

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE MINAS GERAIS  
Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social

Daniel Victor de Oliveira Rabello

**UM NOVO NARRAR DA LOUCURA:**  
A midiatização dos portadores de sofrimento mental como forma de construção de voz  
subjativa na TV Pínel

Belo Horizonte  
2012

Daniel Victor de Oliveira Rabello

**UM NOVO NARRAR DA LOUCURA:**

A midiatização dos portadores de sofrimento mental como forma de construção de voz  
subjéctiva na TV Pínel

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Comunicação Social.

Orientador: Márcio de Vasconcelos Serelle

Belo Horizonte

2012

## FICHA CATALOGRÁFICA

Elaborada pela Biblioteca da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais

R114u Rabello, Daniel Victor de Oliveira  
Um novo narrar da loucura: a midiaticização dos portadores de sofrimento mental como forma de construção de voz subjetiva na TV Pínel / Daniel Victor de Oliveira Rabello. Belo Horizonte, 2012.  
128f.: il.

Orientador: Márcio de Vasconcelos Serelle  
Dissertação (Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais.  
Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social.

1. Loucura. 2. Arte e doença mental. 3. Mídia social. 4. Desenvolvimento científico e tecnológico. 5. Arte narrativa. I. Serelle, Márcio de Vasconcelos. II. Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social. III. Título.

Daniel Victor de Oliveira Rabello

**UM NOVO NARRAR DA LOUCURA:  
A mediação dos portadores de sofrimento mental como forma de construção de voz  
subjéctiva na TV Pínel**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do título de mestre em comunicação social.

---

Márcio Serelle (orientador) - PUC Minas

---

Rosana Soares - USP

---

Júlio Pinto – PUC Minas

Belo Horizonte, 22 de março de 2012.

## RESUMO

A presente pesquisa tem como objetivo estudar as formas de subjetivação de pessoas portadoras de sofrimento mental, concomitantemente aos avanços tecnológicos e à possibilidade de o indivíduo expressar sua voz publicamente, por meio das novas mídias. Tal estudo tem, então, a finalidade de averiguar como se dá a construção da voz social midiaticizada de sujeitos que, ao longo da história, tiveram sua voz privada da expressão pública. No trajeto dessa pesquisa, desenvolveremos também uma reflexão sobre uma virada na construção do saber social. De um lado, o modo de formatar o saber por meio da ciência, advinda da modernidade; de outro, a expressão subjetiva do testemunho de pessoas que carregam a experiência do tema relatado. Para isso, constroem-se duas nomenclaturas: o campo científico da loucura, emoldurado principalmente pela psiquiatria e o olhar científico sobre esse fenômeno; e o campo narrativo da loucura, construído pelo próprio portador de sofrimento mental, que tem a possibilidade de se expressar por meio de uma mídia própria. A análise do diálogo entre esses campos é feita a partir da experiência da T.V. Pinel, um projeto audiovisual, produzido por pacientes, trabalhadores do Instituto Philippe Pinel, na cidade do Rio de Janeiro, em conjunto com profissionais do ramo da comunicação. Por fim, refletimos acerca da expressão subjetiva de tais sujeitos paralelamente a uma sociedade contemporânea midiaticizada e sobre como a loucura é construída na contemporaneidade.

Palavras chaves: Loucura. Midiaticização. Campo científico. Narrativa.

## **ABSTRACT**

This research aims at studying the subjectivity of people suffering from mental illnesses. We analyze possibilities of these individuals to communicate and speak out to a public by using new media and technological devices. Therefore, this study intends to investigate media that give a voice to those people. In this work, we also develop a theory on the meaning of social knowledge and its change throughout the years. During modern ages, for example, men tried to formulate it according to science. On the other hand, there is a vast knowledge composed by all subjective opinions and thoughts of those who experienced mental illnesses. In order to formulate this research, we made two nomenclatures. First the scientific field of madness, composed and characterized by psychiatric approach. Second, a narrative field of madness: formulated by the patients themselves, whose opinions and beliefs were expressed in their media. The analysis of the content of these different approaches was done considering a previous project named T.V. pinel: an audiovisual work developed by patients, staff from Philippe Pinel Institute and specialists in communication. Finally, we postulate a theory considering the subjectivity of patients with mental disorders in our contemporary media society and how madness is understood nowadays.

**Key words:** Madness. Mediatization. Science field. Narrative.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Apresentador e assistentes de palco de A Loucura Bate a Sua Porta .....	91
Figura 2 - Personagem de Gilsão.....	94
Figura 3 - Na sequencia: Froudi, Iungui e Lacã .....	95
Figura 4 - Interseção entre os campos científico e narrativo da loucura .....	101
Figura 5 - Abertura do programa “Perfil” .....	104
Figura 6 - Ambiente de Dicionariônella .....	111
Figura 7 - Imagem distorcida de Joe na cama .....	114
Figura 8 - Nova interseção da loucura.....	120
Figura 9 - Figura <i>continuum</i> da loucura .....	123

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO</b> .....	13
1.1 Comunicação como ciência da margem ou à margem? .....	13
1.2 Por uma nomenclatura precisa .....	16
1.3 Por uma tentativa de resumo.....	17
<b>2 ARQUEOLOGIA DO DISCURSO INTERDITADO DO LOUCO</b> .....	21
2.1 Alegorias da exclusão da loucura.....	21
2.2 A Loucura como doença mental: o nascimento da razão científica da alienação	32
2.2.1 <i>Formação do campo científico da loucura</i> .....	35
2.3 A Modernidade e a paranóia de pureza .....	42
<b>3 O RETORNO DA VOZ DO SUJEITO E A CONCEPÇÃO DE UM CAMPO NARRATIVO MUDIÁTICO DA LOUCURA</b> .....	50
3.1 A deslegitimação das metanarrativas e a insurgência do sujeito ordinário.....	50
3.2 O retorno da voz do sujeito: bases de um novo campo social da loucura .....	55
3.2.1 <i>A guinada subjetiva: mudança no olhar sobre a história</i> .....	57
3.2.2 <i>O testemunho: entre a potência do dizer e a impotência do não dizer</i> .....	59
3.2.3 <i>Um espaço biográfico entre o público e o privado</i> .....	61
3.3 Sociedade midiaticizada e a possibilidade da proliferação de novas verdades....	67
<b>4 A CONSTRUÇÃO DA VOZ SOCIAL SUBJETIVA DO PORTADOR DE SOFRIMENTO MENTAL NA T.V. PINEL</b> .....	73
4.1 A Construção de um objeto: A TV Pinel.....	73
4.1.1 <i>O Contexto: notas sobre o processo de reforma psiquiátrica no Brasil</i> .....	74
4.1.2 <i>O Objeto: TV Pinel</i> .....	76
4.2 Aportes Metodológicos .....	81
4.2.1 <i>Considerações a respeito do caminho do olhar metodológico</i> .....	81
4.2.2 <i>Delimitação do corpus</i> .....	83
4.2.3 <i>Estabelecendo um gramática videográfica</i> .....	85
4.2.4 <i>Estabelecimento das categorias de análise</i> .....	86
4.3 A construção do campo narrativo da loucura – análise do texto da TV Pinel..	89
4.3.1 <i>Diálogo entre sentidos: a intertextualidade</i> .....	89
4.3.2 <i>Os limites entre os campos narrativo e científico da loucura: momentos de fuga</i>	99
4.3.3 <i>Marcas do Sujeito: a representação da língua errada</i> .....	108
<b>5 CONCLUSÃO</b> .....	118
5.1 Por uma definição do Campo discursivo da loucura, na contemporaneidade	118
5.2 Duas figuras do campo da loucura.....	120
5.3 Mídia como espelho da subjetividade .....	124
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	127

# 1 INTRODUÇÃO

## 1.1 Comunicação como ciência da margem ou à margem?

O estudo que se segue traça os delineamentos que a loucura traz, quando expressada por seu portador, por meio de uma mídia própria, na contemporaneidade. Esses delineamentos atuais são fruto de uma trajetória da loucura à margem de uma sociedade. Tal situação, de estar à margem, transformou a loucura, primeiro, em uma maldição, um castigo divino que necessitava de um ritual para exorcizá-lo do convívio social. Diversos modos de expurgação da loucura começaram a surgir, na idade média, tais como: a expulsão dos sujeitos acometidos por essa maldição a bastonadas e o confinamento destes em torres e masmorras. Contudo, um ritual se destacou perante os outros, durante todo esse período: a entrega dos loucos aos marinheiros, que os lançavam em uma viagem pelos mares e oceanos. Uma viagem que simbolizava não somente o afastamento do mal, como também a purificação deste, uma vez que o principal elemento contido nesse modo de proceder com o louco era a água. Além disso, havia o mito, muito forte principalmente advindo das lendas homéricas, da viagem como uma forma de encontrar o destino, a glória – no caso, a cura – e retornar à cidade natal, trazendo consigo histórias, prêmios e uma experiência triunfante.

A história da loucura a ser descrita a seguir é uma história da margem e dos contornos que vão se desenhando ao longo dos tempos e dos modos de procedimento do homem com a confecção de seus saberes a respeito do mundo e de si mesmo. A margem a ser construída atravessa uma idade média, em que os encantos dos discursos mágicos centralizavam-se e aglutinavam as coisas do mundo, por meio de histórias fantásticas e encantos divinos. O homem não só fazia parte do mundo em que vivia como era colado a ele, desconhecendo-se, assim, uma outra forma de se conceber o mundo, a não ser pela divindade que o controlava. A modernidade, fruto dos ideais iluministas, rompe com esse encanto do mundo, no século XVIII, e obriga ao homem, desencantado, descolado do mundo, a criar maneiras para observar e compreender o que ia surgindo ao seu redor. Esse desencanto trazia consigo uma dura missão, a de abrir os olhos e empreender um conhecimento. A modernidade trazia consigo, então, uma importante filha que, para este trabalho, tem notório significado: a ciência.

Ao se descolar do mundo e romper com um saber divino, o homem era obrigado a criar um sistema explicativo sobre as ocorrências a sua volta, sem o perigo de cair dentro de um engodo encantado, como se vira antes da modernidade. O trauma da dominação que poucos detinham por meio da detenção de tais discursos, numa era pré-moderna, fazia com

que os modernos orientassem seus olhos para um sistema de comprovação, muito mais do que um sistema de verdade. A verdade, sendo assim, era construída a partir de um jogo investigativo que ia juntando pistas, dentro de um quebra-cabeças, para se construir um discurso acerca do objeto estudado. O fato de um raio cair em meio a uma aldeia e causar um estrago, não era mais visto como um castigo divino, mas, sim, como uma ocorrência da natureza, que necessitava ser estudada e observada mais a fundo. O homem moderno reinventava seu mundo e, conseqüentemente, se reinventava também.

É nessa lógica que nascia a ciência da loucura, incorporada pela psiquiatria que ia sendo talhada no século XIX, por Philippe Pinel. Nesse período, os mistérios e encantamentos existentes sobre aquilo que se nomeava loucura, em tempos passados, são substituídos por classificações e nomeações que a colocam no hall da doença mental. Com isso, a loucura, que vivia à margem e tinha apenas o ritual e o mar como o seu local em um tempo passado, recebia um novo lócus para se construir: a medicina. Esta última tinha a finalidade de buscar uma cura ao sujeito acometido por essa doença, mas também tinha o objetivo de criar um sistema de explicações que pudesse orientar a sociedade à sua volta. A loucura mais uma vez entrava na margem, mas, dessa vez, sob a forma de anomalia, que necessitava de um tratamento médico e moral para que pudesse ser reconduzida ao centro do convívio social. Não é de se estranhar que os chamados manicômios – hospitais psiquiátricos – que nasciam a partir desse momento se localizavam, em sua grande maioria, fora dos domínios e à margem das cidades.

É na modernidade que temos a criação do que Jean-François Lyotard (2008) nomeia como metanarrativa. Isso seria um conjunto discursivo que compreenderia um modo único e central de explicação a respeito de uma ocorrência da vida. A psiquiatria era incorporada como uma metanarrativa da loucura, uma vez que ela subsidiava outros campos da sociedade, com suas explicações sobre os fenômenos ocasionados por ela. Na verdade, o que a psiquiatria marcava em questão era o que deveria ser considerado loucura, no meio social.

A pós-modernidade é datada por Lyotard como o período que se seguiu após o Holocausto. As mazelas e o horror produzidos pela Segunda Guerra Mundial traziam ao homem um sentimento de mudança. Era necessária uma reconstrução do mundo não apenas nos aspectos físicos, como também no modo de observá-lo. A era dos grandes relatos e das verdades absolutas, que continham respostas para as ocorrências dos fenômenos que elas dominavam, ia ruindo junto com os pilares da modernidade. É nesse período que a mídia ganha uma importante notoriedade. Não apenas por seus efeitos de produção de notícia, como também pelo avanço tecnológico que ia dando início, aos poucos, a uma nova era.

É verdade que podemos chamar de sociedade midiaticizada os tempos mais atuais, em que o avanço tecnológico é de tal tamanho, que possibilita ao homem canais de produção de seu próprio conhecimento. Mas, antes mesmo do avanço técnico do aparato comunicacional, a pós-modernidade nos orienta para a necessidade do sujeito em buscar e construir a sua própria verdade. Caem às grandes verdades, entram em cena os microrrelatos, repletos de experiência, testemunhos de vida em seu teor. A necessidade moderna em compreender e construir o mundo, por meio de seus métodos e seu jogo lingüístico científico, ia dando lugar à necessidade que o sujeito via em se reconstruir e buscar um modo de satisfazer o seu projeto pessoal, em detrimento de um projeto coletivo maior.

É nessa esteira que entra a questão da comunicação como ciência da margem ou à margem. Quando norteamos nosso olhar para analisar a ciência da comunicação social e, principalmente, o trajeto histórico das chamadas teorias da comunicação, nos deparamos com o local em que tal ciência se encontrava. Não nos interessa realizar um resgate histórico a esse respeito, mesmo por que tal ação encontra-se saturada em inúmeras revisões acadêmicas. O que nos surge a partir desse olhar, na verdade, é a constatação de que a comunicação social, enquanto ciência esteve na verdade à margem de outros campos científicos, tais como a sociologia, a lingüística, a filosofia, a psicologia, a literatura, entre outros.

É neste ponto que encontramos uma similitude entre a trajetória da loucura, que será montada nas páginas que se seguirão nesse trabalho, com o pensamento acerca da comunicação social enquanto uma ciência. Mas, em que nos interessa esse paralelo? Ao traçarmos os liames e as transformações da loucura até chegarmos à contemporaneidade, debruçando-se sobre a análise da construção da voz social do chamado louco, por meio da experiência da TV Pinel, uma produção em audiovisual idealizada, gerada e encenada por pacientes e funcionários do Instituto Philippe Pinel, na cidade do Rio de Janeiro, estamos também buscando mostrar uma evolução no que se chama ciência.

A importância desse trajeto em conjunto em pensarmos tanto a possibilidade de expressão da voz do louco, na contemporaneidade, quanto também em nos indagarmos sobre o posicionamento da comunicação social enquanto um campo científico é relevante no momento em que falamos sobre margens. Essas margens tanto da loucura quanto da comunicação se cruzam nesse trabalho e nos fazem indagar sobre a relevância da ciência da comunicação em estudar e refletir sobre um emolduramento de margens que estiveram, durante muito tempo, incógnitas na história humana.

Tal emergência e necessidade de se estudar um lado marginal no ser humano, como a loucura, dentro do campo da comunicação se dá pelo fato de essa última, nos tempos atuais, ser

um meio, como nunca antes, de balizamento da subjetividade humana. Em seu início, a disciplina comunicação estudou, principalmente, a relação entre enunciador, receptor e a mensagem. Desde os primeiros estudos, da escola norte americana e dos apocalípticos de Frankfurt, tal objeto tem sofrido muitas mudanças e avanços. Estes têm trazido à tona, cada vez mais, a presença do receptor como uma voz ativa desse processo.

Contudo, no projeto que se segue, compreendemos que o estudo da comunicação vai para além do esquema proposto acima. Buscamos aprofundar essa relação e pesquisar além da construção da voz de um enunciador que sempre esteve à margem da sociedade, o louco, também como esse sujeito traz em seu discurso um resto, uma margem, daquilo que não consegue ser codificado em uma pesquisa ou uma ciência, ou seja, a subjetividade latente. A loucura, dessa forma, torna-se um exemplo de como a ciência da comunicação, além de buscar cada vez mais um lugar próprio, saindo da margem de outras ciências, busca também compreender os processos que dão lugar à construção da subjetividade que, por muito tempo, esteve também à margem das formas construção de saber.~

## **1.2 Por uma nomenclatura precisa**

Antes de iniciarmos a traçar os limites que compõe o cenário desta pesquisa, faz-se necessário que alertemos o leitor a respeito das nomenclaturas que se seguirão no corpo da pesquisa. Como mencionado acima, tratamos de um tema que, ao longo da história, teve diversos tipos de observações e conceituações ao seu respeito. Por esse motivo, inúmeras definições quanto à forma de nomear esse sujeito surgiram, durante todo esse período. Alguns de seus nomes vieram carregados com o peso do estigma social que trajavam. Não é de nosso intuito fazer juízo de valor a respeito dessas nomenclaturas diversas, que, por algumas vezes, se não vierem acompanhadas de um alerta sobre seu uso, podem gerar dúvidas.

Durante a primeira parte dessa pesquisa, veremos que muitas são as formas de se nomear o sujeito acometido de loucura. Entre elas estão a própria nomenclatura “louco”, “néscio”, “tolo”, “idiota”, “bobo”. Essas variadas formas fazem parte de um cenário em que a loucura ainda não continha uma forma precisa, ficando à deriva do mal social, simplesmente. Numa segunda etapa, a nomeação doente mental surgirá, devido ao nascimento da psiquiatria moderna e, como se seguirá neste projeto, sua contribuição para conosco na formação do que chamaremos campo científico da loucura.

Talvez durante o primeiro e o segundo capítulo o leitor não terá muita dúvida a respeito do uso dessas formas de nomeação. Contudo, ao iniciarmos nossa análise das revistas audiovisuais da TV Pínel, no capítulo 4, adotaremos outra significação que, como podemos

notar, faz parte do modo correto de se nomear esse sujeito. Essa nomenclatura é portador de sofrimento mental. Fazemos aqui uma ressalva quanto ao uso dessa nomeação, por nos parecer também pejorativa e, durante a realização da III Conferência Estadual de Saúde Mental, no município de Belo Horizonte, no ano de 2010, termos presenciado um fato importante. Durante a realização dessa conferência, diversos portadores de sofrimento mental se pronunciaram contra o uso de tal nomenclatura, preferindo, segundo eles, cidadãos em sofrimento mental. Concordamos com essa nomeação, por a acharmos mais branda. Porém, tal pedido foi feito em nível regional e por pensarmos em dificuldades de pessoas que não estiveram no local, em compreender essa nomeação, preferimos usar portador de sofrimento mental.

Mas a nossa grande preocupação se restringe ao uso de duas nomenclaturas, durante o quarto capítulo. Nessa parte, ao nos referirmos ao texto ou ao uso de alguma expressão de algum participante da TV Pinel, ou citação referindo à contemporaneidade, utilizamos portador de sofrimento mental. Contudo, em alguns momentos, em que achamos interessante mostrar e ilustrar o conflito existente entre o campo científico e campo narrativo, o fazemos sob a alcunha do louco. Algumas críticas podem surgir quanto a esse uso, mas achamos ser de extrema importância que tal sujeito histórico – e assim que concebemos essa figura, como uma representação histórica – surja para que a intenção sob o diálogo entre os campos ali se faça da forma mais clara e contundente possível.

### **1.3 Por uma tentativa de resumo**

A presente pesquisa tem como interesse investigar a participação de portadores de sofrimento mental em uma experiência midiática, que tem como proposta narrar, de outra forma, os dilemas da loucura e dos portadores de sofrimento mental. Essa experiência é a TV Pinel, criada em 1996 e, desde então, produzida com a participação dos pacientes do Instituto Municipal Philippe Pinel, no Rio de Janeiro. O projeto consiste na produção de peças televisivas envolvendo os pacientes, uma equipe profissional e diversos funcionários do instituto, nas funções de produtores, atores e diretores dos programas. Ou seja, embora tenha o nome de TV, esse objeto constitui-se como produções em audiovisual, veiculadas no *youtube*, na T.V. Cultura do Rio de Janeiro, e também no blog da TV Pinel: [WWW.tvpinel.blogspot.com](http://WWW.tvpinel.blogspot.com).

Segundo Vera Roçado, coordenadora da TV Pinel, o programa surge durante uma época de grande transformação no modelo assistencial da psiquiatria no Brasil. Mudanças essas que, como assinala Paulo Amarante (1995), contava com uma reforma psiquiátrica

desenvolvida no Brasil, no final dos anos de 1980, a partir de um encontro na cidade de Bauru, São Paulo, em que principalmente trabalhadores, pacientes e familiares reivindicaram mudanças na condução dos tratamentos assistenciais em saúde mental no país. Nessa ocasião, que ficou conhecida como encontro de Bauru, surgiu o lema: “Por uma sociedade sem manicômios”.

Essa experiência midiática da TV Pinel com portadores de sofrimento mental coloca-nos uma série de questões acerca de um campo contemporâneo narrativo da loucura. Buscasse, assim, nesta dissertação, analisar a produção desse material audiovisual, produzido pela equipe da TV Pinel, com o intuito de identificar e compreender como são as estratégias narrativas para abordar temas como a loucura, a relação do sujeito com ela e a relação desse sujeito com o social.

Tal problema de pesquisa suscitou o percurso teórico-metodológico que se inicia, no primeiro capítulo, com o traçado de uma contextualização e com discussão a respeito da interdição da voz do louco. Desde a idade média, como nos mostra Michel Foucault (1999), o homem busca uma relação dicotômica entre bem e mal, separando esses dois conceitos e relacionando coisas e fenômenos a eles. A lepra ocupou durante boa parte da idade média, o lugar do mal social, sendo substituída pela doença venérea até a loucura ocupar esse posto. Essa ocupação fez com que fossem criados métodos de exclusão e purificação do sujeito acometido por essa maldição. Um deles era, como dissemos, a embarcação dos loucos em navios, que, postos em alto mar, levavam para longe esses sujeitos de suas cidades. Tal fato inspira Sebastian Brant (2010), que, em 1496, publica *A Nau dos Insensatos*. Dessa obra e de outra alegoria sobre a loucura, *Elogio da Loucura*, de Erasmo de Rotterdam (1997), publicada em 1509, partimos para traçar a figuração de como se iniciam os princípios da exclusão do louco, na sociedade européia dos séculos XV e XVI. Também nesse capítulo, abordamos como, no século XIX, a loucura, mal compreendida nos séculos anteriores, é organizada e classificada, transformando-se em uma ciência médica: a psiquiatria. A medicina encapsulava a loucura em um discurso médico e, assim, criava a nomenclatura “doença mental”. Com isso, essa ciência iniciava um duplo viés para o tratamento da loucura: enquanto corpo, o tratamento medicamentoso e clínico compreendia uma solução; enquanto desvio moral e cultural, a solução se tornava questionar e buscar a readequação desse sujeito à cultura e sociedade pertencente. Essa dicotomia fazia com que a psiquiatria atuasse num campo médico, mas também alimentasse a figuração do louco e seu comportamento em outros campos sociais – econômico, cultural, político, artístico, entre outros – criando, assim, o estigma do louco na sociedade. Essa reflexão feita a partir de Joel Birman (1975) propiciou

pensar, neste trabalho, um campo científico da loucura, a partir da ordenação e classificação do louco feita pela psiquiatria.

No segundo capítulo, abordamos como, com o advento da pós-modernidade, nasce uma incredulidade perante os chamados metarrelatos, uma das marcas consistente da modernidade. Com isso, emerge também o sujeito ordinário, que por meio de táticas, produz sua subjetividade em resposta e diálogo com as estratégias construídas por instituições do poder. Com essa proliferação de vozes sociais, pensamos as bases para outro campo produtor de significados sobre a loucura. Um campo narrativo da loucura surge em paralelo ao campo científico. Esse campo novo se estabeleceria na experiência do sujeito acometido pela loucura narrada e exposta – no nosso caso, dentro de uma experiência midiática. O campo narrativo seria constituído por três aportes teóricos. São eles: a teorização que Beatriz Sarlo (2010) faz em *Tempo Passado* sobre a “guinada subjetiva”; a relação existente entre sujeito – produtor de uma subjetividade por meio de sua narrativa – e o arquivo – as regras que estabelecem o que é ou não conteúdo do discurso histórico. Essa reflexão faz-se por meio do pensamento que Giorgio Agamben (2008) sobre testemunho, em *O Que Resta de Auschwitz*. Por último, a obsessão pelos relatos biográficos que pretendem reconstituir a vida dos sujeitos, na contemporaneidade, é debatida à luz da reflexão que Leonor Arfuch (2010) faz em *O Espaço Biográfico*, sobre os limites do espaço biográfico contemporâneo. Esses seriam os três aportes que conduzem a reflexão sobre um campo narrativo da loucura. Por último, nesse capítulo, discute-se a conformação de subjetividades em uma sociedade midiaticizada, em que as lógicas das mídias dão o tom da interação em diferentes instâncias culturais – econômica, social, política, entre outras.

No terceiro capítulo, delimitamos a atuação dos campos narrativo e científico da loucura. Para isso, surge um importante personagem para ajudar a essa história. A TV Pínel serve como o aporte para enxergarmos a construção da voz social do louco, na contemporaneidade. Para essa construção, três categorias de análise nos saltam aos olhos. A primeira é a intertextualidade, e nos atenta a observar como se dá o uso e a reprodução de formatos de programas da mídia massiva na construção da mensagem do louco, na contemporaneidade. Programas de auditório, jornais, programas de entrevista são alguns dos modelos que a TV Pínel adota para compor o cenário de criação de sua mensagem. Além da paródia de tais formatos da mídia massiva, esses programas, como analisamos, guardam também importantes releituras de momentos históricos da confecção da ciência da loucura. Numa segunda categoria de análise, observamos os momentos em que o campo narrativo da loucura, ou seja, aquele que pertence à expressão midiática do louco, foge das amarras

temáticas sobre o que é loucura, advindas do campo científico. Concebemos que a ciência, ao talhar classificações a respeito do que seja loucura, promove uma limitação de possibilidades sobre o que se pode falar sobre loucura. Dessa forma, é a partir de um programa de entrevistas, em que se coloca uma paciente entrevistando um médico, que observamos os momentos em que o campo narrativo vai para além da conceituação de loucura, feita pela ciência. Por último, analisamos as marcas diferenciais entre os campos. O que faz com que a narrativa do louco sobre o que é loucura seja diferente da ciência? Dessa forma, o relato do louco feito por meio de sua língua estranha, confusa, desconexa é o mote para nosso olhar, nesse momento. Concebemos com essa análise, também, uma reflexão sobre o posicionamento do espectador frente a esse tipo de narrativa. Acreditamos que, nesse momento, o espectador sai de sua condição natural de comparsa, de uma pessoa que enxerga cena de fora, e imerge dentro da matéria narrada.

Por fim, desconstruímos os territórios dos campos científico e narrativo da loucura, para construirmos uma reflexão acerca dos limites do campo discursivo da loucura, na contemporaneidade. Nesse momento, duas figuras advindas da matemática: a interseção e a *continuum* (figura do infinito), nos ajudam a compreender a formação discursiva da loucura, contemplando traços e características dos dois campos anteriores.

## 2 ARQUEOLOGIA DO DISCURSO INTERDITADO DO LOUCO

### 2.1 Alegorias da exclusão da loucura

Desde os tempos da idade média, o homem busca por uma figura “amaldiçoada”, que contemple um simbólico do mal social. Durante a época das cruzadas – entre os séculos XI e XIII –, pode-se dizer que esta figura do mal na terra era ocupada pela Lepra. Para se combater essa enfermidade, que amaldiçoava o sujeito, criou-se uma série de dispositivos de segregação. Em *História da Loucura na Idade Clássica*, Michel Foucault (1999) aponta que, por volta de 1266, já existiam aproximadamente 2.000 leprosários acolhendo leprosos de toda a Europa. Esses lugares constituíam um espaço físico afastado dos grandes centros urbanos europeus, em que os enfermos eram levados para receberem tratamento. Além de espaços específicos de exclusão da lepra, uma série de rituais sociais começou a ser desempenhado com esses sujeitos, como o distanciamento e o enclausuramento. Ironicamente, como explica Foucault (1999), esses métodos de tratamento do leproso continham um respaldo num discurso espiritual de ajuda e busca pela salvação do enfermo.

E ao mesmo tempo em que, pelas mãos do padre e seus assistentes é arrastado para fora da Igreja *gressu retrogrado*, asseguram-lhe que ele ainda é um testemunho de Deus [...]. Os leprosos de Brueghel assistem de longe, mas para sempre, a essa dúvida do calvário no qual todo um povo acompanha o Cristo. E, testemunhas hieráticas do mal, obtêm a salvação na e através dessa própria exclusão: uma estranha inversão que se opõe à dos méritos e das orações, eles se salvam pela mão que não se estende. O pecador que abandona o leproso à sua porta está, com esse gesto, abrindo-lhe as portas da salvação (FOUCAULT, 1999, p. 6)

Ao final do século XIV, a lepra havia sido controlada e poucos enfermos restavam nos leprosários. O lugar ocupado por essa enfermidade simbolizando o mal social seria ocupado por outra figura. Demoraria algum tempo para que a loucura ocupasse este posto. Anterior a ela, a doença venérea chegou a estar nesse foco. Contudo, logo essa enfermidade seria, também, controlada e a loucura ocuparia seu lugar no centro dos olhos do imaginário social da representação do mal da humanidade. A loucura era, assim, lançada à odisséia da interdição de seu discurso e submetida à ordenação da razão científica.

