúde e o seu propósito de alienação dos doentes está bem patente, criando o caos que marca o hospital Júlio de Matos», refere a voz que acompanhará a câmara ao longo do documentário.

Adentrando-se nos pavilhões, não se encontram pacientes, profissionais ou terapias, mas sim corpos abandonados a si mesmos, no abandono orgânico do manicómio. Fezes nas camas, corpos nus e desamparados, feridas e total ausência de cuidado. A nudez, exceto pelo último pavilhão visitado — o feminino, neste caso, rapidamente representado por um conjunto de mulheres em pé, estáticas — é insistente e insuportavelmente oferecida aos olhos do espectador sem alternativas de graça. Neste documentário, os recursos técnicos utilizados para (re)produzir o obsceno têm a ver, por um lado, com a nudez dos corpos, por outro, com a ausência de voz dos doentes. Com efeito, «o clima de repressão constante no hospital Júlio de Matos está bem patente pela maneira como certos doentes se comportam, mostrando-se receosos a qualquer palavra, ou gesto mais brusco». Ao tratar os primeiros dois problemas mencionados acima — a falta de recursos em termos de roupa e de higiene das instalações (levada a cabo, como a voz narradora revela, pelos próprios pacientes) — o hospital não emite som algum, tal como não produzem sons aqueles que nele habitam, caminhando como espectros nos seus espaços internos e externos. A *voice-over*, só interrompida brevemente por atmosferas sonoras, ocupa todo o espaço da banda sonora, deixando a câmara penetrar, em silêncio, o silêncio levantado pelo obsceno ao qual o espectador é como que forçado a assistir. É preciso esperar quase até meio do documentário para começar a ouvir a voz do hospital: é a cozinha, com seus tachos fumegantes, e, logo depois, o murmúrio do refeitório. Entretanto, o ruído da pocilga adjacente acompanha boa parte da filmagem durante a preparação da comida. Esta escolha adquire significado se for comparada com o uso do registo sonoro no documentário, tendo em conta a ausência de voz(es) pelos indivíduos internados. Com efeito, como aponta Clamote:

«a despeito da não encenação de factos, trata-se efetivamente de um filme (...) cinematograficamente construído, que usa de vários expedientes estilísticos, particularmente na banda sonora, para sugerir leituras mais amplas, politicamente marcadas, dos factos registados, e para agudizar (se possível) o choque produzido pelas imagens»¹⁹. Segundo esta chave de leitura, poderíamos supor um uso intencional dos ruídos provindos da pocilga, menos em relação ao momento da comida em si do que à impossibilidade da palavra dos internados. Encontra-se assim, talvez, uma forma subliminar de representação da animalização exercida pelo estado de abandono da instituição psiquiátrica, que é o verdadeiro objeto de denúncia do documentário de José Carlos Marques.

O Jardim dos Esquecidos (1977)

É interessante analisar o documentário realizado por Mário Cabrita Gil, três anos depois de *Júlio de Matos... Hospital?*, tendo em conta a forma como este último representou o obsceno, e tomando como referência *I giardini di Abele*, pela sugestão metafórica do “jardim”. Ainda no contexto do pós-25 de Abril, neste caso assistimos a uma representação muito diferente do Hospital Júlio de Matos e dos internados, uma vez que o seu foco se desloca para a atividade do Grupo Terapêutico de Teatro (que ali existia) e para as vozes dos participantes, aqui capazes, pois, de intervir e de desafiar o estigma que a psiquiatria lhes impõe através da segregação e das restrições de liberdade. Neste sentido, o documentário apresenta aspetos estilísticos corais, tal como se vê no exemplo dos “jardins” de Gorizia, interpelando vários profissionais, transeuntes e utentes acerca da fronteira que os separa da participação na sociedade. Enquanto na metragem de Marques o choque das imagens era patente, e no obsceno se encontrava um recurso para a denúncia, no filme de Cabrita Gil a dimensão crítica já não se direciona tanto à singularidade da estrutura hospitalar quanto à sua pluralidade, isto é, à diversidade das instituições e das práticas geradas pela psiquiatria. Aqui os internados são enquadrados em grupo, desenvolvendo atividades recreativas-terapêuticas, como nas sessões do Grupo de Teatro; porém, continuam a ser representados, com maior frequência, sozinhos, ao “ar livre”, e ensimesmados enquanto caminham sem destino aparente.