Porém, antes de relembrar esse momento em que a loucura entra na ordem do discurso interdito (FOUCAULT, 2000) e se transforma em objeto de exclusão e classificação, pertencente ao campo da razão da medicina (FOUCAULT, 1999), cabe apresentar algumas figuras alegóricas que despertam uma gênese da tematização da loucura na sociedade

européia dos séculos XV e XVI. Essa reconstituição se faz preciosa por indicar uma forma de compreender a loucura, antes de seu domínio pela medicina.

Nos tempos da idade média, existiam peças literárias que narravam as histórias de viajantes que se projetavam aos mares em busca de seus destinos. Contos épicos como a *Odisséia*, de Homero, em que se narrava à história do rei Ulisses, de Ítaca, que, desafiando as ordens de Poseidon – o deus dos mares – teve como castigo nunca mais poder retornar à Itaca, vivendo, assim, como um errante nos mares; a história dos argonautas, heróis que embarcam na Nau de Argos e vão à busca do Velo Dourado; e muitas outras eram narradas e fascinavam o imaginário social mítico da época. (FOUCAULT, 1999).

Essas naus ficavam incumbidas de levar os loucos de uma cidade a outra. Mas, como supõe Foucault, essa travessia dos insensatos não pode ser analisada apenas num viés de segurança dos cidadãos – não loucos – da cidade ou uma forma cômoda de resolver um problema social<sup>1</sup>. Existe, também, outra conotação nesse procedimento, que levava Foucault a crer num ritual de expurgação do mal. É verdade que muitos loucos não eram embarcados em naus e jogados a travessia dos mares e rios. Alguns eram confinados em hospitais e prisões, e até mesmo algumas cidades européias construíam torres para esse confinamento. Existe, assim, um elemento a mais nessa travessia. Um elemento místico que simboliza um ritual de expulsão do mal. Ao sujeito acometido pela loucura cabia uma peregrinação em busca da verdade e da salvação. Alguns dados são elencados por Foucault para essa análise. Um deles é o fato de os loucos serem impedidos de entrarem nas igrejas. Outro é um ritual em que os moradores expulsavam seus loucos das cidades a bastonadas e pauladas.

A viagem de navio tinha um elemento a mais nesses ritos de expulsa do mal. À água era destinada crença da purificação e, conseqüentemente, da lavagem dos pecados. Na nau, o louco era confinado à sua peregrinação, à sua cruzada, era posto à prova para a salvação e redenção de sua maldição.

A água e a navegação têm realmente esse papel. Fechado num 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 prisioneiro por excelência, isto é, o prisioneiro da passagem. (FOUCAULT, 1999, p. 12)

Os elementos citados acima orientam para uma análise que pretendemos realizar nesse primeiro momento: a partir de algumas obras literárias dos séculos XV e XVI, compreender

---

1 Nas naus não eram colocados apenas loucos insensatos, mas também vagabundos e outras pessoas que causavam perturbação nas cidades.

não somente a figura do louco, como era retratada nesse contexto, mas também o que nos levaria a visualizar uma alegoria do discurso de interdição da palavra do louco que, posteriormente, quando ganha uma roupagem científica, dentro dos limites da psiquiatria moderna, será útil para entendermos a formação discursiva que as práticas manicomialis fazem nesse sujeito. Partimos da hipótese de que os discursos de exclusão têm uma base positivista de buscar uma salvação do sujeito acometido da loucura.

Em 1494, Sebastian Brant lançava *A Nau dos Insensatos*. Esta obra continha o objetivo de se fazer uma crítica às pessoas da época e aos seus costumes. Brant imaginou uma Nau em que pudesse embarcar os néscios e os tolos de época, a Europa do final do século XV. Como explica Karin Volobuef (2010), na introdução do livro, Brant realiza uma crítica aos tolos, néscios e imprudentes de sua época que, segundo o autor, praticavam atos que não condiziam com os bons costumes da moral e da religião.

Brant faz, em forma de poemas satíricos, uma crítica à sociedade alemã da época, que, para o autor, era carregada de néscios e tolos ocupados de coisas insensatas. Para Brant:

Todos os Estados encontram-se agora saturados de escrituras e de tudo o que se destina à salvação da alma: tanto a bíblia, que traz os ensinamentos dos santos padres, como livros de toda sorte, em tal quantidade que me causa estranheza que não tenham aprimorado ninguém. Ao invés disso, a Escritura e os preceitos são recebidos com desprezo, e o mundo inteiro continua mergulhado em trevas e cometendo pecados às cegas (BRANT, 2010, p.21).

Mais do que uma figuração do louco e tolo dessa época, cabe uma atenção, também, por parte desse trabalho, em enxergar elementos que propiciem a hipótese de uma possível gênese do discurso de exclusão do louco. Foucault (2000), em *A Ordem do Discurso*, faz uma alusão a essa interdição do discurso do louco, na idade média, perante a descrença da palavra desse sujeito dentro da sociedade.

Desde a alta idade média, o louco é aquele cujo discurso não pode circular como o dos outros: pode ocorrer que sua palavra seja considerada nula e não seja acolhida, não tendo verdade e nem importância, não podendo testemunhar na justiça, não podendo autenticar um ato ou um contrato, não podendo nem mesmo, no sacrifício da missa, permitir a transubstanciação e fazer do pão um corpo: pode ocorrer também, em contrapartida, que se lhe atribua, por oposição a todas as outras, estranhos poderes, o de dizer a verdade escondida, o de pronunciar o futuro, o de enxergar com toda ingenuidade aquilo que a sabedoria dos outros não pode conhecer. (FOUCAULT, 2000, p. 5)

A essa hipótese de conseguir traçar um ponto de gênese da interdição do discurso do louco, nasce com a perspectiva de traçar também um perfil da dicotomia entre os discursos da

razão e da loucura, e como essa tensão pode ser analisada num período em que a loucura ainda não tinha um campo científico delineado.

Contudo, para Sebastian Brant, os sensatos seriam apenas aqueles sujeitos que seguiam à risca esses ensinamentos e condutas impostas pela moral e bons costumes sociais e religiosos. Por isso, para Brant, seriam necessários “galé, veleiro, gripo, barqueta, escuna, canoa, cimba, draga, chalupa e ainda trenó, carreta, carrinho de mão, carroça, pois num barco apenas não seria o bastante para levar a multidão de néscios.” (BRANT, 2010, p. 22).

À proa da nau, o primeiro passageiro seria o que Brant chamou de “*dominus doctor*”, o senhor doutor. Brant faz, nesse primeiro conto, uma crítica aos que se denominam doutores e sábios, mas que, na verdade, são apenas senhores de posses de livros que nada extraem desses para aprimorar o seu conhecimento. Esse tipo de insensato estaria mais preocupado em manter uma aparência do que propriamente compreender os assuntos que em suas coleções de livros são retratados. Ironicamente, esse primeiro passageiro faz uma alusão aos estudos e aprimoramento do conhecimento como uma forma de enlouquecimento ou de se chegar à ruína. Nessa última hipótese, o *dominus doctor* cita Ptolomeu, responsável pela construção da biblioteca de Alexandria – que tinha como objetivo reunir livros e conhecimentos do mundo inteiro – e fora queimada posteriormente.

Conta-se que Ptolomeu possuía os livros do mundo inteiro e que os considerava seu maior tesouro; no entanto, nunca encontrou a verdadeira doutrina e dela extraiu qualquer lição. Eu tenho muitos livros em minha casa, assim como ele, e pouco os leio. Por que eu haveria de dar tratos à bola e esforçar-me por aprender e ganhar conhecimento? Ora, quem muito estuda torna-se um lunático! Eu sou um senhor de posses, portanto, posso dar-me ao luxo de pagar alguém que estude em meu lugar. Ainda que meu espírito esteja embotado, quando encontro os eruditos posso simplesmente exclamar: “Ita! De fato” Fico feliz de pertencer aos falantes de alemão, já que pouco sei de latim. Decerto sei que *vinum* significa “vinho”, *cuculus* é um cuco, *stultus* um estúpido, e que meu título é “*Dominus Doctor*”. (BRANT, 2010, p. 27).

Essa passagem mostra uma das marcas da exclusão do louco perante o saber. Nasce, aqui, o que pode se configurar posteriormente como uma legitimação do discurso da razão perante o discurso da loucura. O saber do doutor que, no conto de Brant, configura-se como uma máscara da sabedoria, que tem como função a aparência, mais do que o crescimento do conhecimento, mostra um escamoteamento da loucura da essência do ser humano. Inerência essa – da loucura como uma condição do ser – que pode ser lida no *Elogio da Loucura* (1997)<sup>2</sup>, de Erasmo de Roterdã. Ao fazer a sua defesa, a loucura, enquanto narradora, tece

---

<sup>2</sup> O texto original é de 1505.

uma crítica aos sábios que, como ela própria diz, enrubescem ao ouvir o seu nome, mas que se servem dela, como qualquer outro ser humano, em suas vidas. Nessa perspectiva, Rotterdam, parece simbolizar uma forma de trazer a loucura ao contexto humano, não mais a simbolizando como um castigo, maldição ou feitiço que assola o sujeito. Ao fazer a sua defesa, a loucura argumenta com seu leitor sobre seus dois lados. Se, por um lado, ela é causadora de todos os males, é também base dos bens e progressos humanos. A avareza que faz com que riquezas cresçam; a ambição de políticos e sábios; a curiosidade aguçada dos filósofos e seu poder de imaginação e materialização do pensamento. De certa forma, todas essas características, derivam da Loucura (FOUCAULT, 1999).

Uma ingrata espécie de homens, muitos deles, porém, meus súditos, enrubescem em público ao ouvir o meu nome e com ele ousa insultar os outros. São os mais loucos, morotatoi, que querem passar por sábios, fazer-se de Tales. Não deveríamos chamá-los de Morosophoi, os sábios-loucos? (ROTTERDAM, 1997, p. 8).

Retornando a Brant, outros cantos da Nau dos Insensatos traçam uma dicotomia entre o discurso da moral e o perfil do louco. Como no canto sobre os néscios no poder. Nesse conto, o autor, faz uma crítica a um egoísmo por parte de alguns sábios que exaltam suas qualidades e tem um olhar narcísico para si mesmo, mas que os outros sujeitos facilmente o reconhecem como um tolo. Nas palavras do próprio autor, “é inevitável que haja grande quantidade de tolos, pois muitos enxergam a si mesmos e insistem em ser sábios, embora todo mundo veja claramente as suas asneiras” (BRANT, 2010, p. 13).

A verdadeira sabedoria é encenada por Brant no último canto de seu poema. Um canto reservado ao homem sábio indica que este, por sua vez, é um sujeito que sempre busca por uma reflexão interior sobre suas atitudes e maneiras de se portar perante a sociedade e perante o Deus. Não importa a esse sujeito sua classe social, seus bens materiais e o seu ofício. O homem sábio é o seu próprio juiz de valor, preocupado, constantemente, em aprimorar-se. Como diz a passagem:

Ele é seu próprio Juiz, e onde lhe falta sabedoria, faz minucioso exame de si; não leva em conta o que diz a nobreza e nem os brados da plebe; é redondo como um ovo para que nele não se fixe nenhuma nódoa estranha que tente se impregnar em superfície lisa.[...]Não lhe agrada tanto o sono a ponto de não refletir sobre as ações que realizou ao longo do dia e julgá-las criticamente, avaliando o que poderia ter omitido, o que poderia ter considerado em tempo, o que realizou em momento equivocado. (BRANT, 2010, p. 339)

Brant e Rotterdam concordam na figuração do verdadeiro sábio como uma pessoa que não necessita citar ou clamar suas próprias proezas. Em Rotterdam, com passagem em que a

Loucura inicia sua defesa contra os sábios que dela se beneficiam: “afastemos os sábios, que considerem insano e imprudente quem faz o próprio elogio” (ROTTERDAM, 1997, p. 6). Em Brant, outra passagem relata essa idéia:

Se ninguém os elogia, eles fazem muitos e freqüentes elogios a si próprios, embora seja evidente para o homem sábio que o elogio vindo pela própria boca é podre e imprestável. Quem confia em si mesmo é um insensato e paspalho imprudente; o sábio, ao contrário, sempre é merecedor de recompensas. (BRANT, 2010, p. 133)

No conto sobre as novas modas, Brant nos conduz a uma identificação do louco pelo modo como ele se vestia. O vestuário simbolizaria a diferenciação entre sábios e tolos, nesse período. Aos sábios, roupas mais discretas, alinhadas, barbas; aos tolos, roupas rasgadas, andrógenas, e principalmente, como explica Brant, a marca registrada dos néscios seriam os guizos e o gorro.

Antes os homens usavam suas barbas com dignidade, hoje imitam as faces imberbes das mulheres, esfregam no corpo banha de macacão e penduram nos pescoços nus correntes e colares dourados [...] Enxofre e resina são passados nos cabelos para que fiquem afofados, e o arranjo é completado com claras de ovo batidas para que os cabelos fiquem crespos no cestinho. (BRANT, 2010, p. 33).

O tema da adequação à moral também é abordado por Roterdam na passagem sobre as crianças e os velhos. Nesse momento, a loucura enquanto narradora explana sobre a infância como uma idade alegre e mágica, uma vez que ela ainda não foi totalmente contaminada e enraizada na moral.

Quem não sabe que a infância é a idade mais alegre e mais agradável de viver? Se amamos as crianças, as beijamos, as acariciamos; se até um inimigo lhes presta socorro, não é porque há nelas a sedução da loucura? A prudente natureza a deu aos recém-nascidos para que recompensem com seus encantos quem os cria e granjeiem sua proteção. A esta idade sucede a juventude. Como é festejada por todos, mimada, encorajada, tem todas as mãos estendidas para ela! De onde vem o encanto das crianças, senão de mim, que as poupo da razão, e ao mesmo tempo das preocupações? Não é verdade? Quando crescem, estudam e se amoldam à disciplina da vida, sua graça desvanece, a vivacidade esmorece, a alegria arrefece, o vigor decresce. Quanto mais o homem se afasta de mim, goza cada vez menos a vida. Por fim, lá vem a importuna velhice, tão penosa para os outros como para si mesma, e que ninguém poderia aquentar se eu não viesse mais uma vez socorrer tantas misérias. (ROTTERDAM, 1997, p. 13).

Os elementos citados até agora, nos conduzem a uma primeira figuração da necessidade de exclusão do louco, na sociedade europeia dos séculos XV e XVI. O louco era visto como um errante, um personagem que não se encaixava na moral da época. Era um

viajante que caminhava por diversas trilhas, mas em que em nenhuma se afixava. Um aventureiro que sempre que viajava, ao retornar, não trazia nada de útil em sua bagagem intelectual. “Um néscio é aquele que viaja por muitas terras, mas não adquire nem ciência, nem virtude; aquele que sai de casa tolo como um ganso e retorna como um cucu” (BRANT, 2010, p. 107). Por isso, Podemos tentar compreender porque o destino dos néscios era ser embarcado em uma nau e mandando para longe. Seria a alegoria e a figuração da viagem em busca do destino. Um destino que não se fixa a nenhum porto da moral e torna, assim, o louco um errante.

Mas cabe agora mais uma análise. Uma observação ligada ao caminho da salvação, ou seja, àquilo que se acreditava ser o caminho mais prudente para a verdadeira sabedoria (BRANT, 2010). A relação entre os loucos com os ensinamentos da Escritura Sagrada se apresenta como um enredo da exclusão e da formatação de um discurso positivista dessa. Como discutido anteriormente, sob a luz de Michel Foucault (1999), os mecanismos de exclusão, desde os leprosos, eram dotados de um positivismo acerca da salvação do sujeito.

Em todo o livro de Sebastian Brant, o uso de citações bíblicas é muito comum para legitimar o discurso de exclusão dos néscios. Esse uso da bíblia para legitimar uma afirmação moral, é refletido por James Rachels (2002) em seu artigo “A Ética e a Bíblia”. Para o filósofo, a bíblia sempre serviu como um aporte para questões ligadas a responder aos homens como deveriam ser os modos de se viver. Contudo, essas respostas, mesmo inspiradoras, forjam padrões altos, para os que a lêem. Essa inspiração de buscar por caminhos para se viver, pode ser apreendida em diversos livros, porém, a Bíblia recebe um status diferente dos demais livros, um status único, o que faz com que os homens a busquem também para respostas mais específicas de como agir dentro da moral e dos bons costumes.

A problemática desse uso, para Rachels, é que a Bíblia não desenvolve uma resposta precisa acerca das questões, dificultando, assim, a interpretação correta das passagens utilizadas em afirmações morais. Rachels alerta que essa dificuldade potencializa quando ligada a questões polêmicas, como, por exemplo, o aborto. Não há uma passagem que nos ensina claramente como proceder perante o aborto na Bíblia (RACHELS, 2002, p. 93), mas várias passagens ou frases soltas são usadas para compor um discurso ético e moral sobre esse ato. Mas, mesmo essas passagens devem ser analisadas com cuidado e dentro do contexto que estão na Bíblia. Um exemplo desse uso é uma frase do primeiro capítulo do livro de Jeremias: “Antes de teres sido formado no ventre de sua mãe, eu te conhecia, e antes de teres nascido, foste santificado” (JEREMIAS apud RACHELS, 2002, p. 93). A frase, por si só, possibilita a interpretação da existência da alma da criança, antes mesmo dela ser constituída como feto.

Assim, essa frase solta legitima o discurso de ilegalidade do aborto, por dizer que Deus é o único com poder de dar e tirar a vida, não cabendo aos homens tal atitude. Mas, como demonstra Rachels, quando cita a passagem de Jeremias como um todo, não existe uma alusão ao aborto:

‘antes de teres sido formado no ventre de tua mãe, eu te conhecia, e antes de teres nascidos, foste santificado; às nações te dei por profeta’. Então eu disse, ‘Ah, Senhor Meu Deus! Eis que não sei falar, pois sou apenas uma criança’. Mas o Senhor me disse, ‘Não digas, “Sou apenas uma criança” por que, onde quer que eu o envie, tu irás, e tudo quando te mandar dizer, tu dirás. Não temas, porque estarei contigo’, disse o senhor. (JEREMIAS apud RACHELS, 2002, p. 93)

Retornando a *A Nau dos Insensatos*, Brant utiliza de muitas citações bíblicas para legitimar e dar força a seu discurso excludente do louco, na Europa do século XV. No canto *Desprezo pela Sagrada Escritura*, os sagrados ensinamentos são colocados no centro do discurso da salvação, sendo o único caminho a ser seguido. “Temos, afinal, a Escritura, que tanto nos fala sobre a velha quanto a nova aliança, e não precisamos de nenhum outro testemunho [...]” (BRANT, 2010, p. 49). A centralidade do poder religioso e do texto sagrado em detrimento de outros conhecimentos provenientes dos homens, também é discutida no canto da Medicina Inepta. A deslegitimação de outros conhecimentos e a significação disso como um ato insano estão na seguinte passagem:

Deve caminhar com insensatos aquele que está junto ao leito de um moribundo, observa a urina e diz: “Espera que vou para casa e então darei notícia sobre o que encontrar em meus livros!” Enquanto ele vai até os livros, o enfermo já irá à casa dos mortos. (BRANT, 2010, p. 157).

Em outro canto, intitulado *A Doutrina da Sabedoria*, Brant enfatiza o seguimento das palavras do texto sagrado como o único caminho sensato para a salvação.

A sabedoria clama com voz bem clara<sup>3</sup>: Raça humana, ouvi minha palavra! Dá valor à experiência, criança! Atenção, insensatos! Procurai os ensinamentos, não o dinheiro! A sabedoria vale mais que o mundo ou qualquer coisa que possa se desejar! Buscai a sabedoria dia e noite! Nada se iguala a ela sobre a terra; a sabedoria é muito valiosa nos conselhos e toda força e toda ponderação são minhas unicamente. Sou eu quem coloca a coroa sobre a cabeça do rei; eu crio com justiça todas as leis; por meu intermédio os fidalgos possuem suas terras, eu cubro o poder de direito. Quem me ama também é amado por mim; quem cedo me procura, encontra-me. Junto a mim estão riqueza, propriedades e honra; a mim possuiu Deus, nosso senhor, desde o início da eternidade. Através de mim Deus ordenou todas as coisas, e sem mim nada foi realizado. Bendito aquele que nunca me perde de vista [...] (BRANT, 2010, p. 79)

<sup>3</sup> Nota de rodapé original do autor: “Com exceção das linhas finais, todo esse capítulo acompanha Provérbios 8.” (BRANT, 2010, p. 79)

A essa passagem vale ressaltar características fortes do jogo literário que Sebastian Brant faz. O uso constante de paráfrases bíblicas misturadas às suas convicções. Especificamente, nessa passagem, o uso do provérbio número oito é muito exaltado, como orienta a nota de rodapé do texto de Brant. Esse provérbio está carregado de citações a respeito da relação entre sabedoria, seu uso e os benefícios que ela traz. Brant utiliza essas citações para reafirmar a necessidade de exclusão dos néscios das cidades. E a legitimação desse uso e, conseqüentemente, do discurso de exclusão, vem da legitimação da bíblia como a escritura do salvamento. Esse movimento duplo é todo empreendido nos textos de Brant. Um movimento duplo, pois em uma borda se encontra o endossamento que o autor faz sobre a Sagrada Escritura, seu conteúdo e a importância de sua leitura e seu uso. Na outra borda, essa legitimação é, por sua vez, endossada pelo uso forte de citações e paráfrases bíblicas. O movimento que Brant realiza expressa o que ele mesmo conduz aos leitores: a sagrada escritura é, no espaço literário de *A Nau dos Insensatos*, a única referência possível para confirmar seu discurso e, conseqüentemente, como observado anteriormente, a sua prática real nos navios que carregavam os insensatos da Europa de uma cidade a outra.

Talvez seja por isso que o texto de Brant, como ele próprio o descreve, se torne mais do que um livro, mas um manual para os néscios e tolos que o lêem, como é característico do satírico. Para o autor, seu livro, contendo textos e gravuras, serviria como um espelho para que os sujeitos que ali enxergassem uma semelhança, se reconhecessem como néscios. Esse espelho seria o reflexo das coisas que a escritura sagrada condena e, por isso, teria aí a sua base de legitimidade.

Porém, além da exaltação do ensinamento da sagrada escritura como o único ensinamento possível para a salvação do sujeito, Brant indica também formas de punição para aqueles que se desviarem desse caminho. O discurso da exclusão, além de seu arcabouço teórico, contém também alusões às punições que o sujeito pode sofrer futuramente. Como no caso do canto *Das Pragas e Castigos de Deus*, em que a voz de Deus torna-se colérica e ameaça aqueles que desviam da sabedoria.

Da mesma maneira fala o senhor encoleirizado: “Se vós não guardardes os meus mandamentos, enviarei pragas e morte guerra, fome, pestilência e incêndios, e ainda carestia, geadas, frio, granizo e relâmpagos, e isso multiplicarei dia após dia, e não darei ouvidos a preces e lamentações, e, ainda que Moisés e Samuel implorassem, sou tão inimigo da alma que não desiste do pecado, que ela será atingida pelas calamidades, por que eu sou Deus”<sup>4</sup>. (BRANT, 2010, p. 261)

---

<sup>4</sup> Nota de rodapé original do texto: “Ver Jeremias 11-15; Ezequiel 14”. (BRANT, 2010, p. 261)

Esta passagem é uma combinação entre idéias expressas em duas partes da bíblia. São elas, como a nota original do texto orienta: Jeremias 15 – 14 e Ezequiel 14. A primeira apropriação de ideia vem de um versículo que diz respeito a uma ordem de excluírem os que clamam por Deus em busca de coisas antagônicas aos princípios agrados das orações. “Tu, pois, não ores por este povo, nem levantes por eles clamor nem oração; porque não os ouvirei no tempo que eles clamarem a mim por causa da sua calamidade” (JEREMIAS, 11:14). O segundo trecho orienta uma série de punições para aqueles que seguirem “profetas” não fiéis à palavra de Deus. Endossando, assim, o discurso de exclusão, uma vez que a punição será aplicada a todos aqueles que seguirem os ensinamentos que não estiverem dentro dos princípios da sagrada escritura. “E levarão o seu castigo. O castigo do profeta será como o de quem o consultar” (EZEQUIEL, 14: 10).

O uso dessas citações conduz a uma centralização desse discurso como único discurso prevalecente da salvação e da sabedoria. O uso dos castigos reforça e endossa essa centralidade, causando um terror social nas pessoas que por ventura ousarem descumprir as normas. Esse uso endossa a análise feita por Michel Foucault sobre os rituais de expulsão da loucura das cidades, seja por navegações ou por expulsar os loucos a bastonadas, como descritos aqui anteriormente. O ritual estabelecido por esse discurso, reforçando as palavras do filósofo francês, além de buscar a salvação do sujeito, revela-se como manutenção da ordem social e um rito de expurgar um mal, uma maldição (FOUCAULT, 1999).

A relevância dos elementos extraídos de *A nau dos Insensatos* (2010), de Sebastian Brant, e *Elogio da Loucura* (1997), de Erasmo de Roterdã, é compor uma topologia do discurso de exclusão social do louco, durante os séculos XV e XVI. A relevância dessa composição, como abordada anteriormente, é de mostrar indícios do discurso de tratamento da sociedade com o louco, que, no século XIX, terá seu ápice na formação discursiva da medicina e ciência – como será abordado no item 2.2. Essa gênese literária, dos séculos XV e XVI, mostra uma construção científica marcada por referências bíblicas e morais que norteiam e centralizam a imagem do homem sábio e de uma sociedade pura. O ritual da navegação dos loucos aparenta ter, aí, também, essa base de sentido. O louco é jogado ao mar para uma viagem em busca de seu destino, em busca de uma purificação, em busca de ganho de conhecimento. Mas, também, é levado para longe para a manutenção da ordem social e para extrair dos pilares morais aquilo que perturba a sua ordem. Esta análise possibilita pensar dois pilares fundamentais para a constituição de um primeiro discurso que exclui o louco da sociedade.

O primeiro pilar seria o da relação deste com seus iguais, ou seja, com os homens. Como apontado acima, os loucos, com seus devaneios, tinham suas palavras censuradas e seu discurso desacreditado. Era uma sabedoria inútil, que servia apenas para simbolizar tudo de mais blasfemo e poder no sujeito, como a avareza, a estupidez e o gosto por coisas inúteis. O segundo pilar fixaria e delimitaria uma centralidade do discurso da loucura. Um discurso embasado nos ensinamentos bíblicos e morais da época, aqui retratada, que excluiriam não apenas o sujeito louco da sociedade, criando premissas e rituais para essa exclusão, como também excluiriam outros discursos e possibilidades de conhecimento. Fazendo com que esse discurso torne-se, dentro dessas obras analisadas, o único discurso possível para a loucura.

A instauração desses pilares conduz esse pensamento acerca da exclusão da loucura à disposição dentro de um mito. Esse mito coloca o louco dentro de um lugar perigoso e maldito, como abordado anteriormente. Um lugar que ameaça a tradição e a conceituação de um homem sábio. Os métodos excludentes aplicados à loucura, por parte da literatura de Sebastian Brant e sua alegoria sobre a Nau dos Insensatos, abastece, também, dois exemplos contemporâneos. Dois exemplos que, analogamente à obra de Brant, ocorre tanto na literatura quanto, também, na realidade.

O primeiro exemplo deriva da literatura brasileira. Em 1908, João Guimarães Rosa publicava *Sorôco, sua mãe, sua filha*, dentro do livro *Primeiras Histórias*. Nesse texto, Rosa abordava a viagem que os loucos, em Minas Gerais, faziam até a cidade de Barbacena, embarcados em um trem. Nesse conto, Guimarães Rosa empreende uma viagem aos moldes da Nau dos Insensatos, em que os pacientes psiquiátricos eram embarcados em um trem com o destino ao Hospital Psiquiátrico da cidade de Barbacena, no interior de Minas Gerais. Barbacena era considerada cidade dos loucos, por receber pacientes do Rio de Janeiro, Belo Horizonte e São Paulo. Contudo, a similaridade dessa viagem com a embarcação dos loucos na Nau, de Sebastian Brant, não é de todo exata, embora termos como: canoão no seco e navio. Muitos familiares se angustiavam ao deixar os seus entes queridos à mercê de tal destino. Mas, sem forças, compreendiam que aquele era o único destino para salva-los da enfermidade denominada loucura. Esse destino, também como na travessia da nau alegórica de Brant, tinha a finalidade de buscar a salvação do sujeito.

Outro exemplo, agora na ordem da realidade, encontra-se na obra de Yoani Sánchez (2009), *De Cuba Com Carinho*, que faz referência aos “marielitos”. A escritora cubana e criadora do blog Geracion Y, em que conta as dificuldades de se viver em Cuba e os excessos do governo cubano, narra em seu livro uma experiência de êxodo – a abertura do porto de

Mariel à emigração – análoga a colocação de loucos em navios, no século XV. O episódio é assim descrito por Magnoli (2009), em posfácio à obra de Sánchez:

O governo de Jimmy Carter, nos EUA, que mantinha uma política de conceber vistos e cidadania a refugiados de Cuba, não podia se opor ao fluxo inesperado, esmagador. Manipulando a crise, Fidel Castro determinou que um grande número de criminosos comuns, pacientes de instituições psiquiátricas fossem conduzidos e embarcados compulsivamente. Os “marielitos” devem carregar a pedra da escória, como a eles se referia o ditador em comícios e discursos na TV. O êxodo em massa encerrou-se com um acordo de imigração limitada, firmado entre Havana e Washington. (MAGNOLI, 2009, p. 185)

No caso de Cuba, nos parece que aqui não se buscava a salvação do sujeito, mas, sim, o afastamento das mazelas podres da sociedade. Era um ritual que tinha como finalidade o extravio dos “amaldiçoados” para bem longe das terras da cidade. Esses dois casos demonstram como as alegorias estudadas aqui construíam uma imagem da travessia do louco, e como essa travessia conservou-se em forma de um mito, perdurando por muito tempo.

## **2.2 A Loucura como doença mental: o nascimento da razão científica da alienação**

A base mítica da exclusão da loucura, delineada a partir das leituras de *A Nau dos Insensatos*, de Sebastian Brant (2010), e *Elogio da Loucura*, de Erasmo de Roterdã (1975), indica uma possível gênese da exclusão da loucura baseada na manutenção do discurso da moral e dos bons costumes, na Europa dos séculos XV e XVI. Contudo, é no século XIX que esse discurso toma um formato científico, que o incorpora ao campo da saúde e a molda a um discurso racional da ordem médica, da ordenação científica, da pesquisa e da busca por métodos de seu tratamento. Nessa concepção, a Loucura, anteriormente vista como uma maldição ou castigo divino aos homens na terra, inicia sua peregrinação e toma corpo como doença mental. Esse percurso será refletido neste subcapítulo, sob a luz da ótica manicomial, não como uma instituição física – hospital –, mas remetendo ao conceito de manicômio como uma formação discursiva (FOUCAULT, 2007), que ordena e classifica uma nova forma de conceber a Loucura. Um novo ritual de exclusão, que não mais busca o embarque e a expulsão dos loucos em navios ou rituais – como elucidado por Foucault no tópico anterior ao retratar o ritual que algumas cidades faziam ao expulsar seus loucos a bastonadas –, mas num aprisionamento desses sujeitos em recintos asilares.

Esse percurso traz à tona um empreendimento teórico a ser realizado aqui. Empreendimento este que tem como desafio pensar, primeiramente, o manicômio como uma formação discursiva, ou seja, a partir de um conceito extraído do pensamento de Michel

Foucault – principalmente de sua fase arqueológica, compreendendo as obras de *Arqueologia do Saber* (2007), *História da Loucura na Idade Clássica* (1999) e *A Ordem do Discurso* (2000). Dessa forma, o discurso científico da loucura – cunhado pela psiquiatria moderna no início do século XIX –, armar-se-ia como uma confluência de discursos de várias áreas que começariam a notar o sujeito diferente, tais como: a constituição da família burguesa, no século XIX; o início da era pré-capitalista, pós-revolução industrial, em que algumas pessoas não conseguiam alcançar um desempenho produtivo ideal para esses moldes; o nascimento do direito moderno e, conseqüentemente, a observação de uma diferença nas ações de alguns criminosos; entre outros exemplos. Dessa forma, a psiquiatria surge como um território dotado em dar conta dessa nova visão da Loucura. Simultaneamente, esse discurso traz consigo uma nova figuração do louco. Figuração essa que, ao contrário da que se faz em Brant e Rotterdam<sup>5</sup>, com seus diversos significados, encontra um lugar específico como doente. Por último, o uso de uma base moral, já forte nas alegorias analisadas anteriormente, e sua evolução para um ordenamento classificatório da Loucura, que a dividiria em classes – melancolia, obsessão, delírios, entre outros.

Em *Arqueologia do Saber*, Michel Foucault (2007) empreende-se em refletir sobre seu método científico utilizado em obras anteriores<sup>6</sup>. Método, esse, que visava desconstruir grandes cadeias discursivas, que se colocavam como verdades absolutas. Discursos completos, tais como a psicopatologia, a gramática, ciências humanas, entre outros. Para empreender seu pensamento, Foucault delineou um campo de atuação novo na chamada análise de discurso. Primeiro por tratar um discurso não apenas como uma operação de enunciação – uma ação, mas por enxergá-lo como um território em que diversos enunciados, obras e autores convergem-se, estabelecendo um campo. Tal pensamento aguça a curiosidade de Foucault no que ele chama de história do pensamento:

[...] a história das idéias se dirige a todo esse insidioso pensamento, a todo esse jogo de representações que correm anonimamente entre os homens; no interstício dos grandes monumentos discursivos, faz aparecer o solo friável sobre o qual repousam. Trata-se da disciplina das linguagens flutuantes, das obras informes, dos temas não ligados. Análise das opiniões mais que do saber, dos erros mais do que a verdade; não das formas de pensamento, mas das mentalidades. (FOUCAULT, 2007, p. 155)

<sup>5</sup> Principalmente em Brant, como vimos, o louco tinha outros significados, como tolo, parvo, néscio

<sup>6</sup> A obra de Foucault é dividida em dois pontos. A primeira parte como arqueológica, compreende os trabalhos: *História da Loucura*, *As Palavras e as Coisas*, *O nascimento da Clínica* e *Arqueologia do Saber*. A segunda parte, considerada genealógica, estuda os instrumentos de poder no momento de sua ação. Compreende os trabalhos: *Vigiar e Punir* e *História da Sexualidade* (três volumes). O método arqueológico é refletido por Foucault, em *Arqueologia do Saber*, devido às grandes críticas que recebia de autores que o consideravam estruturalista. Michel Foucault não se preocupava, com isso, em responder diretamente a essas críticas, mas em clarear o seu pensamento e a abordagem usada, anteriormente, para compreender as grandes formas discursivas, tais como a psicopatologia, as ciências humanas, a economia, a biologia, entre outras.

Com esse conceito, Foucault buscava empreender a história das idéias como uma construção discursiva, em que idéias soltas, pensamentos deslocados por tempo e espaço se aglutinavam e recebiam uma alcunha. Aglutinação, essa, que tinha como base o enlaçamento de um campo gelatinoso de pensamentos e enunciados em um sistema, uma cadeia constituída a partir das semelhanças ou contradições – seja pela temática, pelo objeto, pelo contexto etc. –, que esses pensamentos tinham. A história das idéias para Foucault “efetuava a passagem da não-filosofia à filosofia, da não-ciência à ciência; da não-literatura à obra.” (FOUCAULT, 2007, p. 156).

Em contraponto ao pensamento e ação da história das idéias, Foucault delimitou um novo espaço de reflexão, que compreendia o caminho inverso à primeira concepção, ou seja, o de esmiuçar a estrutura do grande discurso, extraíndo do discurso um – possível – não-discurso. A este percurso teórico, o filósofo batizou de arqueologia. Como o próprio filósofo postula: “a descrição arqueológica é precisamente o abandono da história das idéias, recusa sistemática de seus postulados e de seus procedimentos, tentativa de fazer uma história inteiramente diferente daquilo que os homens disseram”. (FOUCAULT, 2007, p. 156).

Essa cunhagem da análise arqueológica de Foucault é concebida, pelo filósofo, por meio de quatro pontos importantes.

O primeiro ponto diz respeito à atuação arqueológica. A arqueologia não estaria preocupada em analisar pensamentos, representações, imagens e obsessões ocultas nos discursos, mas, sim, o próprio discurso. A arqueologia não o concebe como um documento, como um signo de outra coisa ou algo que deveria se mostrar transparente, mas que há uma opacidade que precisa ser transpassada, para se chegar ao fundo do essencial. (FOUCAULT, 2007). Dessa maneira, o arqueólogo não compreende o discurso como uma formação pura, mas, sim, um emaranhado de cadeias enunciativas, análises, formações discursivas que se entrelaçam e preenchem o discurso.

O segundo ponto para a compreensão acerca da análise arqueológica se refere às cronologias. Para Foucault, a arqueologia não deve se preocupar em desvendar o momento pré-formação discursiva, ou a sua ruptura posterior – o momento em que ele se rompe –, mas deve trabalhar com o discurso dentro do seu tempo de existência. Manusear os enunciados no momento em que eles estão em ação, não se preocupando de forma paranóica em explicar sua origem ou o porquê de seu fim.

O terceiro ponto, estabelecido por Foucault, nos conduz a uma reflexão a respeito da obra e sua relação com as cadeias discursivas. A arqueologia não deve compreender a obra como uma figura magnânima, que num certo momento se destacou no horizonte de idéias e

pensamentos. A arqueologia não deve se ater a pensar nessa relação e no porquê de a obra ter se colocado nesse lugar, ou qual motivo levou este ou aquele autor. Para a arqueologia, a unidade da obra e o ordenamento de seu sujeito criador são estranhos.

Por último, a arqueologia não visa compreender o que foi pensado pelo autor no momento de composição do pensamento. Ela não busca esse momento sobrenatural do discurso, tentando compreender o espectro pensante por detrás do autor, no momento de sua criação. Ela busca uma reescrita do que já foi dito diferente, não fazendo um retorno à caixa de segredos dos autores, no momento de concepção do discurso.

A concepção teórica do método de análise de Michel Foucault representou um importante avanço na leitura que se faz de obras dele. Nesse empreendimento metodológico-teórico, conseguimos conceber um desejo desse tópico em tentar dialogar com esse método, e compreender uma discussão a respeito da formação científica da loucura, não em sua ordem cronológica ou procurando compreender as nomenclaturas diversas que o louco recebeu ao longo tempo. A tentativa, aqui, contorna os limites do discurso psiquiátrico e sua formação estruturada em um mar de enunciados que tinham como objeto esse sujeito diferente, mas que ainda não continham um território específico. O clareamento dessa precaução metodológica nos indica um caminho em conceber o discurso psiquiátrico não por sua prática social, mas por seu encadeamento discursivos. Seu emaranhado de pensamentos, discursos, práticas que se cruzam. Essa análise compreende também não um resgate histórico e evolutivo do discurso psiquiátrico, entendendo que diversos autores e obras já o conceberam. Compreendendo, também, que o que nos importa, aqui, é uma elucidação a respeito de um discurso. Como a figura do arqueólogo – delineada por Michel Foucault – é ir ao campo pantanoso do discurso e escavá-lo, buscando, assim, não os fósseis do pensamento humano na hora de composição, como alertou Foucault em um de seus procedimentos, mas possibilitar uma nova reflexão acerca da formação discursiva em questão, no caso desse trabalho, a psicopatologia e o discurso científico da loucura.

### ***2.2.1 Formação do campo científico da loucura***

O momento do nascimento da loucura dentro de um discurso científico, para Joel Birnam (1978), em *A Psiquiatria Como Discurso da Moralidade*, remete à visita feita pelo médico francês Phillipe Pinel aos calabouços da Europa do século. XIX. Nesse momento, Pinel foi nomeado para visitar e classificar, nesses recintos, aqueles que eram loucos. Antes da nomeação de Pinel como médico responsável por esse tratamento, não havia uma

configuração do que era realmente a loucura. Como visto no item anterior, ela flutuava em significações místicas, demoníacas, entre outras. Por isso, é que no hiato de tempo entre a prática da nau dos insensatos – que os levavam a alto-mar na idade média – e a chegada de Pinel como ordenador científico da loucura como doença, era comum encontrar os loucos misturados a prostitutas, bandidos, doentes venéreos, entre outros, trancafiados em casas de correção e calabouços europeus. A figura de Pinel chega para libertar os loucos de suas correntes, como afirma Birmam, configurando a loucura a outro campo: o campo da doença mental.

Pinel inaugura um novo percurso da loucura. Ela torna-se uma verdade médica, por isso, necessitou da criação de uma clínica de enfermidades mentais e uma nova concepção terapêutica. O louco necessitava de cuidados, como qualquer doente. Para isso, nascia uma série de procedimentos, práticas e conhecimentos. O asilo era criado, nesse momento, proveniente das novas estratégias de compreensão da loucura.

Esse movimento introdutório da loucura no campo da medicina, proveniente do século XIX, compreendia uma nova nomenclatura para a loucura. O que se entendia por loucura nos séculos passados, como observado anteriormente, era a concepção de uma forma amorfa como uma maldição ou transgressão social generalizada. A loucura era vista semelhantemente a outros tipos de males sociais, como a criminalidade, as doenças venéreas, a prostituição. No século XIX, contudo, a loucura foi conduzida para uma nova forma, tornando-se doença mental.

Esse momento de surgimento racional de um campo que se compreende a loucura e a trata dentro dos limites científicos da doença mental, teve um importante papel histórico. A sociedade ocidental atravessou importantes transformações como a Revolução Francesa – com a mudança dos princípios sociais e democráticos; a Revolução Industrial – com a insurgência de força motora econômica; e, principalmente, com o avanço de uma sensibilidade do homem perante o olhar para si mesmo. Esse último avanço constitui, para Birmam, o momento da colocação da loucura no corpo da doença mental. Dessa forma, a medicina mental “se inscreve em códigos jurídicos, em regras institucionais, na criação de novas instituições, nos discursos científico e filosófico” (BIRMAM, 1978, p. 11). O campo científico que surgia da loucura, com base na normatização feita pela psiquiatria, orientava culturalmente um olhar sobre o que era normalidade e anomalia.

Foi necessária uma sociedade muito boa e avançada, para que esta verdade pudesse ser extraída do comportamento insensato e, também, para que pudesse questionar e se interrogar este objeto tão difícil como é o homem que perdeu a razão, de forma

tão radical como realizou a psiquiatria. Seria o progresso na humanização do homem que traria como consequência necessária a humanização do louco. Seria o crescimento moral do homem, tornando mais complexa e sensível as suas virtudes, que teria permitido o acesso aos limites da moralidade humana, onde o homem torna-se besta, não sendo regulado por nenhuma coerência. (BIRMAM, 1978, p. 14).

Retornando a Michel Foucault (2007) em *Arqueologia do Saber*, o filósofo nos conduz a outra reflexão acerca desse cruzamento de discursos e formação da psicopatologia, no século XIX. Foucault parece dialogar com o que Birnam chama de elementos externos ao discurso científico e reforça que essa territorialização da loucura no campo médico científico se dá por uma confluência de ações e formações discursivas que culminavam, em diversas áreas, na discussão sobre esse sujeito louco. Nasce, assim, de uma percepção por parte da família, da igreja e dos ciclos sociais, em que uma pessoa destacava-se de outras por aparentar e apresentar uma diferença; nasce também pós-revolução industrial, e na consolidação do trabalho capitalista, quando algumas pessoas além de demonstrarem comportamento inadequado, não conseguiam sustentar o ritmo de trabalho imposto. Uma última constatação de Foucault parte da evolução do direito, no período da modernidade, que começava a compreender e deparar com sujeitos incapazes de controlar suas ações. Esse emaranhado de questionamentos, que iam surgindo em diferentes camadas sociais e do pensamento, fazia com que, cada vez mais, a loucura tivesse a necessidade de ser encaixada num campo próprio a ela.

Permanecendo na psicopatologia do século XIX, é provável que elas<sup>7</sup> fossem constituídas pela família, o grupo social mais próximo, o meio de trabalho, a comunidade religiosa (que são todos normativos, suscetíveis ao desvio que têm uma tolerância e um limiar a partir do qual a exclusão é requerida, que têm um modo e rejeição da loucura, que se não transferem para a medicina a responsabilidade da cura e do tratamento, pelo menos o fazem com a carga de explicação); se bem que organizadas de modo específico, essas superfícies de emergências não são novas no século XIX. Em compensação, foi nessa época, sem dúvida que se puseram a funcionar novas superfícies de aparecimento: a arte com sua normatividade própria, a sexualidade (seus desvios em relações a proibições habituais tornam-se pela primeira vez objeto de demarcação, de descrição e de análise para o discurso psiquiátrico), a penalidade (enquanto a loucura, nas épocas precedentes, era cuidadosamente destacada da conduta criminosa e valia como desculpa, a criminalidade torna-se ela própria – e isso desde as famosas “monotonias homicidas” – uma forma de desvio mais ou menos aparentada à loucura). (FOUCAULT, 2007, p. 46)

O emaranhado proposto por Foucault revela uma condensação de causas e discursos de campos diversos conduzidos para um terreno próprio da ciência da loucura. Esse entrecruzamento delineando condutas morais e clínicas é que, para Joel Birnam, torna a

---

<sup>7</sup> Foucault fala sobre as superfícies – agrupamento de questionamentos, argumentos e práticas – que constituem um discurso científico e social sobre a loucura, no século XIX.

psiquiatria mais problemática. Após apontar o surgimento dessa nova ciência da loucura, marcando as ações de Pinel, durante sua peregrinação pelas casas de reclusão européias no século XIX, libertando e classificando que era “normal” e quem era louco, iniciou-se um percurso informe para a psiquiatria. O autor explica que, ao se delimitar um saber na loucura no campo médico, nascia um problema. A alienação carecia de duas terapêuticas. Primeiro, colocava-se como um problema fisiológico, necessitando de remédios e processos terapêuticos clínicos que inferissem no corpo do paciente. Contudo, a alienação e doença mental transformavam-se também num problema de condutas morais e inadequações sociais do sujeito dentro da cultura em que estava inserido. Cabia a essa ciência médica a função de adequar, curar o paciente acometido por uma doença mental, inserindo-o numa conduta adequada socialmente. Esse era o duplo dilema da psiquiatria para Birmam. Mais um componente conceitual convoca a atenção para a formação discursiva que se instalava sobre a loucura, a partir do século XIX. O conceito que Michel Foucault (2007) desenvolve sobre arquivo.

Para o filósofo, o arquivo seria aquilo que estruturaria a formação discursiva. Mais do que um depósito de enunciações que compõe uma grande formação discursiva, o arquivo seria aquilo que daria a liga e as regras da ordem. Foucault postula que o emaranhado de enunciados e discursos só se liga e forma uma cadeia discursiva maior, por meio de uma positividade. A essa última, como ligadura a uma massa amorfa e atemporal de enunciados, Foucault dá o nome de *a priori*. É esse *a priori* que é capaz de dar à formação discursiva a forma de uma história e enredá-la. O arquivo, ao contrário do que suscita numa primeira interpretação, não é um depósito de enunciados componentes de uma formação discursiva, dentro de uma cultura. Mais do que isso, é aquilo que dá sua forma, aquilo que dá as regras para que a massa amorfa discursiva se encaixe e se torne uma grande cadeia discursiva. É aquilo que age em torno do dito e não dito e o transforma em uma história própria. Aquilo que faz com que a formação discursiva não dependa de quem a profere ou de verificar a relação entre os enunciados ali presentes, questionando o valor de sua ligação ou a relação temporal existente entre eles. O arquivo, para Foucault, é o que dá a massa para que se construa a formação discursiva. É o que o torna sólido, porém, atuando dentro dele e, sendo assim, adequando discursos e enunciados, anexando novos e extraindo outros de sua composição.

Essa dicotomia que se instalava entre doença mental – enquanto objeto do campo científico –, e loucura – enquanto incompreensão social, alienação –, redigia um antagonismo dentro da psiquiatria. Enquanto doença mental, essa se instalava dentro de um saber físico patológico, dentro de um campo médico específico. Enquanto loucura, no sentido que

adotamos de transgressão de normas e condutas morais, instalava-se um problema que transcendia os contornos e limites do corpo humano. Uma transgressão que impunha outro desafio à medicina: lidar com condutas não aceitas perante uma moral estabelecida por uma cultura específica. Esse dilema impôs ao saber científico duas problemáticas, que empreenderam duas metodologias para o tratamento da loucura/doença mental. A primeira baseada em uma biologia do corpo, contendo, assim, recursos químicos e clínicos para o tratamento. Uma segunda instância ia além da compreensão medicamentosa biológica, propondo, assim, um questionamento do sujeito, conduzindo-o ao retorno da conduta moral.

Esse antagonismo instaurado no tratamento da loucura/doença mental materializava o surgimento de dois contornos diferentes no discurso nascente da loucura, no século XIX. Um discurso que dialogava, em seu interior, dois campos: um que dizia de um campo físico e biológico do sujeito acometido por uma doença mental; e outro psicológico e cultural que mapeava as transgressões do sujeito perante uma sociedade. Esse dois contornos nos conduzem a visualizar o discurso formado, no século XIX, da loucura/doença mental como dois pólos em tensão contínua, dialogando com as diversas instâncias, como a econômica, a social, a política, a médica, entre outros.

É essa dicotomia problemática acerca da formação desse campo da loucura, como uma ciência que atua tanto num campo terapêutico – clínico-medicamentoso incidindo seu olhar para funcionamento físico do paciente –, quanto no campo da moral – no que diz respeito aos bons costumes conformação e busca de adaptação à regras sociais do sujeito alienado –, que gera um paralelo quanto a uma possível hipótese da participação da mídia, e alguns de seus produtos, no emaranhado discursivo que compõe a ciência da loucura. Como observado, a psiquiatria moderna enquanto campo científico encarregado em compreender a loucura e estabelecer normas para uma “cura” clínica e moral, é atravessada em sua composição por diversos enunciados e formações discursivas de outros campos sociais, políticos, educacionais, entre outros. Nessa rede de composição de uma ciência que dê conta da loucura e enfrente o dilema de sua resolução, a mídia tem uma importante atuação. Primeiro, numa figuração de um louco e os problemas que esse sujeito tem no convívio social. Segundo, no que diz respeito a uma cura e a peregrinação desse sujeito numa conformação social. Esse último campo é que exploraremos agora, tomando como exemplo *Uma Mente Brilhante*, de Ron Howard (2001), baseado na história verídica do professor esquizofrênico John Nash.

Nesse filme, o drama do personagem de Russell Crowe, que interpreta John Nash, retrata um professor universitário esquizofrênico, com delírios de ser um agente do FBI, que resolvia problemas matemáticos a serviço do governo americano. No meio da trama, Nash se

descobre portador de esquizofrenia. Mais que uma análise sobre se a retratação do esquizofrênico no filme é fidedigna, a conceituação científica dessa doença, além de querer atestar se o personagem de Crowe carrega uma veracidade ao retratar a vida do verdadeiro John Nash – uma vez que este filme se baseia num caso real –, cabe explorar o caminho que Nash desenvolve para uma possível “cura” de seu problema. Ao se deparar com o drama de perder o poder de produção mental e de raciocínio, devido ao uso dos medicamentos, o matemático resolve abandonar o seu tratamento clínico e iniciar um tratamento moral e por meio da intensificação de seu trabalho dentro do campo da ciência. Nash resolve voltar à universidade onde dava aulas e utilizar o espaço da biblioteca, como uma forma de se enraizar nos dilemas matemáticos. A experimentação e obsessão de Nash, na aposta pela via da ciência como uma cura para seu problema, resulta numa premiação mundial. Nesse momento, após um longo processo de autoconhecimento e empreendimento para driblar suas vozes e adaptar seu comportamento dentro de um limite social, Nash realiza duas conquistas: a primeira, o prêmio internacional, e a segunda, uma estabilização e autocontrole sobre suas impulsividades e as vozes que ouvia.

Esse campo científico que se formava da loucura, por meio da racionalização, organização e classificação por parte da psiquiatria, organizava, também, outros campos sociais, como salientados aqui. Essa ordenação direcionava o olhar sobre a loucura nos demais campos da sociedade. Um desses campos era o da mídia. Francisco Lotufo Neto (2010), fazendo a apresentação do livro *Cinema e Loucura* – de J. Landeira-Fernandez e Elie Cheniaux (2010) –, aborda essa relação explicando a expansão da curiosidade social acerca da loucura e dos transtornos mentais.

A influência da psicanálise diminuiu na psiquiatria, mas não diminuiu na cultura: inconsciente, traumas infantis, complexo de Édipo e papel da sexualidade são, hoje, termos acessíveis para todo mundo. O desenvolvimento das neurociências repercutirá nas atitudes culturais sobre o comportamento – e isso influenciará a arte. Criatividade e percepção serão discutidas a partir de novas técnicas de neuroimagem e do entendimento de sua neurofisiologia. (LOTUFO NETO, 2010, p. 9)

Este livro faz a correlação de diversos filmes a transtornos psiquiátricos, ordenados e classificados de acordo com a orientação do Código Internacional de Doenças. Entre os exemplos, podemos citar *Shine*, do diretor Scott Hicks (1996), que é relacionado a transtornos de humor; *Visões de Um crime*, do diretor Kasi Lemmons (2000), relacionado a um quadro de esquizofrenia, entre outros. Curiosamente, esse estudo foi realizado no final dos anos 2000, mostrando, assim, a forte presença das ordenações derivadas da psiquiatria, como

organizadoras do pensamento sobre a loucura nos outros campos. Os autores desse estudo, J. Landeira-Fernandez e Elie Cheniaux, também conduzem o olhar do leitor a compreender que a mídia – no caso, o cinema – serviria como um meio de ensino a respeito da psicopatologia.

Este livro introduz o leitor à fascinante área dos transtornos mentais, empregando o cinema como uma ferramenta de ensino. Longe de oferecer explicações técnicas elaboradas, utilizamos uma linguagem simples e acessível, voltada especialmente àqueles que estão se iniciando no estudo da psiquiatria e da psicopatologia, bem como aos leigos que tenham curiosidade quanto às formas de adoecimento mental. (LANDEIRA-FERNANDEZ; CHENIEAUX, 2010, p. 11)

As duas falas acima e o uso do campo científico que ordena e classifica a loucura em doença mental como matriz referencial ao se tratar a loucura em diversos campos da sociedade, conduz a compreendermos o que anunciado por Michel Foucault – ver tópico 2.1 – sobre a interdição da voz do louco. Aqui também essa voz da experiência do sujeito dentro de sua loucura é abafada diante da organização e classificação que a psiquiatria faz da loucura.

Como observamos em Birnam (1978) acerca dos primeiros dilemas no tratamento da loucura, durante sua história, aqui vemos a reprodução dessa dicotomia entre um empreendimento clínico e moral em busca da cura do sujeito acometido pela loucura. Numa leitura acerca do drama de John Nash em *Uma mente Brilhante*, pode-se dizer que, se por um lado, não há um sucesso no empreendimento clínico medicamentoso, existe um sucesso da razão perante a loucura. Um sucesso em encontrar dentro do enraizamento racional científico um caminho para a cura desse mau moral. Há de se enfatizar que o personagem não se cura completamente de seu mau, mas que o consegue afastar, como retratado na última cena, em que logo após receber seu prêmio, Nash observa as duas figuras delirantes que o seguiram durante sua vida. Essas duas figuras, de longe, acenavam para ele como uma forma de reconhecimento de sua conquista, mas, também, como um chamado. Nash, ao cumprimentá-las, se volta para trás e segue seu brilhante caminho. É uma perfeita analogia da ciência derrotando a loucura do sujeito e possibilitando um campo de cura.

O que se nota sobre essa empreitada da loucura, tomando corpo dentro de um espaço específico de ação e intervenção médica, social e moral é um movimento de formatar a loucura dentro de um discurso científico, que tem como objetivo ordená-la e classificá-la. Ao contrário do que foi observado no tópico 2.1, por meio de alegorias literárias dos séculos XV e XVI, em que a loucura, ainda sem uma forma e uma delimitação específica, causava uma repulsa social tão grande que necessitava ser exilada, embarcada numa nau e posta para alto-mar atrás de seu verdadeiro destino. Nos século XIX, a loucura encontra seu destino dentro de

um campo, um território próprio que a classificaria como doença mental. O sujeito acometido por essa enfermidade tinha como destino os ordenamentos, classificações e dispositivos terapêuticos investidos nele para propiciar uma cura. Uma cura que toma o limite do corpo físico e do corpo moral – regido por regras, condutas e normas culturais. A criação de um discurso central – chamado, aqui, de campo da loucura – é proveniente de uma época em que se buscava paranoicamente uma sede em eternizar as coisas, uma concretude das coisas. Uma época posterior e que bebe nos anseios do iluminismo. Uma época em que a ciência toma corpo e forma, tentando buscar questionamentos e respostas para as coisas da vida. A essa época se denominou modernidade.

Uma das características da modernidade eram os metadisursos, grandes construções discursivas que tinham como objetivo compreender seus objetos como um todo. Eram grandes construções, que pretendiam delinear tão bem esses temas e objetos – como a loucura, a sociedade (no caso das ciências sociais), a vida (no caso da filosofia) –, que eram dados como as verdades centrais. Esse é o próximo percurso desse trabalho: desbravar a modernidade e sua paranóia por pureza.

### **2.3 A Modernidade e a paranóia de pureza**

A formação do discurso científico da loucura embarcando diversos pontos, como a moral, noções do corpo, dilemas familiares, correções, classificações, entre outras coisas, traz consigo a marca de um tempo em que emergiu uma necessidade de pureza e de ordenação para as coisas do mundo e da vida, por meio da racionalização (BAUMAN, 2007). Uma paranóia em eternizar as coisas e encapsular tudo em um discurso que contemple diversas temáticas, dentro de uma verdade absoluta. Essa verdade absoluta que nesse tópico tomará o nome da conceituação do que Jean-François Lyotard (2008) chama de metarrelato tem sua base na racionalização, projeto iniciado no Iluminismo – século XVIII – em que a filosofia tomava a cena para propor um novo projeto de observar os fenômenos e a relação entre homem e mundo, um olhar racional e científico. O que buscamos no tópico 2.2, traçando um contorno e teorizando a formação discursiva da loucura, no século XIX, tem como base essa nova experiência instaurada pelo iluminismo e que propicia a base da modernidade.

Mesmo a conceituação e delimitação histórica do que é a modernidade pode ser difícil e contraditória para muitos autores. Adotaremos, neste trabalho, o significado de modernidade correspondente à época de racionalização, utilizado por Alain Touraine (2002) em *Crítica da Modernidade*. O autor concebe a modernidade como um período de libertação

do sujeito, um rompimento com Deus e a Natureza como o centro ordenador do mundo, e o início de uma produção racional científica como a saída humana para explicação do mundo ao seu redor. A essa ruptura, Touraine explica que a modernidade não tolera finalismos, concebidos no que ele denomina uma era pré-modernidade. Rompe-se, assim, com as “tradições”:

A modernidade exclui todo o finalismo. A secularização e o desencanto de que nos fala Weber, que definiu a modernidade pela intelectualização, manifesta a ruptura necessária com o finalismo do espírito religioso que exige sempre um fim da história, realização completa do projeto divino ou desaparecimento de uma humanidade pervertida e infiel à sua missão. (TOURAINÉ, 2002, p. 17).