É talvez este tipo de existência, condenada a uma constante peregrinação inerte, que este documentário visa denunciar, interpelando a opinião pública e os próprios indivíduos internados. Ainda que não haja uma total ausência de atividades sociais ou artísticas no Hospital Júlio de Matos; ainda que as pessoas entrevistadas nas ruas de Lisboa achem possível uma reabilitação das pessoas institucionalizadas, o documentário apresenta um cenário difícil para que os “jardins” das estruturas psiquiátricas

parem de ser cercados pelos discursos estigmatizantes que os disciplinam. Há assim a formulação de uma denúncia porventura mais pessimista do obsceno no mundo hospitalar, pontuada pela administração de medicamentos e pelo adiamento dos ideais revolucionários, já que, no obsceno denunciado por Marques no imediato rescaldo do 25 de Abril, estes apareciam, se não iminentes, ao menos urgentes e possíveis. Não por acaso, na sequência final com a qual o filme se conclui, a câmara segue o percurso de uma mulher — Elvira²⁰ — subindo as escadas, entrando num pavilhão e circulando pelo edifício «até se ir sentar sozinha numa cama no fundo de uma enfermaria vazia»²¹, fitando fora da janela.

III

Nestes documentários, a representação dos corpos psiquiatrizados dá conta de uma loucura da qual foi evacuado o sofrimento. Estas imagens sugerem que a lobotomia, cirúrgica e medicamentosa, não foi apenas um procedimento técnico, mas uma nova lógica na forma de lidar com a loucura: custe o que custar, extirpar do corpo o sofrimento. Os documentários mostram como, auxiliada pelos então novos neurolépticos, o manicómio foi, em si mesmo, um dispositivo de lobotomização dos indivíduos. A denúncia do hospital que tomou forma nos documentários nas décadas de 1960 e 1970 não se baseia tão pouco numa reflexão articulada ou indignação sobre os direitos humanos, mas num questionamento fundamental sobre o humano, certamente associado a emoções intensas de angústia, gerado pela desumanização radical que o hospital, ao tornar-se depósito, produziu e deu a ver. Contrariamente aos documentários dirigidos por Zavoli²² e por Cabrita Gil²³ — onde os corpos dos doentes nunca aparecem nus, e onde até as vozes deles são ouvidas na forma de testemunhos — em *Júlio de Matos... Hospital?* lidamos com corpos apresentados na brutalidade da nudez abandonada a si e com a total perda da palavra por parte dos “doentes”. Se os corpos nus tornados obscenos foram longamente invisibilizados pelas instituições, a sua exposição chocante teve, pois, lugar durante um tempo histórico necessariamente breve, deixando como traço apenas a ideia vaga de que é preciso humanizar o hospital psiquiátrico. Este mote tem sido eficaz na produção de declarações bem-intencionadas e até de reformas legislativas. Porém, e não obstante as importantes conquistas da desinstitucionalização, tem revelado alguma fragilidade na mobilização das sociedades no sentido de uma transformação radical do sistema psiquiátrico. De maneiras distintas, é neste sentido que o meio cinematográfico deu forma ao obsceno, realçando ora a proximidade e a redução do ser humano ao eufemismo com o qual se chama de “ser vivo” o animal, ora a distância que separa a inércia dos jardins dos caminhos idealizados pelas sucessivas tentativas de reforma psiquiátrica.