Com essa ruptura com as tradições de uma era pré-moderna, Touraine explica que a “idéia de modernidade substitui Deus no centro da sociedade científica” (TOURAINÉ, 2002, p. 18). Esse novo tipo de ordenamento institui novas formas de divisão social. Assim, há uma divisão de Igreja, Estado e Atividade intelectual, essa última devendo ser protegida da influência das duas primeiras. Essa é a grande ruptura que a modernidade institui com base no projeto iluminista: cindir uma sociedade homogênea em o que podemos considerar como instâncias sociais – até então, Igreja, Governo e Sujeito viviam numa confluência e a explicação era dotada em crenças e tradições religiosas. Ao extrair Deus do centro, a modernidade o circunscreve à vida privada dos sujeitos. É, também, nesse período que a economia toma rumo e se instala o capitalismo, separando, assim, a fortuna individual da fortuna do Estado e da Igreja. A modernidade, então, cria um novo sujeito, um sujeito que, a princípio, é libertado da homogeneidade das tradições, da natureza e da religião. Dialogando com Touraine, David Harvey (2009), em *A Condição Pós-Moderna*, aborda esse fato citando a teorização que Habermas fez do projeto de modernização:

Esse projeto equivalia a um extraordinário esforço intelectual dos pensadores iluministas “para desenvolver a ciência, a moralidade e as Leis universais e a arte autônoma nos termos da lógica interna destas.” A idéia era usar o acúmulo de conhecimento gerado por muitas pessoas trabalhando livre e criativamente em busca da emancipação humana e do enriquecimento da vida diária. O domínio científico da natureza prometia liberdade da escassez, da necessidade e da arbitrariedade das calamidades naturais. O desenvolvimento de formas racionais de organização social e de modos racionais de pensamento prometia a libertação das irracionalidades do mito, da religião, da superstição, liberação do uso arbitrário do poder, bem como do lado sombrio da nossa própria natureza humana. (HABERMAS apud HARVEY, 2009, p. 23)

O projeto de modernização, baseado nas idéias iluministas em compreender o mundo por meio da racionalidade conduz nosso olhar para dois marcos conceituais que dizem respeito à modernidade. O primeiro, como dissemos, cunhado por Jean-François Lyotard

(2008), em *A Condição Pós-Moderna*, chamado de metarrelato. Um segundo momento, teorizado por Zygmunt Bauman (2007), em *O Mal Estar da Pós Modernidade*, compreendendo uma paranóia da modernidade em ter pureza e ordenação, encontrando para cada coisa um lugar específico.

O metarrelato seria o instrumento discursivo da racionalização da modernidade. Um rompimento com um saber derivado das tradições que, para Lyotard, muitas vezes não passavam de fábulas. O metarrelato consiste na ciência moderna, na busca por uma linguagem e um olhar para o mundo que o explicasse dentro de um pensamento racional. Conceituar metarrelato seria ao primeiro passo visualizar uma insurgência do pensamento racional, buscando a libertação dos homens dos saberes tradicionais de uma era pré-moderna. O metarrelato, então, surgia dentro de observações e métodos dos pesquisadores.

A conceituação de metarrelato traz para o autor a visualização do que se entende por ciência e sua legitimação como centro ordenador do mundo, a partir da modernidade. Com isso, a ciência, para Lyotard, seria caracterizada por um jogo interno de linguagem, por uma relação de poder entre enunciador e remetente, tornando o primeiro como o detentor legítimo do saber – instaurando, assim, uma relação de poder e saber comum às relações de troca na ciência moderna.

A ruptura com a tradição de uma era pré-moderna, em que o processo de legitimação dos detentores da verdade se concebia por cargos e uma explicação teocêntrica, é também encarada no processo de legitimação e construção da verdade, na era moderna. Para Lyotard, essa legitimação passa a ser por meio de um jogo lingüístico entre emissor e receptor, ao contrário da verdade imposta da tradição. Esse jogo lingüístico passaria por três etapas. A primeira consiste no poder de que um sujeito tem de construir seu enunciado. Dessa forma, para que ele construa um enunciado, esse se torna verdadeiro a partir dos dados e das provas que esse sujeito reunir para concebê-lo como tal. Por outro lado, essa etapa também se relaciona com o poder que esse sujeito tem em refutar enunciados contraditórios ao seu.

Num segundo momento, conclui-se que o receptor consiga compreender esse enunciado, concebendo, assim, sua aceitação ou refutação quanto à validade deste. Essa etapa caracteriza um movimento de exclusão que a modernidade impunha aos sujeitos. Para a realização dessa concordância ou discordância de um enunciado científico, o receptor deveria ter conhecimento da matéria discutida. Dessa forma, o receptor também aparece como um remetente, por ter conhecimento e poder em proferir enunciados. Essa etapa dialoga com a problemática desse capítulo em reunir conteúdos que expressem a formação de um campo científico da loucura em detrimento do saber do louco. O louco, pelo que já foi retratado nos

tópicos anteriores, assumia-se como um objeto e não como um receptor. Sendo assim, sua voz não havia poder de enunciação científica.

A terceira etapa, para o autor, causa uma contradição. Deriva-se de uma pergunta: “o que eu digo é verdadeiro por que o provo; mas o que prova que minha prova é verdadeira?” (LYOTARD, 2008, p. 45). A essa questão – eixo central do processo de legitimação da ciência para o autor – surgem duas saídas. A primeira consiste no que o autor chama de retórica ou dialética. Não se trata apenas de dizer que é realidade por que o sujeito pode provar seu enunciado, mas a partir do momento em que ele pode prová-lo, é permitido pensar que é realidade. O segundo modo consiste em uma metafísica, explicando que “o mesmo referente não pode fornecer uma pluralidade provas contraditórias ou inconsistentes” (idem, *ibidem*).

Essas duas regras denominam, para Lyotard, o que na modernidade ganharia o nome de verificação. A importância dessa verificação é propiciar ao debate entre remetente e destinatário um horizonte de consenso (LYOTARD, 2008). Reforçando assim a aliança entre verdade, conhecimento e aprendizado, durante a modernidade. Essa aliança se dá pelo fato de que a verdade científica deveria ser construída num jogo de argumentações e refutações entre pares, ou seja, entre sujeitos que compreendam o tema proposto.

Lyotard aponta cinco propriedades que descreveriam o saber científico em comparação ao que ele chama de saber narrativo. Este último muito presente na era pré-moderna e posteriormente na chamada pós-modernidade – que tem como uma forte característica a descrença nos metarrelatos e a valorização novamente nos relatos calcados na experiência do sujeito. O saber narrativo, como constata Lyotard, era observado na modernidade com um ceticismo, como uma fábula sem legitimidade e valor científico para explicar o mundo.

A primeira propriedade indicando esse paralelo diz que o saber científico exige um isolamento de um jogo de linguagem próprio. Esse jogo seria o denotativo, excluindo os demais jogos. Esse isolamento de um jogo de linguagem própria faz com apareçam suportes lingüísticos específicos desse saber, como a interrogação e a prescrição.

Como segunda propriedade, o jogo de linguagem específico do saber científico o transforma em uma instituição, diferente do saber narrativo que tem como finalidade uma interlocução social. Essa institucionalização do saber científico faz com que haja uma profissionalização daqueles que o exercem.

Por ser um sistema fechado que constitui um jogo lingüístico próprio, esse saber institui uma hierarquia de poder colocando o emissor sempre como o dono do saber. Ao

receptor cabe a incumbência da aprendizagem. Não existe nesse saber um dialogo horizontal enquanto processo de construção de conhecimento. Mesmo quando o remetente interroga o emissor, este se transforma num segundo emissor, uma vez que detém um conhecimento sobre o assunto debatido. É por isso que a ciência é a linguagem dos pares. Essa hierarquização situa o emissor, detentor do saber, como um administrador, dotado em administrar o quanto de saber o emissor/aprendiz pode colher. Essa seria a terceira propriedade.

A quarta propriedade constata um processo histórico científico de afirmação e refutação. Lyotard explica que os enunciados científicos não extraem uma verdade oriunda do objeto. Essa verdade se faz por meio de provas e debates. Por isso, um enunciado presente pode reafirmar ou refutar enunciados anteriores. Contudo, se tal enunciado, no presente, for refutado por enunciados anteriores, esse não cabe ao jogo da ciência.

Essa continuidade científica de enunciados reafirmando ou refutando enunciados anteriores cria uma história diacrônica no pensamento da ciência. Ela impõe que aqueles que fazem o enunciado conheçam enunciados feitos anteriormente em relação ao objeto analisado. Essa é a quinta e última propriedade que Lyotard faz comparando o saber científico da modernidade e o saber narrativo.

Essas propriedades constituintes desse saber científico moderno conseqüentemente possibilitam observar como era armado o metarrelato, durante esse período. Permite enxergar, também, um movimento de ordenação discursiva da construção de conhecimento de verdade. Como observa Lyotard, o cientista moderno observa o saber narrativo e o desvaloriza, por este último não se basear em provas e num sistema de linguagem próprio.

O cientista interroga-se sobre a validade dos enunciados narrativos e constata que eles não são nunca a argumentação e a prova. Ele os classifica conforme outra mentalidade: selvagem, primitivo, subdesenvolvido, atrasado, alienado, feito de opiniões, de costumes, de autoridade, de preconceito, de ignorâncias, de ideologias. Os relatos são fábulas, lendas, mitos bons para as mulheres e as crianças. Nos melhores casos, tentar-se-á fazer penetrar a luz neste obscurantismo, civilizar, educar, desenvolver. (LYOTARD, 2008, p. 49).

A busca por dar sentido a uma massa amorfa de uma era pré-moderna e, com isso, buscar a explicação do mundo por meio da racionalização, traz com a modernidade outro projeto. Um projeto de criar sistemas para esse mundo. Projeto esse que consistia em uma organização sistemática do novo mundo que a modernidade criava. Como discutido anteriormente, a modernidade vem para separar o sujeito do mundo ao seu redor, transformando, assim, a massa homogênea sujeito/mundo em uma heterogeneidade de coisas

e significados. Essas novas insurgências trariam um novo desafio ao sujeito moderno: o de se buscar uma simetria entre as coisas, um movimento de colocar cada coisa em seu devido lugar. Buscava-se, então, uma pureza.

Em *Mal Estar da Pós Modernidade*, Zygmunt Bauman (2007) explica a modernidade como o nascimento de uma noção de cultura na sociedade. Algo que na era pré- moderna não existira, uma vez, que mundo e sujeito constituíam-se um só. É a época do desencantamento do mundo e, com isso, o nascimento do sujeito. Este último, ao se deparar com um mundo fragmentado e desencantado, busca segurança em detrimento da individualidade. Bauman faz essa análise da modernidade por meio de uma leitura de *O Mal Estar da Civilização*, de Sigmund Freud (1930). Para Bauman, onde se lê civilização, devemos significar modernidade, uma vez que as características descritas por Freud, condizendo com a cultura ou civilização são, para Bauman, os marcos constitutivos da modernidade, a saber: a beleza, a limpeza e a ordem.

Assim como “cultura” ou “civilização”, modernidade é mais ou menos beleza (“essa coisa inútil que esperamos ser valorizada pela civilização”), limpeza (“a sujeira de qualquer espécie parece-nos incompatível com a civilização”) e ordem (“Ordem é uma espécie de compulsão à repetição que, quando um regulamento foi definitivamente estabelecido, decide quando, onde e como uma coisa deve ser feita, de modo que em toda circunstância semelhante não haja indecisão”). (BAUMAN, 2007, p. 7)

Bauman descreve a pureza como um projeto, um ideal a ser construído. A pureza é uma visão que necessita ser criada. Sem essa visão, não é possível distinguir o que é puro do que é impuro. Essa visão de construção de uma pureza demarcava aos modernos a missão de buscar o lugar certo para as coisas. Como assinala Bauman, pureza tem correlação direta com ordem, e, por isso, é demarcada pela localização e o estabelecimento das coisas em seus devidos lugares. Um objeto por si só não é puro ou impuro, a não ser que seja estabelecido o seu lugar de ocupação. Dessa forma, Bauman cita o exemplo de um sapato lustrado que aparenta beleza. Mas, quando posto em uma mesa de jantar, esse mesmo objeto simboliza sujeira.

A pureza é uma visão das coisas colocadas em lugares diferentes dos que elas ocupariam, se não fossem levadas a se mudar para outro, impulsionadas, arrastadas ou incitadas; e é uma visão de ordem – isso é, de uma situação em que cada coisa se acha em seu justo lugar e em nenhum outro. Não há nenhum meio de pensar sobre a pureza sem ter a imagem da “ordem”, sem atribuir às coisas seus lugares justos e convenientes – que ocorre serem aqueles lugares que elas não preencheriam naturalmente, por sua livre vontade. O oposto da pureza – o sujo, o imundo, os “agentes poluidores” – são coisas “fora do lugar”. Não são as características intrínsecas das coisas que as transformam em “sujas”, mas tão somente sua localização e, mais precisamente, sua localização de coisas idealizadas pelos que procuram pureza. (BAUMAN, 2007, p. 14)

O impulso de manutenção da pureza e da ordem por parte dos modernos constitui para Bauman o que podemos concluir como uma paranóia de se buscar acomodar perfeitamente as coisas em seus devidos lugares. Contudo, esse projeto e ação contam com um fator inesperado. Existem coisas que não se encaixam em nenhum lugar dentro da ordem da pureza. Essas coisas que, na analogia de Bauman, se parecem como insetos, baratas e ratos, que são indesejados aos donos de uma casa, significam uma ameaça ao projeto de pureza. Elas demonstram que essa visão de ordem é frágil e, por isso, necessita ser sempre mantida e cuidada.

Por isso, podemos refletir o porquê dos manicômios serem construídos, na grande maioria, fora dos limites da cidade. Os loucos exerciam o papel de serem os antagonismos da razão, ou seja, os homens que não tinham e não exerciam a “razão”. Suas palavras e sua voz, como elucidado anteriormente, não continham uma sabedoria ou uma prática científica aceitável para a modernidade. O projeto de pureza, que explica Bauman, nos ajuda a refletir sobre o enclausuramento e a interdição da voz do sujeito louco. Essas formas de conjuração eram a modernidade exercendo o projeto de pureza e ordenamento sobre os sujeitos. Pode-se pensar, então, que a modernidade tinha o sentimento de ordenar e purificar também o sujeito. Aliás, sobre essa purificação do sujeito, Bauman conduz nossa leitura a refletirmos sobre o conceito de estrangeiro, dentro dos limites da modernidade.

Existe outra sujeira que não se restringe apenas as coisas, mas, sim, a outros seres humanos. Cada sujeito constrói subjetivamente o mundo ao seu redor, organizando, desse modo, não apenas as coisas que o cerca, mas também sua rede de relacionamentos. O projeto de modernização capacita ao sujeito moderno não apenas a obstinada missão de organização, ordenação e, conseqüentemente, busca por uma pureza do mundo ao seu redor, mas também a organização e pré-seleção da rede subjetiva e afetiva que o cerca. Ao delinear esse parâmetro, a modernidade aguça no sujeito o sentimento de buscar entre seus semelhantes um conforto subjetivo, uma segurança especular no que diz respeito a princípios, opiniões e formas de conceber e enxergar o mundo. Aqueles que não fazem parte dessa seleção do sujeito são descartados e “eliminados” (BAUMAN, 2007). É dessa forma que surgem os chamados “estrangeiros”, ou pessoas estranhas.

Essa concepção traz à tona outra marca da modernidade: a ordenação e a busca por pureza trazem consigo o sentimento de segurança. Esse sentimento é buscado pelo sujeito moderno, que escolhe, organiza e limpa os seus semelhantes. Ao citar a célebre frase de Sigmund Freud (1930), em *O Mal Estar da Civilização*: “O homem na civilização troca um quinhão de sua individualidade, por um quinhão de sua segurança” (BAUMAN, 2007),

Bauman delinea a real busca do sujeito moderno. A busca por uma segurança. É daí que nascem os conceitos de Nação e Comunidade. A modernidade é marcada por coletivos em busca de projetos de organização subjetiva e de mundo comuns. Quem está fora desses projetos é tido como um “estrangeiro”, um estranho. (BAUMAN, 2007). A esse estrangeiro – sujeito fora de seus lugares como concebe Bauman –, é revertido uma hostilidade.

Não é de estranhar que as pessoas do lugar, em toda a parte e em todos os tempos, em seus frenéticos esforços de separar, confinar, exilar ou destruir os estranhos, comparassem os objetos da suas diligências aos animais nocivos e às bactérias. Não é de surpreender, tampouco, que comparassem o significado de sua ação a rotinas higiênicas; combateram os estranhos, convencidos que protegiam a saúde contra os portadores de doença. (BAUMAN, 2007, p. 19).

O projeto de pureza, organização e sistematização proposto pela modernidade, concebido por Bauman, culminou em seu fim. Marcado por totalitarismos e guerras, a modernidade caiu diante seu sentimento de ter cada coisa correspondida em seu devido lugar. Como analisa Harvey (2010), os escritores e pensadores da modernidade engajaram-se em pensar que a racionalização e sistematização paranóica das coisas em seus devidos lugares poderiam levar aos campos das artes, política e social uma forma do homem compreender o mundo e dominar a natureza à sua volta. Natureza essa que, como observado anteriormente, aprisionava o home numa era pré-moderna. O século XX, como aponta Harvey, é marcado pelo excesso da modernidade que desemboca em caóticas guerras, genocídios, governos totalitários e outros. Como desenvolve o autor:

O século XX – com seus campos de concentração e esquadrões da morte, seu militarismo e duas guerras mundiais, sua ameaça de aniquilação nuclear e sua experiência de Hiroshima e Nagasaki – certamente deixou por terra esse otimismo. Pior ainda, há a suspeita de que o projeto Iluminista estava fadado a voltar-se contra si mesmo e transformar a busca da emancipação humana num sistema de opressão social em nome da libertação humana. (HARVEY, 2010, p. 23)

Os eventos e conseqüências dos excessos da modernidade, apontados por Harvey, assolaram uma onda de descrença por parte dos homens nesse projeto. Mudanças eram necessárias para que tais eventos não eclodissem mais. Nascia, assim, uma abertura para uma reconstrução pós-guerra de uma nova forma de conceber o mundo. Essa forma é chamada por muitos autores de pós-modernidade.

### **3 O RETORNO DA VOZ DO SUJEITO E A CONCEPÇÃO DE UM CAMPO NARRATIVO MIDIÁTICO DA LOUCURA**

#### **3.1 A deslegitimação das metanarrativas e a insurgência do sujeito ordinário**

O projeto de modernização com base nas ideias iluministas do século XVIII, culminando no que se chamou modernidade, possibilitou transformações significativas no mundo. Além da racionalização como o princípio estruturador de compreensão do mundo, a modernidade rompia com um pensamento homogêneo que compreendia mundo e sujeito como um só. Este desencantamento do mundo possibilitou ao homem moderno a libertação da natureza e das tradições, fazendo com que ele construísse de métodos e formas de enxergar o mundo ao seu redor e a si mesmo.

A aventura moderna em desenvolver espaços que possibilitassem o emprego de cada coisa em seu lugar, fez com que o projeto libertador do homem culminasse em regimes totalitários, que excediam ao máximo os pilares observados por Zygmunt Bauman (2007) constituintes da modernidade, de liberdade e progresso. O exemplo clássico do possível fim ou a perda de força do projeto modernidade, a Segunda Guerra Mundial, na Alemanha dos anos de 1940, simbolizava a paranóia moderna de pureza, ordem e limpeza estética.

Com o fim da Segunda Guerra Mundial, muitos autores e pensadores enxergaram também o fim da modernidade e o início do que se adotou chamar de pós-modernidade. Jean-François Lyotard marca esse período do pós-guerra como o marco inicial para se pensar em transformações socioeconômicas que dão a base para compreender a pós-modernidade. Tal movimento de reconstrução sustenta um avanço tecnológico e econômico e, também, uma reconstrução sobre o pensamento social e uma incredulidade das metanarrativas. Como na modernidade, a pós-modernidade contribui, para Lyotard, com uma significativa mudança no pensamento e concepção sobre o que são ciência e produção de conhecimento. Enquanto na modernidade o mundo presenciou o surgimento e avanço da razão como visão central da explicação das coisas, a pós-modernidade se configurava por um movimento de descrença das metanarrativas.

Essa descrença se dá por uma desconfiança dos sujeitos nos sistemas e jogos de linguagem fechados que constituem uma verdade absoluta. Enquanto a modernidade tinha uma paranóia em purificar e encapsular as coisas que aconteciam no mundo dentro de sistemas concretos e seguros, rompendo, assim, com a tradição pré-moderna, a pós-modernidade seria o movimento de romper com as pressões e as mordaças que essa paranóia moderna trazia consigo. A modernidade entrava em crise justamente quando houve um

colapso de seu projeto de libertação do sujeito, culminando em governos e ações totalitárias. Esse totalitarismo resultou em grandes e guerras e regimes ditatoriais, do início do século XX, e trouxe consigo o sentimento de mudança do sujeito que queria se libertar da coletividade moderna. Nascia, assim, um novo sujeito, preocupado com sua liberdade em detrimento do coletivismo e da segurança prometida pelo projeto moderno.

Essas são as duas bases para compreendermos e conceituarmos a pós-modernidade neste trabalho. A primeira ligada ao sentimento, pós-segunda guerra, de reconstrução do mundo e da nova forma de concebê-lo. Assim como a modernidade que rompia com a tradição da era pré-moderna, a pós-modernidade rompe com os metarrelatos comuns na modernidade. Dessa forma, uma reconstrução do pensamento sobre o mundo surge. O investimento na racionalização e numa base educacional e científica concede lugar à produção e comercialização de informação, predominante no fazer científico na pós-modernidade. Tal abertura tornou-se importante pelo surgimento de novos espaços de comunicação e a oportunidade de se pensar em uma nova forma de conhecimento, um conhecimento narrativo, baseado na experiência do sujeito. Outro marco significativo a ser discutido, o pensamento de Michel De Certeau (2009), em *A Invenção do Cotidiano*, refletindo a insurgência do sujeito ordinário e suas táticas para recriar o seu cotidiano e consumo.

Em *A Condição Pós-Moderna*, Jean-François Lyotard (2007) chama de pós-modernidade a forma de conceber o saber e mudanças culturais implicadas nas sociedades avançadas após a Segunda Grande Guerra do início do século XX. Como discutido no tópico anterior, Lyotard entende que, originalmente, a razão científica nasce para dar ordem e um sentido a um saber homogêneo – que unifica sujeito e natureza – da era pré-moderna, considerados como fábulas, para os modernos. O metarrelato é a forma de um discurso que tem como pretensão encapsular um conhecimento e se dirigia ao mundo como uma verdade absoluta. Ao contrário do saber pré-moderno, esse conhecimento é fruto de um jogo de linguagem próprio da ciência moderna, que o torna verdadeiro. A descrença quanto aos metarrelatos é o que caracteriza principalmente a pós-modernidade para Lyotard.

Simplificando ao extremo, considera-se “pós-moderna” a incredulidade em relação aos metarrelatos. É, sem dúvida, um efeito do progresso das ciências; mas esse progresso, uma vez, a supõe. Ao desuso do dispositivo metanarrativo de legitimação corresponde sobretudo a crise da filosofia metafísica e da instituição universitária que dela dependia. A função narrativa perde seus atores (*functeurs*), os grandes heróis, os grandes perigos, os grandes périplos e o grande objetivo. Ela se dispersa em nuvens de elementos de linguagem narrativos, mas também denotativos, prescritivos, descritivos, etc., cada um veiculando consigo validades pragmáticas *sui generis*. Cada um de nós vive em muitas destas encruzilhadas. Não formamos combinações de linguagem necessariamente estáveis, e as propriedades destas por nós formadas não são necessariamente comunicáveis. (LYOTARD, 2007, p. xvi).

Lyotard chama a atenção para um processo de deslegitimação dos grandes relatos. Este processo está correlacionado a uma deslegitimação, na pós-modernidade, dos saberes racionais e da figura do cientista moderno. A modernidade mostrava que a racionalização e a criação da ciência despendiam a esta última uma institucionalização e profissionalização dos cientistas e a criação de espaços para sua produção – laboratórios, universidades, entre outros. Essa institucionalização fez com que a ciência moderna criasse um jogo próprio para legitimar o seu discurso, excluindo os demais jogos de linguagem. Como características do metarelato, Lyotard colocava a instauração de regras próprias e uma delimitação de que os participantes da discussão e da confecção do metarelato deveriam compreender o que estava sendo posto ali. Essa demarcação excluía as pessoas leigas do assunto, fazendo com que o jogo central da confecção de verdades do mundo fosse excludente e elitista.

O que se coloca em jogo é uma nova forma de conceber verdades. Os sujeitos na pós-modernidade não conseguem compreender o processo de legitimação de apenas uma única forma de verdade. Floresce com a construção de um mundo no pós-guerra o sentimento de reconstruir, também, as formas de construir o saber e legitimar a verdade. A verdade única do metarelato se desconstrói e dá lugar a várias microverdades, provenientes da subjetividade do sujeito que emergia na pós-modernidade.

Esse cenário estabelecido por uma inversão na construção de conhecimento dentro do que Lyotard chama de sociedades avançadas, baseado no processo de deslegitimação dos metarrelatos, simboliza a principal característica da pós-modernidade e conduz a outra reflexão sobre esse novo cenário. Reflexão, essa, que se baliza nas linhas do questionamento sobre a posição que o sujeito exercesse perante a produção de conhecimento, e como se dão os novos processos de legitimação de verdades plurais. Assim como os metarrelatos da modernidade caem em descrédito, a noção de sujeito – na história – passa por uma transformação. Esta transformação é caracterizada por Michel De Certeau (2009), em *A Invenção do Cotidiano*, como uma reformulação do olhar sobre o que ele chama de sujeito ordinário. De Certeau postula em seu livro a ação desses sujeitos comuns frente à imposição que as instituições de poder exercem sobre eles. Esse movimento gera, na visão do autor, duas tensões no movimento social. De um lado, os produtores e as instituições de poder, com suas estratégias, tentando seduzir os sujeitos comuns a consumir o que eles produzem. Por outro lado, os sujeitos comuns produzindo respostas e usos próprios deste consumo, marcando assim suas próprias operações. Dois conceitos importantes que regem aqui um campo de tensão entre um conhecimento estabelecido – protocolado por regras, normas, estratégias – e um conhecimento ordinário – que estabelece a posição subjetiva do sujeito frente às ações

institucionais. Entendemos que a visão estabelecida por De Certeau não somente propõe o surgimento de uma conceituação para o sujeito ordinário, mas, como o próprio filósofo mesmo delinea, ele sugere uma insurgência, ou seja, o rompimento dos limites dos conceitos provenientes ao estruturalismo. Marcando, assim, a possibilidade de criação da voz própria do sujeito.

A teorização que De Certeau faz sobre o homem ordinário remete à insurgência dessa figura nos centro dos estudos e pesquisas. Local este que, como lembra o autor, era ocupado numa era pré-racional e moderna por Deuses e heróis, dentro de narrativas fantásticas e épicas. O homem ordinário e, principalmente, a conceituação em cima de homem surgem, primeiro, com o rompimento com o teocentrismo e, logo após, o movimento que a modernidade faz ao cindir sujeito e natureza. Ao propor uma libertação do sujeito, o separando da natureza e, assim, promovendo uma cisão entre mundo e homem, a modernidade o enclausurava em outro lugar. A racionalização encapsulava o sujeito a uma função ou uma conceituação, tais como: massa, povo, entre outros. Não havia um lugar para o valor subjetivo do sujeito. Dentro do discurso racional e científico, ele ocupava um lugar específico, um lugar em que não o diferia por suas individualidades ou singularidades, mas que servisse como exemplo de conceitos maiores que ele, conceitos estruturais, como citados acima. Ocupa uma função vazia, sem uma subjetividade que o distinga de outros sujeitos. O sujeito da modernidade é o sujeito coletivo. É o povo e a massa.

Com o movimento de deslegitimação dos metarrelatos, a pós-modernidade ganha também base para o movimento do sujeito ordinário como fuga do lugar vazio que ele ocupava em tempos anteriores. Dessa forma, a base de pensamento de De Certeau conduz a um rompimento do sujeito com a historicidade e as amarras das técnicas e métodos racionais.

O extravio da escrita fora do seu lugar próprio é traçado por este homem ordinário, metáfora e deriva da dúvida que a habita, fantasma de sua vaidade, figura enigmática da relação eu ela mantém com o todo mundo, com a perda de sua isenção e com a sua morte (DE CERTEAU, 2009, p. 58)

É na pós-modernidade que surge um novo cenário diante a interação existente entre sujeito e poder. Tal interação afirma um novo olhar em face do movimento do sujeito. O sujeito se desprende das amarras de uma conceituação e função passiva diante do consumo – traço da modernidade e da historicidade que o analisava diante de uma coletividade. Como afirma De Certeau, essa nova relação designa novos movimentos de um sujeito dentro de um campo pouco comum a ele, um campo anteriormente designado aos produtores. Sendo assim,

não podemos mais conceber o modo como o produto é inserido ou não na vida do consumidor, mas o uso que este irá fazer dele.

Com essa nova concepção de sujeito, produtor de subjetividades e com suas particularidades – características que não eram possíveis de serem expostas dentro da ciência concebida na modernidade, que o compreendia dentro de estruturas –, surge uma nova interação entre este sujeito e as instituições de poder, produtoras de consumo<sup>8</sup>. A essa nova interação, o autor orienta nosso olhar para dois tipos de movimentos. Esses movimentos são: estratégias e táticas.

Como estratégia, De Certeau entende um movimento previamente calculado antes de sua ação. Tal cálculo traduz um sentimento e uma organização para ocupar e dinamizar da melhor forma possível o espaço e o tempo. Empreende-se, então, como estratégia a forma como os produtores pensam e organizam ações para ocupar e dominar o espaço de seus alvos – consumidores – e inimigos – concorrentes. Para De Certeau, a estratégia pode ser caracterizada em três pontos, a saber: o próprio, a prática panóptica e a relação poder/saber.

A estratégia permite capitalizar, previamente, vantagens, extensões futuras e, assim, cercear variabilidades de circunstâncias. Essa seria a caracterização de “próprio”, um planejamento para se apossar de um lugar e dinamizar o tempo. Em segundo lugar, o poder panóptico está relacionado a uma vigilância, posterior ao início da ação pensada pela estratégia. Condiz, então, com uma vigilância, para que nada fuja do planejamento prévio anteriormente. Por último, o poder da estratégia para se sustentar deve ter uma relação com o saber. É essa relação que possibilita a estratégia transformar as incertezas e dúvidas em ações certas, calculadas e legíveis. Mas, mais do que isso, é essa produção de um saber que sustentará a eficácia de penetração da estratégia no espaço por ela pretendido.

Ao contrário da estratégia, a tática é o movimento realizado sem um planejamento prévio. Ela se desenvolve a partir da ação do outro, ou seja, da estratégia desempenhada pelo outro. Esse movimento é uma resposta a algo que lhe é imposto. É um movimento rápido, sem um pensamento prévio e nem um planejamento próprio. De Certeau assim a conceitua:

[...] chamo de tática a ação calculada que é determinada pela ausência de um próprio. A Tática não tem por lugar senão o do outro. E por isso deve jogar com o terreno que lhe é imposto tal como o organiza a lei de uma força estranha. Não tem meios para se manter em si mesma, à distância, numa posição recuada, de previsão e convocação própria: a tática é o movimento dentro do campo de visão do inimigo,

---

<sup>8</sup> Chamamos instâncias de poder, baseados na leitura de De Certeau, as organizações associações que ditam e produzem os produtos que os cidadãos devem consumir, seja num plano material ( produtos de consumo em geral), ou num plano discursivo ( ideologias, críticas de especialistas, entre outras)

como dizia Von Bullow, e no espaço por ele controlado. (DE CERTEAU, 2009, p. 94)

Trazendo os conceitos da teorização feita por Michel De Certeau (2009) e fazendo uma analogia ao nosso objeto analisado, podemos traçar uma comparação da insurgência do sujeito ordinário à figura do louco. Como postula De Certeau, na contemporaneidade, há uma transgressão do sujeito ordinário. Essa transgressão faz com que este sujeito não mais seja produto de uma voz exterior a ele, mas que também produza a sua voz e, conseqüentemente, empreenda o seu saber e sua subjetividade. No caso aqui pesquisado, consiste em pensarmos as experiências midiaticizadas, produzidas por portadores de sofrimento mental – como a TV Pínel – como base para a reflexão da transgressão que o próprio louco faz do papel a ele desempenhado por uma positividade construída sobre a loucura. O sujeito portador de sofrimento mental sai do lugar pré-estabelecido ao louco e, a princípio, produz, midiaticamente, sua própria voz, inserindo, assim, dentro da sociedade uma segunda voz, dando sua opinião de pessoa que vivencia a experiência sobre o que seria loucura. Essa segunda voz vem para, paralelamente à voz produzida pela ciência, fomentar outras áreas sociais com relação à imagem do louco e à compreensão do que se é loucura.

A pós-modernidade, ao traçar o movimento de descrença nos metarrelatos, dá a base para que a voz do sujeito ordinário – representante de uma coletividade e sem um lugar subjetivo – possa emergir – transgredindo seu lugar comum – e produzir seu próprio conhecimento, levando à sociedade uma pluralidade de visões e saberes sobre determinada coisa.

### **3.2 O retorno da voz do sujeito: bases de um novo campo social da loucura**

Com o advento da ciência moderna, o homem se libertou das amarras da natureza e do teocentrismo como explicação dos fenômenos do mundo. Essa libertação a princípio trouxe ao homem moderno o poder de buscar a organização e ordenação desse novo mundo que surgia à sua frente. Este sentimento de encapsular tudo à sua volta dentro de uma razão científica e um discurso estruturado, acarretou, também, no aprisionamento, novamente, desse sujeito, que, como vimos, dentro das amarras da ciência moderna, ativa sua sede de purificar, ordenar e organizar tudo. Com a pós-modernidade e a descrença nos metarrelatos, o sujeito também iniciava uma descrença na coletividade e, com isso, no estruturalismo que abarcava a experiência do homem e a transformava em discurso histórico e científico.

O processo de deslegitimação do metarrelato, proposto por Lyotard (2007), dá força a outro processo de conhecimento e olhar para as coisas do mundo. É o retorno do interesse do homem pelas narrativas dos sujeitos que vivem e contam sua experiência. Esse retorno ao interesse pelas narrativas da experiência dos sujeitos que, na pós-modernidade, ganha um novo formato – não se assemelhando à sua forma pré-moderna –, gera novas formas de difusão de vozes e de estabelecimento de pequenos relatos em contrapartida a uma única verdade absoluta.

Trabalharemos, aqui, com a conceituação de um novo campo para a loucura. Como visto no capítulo 1, a classificação e ordenação da loucura por meio do discurso da psiquiatria trazia consigo um novo ordenamento da imagem do louco dentro da sociedade. Assim, como afirmava Birman, a psiquiatria nascia no século XIX com uma dicotomia no modo processar um saber sobre a loucura. Dicotomia que operava tanto numa ordem clínica – baseando-se integralmente nos saberes médicos e na observação de fenômenos físicos do sujeito –, como também numa ordem moral – ditando e trabalhando dentro de uma reabilitação desse sujeito para viver dentro de uma sociedade e cultura. Tal dicotomia fazia com que a psiquiatria ordenasse um saber médico, mas também operasse em cima de uma figuração do louco e da conduta moral desse sujeito, instituindo padrões culturais para ele. Nascia, assim, o que identificamos no capítulo 1 como um campo científico da loucura – que abastecia e operava um imaginário do significado de louco dentro de outras instancias sociais, como econômica, social, familiar, entre outras.

Com o advento da pós-modernidade e a proliferação de pequenas vozes como verdades, nasce a necessidade de compreender um novo campo social para a loucura. Um campo que se basearia na subjetividade do sujeito e em sua experiência de vida. Um campo que traria para a sociedade a possibilidade de vislumbrar uma nova forma de visualizar o louco e a loucura. Não por meio da classificação científica importada do discurso psiquiátrico, mas pelo relato do sujeito que sofre em sua própria carne a loucura. O sujeito portador de sofrimento mental seria uma testemunha em primeira pessoa da lacuna deixada pela loucura. Este novo campo adota o nome, aqui, de campo narrativo da loucura.

Para compor o campo buscamos três abordagens teóricas não excludentes entre si que dizem respeito ao retorno – nas ciências e na sociedade em geral – de um interesse pela voz do sujeito. São elas: a guinada subjetiva, de Beatriz Sarlo, as noções apresentadas por Giorgio Agamben, em *O Que Resta de Auschwitz*, sobre testemunho, e finalmente a delimitação que Leonor Arfuch faz sobre espaço biográfico, na contemporaneidade, e como este rompe com os conceitos de público e privado.

### 3.2.1 A guinada subjetiva: mudança no olhar sobre a história

A proposta de guinada subjetiva, desenhada por Beatriz Sarlo (2007), em seu livro *Tempo Passado*, diz de uma virada no modo de compreender e reconstituir o passado, enfatizando a subjetividade e o sujeito que o narra. Para isso, Sarlo, preocupa-se em analisar uma experiência de narração do passado que não a acadêmico-histórica – cercada pelos rigores e métodos. Esse outro tipo, durante alguns anos – mais precisamente, segundo a autora, nas décadas de 1960 e 1970 –, constaria em relatos em primeira pessoa, por meio de uma narração que trazia a experiência de reconstituir o passado ligado à voz e a carne do sujeito que a profere, como operador de reconstrução de algum fato ou evento.

Essa operação pode se dar por diferentes formas, dependendo do tipo de visão de passado proposto por quem o reconstrói no presente. Para Sarlo, o passado não se desvincula do presente, sendo ingênua a premissa de que o passado caracteriza-se em fatos isolados presos e limitados num determinado momento ultrapassado pelo tempo. O passado deve ser compreendido como uma construção de significados que contrasta e opera num presente, uma lembrança que se recorre, um cheiro que traz uma memória remanescente. A visão de construção do passado, predominante por um tempo, esteve ligada à legitimação da academia e seus métodos de compreender o passado, operando sobre métodos, disciplinas, olhares que o delimitavam e o inscreviam no que Sarlo chama de “História de circulação”.

Outro modo de compreender o passado e reconstituí-lo é por meio de uma narrativa desempenhada por um sujeito onisciente ao fato descrito. O relato recebe uma valorização e legitimação pública num momento da história, em que o distanciamento da academia não conseguia mais responder a importantes clamores e questões sociais do que realmente havia se passado em determinada época anterior. Para ressaltar isso, a autora usa como exemplo o pós-ditadura militar na Argentina, em que os relatos e testemunhos de pessoas que haviam sofrido durante o regime militar vieram à tona. Primeiro, numa instância jurídica e política, ajudando a reconstituir e julgar diversos militares. Em um segundo momento, no espírito de “Nunca Mais”, que tornava imprescindível a publicização e a introdução de tais relatos na concepção histórica escolar e social.

A história tradicional era contaminada, então, por novos atores que traçavam novas topografias da memória social. Esses novos atores ganham espaço na metodologia de olhar e redesenhar o passado, acrescentado à academia e ao método histórico a importância de se olhar para uma nova forma de narração do tempo, a narração do sujeito e da subjetividade. Para ilustrar essa passagem, Beatriz Sarlo relembra Michel de Certeau (2009), em *A Invenção*

*do Cotidiano*. De Certeau mostrava como operários ingleses do século XIX preocupavam em reinventar seu cotidiano. Seja pela forma com que usam as ferramentas de seus patrões em casa, ou levando pequenas quantidades da produção para seus domicílios.

Tais exemplos demonstram uma guinada no modo de conceber as ciências sociais e história. Uma guinada que vai ao encontro da concepção e compreensão do cotidiano e do sujeito. Mas, antes de se falar do renascimento do sujeito, é necessário restabelecer pontos que levaram à sua morte. Durante os anos de 1950 e 60, surgiram estudos em que “desconfiavam” da excelência do sujeito e criticavam a veracidade de sua representação no texto, acreditando que é impossível transferir uma experiência externa a um mundo interno. Como avaliam Paul de Man e Derrida, citados por Sarlo, não seria possível atestar a credibilidade da experiência testemunhada por um eu na obra, pelo fato de as pessoas não saberem ao certo o que é experiência. Ambos faziam uma crítica à autobiografia, contestando a figura do eu narrador que relembra e reorganiza sua trajetória. Para tais autores, esse “eu” que fala seria uma representação, uma máscara do externo – uma prosopoeia, nos termos de de Man.

Outro ponto de atrito à ideia de narrativa de experiência do sujeito é a aceleração do tempo por meio do capitalismo tardio, fazendo com que o que gerações passadas teriam como experiência não servisse mais para ser repassado aos mais jovens. Esse descompasso é marcado pelo nascimento de novas tecnologias, técnicas de informação entre outros adventos do capitalismo. A ideia originária do narrador, descrita por Walter Benjamin (1987), como o sujeito que carrega uma experiência e a transmite com o imediatismo da voz e a credibilidade da carne, era emudecida pela modernidade.

O retorno da voz ao sujeito, caracterizado por Sarlo como uma guinada subjetiva, ocorre num período em que surge uma desconfiança por parte dos sujeitos a todas as outras formas de construir uma verdade, mesmo quando estas se referem a ele. Sarlo estuda e percebe esse fenômeno com grande força nos anos de 1960 e 1970, em que algumas regiões da América Latina se encontram num período de pós-ditadura. Existe, a partir daí, o grande interesse em ouvir os relatos dos sobreviventes das ditaduras e seus excessos. Um sentimento que, para Sarlo, assinala um importante marco político. Era preciso que os sujeitos narrassem e contassem os horrores desse período e, assim, prevenirem-se para o futuro. Como dissemos, um sentimento de “Nunca Mais” se encontra forte nesse retorno à voz do sujeito, contagiando não somente os tribunais, mas também a história, a educação e a mídia.

A pós-modernidade, como vimos, deslegitima os grandes relatos de verdade absolutos, fazendo com que pequenas verdades se proliferem. Esse pensamento extrai um dos pilares para a composição de um novo campo social que fomentaria a percepção da loucura e da

imagem do louco na sociedade. A experiência do louco enclausurado em instituições psiquiátricas vem à tona. A voz interdita desse sujeito, por muitos anos, toma contorno e possibilita levar ao conhecimento público questões referentes ao tratamento e a experimentação que esses sujeitos têm da loucura. Dessa forma, retornando à Sarlo, na pós-modernidade não é mais possível sustentar uma única verdade:

O sujeito não só tem experiências como pode comunicá-las, construir seu sentido e, ao fazê-lo, afirmar-se como sujeito. A memória e os relatos de memória seriam uma “cura” da alienação e da coisificação. Se já não é possível sustentar uma Verdade, florescem em contrapartida verdades subjetivas que afirmam saber aquilo que, até três décadas atrás, se considerava oculto pela ideologia ou submerso em processos pouco acessíveis à simples introspecção. Não há Verdade, mas os sujeitos, paradoxalmente, tornam-se cognoscíveis. (SARLO, 2007, p. 39)

### 3.2.2 O testemunho: entre a potência do dizer e a impotência do não dizer

Após emergir a discussão e problemática de um retorno à voz do sujeito, absorvido por meio da teorização que Beatriz Sarlo faz sobre a guinada subjetiva, nota-se relevante outra discussão. Uma discussão que interroga a posição do sujeito frente ao ato da enunciação e, conseqüentemente, o lugar que ele desenvolve perante a formação discursiva da história.

Em *O Que Resta de Auschwitz*, Giorgio Agamben (2008) nos conduz a pensar esse paralelo existente entre testemunho e a noção de arquivo. O arquivo seria aquilo que estabelece um ponto comum entre o dito e o não dito dentro de uma formação discursiva. O arquivo compreende, então, aquilo que dá a liga e norteia enunciados soltos, função autor e outros dispositivos construindo a formação discursiva desejada. Portanto, dentro dessa relação estabelecida, o arquivo anula o sujeito em sua subjetividade, transportando para um lugar vazio dentro do discurso. Essa contestação marca uma dificuldade em compreender a posição subjetiva desse sujeito, dentro da cadeia discursiva.

Em contrapartida ao arquivo e a sua estruturação da cadeia discursiva, para Agamben o testemunho restabelece a ligação entre sujeito e matéria dita. O filósofo investiga de forma filosófica os testemunhos provenientes dos sobreviventes dos campos de concentração da Segunda Grande Guerra, em especial os de Auschwitz. O autor se debruça em especial sobre obra de Primo Levi, um dos sobreviventes do campo que se dedica à literatura para recontar os horrores da guerra. Agamben se interessa em refletir sobre a composição dos testemunhos em relação ao evento Auschwitz, preocupando-se em nortear seu pensamento ao valor subjetivo do testemunho, não se atendo a constatar se há ou não uma equivalência entre a narrativa e a realidade. Assim ele já avisa no início do livro, em forma de advertência:

Talvez os leitores fiquem desiludidos encontrando muito pouco de novo a respeito do testemunho dos sobreviventes. Na sua forma, ele é, por assim dizer, uma espécie de comentário perpétuo sobre o testemunho. Não nos pareceu possível fazer outra coisa. Contudo, tendo em vista que, a uma certa altura, nos pareceu evidente que o testemunho continha como uma parte essencial uma lacuna, ou seja, que os sobreviventes davam testemunho de algo que não podia ser testemunhado, comentar seu testemunho significou necessariamente interrogar aquela lacuna – ou, mais ainda, tentar escutá-la. (AGAMBEN, 2008, p. 21)

Para Agamben, então, a testemunha pode ser de duas maneiras. Ele acredita que em experiências traumáticas, como o caso do campo de concentração, existam aquelas pessoas que conseguem narrar, posteriormente, as suas experiências e aquelas em que faltam-lhes a palavra para narrar. Isso ocorre por meio que, no caso extremo, o trauma pode ser tão grande, que o sujeito não consiga mais expressá-lo. O sujeito se emudeceria com o horror, ou teria morrido dentro dos campos de concentração. Este último, o que não consegue narrar, para Agamben é a testemunha integral. Como exemplo há a análise feita por Agamben de um personagem citado por Levi em um de seus livros. Este personagem seria a criança Hurbinek, um menino nascido dentro do campo de concentração, que, devido às más condições do campo, não conseguia pronunciar uma palavra.

Hurbinek não pode testemunhar, por que não tem língua (a palavra que profere é um som incerto e sem sentido: *mass-klo* ou *mass-tiklo*). No entanto ele é “testemunha por meio de minhas palavras” [Agamben cita Primo Levi nessa fala]. Mas nem sequer o sobrevivente pode testemunhar integralmente, dizer a própria lacuna. Isso significa que o testemunho é o encontro entre duas impossibilidades de testemunhar, que a língua, para testemunhar, deve ceder o lugar a uma não-língua, mostrar a impossibilidade de testemunhar. (AGAMBEN, 2008, p. 48).

O testemunho, para Agamben, se encontra, então, dentro de uma relação entre dizível e não dizível, de uma potência e uma impotência diante do fato. Essa relação, ao contrário do arquivo, recoloca o sujeito no centro de um questionamento do lugar que este ocupa em relação à formação discursiva. O testemunho é aquilo que expressa, em outras palavras, o valor subjetivo condensado no interior do sujeito com a possibilidade de narrá-lo.

Em oposição ao arquivo, que destina o sistema das relações entre o não dito e o dito, denominamos testemunho o sistema das relações entre o dentro de o fora do lango, entre o dizível e o não dizível em toda língua – ou seja, entre uma potência de dizer e sua existência, entre uma possibilidade e uma impossibilidade de dizer. (AGAMBEN, 2008, p. 146)

Outro ponto interessante da reflexão do filósofo nos conduz a pensar sobre esse campo narrativo da loucura. Esse pensamento culmina da conceituação que Agamben faz a respeito de “Resto”, presente no título de seu livro: *O Que Resta de Auschwitz*. O resto, aí presente, não significaria um empenho de buscar, por meio da reflexão sobre o testemunho dos

sobreviventes do campo de concentração, mais dados a respeito do episódio. Mas, sim, uma possibilidade de se pensar a respeito da emergência da subjetividade do sujeito presente em seu discurso em oposição às técnicas e métodos requeridos pela história. O resto seria a lacuna presente entre o dizível e o não dizível.

Agamben tensiona com a conceituação de resto, em sua análise do testemunho, a lacuna intermediária a uma condição de falar e de não-falar. Para o filósofo, as testemunhas que diziam a respeito do campo de concentração, falavam em nome daqueles que não conseguiam expressar suas palavras, ou por serem “mulçumanos” ou por terem morrido nas câmaras de gás. Os mulçumanos eram os prisioneiros que atingiram o estado de degradação máxima dentro de um campo de concentração. O seu estado era vegetativo e recebiam esse nome, possivelmente, por, na maioria do tempo, encontrarem-se sentados e curvados para frente – semelhante à posição de oração dos mulçumanos. Esse tipo de prisioneiro, para Agamben, seria a testemunha integral, por terem passado do limite da condição humana. Seus corpos eram incrustados dos significados do extremismo que o horror do campo poderia chegar.

O testemunho se encontra, então, como resto, no sentido que ele expressa a possibilidade de dizer e de contar, daquilo que não se consegue falar. Ironicamente, Agamben termina seu livro com testemunhos de pessoas que se diziam mulçumanos e retornaram para dizer do horror da guerra. Essa aporia como diz o autor, sustenta a excelência do mulçumano como testemunha integral, nesse caso.

### ***3.2.3 Um espaço biográfico entre o público e o privado***

As bases desenvolvidas para conceituar o retorno da voz ao sujeito e um possível campo narrativo da loucura, tomando como base discussões realizadas por Sarlo, sobre a guinada subjetiva, e Agamben, sobre a relação existente entre o testemunho e o arquivo, e como se dá não apenas o retorno da voz ao sujeito, como a volta desse sujeito ao centro da discussão de seu lugar ou função dentro desse discurso, nos possibilitam compreender a problemática da narrativa de experiência do sujeito. Essa problemática gera um novo campo de reflexão para os pensadores. Tal reflexão conduz a pensar em um espaço novo, que abriga o valor subjetivo empreendido dentro de uma narrativa. Esse valor, como alude Sarlo, tem sua significância na pós-modernidade por romper duas barreiras: a primeira foi aquela imposta pelos métodos científicos e teóricos que não conseguiam enxergar um lugar para o sujeito dentro de uma formação discursiva, a não ser o de uma função; a outra é o rompimento dos

limiares entre os conceitos de público e privado. As narrativas na contemporaneidade atravessam esse limiar a todo o momento, transformando o valor subjetivo em algo palpável. Essa nova conceituação gira em torno de como pensar a escrita biográfica de uma vida na contemporaneidade e como isso culmina numa espécie de espaço biográfico. A importância de tal discussão se faz para emoldurar a abertura e o interesse público em dar voz e, principalmente, ouvir os relatos e verdades – construídas de forma narrativa – de sujeitos comuns, ou sujeitos que não tinham direito a uma voz – como no caso dos portadores de sofrimento mental.

Em seu livro, *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*, Leonor Arfuch (2010) problematiza questões envolvendo os modos, gêneros e formas de relatar a experiência de vida, comuns aos campos das chamadas biografias e autobiografias, dentro do contexto contemporâneo. Para isso, Arfuch argumenta acerca do avanço tecnológico e o processo desenfreado de midiaticização – discussão também atrelada ao chamado fim da modernidade e, conseqüentemente, um retorno da voz do sujeito, cristalizado, anteriormente, nas estruturas coletivas – o povo, a revolução, entre outros (ARFUCH, 2010) –, e o surgimento da pós-modernidade.

Posteriormente, Arfuch problematiza esse âmbito biográfico/autobiográfico dentro dos conceitos de público e privado, caracterizando, por fim, o espaço biográfico intermediário a esses dois mundos. Por fim, com sua teorização sob esses pilares, a autora delinea o que ao longo de seu livro postula como Espaço biográfico. Um conceito que Arfuch toma emprestado do pensamento do filósofo francês Phillippe Lejune, teórico da autobiografia, mas que logo se apressa a demonstrar as diferenças: “O que para Lejune seria um final, para mim se tornava um começo” (ARFUCH, 2010).

Esse espaço em que se misturam estilos “canônicos” da biografia – como o diário, a confissão, entre outros – com novas formas de retratação do “eu” – entendidos pela autora, como as entrevistas, os perfis e formas do entretenimento midiático contemporâneo, como o *reality show* –, contempla questões valiosas, envolvendo uma desmistificação e desconstrução da idéia de um estilo puro biográfico, e sim como um ambiente em que convergem diversos estilos já consagrados e derivados de outros modos de narrar.

Para compreender a conceituação de Arfuch sobre espaço biográfico e suas mudanças na contemporaneidade, é necessário traçar aqui duas matrizes: a primeiro é a recuperação que a autora faz dos chamados estilos canônicos da biográfica, principalmente do livro *Confissões*, de Jean-Jaques Rousseau; e da apropriação e, posteriormente, do avanço em cima

do pensamento de Phillippe Lejune. Esse último que marca o principal território de pensamento de Arfuch.

Retornar a uma possível gênese da biografia/autobiografia é, para Arfuch, retornar ao início do capitalismo ocidental e da instalação da burguesia socialmente. Nesse período, a autora postula um processo de transformação capital e social que leva a uma cisão do mundo e, com isso, uma cisão entre homem e espaço. Dessa cisão, é que nasceria também a cisão entre privado e público. Essa última, muito importante para a compreensão das narrativas biográficas, por estas flutuarem entre esses dois mundos.

É neste retorno a uma gênese da biografia/autobiografia que Arfuch concebe o que ela chama de estilos canônicos da biografia. A esses modos era reservado o mundo da intimidade e a narrativa da experiência e vida dos sujeitos. Essa era a cisão inicial entre espaço público e privado, na qual as normas e bons costumes do início da modernidade restringiam as emoções, afetividades, entre outras coisas inerentes ao íntimo do sujeito ao contexto do privado.

A obra de Rousseau ganha notória importância nesse percurso histórico, marcando, assim, o momento, em que, para Arfuch, seria o início do atravessamento do privado para o público. Início esse que marca uma nova ordem na escrita biográfica, o aparecimento de um “eu” que busca empreender no papel, as marcas de sua vida, deixando, assim, os registros de sua experiência. Além disso, como esboça Arfuch, nasce também outra consciência nesse tipo de literatura. A consciência de um receptor, traçando assim a topografia da autobiografia na modernidade. Para a autora:

As confissões de Rousseau, em que o relato da própria vida e a revelação do segredo pessoal operam como reação contra o avanço inquietante do público/social, em termos de uma normatividade opressiva das condutas. O surgimento dessa voz autorreferencial (“Eu, só”), sua “primeiridade” (“Acometo um empreendimento que jamais teve exemplo”), a promessa de uma fidelidade absoluta (“quero mostrar ao meu semelhantes um homem em toda verdade da natureza, e esse homem serei eu”) e a percepção aguda de um outro como destinatário, cuja adesão é incerta (“quem quer que sejais...conjuro-vos...a não escamotear a honra da minha memória, o único monumento segura de meu caráter que não foi desfigurado por meus inimigos”), traçavam com veemência a topografia do espaço autobiográfico moderno. (ARFUCH, 2010, p. 48)

Arfuch, ao delinear o espaço biográfico, apresenta o pensamento de Lejune. Para o filósofo, o espaço biográfico se conceberia como uma espécie de museu, em que diversos exemplos de escrita biográfica são depositados ao longo do tempo. Para Arfuch, a principal diferença desse modelo, é, para ela, o fato de Lejune enxergar essa concepção como um reservatório de exemplos. Dessa forma, o espaço biográfico, para o francês, seria o ponto de

chegada, enquanto para Arfuch, o ponto de partida. Arfuch, para chegar a sua contextualização, apresenta primeiro, algumas idéias de Lejune, que serviram para ela como uma base. Uma idéia forte apresentada pela autora é a de pacto biográfico.

A idéia de pacto biográfico exposta por Philippe Lejune (2008), em *O Pacto Biográfico*, se dá num contrato estabelecido entre leitor e autor, por meio da leitura que o primeiro faz da obra, identificando, assim, se o teor biográfico ali expresso é verdadeiro ou não. Como dissemos, o grande dilema de Arfuch e também de Lejune, é buscar uma reflexão acerca das semelhanças existentes entre autor, narrador e personagem em obras que se dizem autobiográficas. Para isso, o caminho encontrado por Lejune foi pensar na importância do leitor em atestar a veracidade disso. No momento da leitura, é apresentado alguns sinais que comprovam que o narrador ou o personagem do livro são a mesma pessoa que o autor do texto. Ou seja, são elementos que conduzem o leitor a encontrar uma semelhança entre o mundo interno e externo do texto. Esses elementos, para Lejune, podem ser o nome do personagem no texto que remeta, ou seja, igual ao do autor; algum aspecto de cenário, citação ou passagem no texto que remeta a algum acontecimento real da vida do autor, entre outros mais.

Com isso, o espaço biográfico proposto por Lejune se encontraria expressamente nessa relação entre autor e leitor. O espaço biográfico seria o caminho demonstrado no texto que leva o autor a atestar a semelhança entre autor, narrador e personagem. Atesta-se o valor biográfico da obra, diferenciando aquele texto de uma ficção.

A delimitação de Arfuch em sua conceituação de um espaço biográfico, como relatado anteriormente, afasta da concepção de Lejune, pois moldasse em questionamentos, mais do que em um mostruário de exemplos de gêneros discursivos ao longo do tempo. Nesse espaço, Arfuch delinea uma convergência entre diversos estilos, não havendo assim uma hierarquização entre esses, permitindo, dessa forma, a especificidade de cada forma ou gênero, sem perder as suas interações temáticas e pragmáticas e seu uso diversificado nos âmbitos da comunicação e da ação (ARFUCH, 2010).

Para a autora, é possível estudar a circulação das vidas – público ou privadas - dentro de uma perspectiva intertextual e interdiscursiva. Sendo assim, entende-se que a construção autobiográfica/biográfica contemporânea atuaria num espaço em que diferentes elementos se interligariam na construção de um “eu” e uma “experiência”, elementos internos a uma produção biográfica, retratados pela autora com a alcunha de canônicos, como diários, confissões e textos empreendidos de próprio punho ou pelo punho de um terceiro.

Mas o principal questionamento que o espaço biográfico contemporâneo faz sobre o valor biográfico está na relação nominal entre autor e narrador. Relação essa que, por muitos anos, deu o tom de uma segurança entre a igualdade de autor e narrador, por possuírem mesmo nome. Esse cenário de confluência intertextual e interdiscursiva entre formas clássicas de narrativas do “eu” com outros elementos contemporâneos e midiáticos compõe a inquietação da autora acerca da relação nominal entre autor e narrador, refletida por Arfuch em três pensamentos.

Em sua primeira tentativa de delinear o espaço biográfico, Arfuch arrisca-se a pensar em alguns exemplos dessa hibridização entre modelos clássicos e contemporâneos. Ela aponta, assim, as biografias – autorizadas ou não – notas de rascunho, de viagem, perfis, cartas entre amigos, produções audiovisuais e teatrais biográficas, entre outros exemplos. Esse montante de material biográfico revela um fetiche contemporâneo em consumir e desvendar a vida do sujeito, principalmente quando esse “eu” deriva de uma figura célebre. Daí, o grande interesse público na busca de confissões sociais, testemunhos-chave, e elementos que componham além da retrospectiva do sujeito, um cenário de bastidores, envolvendo a construção desse “eu”. Essa seria a primeira confluência evolutiva entre formas clássicas de narrar o “eu” e inovações contemporâneas tecnológicas. Flutuaria, então, no espaço biográfico contemporâneo um desejo consumista acerca da biografia. Desejo, esse, que, para a autora, faz com que se torne mais difícil buscar o valor biográfico da obra: atestar a veracidade da similitude entre autor e figura narrada.