Notas

1. No entanto, é de referir os trabalhos de Telmo Clamote, com uma secção dedicada a dois documentários produzidos em Portugal na década de 1970; e de Catarina Gomes, que dedica algumas páginas a Jaime, internado no Hospital Miguel Bombarda e um dos maiores expoentes da “arte bruta” em Portugal, sobre quem Margarida Cordeiro e António Reis realizaram um importante documentário (*Jaime*), em 1974. Clamote, Telmo Luís da Costa Carreto, *A Saúde no Cinema: Imagens em Movimento na Estruturação de um Campo de Práticas*. Tese de doutoramento do Instituto Universitário de Lisboa, 2021; Gomes, Catarina, *Coisas de Loucos. O que eles deixaram no manicómio*, Lisboa, Tinta-da-China, 2020, p. 280-294.
2. Cross, S., Visualizing Madness: Mental Illness and Public Representation, *Television & New Media*, 5(3), 2004, p. 197-216. <https://doi.org/10.1177/1527476403254001>. Também cf. Juhasz, A., Lebow, A., *A Companion to Contemporary Documentary Film*, New Jersey, Wiley Blackwell, 2015.
3. As abordagens críticas nas quais fundamos a nossa análise dão particular importância ao modo como a psiquiatria institucionalizada transforma os sujeitos diagnosticados em objetos passivos de intervenção e administração, procurando criar estruturas alternativas orientadas para a emancipação e autonomia dos sujeitos. V. Amarante, Paulo, *Loucura e transformação social. Autobiografia da Reforma Psiquiátrica no Brasil*, São Paulo, Zagodoni Editora, 2021, p. 18-19.
4. Zavoli, Sergio, *I giardini di Abele*, Documentário RAI-TV, 1968.
5. Marques, João Carlos, *Júlio de Matos... Hospital?*, Documentário, 1974, Acervo da Cinemateca Portuguesa; Gil, Mário Cabrita, *O Jardim dos Esquecidos*, Documentário, 1977, Acervo da Cinemateca Portuguesa.
6. Rosentone, R. A., *History on Film Film on History*, Oxon, Routledge, 2006. Também cf. Nichols, B., ‘The Voice of Documentary’, in *Film Quarterly*, 36(3), 1983, p. 17-30.
7. Rangan, P., ‘Audibilities: Voice and Listening in the Penumbra of Documentary: An Introduction’, in *Discourse*, 39(3), 2017, p. 279. <https://doi.org/10.13110/discourse.39.3.0279>.
8. Agamben, Giorgio, *Nudités*, Paris, Payot et Rivages, 2009.
9. Agamben, Giorgio, *Nudités*, p. 97-102.
10. Agamben, Giorgio, *Nudités*, p. 108.
11. Sartre, *L'être et le néant. Essai d'ontologie phénoménologique*, Paris, Gallimard, 1943/ 2010, p. 392-400.
12. Agamben, Giorgio, *Nudités*, p. 123-125.
13. Agamben, Giorgio, *Infância e História. Destruição da experiência e origem da história*, Belo Horizonte, UFMG, 2008. Agamben, Giorgio, *Infância e História*.
14. Agamben, Giorgio, *Infância e História*, p. 64.
15. Agamben, Giorgio, *Infância e História*, p. 64.
16. Lei 36 (1904). *Disposizioni sui manicomi e sugli alienati. Custodia e cura degli alienati*. G.U., 43 (Itália), art. 1.
17. Em português seria “Quem não tem, não existe”.
18. No dia 26 de setembro de 1968, Alberto Miklus, um paciente do hospital de Gorizia, depois de ter obtido a permissão para sair momentaneamente, voltou para a sua casa e assassinou a sua companheira, gerando escândalo na opinião pública e o protesto das formações políticas majoritárias no país, tal como a *Democrazia Cristiana* (DC). Cf. Foot, J., ‘Television documentary, history and memory. An analysis of Sergio Zavoli’s The Gardens of Abel’, in *Journal of Modern Italian Studies*, 19:5, 2014, p. 603-624, DOI: 10.1080/1354571X.2014.962258.
19. Clamote, Telmo Luís da Costa Carreto, *A Saúde no Cinema*, p. 123.
20. Nome que, como realçado por Clamote, estava por dar o título ao documentário. Clamote, Telmo Luís da Costa Carreto, *A Saúde no Cinema*.
21. Clamote, Telmo Luís da Costa Carreto, *A Saúde no Cinema*.
22. Zavoli, Sergio, *I giardini di Abele*.
23. Mário Cabrita, *O Jardim dos Esquecidos*.