Numa segunda explanação acerca do espaço biográfico contemporâneo, Arfuch limita-se a pensar sobre essa relação entre autor e narrador. Nessa hora, a autora delinea as diferenças entre as formas canônicas, clássicas e contemporâneas de biografia. Para ela, diferente dos gêneros biográficos canônicos, que tinham o objetivo em agrupar sob o mesmo nome autor e narrador, consistindo, assim, uma apreensão da vida “real” do sujeito dentro do espaço narrado, na contemporaneidade essa relação torna-se difícil, uma vez que o espaço biográfico não é homogêneo, mas, como explicado anteriormente, uma confluência de gêneros, sentidos e discursos diversos que interagem em torno da construção de um “eu”. E esse espaço está inserido, cada vez mais, numa lógica de construção de imagens públicas, que enaltecem os desejos contemporâneos. Daí, a dificuldade em aceitar a total identidade entre narrador e autor. Daí, também, a descrença de Arfuch na pureza – como um estilo único e natural – dos discursos e construções biográficos.

Por último, Arfuch busca compreender esse espaço biográfico e suas delimitações teóricas na construção de um “eu”, dentro do universo das ciências sociais. Nesse espaço,

também não existe uma possibilidade de igualação entre autor e narrador, uma vez que existe a figura do pesquisador como fonte mediadora.

Concluindo seu pensamento sobre o espaço biográfico, Arfuch o apresenta como um limite territorial de pensamento que abarca diferentes formas e lógicas de relatos e gêneros biográficos, sem a intenção de diferenciá-los ou hierarquizá-los; também, como uma confluência, empréstimos e contaminações de pensamentos e marcos teóricos relevantes à literatura, comunicação, ciências sociais, antropologia, entre outros, que compõe essa zona nova de pensamento. Arfuch ainda postula que é essa insistência obsessiva em dar sentido cronológico, em apreender os momentos de uma vida, que compõe o cerne de seu espaço biográfico.

Ao traçar os limites conceituais de seu pensamento sobre espaço biográfico, Arfuch investe em pensar a relação desse território de convergência entre narrativas de construção do eu, dentro do espaço público e privado. Espaço esse que, na contemporaneidade – como será discutido mais à frente –, tem, cada vez mais, problemas em sua linha divisória. Esse desbotamento cada vez maior na linha divisória entre público e privado é consequência, para Arfuch, de uma midiaticização acelerada, o que proporciona as pessoas a publicizarem seus afetos e seu interior em grande escala social. O espaço biográfico, como abordado, foi importante para constituir o sujeito moderno, mas, também, para constituir e limitar os mundos privado e público, limitando, assim, o "eu" e o "nós". Mas, não apenas moldando essas noções, como também constituindo um lugar do espaço biográfico dentro dessas duas concepções.

Na contemporaneidade, com a explosão de uma busca por narrativas biográficas, por parte da mídia e da literatura e com a possibilidade que as novas mídias trazem aos sujeitos de exporem suas vidas ao público, os limites e contornos existentes entre público/privado tendem a sumir ou tornar-se fracos. Na contemporaneidade, Arfuch diz que esse tipo de narrativa do "eu" delinea, no social, um dialogismo entre um eu e um nós. Eis aí, talvez, a sua significativa importância nos dias de hoje. O íntimo ou privado só se reconhece como tal, quando exposto ao público. Este último, por sua vez, o reconhece e se identifica com aquele material que anteriormente estava escondido e escamoteado dentro do íntimo do sujeito. Romper as barreiras do público e privado é trazer à tona os sentimentos, as paixões, as fragilidades do ser humano.

Daí que podemos postular o cimento desse último pilar constitutivo de um novo campo narrativo da loucura, produzido pela experiência do sujeito louco exposta num produto midiático. Rompendo essa barreira entre o público e o privado e exteriorizando sua

experiência, sua paixão, seus afetos, o sujeito louco leva ao público um novo dado sobre o que realmente se constitui como loucura. É o marco de outra forma de se compreender o que realmente seria esse fenômeno. Não somente pela voz e os dados dos cientistas, mas também por meio da experiência do sujeito.

Os questionamentos feitos acima sobre a guinada subjetiva e um movimento de transformação social quanto ao olhar da experiência do sujeito, antes encapsulado dentro de uma metanarrativa; o surgimento, com o testemunho, da problematização da função do sujeito dentro da cadeia discursiva; e a expansão da curiosidade social, principalmente da mídia, por desvenda um espaço biográfico do sujeito narrado, faz com que surja uma questão importante: a proliferação de vozes e subjetividades, em um contexto de midiaticização da sociedade, que faculta, pelo avanço tecnológico, a produção e circulação de narrativas audiovisuais para além das instâncias midiáticas tradicionais. Ao cidadão comum, não dotado de uma técnica e um espaço dentro de um espaço midiático massivo, é dada a chance de se expressar e ressoar a sua voz publicamente. Essa midiaticização possibilita, também, o surgimento de uma voz social de sujeitos que durante muito tempo não tiveram essa voz. Os portadores de sofrimento mental, como constatado neste trabalho, tiveram por muito tempo um lugar no limbo da voz social. A problematização que Foucault e outros fizeram nos conduz a visualizar o “louco” como um sujeito ao qual sempre coube o papel do “sem se pronunciar”, do “sem palavras”.

### **3.3 Sociedade midiaticizada e a possibilidade da proliferação de novas verdades**

As bases para compreendermos a proliferação de pequenos relatos como novas formas de verdades, em contrapartida aos metarrelatos da modernidade, encontram-se, também, na sociedade midiaticizada. O fenômeno da midiaticização nos orienta a refletir sobre o modo como “novas” e “velhas” mídias transformaram as lógicas de interação nos diversos tipos de instâncias sociais, econômicas, políticas e culturais. A midiaticização possibilita, em uma de suas faces, uma abertura para que os sujeitos consigam expandir o seu horizonte comunicacional. As fronteiras bem delineadas fisicamente entre povos, países, etnias somem diante desse fenômeno.

A propor a conceituação de midiaticização em seu artigo “Mediaticização Como Processo Interacional de Referência”, José Luiz Braga (2006) enxerga, inicialmente, dois modos de dizer o que seria esse conceito. O primeiro a conceberia como “processos sociais específicos que passam a se desenvolver (inteiramente ou parcialmente) segundo lógicas da mídia” (BRAGA, 2006, p. 141). Sendo assim, seria a midiaticização de algumas instâncias sociais, tais

como a política, o aprendizado, entre outras. Uma segunda vertente de concepção do termo mediatização – pensando em uma escala macro-social – tratará da mediatização da própria sociedade.

É com essa segunda hipótese que Braga trabalha em seu texto. Seu objetivo, ao definir o que seria mediatização, é colocar esse termo no centro, como o processo interacional de referência. Contudo, essa afirmativa deve ser feita com cuidado, como alerta Braga: “Proponho abordar a mediatização como processo interacional em marcha acelerada para se tornar o processo “de referência” – o que corresponde a dizer que não assumimos o processo estabelecido, embora em estado avançado de implantação.” (BRAGA, 2006, p. 142)

O autor chama de processo de referência aqueles que são considerados prevaletentes e importantes na organização social e, conseqüentemente, no processo de criação de uma realidade comum a um grupo social. A realidade comum, como acredita o autor, é feita por meio da comunicação e interlocução dos diversos sujeitos sociais, que se comunicam e criam códigos, ações e normas coletivas. Os demais processos interacionais, que não sejam de referência, o teriam como um parâmetro. Assim, o processo interacional de referência organizaria a base para os demais processos.

Na lógica de Braga, os processos de referência mediatizados não substituem os processos anteriores a ele. Mas aqueles processos de uma era pré-mediatizada se ajustariam ao novo processo. Nessa ótica, Braga propõe uma evolução dos processos interacionais de referência, que, com a evolução da sociedade e de suas lógicas, vão se readaptando e se readequando. Como o próprio autor salienta: “isso quer dizer que tais sistemas e processos não simplesmente “substituem” outros – mas absorvem, redirecionam e lhes dão outro desenho (que inclui, parcialmente, o anterior)”. (BRAGA, 2006, p. 142)

Com essa afirmação, o que Braga concebe em seu trabalho é a passagem de uma cultura centrada na escrita para uma cultura mediatizada. Essa transição opera a adaptação de processos interacionais existentes numa cultura escrita, que passam a ser compreendidos dentro de uma cultura mediatizada. A lógica dessa transição afetaria a construção de realidades sociais, na contemporaneidade. O sujeito passa, assim, a operar seus mecanismos de interação por meio das novas mídias.

Como cultura escrita, Braga define uma época em que os processos sociais de interação passavam por um processo de referência baseado no livro. Como afirma o próprio autor:

Quando falamos de “cultura escrita”, não estamos nos referindo apenas aos *materiais* caracterizados pela palavra impressa (livros, jornais, correspondências, etc.), nem apenas aos momentos específicos em que um leitor foca o olhar sobre tais materiais (momento da leitura). Inclui-se no processo toda interação que, de algum modo, faz referência direta ou indireta às coisas escritas; toda processualidade que só pode existir porque, em algum lugar, há uma base escrita que dá sustentação (lógica, jurídica, moral, referencial, psicológica, cultural, etc.) ao que se processa – e que, portanto, não existiria ou sequer seria pensado sem tal referência. (BRAGA, 2006, p. 144)

Para Braga, o indivíduo para ingressar nesta cultura escrita necessitaria de uma longa formação e uma aprendizagem. A escola é que faria esse papel, inserindo o sujeito aos códigos, formas e normas pertencentes à cultura escrita. Assim, esta inserção e o processo de interação estabelecido por uma cultura escrita nos fazem pensar novamente a concepção feita por Jean-François Lyotard (2007) sobre o metarrelato. Assim como o metarrelato – correspondente nesse trabalho como a ciência moderna – a cultura escrita propõe lógicas e jogos de linguagens internos próprios. A essas lógicas, os sujeitos devem ser inseridos, e, aqueles que não se inserem ou se adequam são excluídos, como exemplo: os analfabetos. Usando o jogo dedutivo proposto pela ciência moderna, podemos concluir que a cultura escrita faz parte da modernidade.

Mas é falho pensar que a midiaticização consegue reinserir, em toda plenitude, os excluídos de uma cultura escrita. Isso se dá por refletirmos a midiaticização como um processo interacional de referência que não anula a cultura escrita, mas readapta as suas lógicas e processos para outro modo, como propõe Braga. Para isso, o autor pensa numa lógica de transição. Esta última se daria por pensarmos que os novos processos são a evolução de processos anteriores. Desta forma, a midiaticização vislumbraria a possibilidade de preencher lacunas deixadas por uma cultura escrita, pré-midiaticizada.

Braga identifica algumas dessas lacunas. Para ele, alguns fazeres dos processos mediáticos vem de uma sociedade pré-midiaticizada. São eles:

[...] maior abrangência de envolvimento, geográfico e populacional; maior rapidez nas comunicações; maior permanência das mensagens (registro); maior diversidade captura, objetivação, transformação, transmissão e circulação de tipos de informações e comportamentos – possibilitando usá-los diretamente em interações sociais (sons, imagens, gestos, ambientes...); busca de adesão mais direta e mais rápida a proposições dominantes (hegemonia); ampliação de consumo; maior agilidade e rapidez na captação de informações e de comportamentos sociais. (BRAGA, 2006, p. 146)

A passagem de uma cultura escrita para uma cultura midiaticizada também é trabalhada por Muniz Sodré (2002), em *Antropológica do Espelho*. O autor acredita que o fenômeno da midiaticização é decorrente do avanço capitalista e, conseqüentemente, do avanço tecnológico.

Sendo assim, a midiaticização, a princípio, é a aceleração de processos interacionais de comunicação e troca de informação por pessoas do mundo inteiro. Contudo, Sodré vai adiante descrevendo o perigo de se pensar nesse fenômeno apenas no viés do avanço técnico, de um aumento na qualidade de ferramentas tecnológicas a serviço dos sujeitos. Ele enxerga também uma profundidade nesse fenômeno, por ele estabelecer a possibilidade de interações subjetivas entre sujeitos, de uma forma mais complexa e rápida.

Sodré compreende a tecnologia como uma espécie de prótese. Porém, o que ele denomina prótese vai além da compreensão de uma simples extensão. A midiaticização cria novos ambientes virtuais que integram nesse novo contexto códigos e condutas próprias. Nasce, assim, um espaço novo que, apesar de se ter uma ligação com um espaço real, não necessariamente o reproduz por inteiro. O que Sodré indica com isso é a precariedade de pensarmos que a tecnologia é apenas uma coisa técnica, uma ferramenta, mas que ela produz ambientes, em que os sujeitos navegantes reproduzem e interagem expressões subjetivas.

Aplicado a médium, o termo “prótese” (do grego *prosthēnos*, extensão), entretanto, não designa algo separado do sujeito, à maneira de um instrumento manipulável, e sim a forma tecnointeracional resultante de uma extensão especular que se habita, como um novo mundo, com nova ambiência, código próprio e sugestões de condutas. Isso equivale a dizer que esta forma é que não se pode instrumentalizar por inteiro, isto é, objetivá-la socialmente como um dispositivo submetido a um sujeito, por ser uma entidade capaz de uma retroação expropriativa de faculdades tradicionalmente atinentes à soberania do sujeito, como saberes e memória. (SODRÉ, 2002, p. 22)

Ainda na reflexão a respeito de prótese, Sodré acredita que a mídia se assemelha em termos a um espelho da vida real-histórica, por, do mesmo jeito que o primeiro, refletir e ajudar a olharmos aonde nosso olho não consegue penetrar muitas vezes. É uma forma de nos apresentar numa superfície. Contudo, a mídia vai além do espelho, pois ela não apenas reproduz um mundo real, como também cria outras formas de interação internamente em seu contexto. Trata-se de um novo mundo, com novas possibilidades de trocas e interações aos sujeitos. Mas não podemos acreditar, também, que ela seqüestra ou simplesmente aliena o sujeito de sua realidade. É preferível acreditar, como orienta Sodré, que ela trabalha com hibridizações de mundos. Isso implica, então, em uma nova forma de presença do sujeito no mundo.

Nesse sentido é que o autor arma a sua conceituação de um *bios* midiático. Ao refletir em cima do pensamento de Aristóteles em *Ética a Nicômaco*, Sodré direciona nossa leitura para os três tipos de existência que o filósofo trabalha, e que Aristóteles chama de gênero de existência (*bios*). O primeiro seria o *bios theoretikos*, ou vida contemplativa, o *bios politikos*,

ou vida política e o *bios apolaustikos*, ou vida prazerosa. A proposta de Sodré é pensar na midiatização como um quarto *bios*, em que, para o autor, predominaria uma esfera de cultura em conjunto com a esfera de negócios.

Partindo-se da classificação aristotélica, a midiatização ser pensada como tecnologia de sociabilidade ou um novo *bios*, uma espécie de quarto âmbito existencial, onde predomina (muito pouco aristotelicamente) a esfera dos negócios, com uma qualificação cultural própria (a “tecnocultura”). (SODRÉ, 2002, p. 25)

Sendo assim, Sodré tenta deixar claro que sua preocupação ao elencar um pensamento sobre o que midiatização não está restrita ao âmbito acadêmico. A isso, o autor pondera que algumas transformações já ocorrem no meio da vida cotidiana para visualizarmos a midiatização. Essas características são: no nível participatório, envolvendo, assim, a programação de comportamentos e respostas dos usuários; num nível espacial, uma vez que a midiatização cria sua própria topografia; e no nível de uma grande enciclopédia, já que ela possibilita a esse usuário um acervo aparentemente infinito de informações.

O quarto *bios* proposto por Sodré, então, seria – como ele mesmo usa o termo – uma espécie de prótese especular de um mundo real. Esse novo ambiente trabalharia paralelamente ao contexto real do sujeito, possibilitando novas formas de interação e subjetivação. Como o próprio Sodré afirma, a linguagem e a interação seriam os meios produtores de uma realidade comum entre os sujeitos. A lógica da mídia perpassa a lógica de uma troca de linguagem, possibilitando, assim a recriação de novas maneiras de se fazer presente no mundo do usuário que a utiliza.

A passagem de uma cultura escrita para uma cultura midiatizada, transformando os processos interacionais de referência e ditando à sociedade novas formas de conceber realidades difusas e proporcionar aos sujeitos uma proliferação de canais de comunicação, subsidia um campo de pensamento sobre o retorno da voz do sujeito. O *bios* midiático proposto por Muniz Sodré, nos alerta para a criação de outra dimensão de relações sócias – refletido pelo fenômeno da midiatização. Esse outro *bios* readapta as condições estabelecidas por uma cultura escrita (BRAGA, 2006), redefinindo assim os padrões de compartilhamento e publicação subjetiva e social entre os sujeitos. Essa redefinição dos modos de operar o processo referencial de interação traz para este trabalho uma brilhante reflexão. Assim como lemos acima uma analogia muito próxima da conceituação que Braga faz sobre a cultura escrita com o metarrelato proposto por Jean-François Lyotard, e lemos, também, que entre os dois existe uma exigência de uma preparação e educação dos indivíduos para que possam compreender e usar as lógicas existentes ali – excluindo, assim, aqueles que não estão aptos,

como os analfabetos – a midiática não vem para erradicar esse problema, mas, ao transformar as lógicas de operacionalização do jogo existente dentro de uma cultura escrita, ela abre para que pessoas que antes não teriam o poder de uma voz social se expressar e produzirem suas próprias verdades.

Ainda refletindo com Sodré e outros pensadores sobre midiática e contemporaneidade, a significativa passagem de uma lógica processual interacional baseada na cultura escrita para uma cultura midiática, esta presente na passagem de uma modernidade para uma pós-modernidade, ou – amplificando o contexto – de uma base racional científica como princípio estruturador do mundo para novas formas de enxergar e estar presente nele.

## **4 A CONSTRUÇÃO DA VOZ SOCIAL SUBJETIVA DO PORTADOR DE SOFRIMENTO MENTAL NA T.V. PINEL**

### **4.1 A Construção de um objeto: A TV Pinel**

O percurso delineado até aqui nos mostrou, nos dois últimos capítulos, as paredes teóricas da formação de dois campos possíveis para se dizer da loucura. O primeiro campo foi moldado por meio das observações feitas por teóricos como Michel Foucault (1999) sobre a constituição e evolução do discurso psiquiátrico, que demarca uma importante barreira de exclusão entre louco e sociedade, emoldurada sobre o nome, aqui, de campo científico da loucura. Tal campo constitui uma centralidade discursiva sobre o significado de loucura. Foucault (1999) nos faz refletir sobre esta centralidade, ao questionar os limites do olhar científico sobre o objeto loucura, a partir do século XIX. Esse questionamento surge na dualidade dessa prática, uma vez que ela não se debruça sobre um objeto palpável e preciso ao campo médico: a mente.

Refletimos, principalmente sob a luz desse questionamento, que o saber psiquiátrico compreendia uma limitação significativa ao compreender a loucura. O psiquiatra não a sente – apesar de Foucault reconhecer que a loucura é algo que faz parte do sujeito humano – como seus pacientes. Ele a ouve e configura sobre esta um sistema nosológico e nosográfico. Por esta dificuldade em alcançar a precisão do que realmente se é a loucura, desenvolvemos uma fundamentação que nos leva a montar um novo campo de compreensão sobre o que é loucura. Tal campo, como descrito no segundo capítulo, confecciona-se baseado no saber do corpo da pessoa que a carrega e vive. Este campo seria o narrativo.

Desenvolve-se, neste terceiro capítulo, a pretensão de avaliar o grau desses dois campos. Como são formados? Serão eles totalmente opostos? Ou, em algum momento, eles se cruzam e até se complementam? Por meio destas questões, surge a importante e desafiadora construção de um objeto empírico para nos servir de apoio e para tais demonstrações. É neste sentido que optamos por escolher a TV Pinel – uma experiência audiovisual produzida por trabalhadores, especialistas em comunicação e pacientes do Hospital Municipal Philippe Pinel, localizado na cidade do Rio de Janeiro. Tal prática nos orienta a visualizar, a princípio, o delineamento destes dois campos da loucura desenvolvidos até aqui.

Este olhar se baseia na conduta adotada pela TV Pinel em trabalhar a loucura por meio do humor e da sátira, desconstruindo o discurso científico e rompendo com os muros da loucura enquanto apenas doença mental. A TV pinel vai mais longe e retrata também questões voltadas ao cotidiano, aos meios de comunicação, à cultura, entre outras coisas. A Loucura se

molda a todos esses assuntos e se dilui do mundo da psiquiatria e doença mental, nas narrativas produzidas pela TV.

Contudo, nossa hipótese é de que ela não rompe totalmente com o discurso científico, adotando, muitas vezes, um tom psiquiátrico e jogando com termos médicos-científicos em seus programas. Mas esses assuntos ficarão para mais à frente em nossa pesquisa. No momento, necessitamos conhecer uma parte da história da TV Pinel. Contudo, é preciso fazer uma contextualização da época que a possibilitou. Tal época condiz com a chamada reforma psiquiátrica no Brasil. O que fez com que fosse possível mudar a visão e a forma de se tratar e conceber a doença mental e a loucura no país.

#### ***4.1.1 O Contexto: notas sobre o processo de reforma psiquiátrica no Brasil***

O começo da reforma psiquiátrica no Brasil se esbarra com o período que compreende o final da ditadura militar. Após o fenômeno do “Milagre Econômico”, do início dos anos de 1970, quando se inicia um movimento de reforma política e social no Brasil. É o período em que várias frentes de luta são abertas, propondo movimentos como a reforma sanitária, a reforma política, cultural e social. A reforma psiquiátrica faz parte desses movimentos.

É nesse contexto, mais precisamente no ano de 1976, que surgem as primeiras e importantes manifestações no setor da saúde. Nessa fase, instituições como o Centro Brasileiro de Estudos de Saúde iniciaram uma discussão sobre diversas maneiras de se melhorar a organização das políticas da Saúde; fato esse que já vinha sendo trabalhado pelos diversos sindicatos da área no ABC Paulista (AMARANTE, 1995). Porém, apenas em 1978, essas entidades começam a exercer uma maior participação na política efetiva do Brasil, quando os opositores do regime militar ganham mais força. Esses movimentos marcam não só a política de Saúde no Brasil, mas também a política geral. É a partir daí que surgem importantes grupos de pensadores para a estruturação da reforma sanitária no País.

Entre esses vários grupos emergentes, surge o Movimento de Trabalhadores em Saúde Mental, que, num primeiro momento, teve um importante papel de fazer denúncias e acusações contra o sistema nacional de assistência psiquiátrica vigente, que incluía maus tratos, negligências, torturas, fraudes e corrupções. É por causa de instituições como MTSM que começam a existir as primeiras denúncias contra hospitais psiquiátricos. O grupo deixa claro também a utilização da psiquiatria como uma importante ferramenta de controle social por parte do Governo (AMARANTE, 1995).

O surgimento do MTSM é marcado pela crise do Departamento Nacional de Saúde Mental (DINSAM), que se torna a alavanca para o movimento assumir um caráter nacional. A crise se baseia num movimento de denúncias, reivindicações e críticas em quatro hospitais da DINSAM, no Rio de Janeiro. Esse acontecimento desencadeou, não só no Estado do Rio de Janeiro, mas também em todo território nacional, uma grande repercussão na mídia, levando a um descontentamento da população.

No início dos anos 80, ocorre o que pode ser chamado de segundo momento da história da reforma psiquiátrica no Brasil, quando parte do movimento de reforma sanitária é incorporado pelo Estado. O resultado dessa incorporação é, por um lado, uma tática dos movimentos ligados à reforma de ocupar um espaço dentro do aparelho público, tendo assim uma chance de tomar decisões e introduzir mudanças nas políticas da Saúde. E, por outro, é uma tática também do Estado, para se absorver idéias e pessoas ligadas a esses movimentos, para tentar reduzir os diversos problemas, e dar mais legitimidade às políticas públicas de Saúde da época.

Um marco para esse período é a chamada “co-gestão”, uma ação implantada pelo Ministério da Saúde em conjunto com o da Assistência e Previdência social, que reestruturava os diversos hospitais da DINSAM no Brasil. O MTSM passa a ter um importante papel também na gerência de sistemas de Saúde Mental em muitas partes do País. Com esse plano da “co-gestão” se ganha um reforço da Previdência Social, o maior arrecadador financeiro do sistema de Saúde.

O Plano de Reorientação da Assistência Psiquiátrica no Âmbito da Previdência Social, no auge do sucesso da “co – gestão” e das experiências locais de integração interinstitucional, vem consolidar este período, pois significa a participação efetiva da Previdência Social – maior arrecadador e financiador do sistema de saúde – nas políticas públicas de assistência médica [...] (AMARANTE, 1995, p. 92).

Com a eleição de Tancredo Neves e o fim da ditadura militar no Brasil, o movimento sanitário, assim como a proposta do novo Estado de ser popular e democrático, começa a ganhar nova vida. É nessa época, em 1987, que é realizada a 8ª Conferência Nacional de Saúde, possibilitando, pela primeira vez, a participação de representantes e entidades populares em um evento como esse. Nessa conferência, a expressão *reforma sanitária* torna-se um lema nacional, sendo adotado, assim, como um instrumento de mobilização social para uma reestruturação do setor da saúde no País.

Paralelamente a esse evento, ocorria também, a contragosto da Divisão Nacional de Saúde Mental (DINSAM), a I Conferência Nacional de Saúde Mental, como desdobramento

da Conferência de Saúde. Esta, por sua vez, marca o início do fim da trajetória sanitária. É firmado também, nessa época, um acordo para se realizar o II Congresso Nacional dos Trabalhadores em Saúde Mental, na cidade de Bauru, onde é construído o lema: “Por uma sociedade sem manicômios”.

#### **4.1.2 O Objeto: TV Pinel**

Em 1996, foi criada no Instituto Philippe Pinel a TV Pinel. O projeto consistia na produção de peças televisivas contando com a participação de seus pacientes, uma equipe profissional e diversos funcionários do instituto, nas funções de produtores, atores e diretores dos programas, ou seja, embora tenha o nome de TV, esse objeto constitui-se como produções em audiovisual. A TV surge de uma parceria entre o instituto Pinel, que na época ainda pertencia ao Ministério da Saúde, com a TV Maxabomba, um projeto de comunicação comunitária. Esta parceria tinha o objetivo de transpassar os muros do estigma do louco e levar a sociedade uma nova forma de narrar a loucura e os cotidianos dos pacientes.

Segundo Vera Roçado, coordenadora da TV Pinel, o programa surge durante uma época de grande transformação no modelo assistencial da psiquiatria no Brasil. Mudanças essas que, como assinala Paulo Amarante (1995), contavam com uma reforma psiquiátrica desenvolvida no Brasil no final dos anos de 1980, a partir de um encontro na cidade de Bauru, São Paulo, em que trabalhadores, pacientes, familiares, e outras pessoas, que reivindicavam mudanças na condução dos tratamentos assistenciais em saúde mental no país. Nessa ocasião, que ficou conhecida como encontro de Bauru, surgia o lema: “Por uma sociedade sem manicômios”.

Ainda em sua explicação sobre a TV pinel e seu surgimento, Vera Roçado esclarece que o início da proposta de criar uma TV Comunitária se deu no Hospital após a capacitação de alguns usuários do serviço em oficinas de técnicas em audiovisual. Após as gravações de alguns vídeos, notou-se o interesse da comunidade em geral no projeto. Com isso, a comunicação havia se tornado um importante canal para aproximação de diferentes áreas do hospital, oferecendo, assim, um espaço que constituía uma troca entre diferentes atores da instituição. (PINEL, 2006). A proposta de integração tinha como objetivo a promoção da idéia de humanização e convivência com diferenças e na promoção da inclusão e tentativa de rompimento do preconceito com portadores de sofrimento mental.

Além de agregar funcionários, técnicos e usuários do hospital, a TV Pinel se constituía também em um importante disseminador da luta de todos os sujeitos na luta que envolve o tratamento humanizado e em porta voz da possibilidade criativa da pessoa com transtorno mental – uma câmera na mão e muitas idéias na cabeça. (PINEL, 2006, p. 8)

A metodologia da produção da TV Pinel continha um espírito de romper com as paredes do hospital e da loucura, buscando, também, abordar outros temas. Sendo assim, a produção da TV Pinel consiste em aglutinar ideias vindas de pacientes e técnicos para produzirem os programas que, segundo nomenclatura criada pela equipe, seriam “revistas audiovisuais”, contendo em média 40 minutos.

A TV Pinel atravessou os muros do hospital e foi para as ruas. Falamos com o povo, ‘declaramos amor’ aos psicotrópicos, satirizamos o cotidiano, falamos da prevenção da AIDS, parodiamos comerciais e telenovelas. Brincamos com o carnaval no sambódromo, convidamos uma pessoa a ter ‘um dia de pinel’ e fomos anfitriões de alienígenas (PINEL, 2006, p. 9)

Mesmo a construção e a produção dos vídeos da TV Pinel serem feitos não apenas por portadores de sofrimento mental, contendo também técnicos do hospital e da área de comunicação na equipe, as principais idéias para a confecção do material são propostas pelos pacientes. Esse é um dos primeiros patamares que a equipe da TV Pinel se ancora para construir uma nova imagem do louco e da loucura na sociedade. Dar autonomia para esse sujeito é, talvez, a primeira estratégia da produção da TV. Os programas da TV Pinel, atualmente, são veiculados no youtube e no blog próprio da TV, porém, já estiveram na grade e imersos no interior de outros programas no canal saúde e no canal destinado à TVs Comunitárias do Rio de Janeiro

Eliane Marcolino (2007) realça em sua tese, *Comunicação e Saúde Mental: Estudo de caso da TV Pinel e do Espaço Comunicacional do Hospital de Havana*, esse importante objetivo da TV Pinel em desmistificar a imagem do louco perante a sociedade. Para a autora:

A TV Pinel vai de encontro a essa sociedade que insiste em ocultar a sua realidade; ela surge para escancarar o que fora escondido. As muralhas do hospício foram rompidas para mostrar uma face oculta da loucura. Vem para contestar exclusão e o silêncio, e propor o diálogo e a integração social (MARCOLINO, 2007, p. 81).

Ainda segundo Marcolino, o humor sempre foi uma marca da TV pinel. Em uma primeira reunião com os usuários do instituto Philippe Pinel, a equipe da TV Maxacomba pôs um microfone ligado na mesa, deixando-o por algum tempo. Uma usuária ao ver o equipamento, pegou o microfone, olhou para a câmera e acrescentou uma provocação: “Você sabe o que é que tem embaixo do tapete de um hospício?” (MARCOLINO, 2007, p. 83).

A experiência demonstrada pela TV Pínel nos conduz a refletir sobre o vídeo e sua articulação com o sujeito. Tal relação é contextualizada por Mario Perniola (2009), em “Videocultura Como Espelho”. Neste texto, o autor se debruça a refletir sobre a evolução do vídeo e seu enraizamento no pensamento cultural e social. Perniola inicia sua reflexão chamando atenção para um momento que ele denomina como solenização do vídeo. Esse fenômeno remete aos anos de 1970, quando nas primeiras produções de vídeo, iniciou-se um pensamento deste como uma forma de arte, que contemplava o aurístico e o subjetivo, em contrapartida à televisão, a experiência midiática que mais se aproxima do vídeo, e que recebia críticas por seu viés mercadológico e institucional.

A princípio, parecia ser essa mesma a diferença entre estes dois meios. Contudo, alguns anos após o fenômeno descrito, estudiosos observaram os avanços técnicos e culturais que tornavam essa aporia entre vídeo e televisão superficial. A efemeridade técnica que as fitas de vídeo – tendo uma vida útil curta e sujeita a estragos – conduziam à necessidade de promover meios que assegurassem uma longevidade ao vídeo. Mas, não somente isso. O vídeo cada vez mais se tornava institucionalizado. Instaurava-se, assim, a relação do vídeo com o efêmero que relacionava-se com os estudos desenvolvidos sobre sujeito e sua relação na cultura, durante as décadas de 1960 e 1970. Conforme aponta Perniola:

A partir do momento em que o problema principal se tornou o de preservar e garantir a possibilidade de fruição das fitas, ficou evidente que apenas uma videoteca institucional poderia assegurar tais serviços. AS vicissitudes do vídeo se inseriam assim numa situação sociocultural mais geral na qual, como observa Gene Gonghhood, o famoso autor de *Expanded Cinema* (1970), a capacidade de destruição do homem se tornou enormemente maior que a sua capacidade de criação. O embriamento do efêmero dos anos sessenta e setenta transformou-se, assim, na preocupação de subtrair do esquecimento e da destruição os horizontes vitais e culturais de uma geração inteira (PERNIOLA, 2009, p. 49)

Esta reflexão conduz o pensamento da diferença entre vídeo e televisão e, além disso, da função que ia se moldando para o primeiro dentro da cultura, para outro patamar. Passada a euforia das potencialidades técnicas e da solenização do vídeo, a relação entre este e o sujeito começa a ser analisada dentro de seu círculo interior. Isso se dá pela construção da imagem própria que o sujeito faz dentro da produção de vídeo, estabelecendo que esta mídia haja como um espelho para quem o utiliza (PERNIOLA, 2009). Tal concepção atua dentro da possibilidade que a pessoa que manuseie o vídeo, possa também manusear a imagem que se expõe em seu interior. Perniola, sobre isso, faz um diálogo entre essa construção imagética, possibilitada pelo vídeo, com o conceito de narcisismo, que afluía no pensamento, principalmente dos psicanalistas, nos anos de 1970.

Porém, essas duas observações feitas sobre o vídeo e sua relação com o sujeito e meio social – a solenização do vídeo e o vídeo narcisismo – se mostram ineficientes para compreender os efeitos que esta mídia propicia, principalmente a partir dos anos de 1990, em que o mundo vive uma grande guinada tecnológica, conforme salienta Perniola. É necessário que extrapolemos essa reflexão entre vídeo e sujeito, e elevemos o pensamento a um patamar maior: um nível que compreenda a relação desse meio e seus reflexos sociais na cultura e sociedade que estão à sua volta. Ao passo de compreendermos o espelhamento narcísico como uma ponte entre o sujeito e a possibilidade de ser outra coisa, ou seja, ao manipular ferramentas e processar a edição do vídeo, o indivíduo manipula também a sua imagem, a sua apresentação ali proposta na superfície do vídeo. Essa projeção simboliza uma ponta apenas da análise, existindo também outra ponte desse processo.

A relação entre sujeito e vídeo (espelho) reflete agora num horizonte social, onde a possibilidade de construção do ser amplifica para uma mimetização de costumes, padrões e características presentes na sociedade. Esta última é refletida no espelho do vídeo, mas também é construída, em muitos momentos, por meio dessa projeção. É nesse híbrido entre narcisismo e fonte especular sensorial, que o autor elenca o exemplo da ninfa Eco para melhor ilustrar esses dois pólos e seus efeitos na sociedade:

Com efeito, repensando o mito de narciso, a figura que mais se presta a constituir o modelo de sentir contemporâneo é a ninfa Eco. Nela reencontramos as características fundamentais que os psicanalistas atribuem ao narcisismo: a sua metamorfose em pedra é uma metáfora da ausência de um sentir pessoal, a sua obrigação de repetir imediatamente a voz está de acordo com a perfeita adequação ao que é dado *hic et nunc*. Na ninfa Eco encontram-se reunidos os dois aspectos essenciais da experiência das duas décadas: o ser coisa e, ao mesmo tempo, o participar de forma simulatória de um horizonte sensorial coletivo e socializado (PERNIOLA, 2009, p. 55)

Sob a luz dessas reflexões: uma compreendendo a relação existente entre sujeito e vídeo, e como o segundo estabelece a possibilidade de construir uma projeção irreal, um espelho narcísico ao primeiro, e, também, a espetacularização social, observamos a experiência da TV Pínel como uma forma de trazer a construção da imagem e da voz do sujeito louco a um reflexo social. Como um espelho narcísico, o sujeito louco tem a possibilidade de construir a sua imagem, sendo ele mesmo o editor de como o “louco” deve ser enxergado socialmente. Em alguns momentos, também, ele tem a possibilidade de se deslocar da posição de louco e se construir em outro lugar – médico, pai de família, entre outros. Num segundo nível de observação primeira, podemos pensar, também, como o vídeo produzido por um portador de sofrimento mental como uma forma de fomentar a sociedade

sob uma nova ótica da loucura, e não a que está em vigor há muitos anos – conforme estabelecemos na discussão sobre o campo científico da loucura.

Um dos elementos fortes da produção da TV Pínel ao retratar a loucura, é adotar o tom humorístico e desenvolver paródias na relação entre louco e sociedade, louco e família, louco e médico, entre outras. O humor torna-se um importante elemento na construção de um contra discurso científico que mistifica a loucura no campo da doença e do sofrimento mental. Linda Hutcheon (1985), em *Uma Teoria da Paródia*, apresenta uma argumentação sobre o conceito e a função da paródia, principalmente a partir da modernidade, diferente dos modos tradicionais de compreensão deste estilo. Para isso, Hutcheon inicia sua concepção chamando a atenção para a análise etimológica do termo paródia, analisando o significado de suas partes separadamente. Como relembra a autora, o significado de paródia, para muitos autores e dicionários lingüísticos, refere-se a uma forma artística com a função de fazer um deboche de outra forma artística. Essa concepção tem início com os gregos que entendiam a paródia como um *contra-canto*. A autora não descarta que a paródia pode ter essa conotação oposição, contraposição. Contudo, parar análise dessa forma de expressão nessa única concepção é não compreender a riqueza que esse estilo pode proporcionar.

Para compor o significado que pretende tecer, Hutcheon chama a atenção para duas partes que compõe a palavra paródia. O primeiro é “odos” que, em grego, quer dizer canto. Porém, ao explanar sobre o significado de “para”, a autora apresenta duas vertentes de significação deste prefixo. O primeiro remete a contra, conforme compreendido na concepção grega de *contra-canto*, e dá o sentido de algo ridicularizador, com o objetivo de destruir e debochar o texto original. Mas, a autora apresenta outro significado de “para”, também em grego. Um significado que raramente é aventado pelos pesquisadores e teóricos da paródia, ao concebê-la. Tal significado quer dizer: “ao longo de”.

Essa nova forma de entender o prefixo “para” traz para Hutcheon uma nova forma de enxergar a paródia, como uma forma que homenageia o texto parodiado, no sentido de uma intimidade. Como postula Hutcheon:

No entanto, para em grego também pode significar “ao longo de” e, portanto, existe uma sugestão de um acordo ou intimidade, em vez de um contraste. É este segundo sentido esquecido do prefixo que alarga o escopo pragmático da paródia de modo muito útil para as discussões das formas de arte modernas [...]. (HUTCHEON, 1985, p. 48)

Ao compor sua teoria sobre a paródia, abrindo o termo para uma profusão de possibilidades de enxergá-la – rompendo com a tradição que a concebe como um estilo

apenas destrutivo –, a autora no sinaliza para observarmos melhor a relação entre o texto original e a paródia. Esta relação se estabelece por meio de um diálogo, em que a ironia – ferramenta forte na construção paródica – pode ser debochada ou cômica, criticamente construtiva ou depreciativa. Essa análise não depende exclusivamente da ação do autor, mas também do nível de aprofundamento do leitor da paródia, e o seu conhecimento do texto abordado, para sinalizar essas marcas. Em suma, o que Hutcheon chama de paródia é uma imitação, porém com diferenças e com um distanciamento científico que possibilita a paródia a integrar em seu corpo uma auto-reflexão: seja do texto abordado, do contexto, da estrutura, da época, entre outros.

## **4.2 Aportes Metodológicos**

### ***4.2.1 Considerações a respeito do caminho do olhar metodológico***

O trajeto em que se baseia uma pesquisa consiste na relação estabelecida entre objeto empírico e o olhar que o pesquisador debruça sobre este. Mais do que isso, o objeto empírico é uma construção feita por um objeto e a forma como a pessoa que o escolhe o observa e o recorta. Desta forma, o mesmo objeto pode ser construído em inúmeras formas como objeto empírico, dependendo do pesquisador, da pesquisa, do campo, da área e múltiplos fatores. Sendo assim, a pesquisa por si só atua como um laboratório em que o pesquisador articula suas questões, teorias e seu olhar, montando, assim, um solo em que se desenvolve um trabalho.

Desta maneira, pensemos nesta pesquisa como um solo que possibilita um manuseio e uma articulação a partir de um olhar. Passada a apresentação do nosso objeto – a TV Pínel – da forma como a observamos, faz-se necessário explanar e explicitar o olhar geral que concebe nossa pesquisa.

Este olhar incide sobre um objeto impreciso até mesmo para sua construção conceitual histórica, e talvez aí uma necessidade ainda maior de explicitar o nosso olhar sobre ele. Tal objeto é a loucura. Além disso, antes de debruçarmos sobre o que norteia o significado de loucura aqui, existem mais dois grandes pontos que perpassam o nosso olhar. O primeiro diz respeito ao significado de história e o outro questiona o fazer ciência nos dias de hoje.

Como sabemos, a loucura sempre esteve posta no lugar de um mal que precisava ser combatido e expurgado socialmente. Ironicamente, este combate continha uma positividade em seus atos e discursos. Os argumentos para sua exclusão baseavam-se, primeiro, na

salvação dos homens de uma maldição divina e, posteriormente, na cura para doença cruel. Não exaltamos aqui um juízo de valor sobre tais práticas. Também não postulamos que este trabalho irá inventar uma forma de unir loucura e homem – uma vez que, como observado nos capítulos anteriores, as práticas sociais de exclusão da loucura, tinham a missão de extraí-la do homem, conduzindo-o a uma cura. Aliás, esta é uma proposta que a psicanálise, a antropologia, a sociologia vem investigando desde o início do século XX. O que nos interessa é observar a construção da loucura e da imagem do louco na contemporaneidade, por meio de uma experiência midiática.

O louco sempre foi o produtor de sua loucura, por sua narrativa. Isso não é novo. Contudo, essa produção se restringia ao ambiente do hospital, do consultório e do asilo. A sua fala era escutada por um intermediário – juiz, médico, psicólogo, entre outros – que construía a partir desta fala um saber maior, uma estrutura de saber que regia socialmente o que era loucura. Este é o paradigma da ciência moderna, que autorizava apenas a um pequeno grupo de construir e instituir as verdades sobre as coisas

Aí então o primeiro paradigma do olhar deste trabalho. O olhar empreendido neste trabalho deve inserir sua análise entre uma linha e uma superfície. Em *Mundo Codificado*, Vilém Flusser (2007) explana sobre duas formas de leitura do mundo e das coisas. Uma seria pela linha, que contempla o alfabeto e compreende as explicações e observações sobre o mundo em uma linha, em que o espectador deve seguir um caminho para chegar a uma conceituação. A outra forma é a superfície. Esta forma está muito ligada às artes como a pintura, como explica Flusser. Em tal leitura, não é necessário seguir um caminho linear para se alcançar uma conceituação e reflexão da coisa lida. A leitura salta aos olhos ao observar o objeto.

Claro que Flusser diz que as coisas não são tão estanques assim nos dias de hoje. Há, inclusive, uma forma híbrida de leitura que contempla as duas formas anteriores. Porém, cabe refletirmos sobre o caminho teórico desenvolvido no trabalho até aqui. Este caminho nos interessa por guiar conceitualmente o olhar empreendido no objeto empírico. A loucura, no início, ainda não tinha uma forma linear de compreensão, ela era amorfa. É na modernidade, mais precisamente com a invenção da psiquiatria moderna de Pinel, que ela inicia sua colocação dentro de uma linha. Pinel, como seu movimento, cria muito mais que a doença mental e a psiquiatria. Ele cria também a loucura em linha, ou seja, a loucura encapsulada em explicações e estruturas discursivas próprias, que ela nunca havia tido anteriormente.

É nesse sentido que esse trabalho se projeta a refletir, mesmo que de uma forma bem distante, o conceito de história e o fazer ciência nos dias atuais. Cabe, em nosso movimento

de olhar, extrair a loucura de uma linha histórica, que a segue desde o século XIX, e compreendê-la dentro de uma superfície que também contenha suas linhas internas. Tal superfície é a superfície do vídeo de nosso objeto.

#### **4.2.2 Delimitação do corpus**

Após explicitar a linha que conduz o olhar sobre o objeto desta pesquisa, cabe agora uma apresentação e justificação do *corpus* de análise escolhido. Esse *corpus* compreende quatro revistas em formato de vídeo produzidas pela TV Pinel, durante os anos de 1996 e 2006. Tal escolha justifica-se pelo conteúdo dessas revistas. Uma vez que objetivamos investigar a forma como esta experiência constrói a imagem do louco e possibilita este sujeito publicizar uma voz social, acreditamos que seja pertinente a análise do material em que estas características sejam mais evidentes. Optamos pela análise dos vídeos apenas. Isso se justifica pela explicitação que fizemos acima a respeito do olhar metodológico existente neste trabalho.

As revistas escolhidas são:

*Imagens da Loucura*, produzida no ano de 1996, com duração de 45 minutos e 40 segundos. Em seu conteúdo apresentam-se os quadros:

- a) *Imagens da Loucura*: uma performance em que os pacientes apresentam tipos estereotipados de loucos, como: o agressivo, o inútil, o desprezado, o neurótico. Logo após criam novos tipos de louco: o gente boa, o bonito, o produtivo. Fazem uma comparação entre os tipos;
- b) *Desfile psicodélico para terminar com os muros da loucura*: um desfile de moda de pacientes do serviço. Nesse quadro, elas objetivam mudar a imagem da loucura;
- c) *Haldol*: uma esquete humorística que mostram pacientes abraçados a uma caixa gigante de Haldol – um remédio psiquiátrico. Os pacientes dizem de sua relação com a medicação;
- d) *Joe comentarista*: quadro apresentado pelo paciente Joe Romano, onde ele discute assuntos ligados à política, filosofia e cultura;
- e) *A reviravolta do Dr. Fritz*: uma ficção que conta a história do Dr. Fritz, um médico cruel, que é perseguido por fantasmas de seus pacientes;

- f) *Conversas na Lavanderia*: um quadro de entrevista em que a paciente Rose entrevista o lavador de roupas do Instituto Pinel.

*TV Endoidada*, produzida em 1997, com a duração de 43 minutos e 50 segundos. A revista conta com os seguintes quadros:

- a) *Ticas da Beleza*: uma ficção que narra o uso indiscriminado de remédios psiquiátricos e a mercantilização da psiquiatria. Passa-se em um salão de beleza;
- b) *Loucutidiano*: Com o depoimento de um paciente, lembrando os momentos mais loucos que já viveu;
- c) *A Endoidada*: Uma paródia a novela *A Indomada*, exibida pela rede Globo, no ano de 1997;
- d) *Álbum de Família*: Uma entrevista com um paciente e seu pai, contando sobre o cotidiano da família;
- e) *Haldol*: um esquete humorístico em que pacientes falam de sua relação com a medicação;
- f) *Namoro Pela Internet*: uma produção no formato de povo fala que mostra os dilemas e a relação de amor e tecnologia;
- g) *Na Rota da Loucura*: ficção que mostra uma caça a um sujeito que se julga louco para interná-lo;
- h) *De Doente a Cidadão*: depoimento de um paciente dizendo da importância do trabalho em sua vida;

*TV Pinel: uma nave muito louca*, produzida em 2003, com duração de 57 minutos e 13 segundos. A revista conta com os seguintes quadros:

- a) *Perfil*: um quadro de entrevista com o coordenador nacional de saúde mental, da época;
- b) *Loucura Pouca é Bobagem*: uma produção sobre um casal e suas loucuras, e como isso influencia a relação;
- c) *Rádio Atual*: uma paródia a um programa de rádio e seu cotidiano;
- d) *Uma Nave Muito Louca*: ficção sobre a invasão da terra por alienígenas, fazendo uma relação ao delírio;

- e) Os Embaixadores: uma mistura de ficção e “povo fala” com o tema dos excluídos do mundo;
- f) Loucura: uma questão de ponto de vista: uma animação em massinha que aborda as loucuras produzidas por motoristas, diariamente no trânsito;
- g) Show Do Gilsão: um programa no formato do show do milhão, abordando questões sobre a saúde mental e a loucura.

*Esse é 22*, produzida em 2003, com a duração de 36 minutos e 14 segundos. A revista conta com os seguintes quadros:

- a) 0800 ligue para pirar: um rapaz que pira com o tratamento recebido num telemarketing;
- b) Dicionáriônella: um monólogo em que uma paciente tenta explicar as coisas em torno dela;
- c) Perfil: um quadro de entrevistas com um psiquiatra do Instituto Philippe Pinel;
- d) Clipinel: Um paciente apresenta um clipe musical;
- e) Tem gente pintando: entrevistas com pacientes dentro de uma oficina de artes, que vai desconstruindo o preconceito contra o louco;
- f) A Loucura Bate à sua Porta: uma ficção baseada num programa de televisão em que uma pessoa recebe uma promoção ao abrir a porta de sua casa.

### ***3.2.3 Estabelecendo um gramática videográfica***

O objeto que temos em mãos para nossa análise constitui-se numa produção audiovisual. Pata tanto, tal produção – o vídeo – carrega consigo algumas especificidades importantes para sua compreensão e análise. Elizabeth Bastos Duarte (2010) em “Televisão: Desafios Teóricos Metodológicos” faz algumas considerações relevantes em relação à análise do objeto televisão, que nos orienta a enxergar algumas dessas singularidades presentes também no vídeo.

Quanto ao sistema semiótico, compreendemos o vídeo, assim como a televisão, dentro de uma complexidade e uma estrutura híbrida, para compor sua mensagem. Por complexidade, entendemos que o texto audiovisual é composto por características sonoras, como a voz, a trilha, a música de fundo e os efeitos sonoros em geral. Por outro lado, também este texto é composto por elementos visuais, tais como: o figurino, o cenário, efeitos visuais,

entre outros. Com essa complexidade, enxergamos uma estrutura híbrida no texto audiovisual, com um entrelaçamento midiático que atua na composição da narrativa.

As duas características observadas acima: a complexidade e a estrutura híbrida devem compor o escopo de análise de produtos audiovisuais. Compreender, assim, a superfície de tal texto aponta para diversos elementos importantes e distintos, que devem ser contemplados e, principalmente, observados pelo analista. Por esse motivo, em nosso trabalho, ao investigarmos a construção da voz social do louco baseada na análise dos programas da TV Pinel, examinaremos os seguintes aspectos:

- a) Elementos sonoros: como explicado anteriormente, entendemos como tais características deste item o uso dos signos verbais sonoros, a trilha sonora e os efeitos sonoros componentes do texto em geral;
- b) Elementos visuais: além do uso de recursos referentes ao áudio, o texto em questão se compõe também com elementos visuais, como o figurino, o cenário, efeitos gráficos, entre outros;
- c) Elementos de enquadramento e sintaxe: o texto audiovisual é compreendido, também em sua complexidade, por elementos de enquadramento utilizados nas cenas, os cortes e a edição, que impõem ritmo e constroem a narrativa;

#### ***4.2.4 Estabelecimento das categorias de análise***

Para estabelecer como se constrói a imagem do louco por meio das narrativas elaboradas pela TV Pinel, pensamos em três categorias de análise que possam nos possibilitar essa compreensão. Tais categorias são: a intertextualidade; o diálogo entre os campos científico e narrativo da loucura explicitados no texto midiático; e a subjetividade do sujeito louco – o seu inconsciente a céu aberto – apresentado em seu discurso, que denominamos, aqui, como traços da loucura.

##### **A - Intertextualidade**

A intertextualidade se configuraria no diálogo existente entre os textos produzidos pela TV e as referências diretas ou indiretas que eles fazem a programas da mídia massiva. Por não ter um molde fixo de programa, a TV Pinel realiza muitas de suas produções baseando-se em programas da mídia massiva, como programas de auditório, telejornais, novelas, entre outros. Esse diálogo se apresenta de forma explícita ou implícita, ou seja, pode

aparecer como a reprodução de um nome de programa, que faça alusão a outro, como um jeito de se apresentar de algum personagem, que lembre algum jargão ou expressão conhecida na mídia massiva, ou também pela citação direta, que opera na reprodução literal do programa, na forma de uma paródia.

Lembramos que, como explicitado anteriormente, a paródia se concebe sob a base do pensamento de Linda Hutcheon (1985). A autora nos faz refletir sobre outra forma de compreensão da paródia, que não seja apenas a de ridicularizar e destruir o texto parodiado. Hutcheon acredita que a paródia, principalmente a partir da modernidade, opera num diálogo entre o texto original e sua imitação, dentro de características da ironia e do distanciamento crítico. A idéia, então, é que a paródia ao se referenciar a um texto, não o apaga, mas sim o reescreve, fazendo com que aquilo que já foi dito receba uma nova forma de leitura. O ato parodiar é, então, o ato de reescrever o passado. Incidir sobre ele, novos olhares que dizem não apenas sobre o conteúdo do texto original, mas também sobre sua estrutura e sobre a época que o contextualiza.

Esse pensamento nos é muito útil para enxergar como se dá a imitação e a uso que a TV Pínel faz dos textos midiáticos que ela utiliza, para a construção de sua narrativa. A construção da voz do louco opera, também, sobre a forma que este sujeito lê a mídia massiva e como ele a utiliza, para construir seu texto.

## **B – As relações entre os campos científico e narrativo da loucura**

A construção dessa categoria emerge sobre uma reflexão muito debatida na contemporaneidade. A diferença e os limites entre discurso comum – sem necessitar de um método acadêmico – e o discurso científico, ou, nas palavras de Beatriz Sarlo (2007), entre memória e história. Não trabalhamos aqui com o conceito de memória, como reconstrução do passado, por meio do acesso a narrativas e lembranças pessoais. Para nós, torna-se necessário usar o termo testemunho, que invoca a narrativa ligada à experiência, a uma inscrição do fato presente no corpo e vida de quem o conta. Para tanto, existem algumas considerações preciosas, postas anteriormente no corpo desta pesquisa, mas que merecem ser recuperadas agora.

Quando conceituamos o termo campo científico da loucura, não estávamos nos referindo apenas à ação de psiquiatria, principalmente, sobre o objeto loucura. Nem tampouco exaltamos a história de segregação direta ao sujeito louco. O que queríamos, na verdade, ao delimitar esse campo, era deslocar essa discussão para uma outra ordem. Uma ordem que pensa esse discurso como uma estrutura presente na modernidade e, portanto, uma estrutura

que condiz com a de um discurso científico moderno, conforme já discutimos isso anteriormente.

Quando evocamos essa característica e essa visão acerca do campo científico da loucura, como uma estrutura comum à ciência moderna, relembramos de uma estrutura discursiva que tem características próprias. Tais características se referem a um processo de autolegitimação presente nesse tipo de prática. Portanto, dizer de um campo científico, é dizer de uma ciência que tem regras e métodos próprios para construir tanto uma verdade acerca de um objeto, quanto uma verdade acerca de si mesma. Esta marca é que nos chama atenção em relação a esse campo. A relação existente entre construir uma verdade sobre um objeto e sobre o próprio discurso.

Por outro lado, confeccionaram-se também os limites de um campo narrativo da loucura. Um campo que enxergaria o objeto em questão sob um viés do testemunho e da experiência incrustada no corpo e na fala do sujeito louco, liberada do formalismo dos procedimentos e métodos científicos. Trata-se de ouvir a loucura direto de sua fonte, sem uma mediação de outro discurso. Tal campo aproxima-se das considerações que Sarlo faz a respeito da guinada subjetiva.

Para a autora, o discurso histórico acadêmico começa a perder credibilidade no momento em que seus métodos voltam-se muito para autolegitimação de seu discurso. Sarlo aborda que os testemunhos – principalmente os de sobreviventes – ganham força, devido aos detalhes e a subjetividade contida neles. Eles iam além do discurso histórico, e traziam em sua bagagem a reconstituição da cena contendo as marcas subjetivas de quem a vivenciou.

Com a delimitação dos dois campos, surge a necessidade de verificar como ocorre o diálogo entre eles. Porém, nos interessa, nesta categoria, observar os momentos em que o campo narrativo foge dos domínios temáticos do campo científico. Dessa forma, o que buscamos é observar as situações e construções do sujeito louco para além da loucura, conforme a concebemos por meio da ciência. Para isso, analisaremos um programa de entrevistas, em que o portador de sofrimento mental busca por outros tipos de assunto, como por exemplo o cotidiano da pessoa entrevistada.

### **C – Traços da Loucura**

Até agora, apontamos para características que nos serviram para analisar o texto produzido pela TV Pínel no contexto de uma estrutura discursiva. Chamamos de estrutura discursiva a formação discursiva que é composta acerca de um objeto determinado. Essas afirmações condizem com um aspecto histórico e, em nosso ver, centrar a análise apenas

nisso, é tornar superficial a potência que tal discussão pode emergir no cenário contemporâneo.

No decorrer deste trabalho, demonstramos que o louco tinha sua exclusão devida a uma peculiaridade dele. Tal singularidade é marcada por sua fala, que em alguns momentos foi dada como uma fala maldita, demonizada e em outros como uma fala fora da realidade, alienada. Essa singularidade é a marca que enxergamos na loucura. O que demarca o posto do louco e sua função social é a fala que esse sujeito produz.

Para tanto, compreendemos, então, a necessidade de observar o texto produzido pela TV Pínel buscando por momentos em que essa singularidade pode vir à tona. Mesmo sendo uma produção de portadores de sofrimento mental, existe também a presença de técnicos e profissionais do hospital que ajudam na produção dos vídeos. Por isso, o que queremos demarcar aqui é o momento em que emerge a voz do louco. Sabemos que há uma dificuldade em medir o grau de participação de loucura nessa voz, uma vez que podemos imaginar que esse aparecimento seja uma estratégia construída pelo grupo. Não é isso que buscamos, e sim demarcar os momentos em que a fala e a atitude – olhar, trejeito, entre outros – parecem fugir do que é proposto. Essa incerteza que nos guia.

Momentos de incompreensão desta fala que apontavam para uma fuga ou contradição do que estava sendo posto. Enfatizamos que não faremos o trabalho de analista na análise que se segue, mas compreendemos que tal ferramenta, como Freud mesmo expunha, é eficaz para visualizarmos que a singularidade da fala do louco é deslizar em determinados momentos, dentro da linearidade construída anteriormente. Acreditamos, assim, que tal categoria se mostra imprescindível para verificar como ocorre a construção de uma voz social do sujeito louco, dentro de uma experiência midiática. Uma vez que essa voz se caracteriza por seus deslizes, dentro de uma fala.

### **4.3 A construção do campo narrativo da loucura – análise do texto da TV Pínel**

#### ***4.3.1 Diálogo entre sentidos: a intertextualidade***

A TV Pínel, em seus produtos audiovisuais, dialoga com formatos e outros aspectos de programas famosos da mídia massiva. Essa relação intertextual dá-se numa concepção de reproduzir tais cenários midiáticos massivos, subvertendo valores e mensagens, auxiliando, assim, na estratégia de elaboração de um discurso que apresente socialmente uma nova forma de compreender a loucura e o cotidiano vivido pelos portadores de sofrimento mental. Essa

inversão age na forma de paródias a programas televisivos ou a fórmulas prontas do entretenimento e, principalmente, do jornalismo televisivo, fazendo com que o espectador, ao assistir ao programa proposto pela TV Pínel, acesse também códigos estabelecidos socialmente, por veículos conhecidos popularmente. Tais formatos são os do telejornais, novelas, programas de auditórios, dentre outros mais.

Chamamos essas estratégias de paródia a partir da concepção de paródia em Linda Hutcheon (1985). Para a autora, a paródia deve ser compreendida como uma expressão artística que carrega em seu corpo uma crítica a outro texto ou a um contexto. Sendo assim, ela é um entrecruzamento de textos e de sentidos. O texto original se vê imitado, porém, com uma carga de ironia que faz com que a paródia se distancie criticamente do texto original, podendo, assim, exercer uma reflexão sobre ele. Nessa forma, observamos que, em algumas produções da TV Pínel, o uso do recurso de parodiar algum produto da mídia massiva atua na construção de uma crítica a um contexto maior. É o caso do quadro “A Loucura Bate à sua Porta”, que pertence à revista *Esse é 22* (2003).

Essa produção tem como base paródica quadros famosos de alguns programas da televisão massiva, que se propõem a realizar uma visita a um telespectador com o objetivo de promover uma mudança ou um acontecimento na vida dele. Como é o caso de um quadro apresentado pelo músico e apresentador Netinho de Paula, chamado *Um dia de Princesa*, veiculado na emissora *Record*, nos início dos anos 2000. Na produção apresentada por Netinho, objetivava-se buscar algum telespectador, que havia enviado uma carta ao programa, e promover um dia diferente em sua rotina, em que o espectador escolhido poderia ter acesso a coisas que em seu cotidiano não tinha – como usufruir de salões de beleza caros, roupas de marca, entre outras.

Retornando à produção da TV Pínel, a estrutura narrativa composta em “A loucura bate à sua porta” demonstra ter dois momentos interessantes em seu processo paródico. O primeiro diz respeito à paródia direta a esse tipo de programa que se propõe a modificar a vida das pessoas para algo melhor, ainda que de forma fugaz, ao promover uma alteração em um dia da vida delas. Como veremos, a equipe de televisão da TV Pínel que invade a casa do telespectador promoverá uma mudança na vida como um todo desse sujeito. A outra fonte paródica diz respeito à relação que essa produção faz diante de um momento tenso da vida do sujeito portador de sofrimento mental: o momento em que uma equipe o busca para interná-lo em um manicômio.

O enredo começa com um personagem abrindo sua porta. Ele é surpreendido por uma equipe de televisão, com um apresentador – trajando roupas coloridas e com o cabelo verde –,

duas assistentes de palco, conforme demonstrado na figura 1, e a equipe técnica de filmagem logo após. O primeiro contato entre a equipe de televisão e a pessoa que os recebe é pelas assistentes que anunciam o jingle do programa: “A loucura, bate à sua porta!”. Logo após, o apresentador entra dizendo “Bom dia nosso banco de dados registrou problemas de ordem esquizofrênica aqui nesse lugar!”. Nesse momento, a frase é dita de forma séria e fria; até que ele enfatiza dizendo: “parabéns”. Ao adentrar a casa, a equipe de TV começa a apresentar os prêmios que o telespectador ganhou. “Vamos ver o que nós temos aqui! Você vai se amarrar nesse prêmio. É uma linda camisa, para mudar o seu visual. Temos aqui uma linda camisa!”, diz o apresentador, enquanto suas assistentes mostram sorridentes para a câmera o prêmio: uma camisa de força vermelha e brilhante, fugindo de sua característica comum – branca e sem vida. A presença das assistentes é sempre bem alegre e descontraída, lembrando mesmo as assistentes de palco de programas de auditório, sempre sorridentes e dançando, dando um tom de alegria e diversão à cena.

**Figura 1 - Apresentador e assistentes de palco de A Loucura Bate a Sua Porta**



Fonte: TV Pínel, 2003

No momento seguinte, o apresentador convida o espectador a sentar e diz: “você tá com uma carinha estressada, que tal umas boas férias, hein?!”. Em seguida: a equipe começa a apresentar as vantagens oferecidas pelo programa para o espectador: “Pois você acaba de ganhar uma viagem com cinco refeições por dia. Vários empregados a sua disposição. O traslado também está incluído e a gente pode sair agora!”. Nesse momento, as assistentes acompanham o espectador, enquanto o apresentador anuncia: “Você vai para um lugar Vip. O meu centro psiquiátrico!”, nessa hora, a câmera foca o apresentador que se dirige à câmera

dialogando com a pessoa que vê o vídeo: “Tá doidinho para vê, não é? Mas não pode. Só quando...”, nesse momento corta a cena do apresentador para as assistentes que reproduzem novamente o jingle do programa, mas dessa vez fazendo um convite a quem vê o vídeo “A loucura bate à sua porta!”. Elas cantam esse jingle, agora, fazendo uma dança em que os movimentos do corpo acompanham as palavras citadas.

Após isso, o apresentador continua dialogando com o premiado, dizendo das vantagens que ele terá na clínica Vip psiquiátrica. “E às vezes você se encontra sem energia, sem vontade para nada...” – neste momento dialogando com o sorteado, quando irá concluir a frase, se volta para quem assiste ao vídeo e diz: “... quem sabe você não encontra um ECT”, e conclui rindo. O ECT é a sigla para eletroconvulsoterapia, o nome científico de eletrochoque. O programa termina com as assistentes vestindo a camisa de força vermelha e brilhante no sorteado e o apresentador faz uma ultima pergunta a ele. “Uma última pergunta: você tem uma caixinha de Haldol, aí, guardada?”. O sorteado responde desconhecendo o que seria Haldol. “Haldol? O que seria isso?”. Entra então ao fundo um choro de bebe e o clima fica triste. “Que pena você acaba de perder um carro zero! Mas vamos embora assim mesmo. Traz ele”, diz o apresentador e os participantes se dirigem para fora da casa. A cena é cortada e entra outra cena em que mostra o apresentador, com suas assistentes logo atrás, se despedindo de quem assiste ao vídeo. “tchau! Até a próxima casa, que pode ser a sua!”.

Na narrativa descrita observamos, como adiantado anteriormente, uma base paródica que traz à tona a imitação de um modelo de programa televisivo massivo. Esta imitação não resulta apenas em copiar os modos de fala, de apresentação e composição de cena presentes nos programas parodiados. Reflete-se, também, na inversão do sentido. Isso se dá pelo emprego que se dá à narrativa. Comparando obras parodiadas com o texto produzido na TV Pínel, notamos que ambos refletem sobre um prêmio que uma pessoa comum ganha. Nas duas situações, o prêmio tem o objetivo de instalar as pessoas sorteadas em outras posições, diferentes de seu cotidiano comum. Nas produções que foram parodiadas, essa caminhada a um novo estigma leva ao hall da fama, uma vez que as pessoas têm a possibilidade de usufruir de um dia de fama. Na versão da TV Pínel, o prêmio citado leva as pessoas a entrarem no estigma do louco.

Também pensamos na forma como se apresenta o momento da descoberta social da loucura do sujeito. Chamamos de descoberta social esse momento da internação, pois o compreendemos que é a partir daí que o sujeito entra de vez no estigma de louco. Da mesma forma que o criminoso só se confirma na posição de criminoso no momento em que é capturado pela polícia, o louco também é confirmado na posição de louco no momento de sua

captura. A esse momento, é interessante pensarmos em dois aspectos que o vídeo nos suscita. O primeiro diz respeito ao enredo. Enxergamos que o enredo nos apresenta o momento da captura do louco e o seu encaminhamento a uma instituição psiquiátrica. Para isso, a TV Pínel o apresenta usando do humor, ironizando a tensão existente entre médico e paciente, conforme teoriza Michel Foucault. Num segundo aspecto, refletimos acerca do título desse quadro: “a loucura bate à sua porta”. É interessante pensar esse título a partir do enredo apresentado. Não se trata, nessa narrativa, da codificação usual, em que a loucura estaria dentro da casa, no momento em que a equipe de TV – a razão – chega para buscá-la. Se pensarmos junto com Michel Foucault (1999), a incursão da loucura no campo racional da psiquiatria do século XIX, notamos que a doença mental e suas classificações sobre o que se chamaria loucura foram, na verdade, criadas pelo homem racional, dito normal. Isso faz com que visualizemos que o sujeito se torna “louco” aos olhos de outro sujeito, dito racional. Como pudemos construir nos capítulos anteriores, principalmente no primeiro, a loucura, na verdade, é uma construção da razão. A razão reconhece como loucura tudo aquilo que foge de seus domínios e sua margem. Desse modo explica Crisoston Vilas-Boas (2000), em *Para ler Michel Foucault*, ao refletir sobre essa questão:

Colocada a loucura diante da razão como desrazão, e essa como monstrosidade (idade média) ou doença mental (modernidade) tem-se, então, que o louco e a loucura são produzidos. A loucura é produzida pela razão que em sua normatividade, através de seus enunciados discursivos, define como loucura tudo o que não corresponde à imagem que a razão tem de si mesma. (VILAS-BOAS, 2000, p. 25)

Sob a luz dessa reflexão, notamos que o título nos apresenta a ilustração dessa situação. A loucura chegando no momento em que o olho do sujeito racional a acusa, como na cena em que o apresentador do programa narrado acima chega à casa da pessoa sorteada e explica o porquê de estar ali: “nossos sistemas registraram ações de ordem esquizofrênica nesse local”. É a ilustração perfeita da razão dizendo o que é loucura ou não. É sob essa ótica, que observamos que a função “louco” se torna legítima no momento em que ela é acusada por um olhar racional, que a classifica como tal. Podemos observar, então, resumindo essa idéia, que, ao buscarem o sujeito em sua casa, na verdade a razão estaria buscando o sujeito e o enquadrando dentro dos limites da loucura.

Em outra produção intitulada “Show do Gilsão”, que compõe a revista *Uma Nave Muito Louca* (2003), a TV Pínel exerce uma sátira sobre o saber científico da loucura. Tal produção parodia o modelo de programas de auditório que testam conhecimento dos

participantes sobre temas diversos, premiando-os ao final, como é o exemplo do “Show do Milhão”, apresentado por Sílvio Santos, no SBT, desde os anos 1990.

O programa começa, à exemplo dos programas de auditório de entretenimento, com o apresentador, Gilsão, entrando no set e cumprimentando a platéia. Ao fundo, uma música animada emoldura a cena. Gilsão traça um terno claro, com uma gravata escura e um microfone preso à sua gravata, conforme o figurino de Sílvio Santos, no programa “Show do Milhão”. O único detalhe que compõe o cenário é um pano escuro ao fundo de Gilsão, com letras pregadas, formando o nome do programa: “Show do Gilsão”, conforme apresentado na figura 2.

**Figura 2 - Personagem de Gilsão**



**Fonte: TV Pínel, 2003**

Após sua entrada, Gilsão inicia o programa fazendo um convite aos universitários que ajudarão o sorteado da noite a responder a pergunta premiada. “Eu vou dar início ao programa de hoje convidando aos nossos gentilíssimos [nesse momento Gilsão dá uma ênfase no termo] convidados”. Dá-se início, então, à apresentação do corpo de universitários. O primeiro a ser chamado é um personagem que parodia o criador da psicanálise, Sigmund Freud: “Vou chamar, então, o nosso primeiro convidado, que veio de longe. Quero uma salva de palmas para Froudi!”. Nesse momento, entra o personagem que encena Froudi, acompanhado por uma música ao estilo da canção que Sílvio Santos cantava para Pedro de Lara. No coro, a platéia mistura o “lá, lá, lá” com o nome de Froudi, que traça um terno escuro, com lenço branco

no bolso do paletó, cachecol listrado, chapéu e anda sempre com um charuto à mão. Usa ainda óculos e cavanhaque, apresenta-se tímido e não sorri momento nenhum.

Após acomodar Froudi no primeiro assento, Gilsão anuncia o segundo universitário. Este vem representar uma paródia de outro teórico da psicanálise: Carl Jung, nomeado no programa de “Iungui”. Ao entrar, Iungui também é saudado com o mesmo coro que a plateia cantou para Froudi. Iungui usa um blazer e calça social cinza claro, sem gravata, e uma camisa esporte preta. Vem trazendo um charuto e se apresenta mais simpático que o primeiro universitário, porém com um ar de superior. Por último, Gilsão chama o terceiro universitário. Esse vem para parodiar outro pensador da psicanálise: Jacques Lacan. Na paródia, ele recebe o nome de “Lacã”. O personagem usa blazer e camisa esporte escuros e uma calça jeans. Ao entrar, mostra-se descontraído. Como os participantes anteriores, este também é recebido pelo coro que mescla seu nome com a vocalização lá, lá, lá. O detalhe é que, enquanto os convidados iam entrando ao som do coro, a câmera se dividia em mostrar a entrada deles e o apresentador Gilsão dançando ao som da música (ver figura 3).

**Figura 3 - Na sequencia: Froudi, Iungui e Lacã**



Fonte: TV Pinel, 2003

Após a apresentação dos convidados, Gilsão se apresenta: “E eu, Gilsão!”. Nesse momento, puxa o coro que caracteriza as apresentações, mas dessa vez com seu nome. Terminado o momento de apresentações, Gilsão dá início efetivamente ao programa. “Bom, meus amigos, está na hora de sortearmos um número para darmos início à primeira rodada do

show do Gilsão!”. Nesse momento, a câmera corta para uma assistente de palco com uma caixa com papéis dentro. Enquanto ela dança, mexendo a caixa, uma música acompanha a cena, conforme acontece nos programas de auditório desse estilo. Gilsão, então, retira um número e anuncia o sorteado. “Eu vou chamar para vir aqui no palco o número 22, que se chama Filipi”.

Após se levantar e ir até o lugar onde irá responder a pergunta, Filipi se apresenta ao público. Gilsão inicia, então, uma série de perguntas. Uma que nos chamou a atenção e que servirá para análise posterior é sobre o que o candidato fará com o prêmio. Filipi então responde: “servirá para pagar meus funcionários e continuar as minhas pesquisas”.

Após as perguntas, Gilsão dá início ao jogo. A primeira questão, valendo mil reais é: “De que maneira deve ser tratado um usuário de saúde mental?” Nesse momento, da mesma forma que o programa parodiado, a tela se divide em dois. Em um quadro aparece a pergunta e no outro o convidado e seu semblante. Ao fundo o apresentador vai lendo a questão e as alternativas. As alternativas para a questão são: “1) como um ‘coitado’; 2) como um ‘incapaz’; 3) como uma criança mimada; 4) como um cidadão que merece respeito”.

Após esse momento, Filipi se mostra inseguro e diz não compreender a questão. Gilsão, então, ajuda o participante dizendo que “usuário de saúde mental, é aquele usualmente conhecido como doente psiquiátrico”. O candidato diz que se sente um pouco mais seguro, mas que necessitará da ajuda dos universitários para responder a questão.

Gilsão chama a participação dos universitários para auxiliarem Filipi na solução da questão. O primeiro a se pronunciar é Froudí, que se mostra inseguro por não conhecer o caso. “Olha”, Gilsão, a pergunta é interessante, mas vai ser difícil de respondê-la sem nem mesmo ter conhecido o paciente”. Ainda em sua fala, apresenta uma marca da teoria de Sigmund Freud, que, em suas análises, remetia sempre ao universo da infância do paciente. “Não há uma resposta concreta. Eu preciso saber mais sobre o desenvolvimento desse paciente. Significa saber mais dados de sua infância, em qual fase ele está fixado. E qual é a pulsão, a energia que o movia”. Ao ver que Froudí não conseguiu ajudar a resolver a questão, Gilsão chama a participação de Lacã. O universitário inicia sua participação fazendo um trocadilho com a teoria de Jacques Lacan sobre tempo lógico:

O, Gilsão, eu vou precisar de um tempo, lógico. Até mesmo sobre essa questão de pacientes psiquiátricos, eu tenho me debruçado conforme meu colega, até usei umas obras dele, e pretendo continuar debruçado. Eu acho um pouco prematura ter uma idéia formada da situação. Só para finalizar, acho importante destacar, aqui, que me interessa muito saber qual foi a função do pai na vida desse sujeito. Pois sem essa informação fica difícil arriscar qualquer coisa, e eu prefiro também não opinar.

Por último, Gilsão chama a participação de Iungui, que também se mostra inseguro para ajudar a solucionar a questão:

Veja bem, meu caro Gilsão, discordo inteiramente dos colegas aqui presentes. É verdade que já tive uma relação de profunda admiração pelo senhor Froudi. Cheguei a ser o seu discípulo direto, mas tivemos muitas desavenças. Mas quero aproveitar a oportunidade para dizer que não tenho mágoas para com ele. Quero dizer também que, num ponto, num único e exclusivo ponto, eu concordo com os demais colegas. E diz respeito ao fato de ser uma pergunta intrinsecamente muito difícil de ser respondida. Pelo simples fato de que não tive acesso às imagens oníricas desse paciente. E vocês sabem que os sonhos expressam a totalidade da psique do paciente. E como não tive acesso seria leviano e precipitado de minha parte dizer qualquer coisa a respeito dessa pergunta. Portanto, vou me abster e não darei minha opinião no momento.

Ao ver que os universitários não contribuíram para a solução da questão, Gilsão apresenta mais duas opções de ajuda à Filipi: cartas e placas. O candidato opta pelas placas e Gilsão pede que a platéia levante as placas com o número da resposta certa. Essa platéia é composta de cinco personagens, que levantam placas com números distintos, também não conseguindo ajudar Filipi a responder a questão. O candidato escolhe a última alternativa de ajuda, as cartas. O candidato se encontra em um púlpito e o apresentador espalha quatro cartas à sua frente. Filipi opta por uma e aparece o número zero. Nesse momento, Gilsão termina o programa. “É Filipi, parece que sua sorte não está boa hoje. Mas quem sabe numa próxima vez. E vamos nos despedindo do programa de hoje e eu espero vocês no próximo: Show do Gilsão!”.

A base paródica desta produção nos remete ao momento epistêmico em que se fundava a ciência moderna, e o estabelecimento de seus parâmetros de observação do mundo, ao final do século XIX. Nessa época, era trabalhada uma nova forma de se olhar para as coisas que ocorriam na vida. Esse novo olhar condizia com um desejo e uma ânsia do homem em romper com as velhas tradições de um período pré-moderno. Tradições que ditavam explicações com base no sobrenatural e engessavam o homem à natureza. Alguns autores creditam o despertar moderno ao momento em que o homem cindia-se com o mundo, passando, então, a observá-lo de outra forma. Para isso, ele necessitou criar um sistema de explicações novas, em que o principal método era o olhar e o exame minucioso das ocorrências à sua volta.

Como refletimos anteriormente, a psiquiatria faz parte também dessa nova maneira de olhar e classificar as coisas. Cabia a ela desvendar os mistérios de uma parte obscura do ser humano. Parte essa que, durante muito tempo, via-se pertencente a um sistema de argumentos que a colocavam no patamar de uma maldição, que necessitava ser excluída e combatida. No

vídeo citado acima, observamos o recontar de uma história: da formação da ciência psiquiátrica moderna. Contudo, há uma inversão na maneira como se dá esse recontar. Essa inversão nos dá elementos para dialogar com o ato de parodiar, conforme Linda Hutcheon (1985) o descreve: um estilo que age invertendo os sentidos de forma irônica do texto parodiado, mas também que, em alguns casos, apresenta uma inversão maior, que busca parodiar um contexto ou uma estrutura, entre outras coisas.

Ironicamente, no show do Gilsão, o participante escolhido para responder a questão premiada recebe o nome de Filipi Pnéu – fundador da psiquiatria moderna – e tem como número de inscrição no programa: 22. Sobre esse número, é necessário que tenhamos uma atenção particular. À primeira vista, tal referência parece não carregar um sentido próprio, a não ser um número como outro qualquer. Porém, 22 é uma gíria pertencente ao mundo psiquiátrico e da saúde mental e tem como significado o “louco”. Essa correlação advém de F22, uma classificação pertencente ao Código Internacional de Doenças (CID), manual de classificações médicas. 22 dentro da sessão de psiquiatria (F) quer dizer: transtornos delirantes persistentes. Nomear, então, o personagem da produção fazendo uma alusão ao criador da psiquiatria e, conseqüentemente, da nova ordem de classificações e observações a respeito da loucura e “classificá-lo” com o número 22 é trabalhar de forma sutil com as incompreensões entre os limites do que é loucura e normalidade. Parece-se nos que a TV Pínel reproduz o ditado popular: “de médico e louco, todos temos um pouco”.

Mas a análise desse material paródico não deve terminar nesse ponto. Ela vai além e atravessa um momento histórico, como dito anteriormente. Ao ser questionado pelo apresentador, Gilsão, sobre como deveria ser visto o louco, o candidato “Filipi Pineu” não se sente seguro em responder à questão e solicita a ajuda dos universitários. Como dissemos, os três acadêmicos ali presentes fazem referências a três figuras célebres da teoria envolvendo a loucura e saúde mental. A constatação feita por nosso olhar, a partir da aparição de tais personagens e de sua atuação no vídeo, conforme analisaremos um pouco a frente, se dirige a uma inversão da formação da verdade acerca da loucura, proposta pela invenção do campo científico dela. Jean-François Lyotard (2007) observou em *A Condição Pós-Moderna* que a construção de um discurso verdadeiro ou, melhor, do fazer ciência na modernidade, condizia a um jogo de linguagem fechado que buscava pares, e tinha regras e normas próprias para a construção de um enunciado científico verdadeiro. Isso quer dizer que o ato de fazer ciência partia de observações e enunciados que entrassem dentro das regras estabelecidas pelo jogo científico. Dessa forma, uma observação empreendida sobre um objeto, feita por um determinado cientista, só poderia se tornar verdade se passasse pelo crivo e a compreensão de

outros cientistas. Existia, com isso, um processo primeiro de legitimação dos enunciados, analisando se eles cabiam ou não ao mundo científico.

O jogo proposto pela TV Pínel, acerca da própria pergunta e da relação encenada entre os acadêmicos e o personagem escolhido para responder a questão, leva-nos a pensar sobre a incompletude do saber científico em explicar as coisas do mundo e sobre a formação de seu discurso como algo que busca uma resposta autolegitimadora, mesmo no momento em que não consegue empreender uma solução para a questão apresentada pelo objeto. Ao tentarem ajudar o personagem nomeado Filipi Pinéu, os três acadêmicos elaboram argumentos que explicam as bases de estudo de cada um e acabam se esquivando da questão. “Não há dados suficientes sobre o caso”, é a explicação que ambos apresentam para a dificuldade encontrada em responder a pergunta feita no show do Gilsão. Sendo assim, a paródia apresentada pela TV Pínel mostra que, além de esquivar e problematizar a impotência do saber científico em lidar com algo que fuja de suas regras próprias, esse saber também busca uma própria legitimação sempre.

A análise que fazemos é sobre a dificuldade que a ciência tem em transpor as suas barreiras. E tal dificuldade é compreendida por Michel Foucault (2005), em *Poder Psiquiátrico*, como o movimento que a construção do saber psiquiátrico, a partir do século XIX, faz em estabelecer uma verdade sobre o seu saber, mais do que uma verdade sobre a loucura.

O empreendimento feito a partir desses programas analisados aqui nos conduz a notar como o campo narrativo, ou seja, a forma de compreensão da loucura por meio do olhar do louco, parodia o campo científico. Ao se abastecer de padrões, linguagens e formatos midiáticos, o campo narrativo faz um olhar questionador e ridicularizador do campo científico. Este primeiro contato experimentado pelos dois campos nos apresenta elementos para iniciar a compreensão do diálogo existente entre ambos. Passemos a observar, então, como os limites existentes entre os dois campos da loucura.

#### ***4.3.2 Os limites entre os campos narrativo e científico da loucura: momentos de fuga***

A forma como o campo narrativo representa o campo científico, por meio de uma paródia, recontando, através do olhar do louco, questões do modo de proceder e da história da psiquiatria, conforme pudemos observar e analisar no item anterior, atenta-nos para o exame mais apurado do diálogo existente entre tais campos e como aparecem os contornos e limites entre essas duas formas de saber: o do cientista e o do “louco”. Conforme teorizamos em um

momento anterior, a psiquiatria – representando o campo científico – é cunhada num período em que o mundo passava por uma transformação em sua maneira de compor um saber, numa ruptura entre o homem e a natureza, característica que moldava o mundo pré-moderno. A modernidade foi um palco preciso para a confecção do campo científico da loucura, uma vez que exigia dos homens uma mudança radical no olhar sobre as coisas que ocorriam ao seu redor e sobre si mesmo. É nesse momento que a loucura, até então entendida como uma abstração, uma maldição e um castigo divino, entra em um jogo de métodos e observações, que a conduz à alcunha de doença mental.

É esse o momento que enxergamos como um nascimento epistemológico e conceitual da criação da imagem social do louco – como um doente, perigoso que necessita de reclusão – em nosso imaginário social, tornando esses contornos simbólicos mais precisos, que figuram até os momentos atuais. O enclausuramento do louco não o confinava apenas aos muros do asilo, mas também à nova roupagem de doente mental. (FOUCAULT, 1999)

Na contemporaneidade, com o avanço tecnológico e a possibilidade de pessoas comuns em terem acesso e publicarem coisas de seu íntimo, propicia a formação de um novo olhar para as coisas ao redor e para como o homem deve proceder para formar sua forma de saber. Na realidade, a idéia de se conceber apenas uma única forma de saber é proveniente da modernidade, e tem na contemporaneidade uma descrença absoluta. Percebemos, sob a luz do pensamento de Jean-François Lyotard (2008), que o período compreendido pelo pós-segunda guerra mundial inicia uma nova ruptura. Dessa vez, não é o homem se desencantando da natureza, mas o homem se desencantando da forma única das metanarrativas, que narravam e centralizavam o saber sobre o mundo.

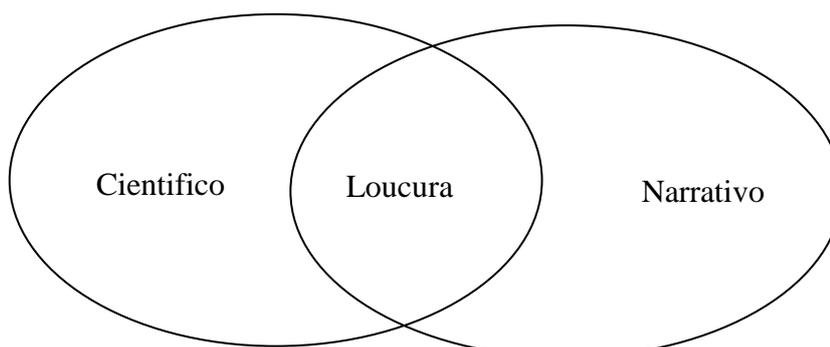
Com isso, nascia a abertura para emergirem novas possibilidades de explicação do mundo. Uma dessas possibilidades é a que, possivelmente, caracteriza melhor a pós-modernidade é a ascendência da individualidade do sujeito, que troca o conforto da segurança das coletividades e comunidades, para sair em busca do prazer do pessoal, para dialogarmos com Zygmunt Bauman (1998). Essa possibilidade é a narrativa do sujeito publicizada em seu estado bruto, puro, incólume à lapidação que as grandes estruturas, comuns ao pensamento e a lógica moderna, faziam. Tal movimento de transição entre a modernidade e a pós-modernidade, conforme refletimos anteriormente, faz com que se transforme o cenário de construção do saber social. Este novo cenário é que propicia ao surgimento do campo narrativo.

Ao termos um primeiro contato da relação entre os dois campos da loucura, permanecemos numa superfície discursiva de como o campo narrativo representa elementos

históricos e conceituais referentes aos domínios do campo científico. Isso ocorre no momento em que o primeiro campo parodia o segundo, inicialmente, usando como base, modelos e tipos midiáticos massivos, principalmente os que estão inseridos na lógica do entretenimento, tais como programas de auditório (“Show do Gilsão”) e quadros cujo objetivo é premiar ou possibilitar uma mudança no cotidiano da pessoa sorteada (“A Loucura bate à sua porta”).

Neste segundo momento das análises, atrainos pensar em como o louco constrói sua voz social midiática, transcendendo os muros e as representações da loucura, conforme a ciência a construiu e subsidiou para outros campos da sociedade seus jargões e estigmas. Interessamos capturar momentos e formas em que talvez o muro do campo narrativo não cruze com o campo científico. Esse momento de diálogo entre os campos nos remete ao símbolo matemático da interseção, como demonstrado na figura abaixo:

**Figura 4 - Interseção entre os campos científico e narrativo da loucura**



**Fonte: elaboração própria**

A figura acima demonstra para nós uma possibilidade de compreensão do encontro entre os campos científico e narrativo da loucura, e como eles operam uma interseção discursiva, misturando seus emaranhados e formando, assim, um sub-campo que representaria a loucura. Nessa forma, concebemos que a loucura é, nas possibilidades apresentadas por nosso trabalho, uma construção a partir do diálogo entre tais campos e da forma como seus conteúdos se cruzam e forma um terceiro conteúdo. As figuras analisadas no item anterior nos demonstram o início dessa hipótese. Ao recuperar elementos da ciência e os utilizarem na construção de seu discurso, operado por meio da paródia, o campo narrativo, na verdade, caminha por sentidos estabelecidos pela ciência, os emoldura com seu olhar e a experiência do sujeito e logo após o conduz a outro plano discursivo, que nos apresentaria como Loucura, ou, para não cairmos num buraco ilusório, como o que seria loucura, nos tempos contemporâneos, dentro de nossa sociedade.

A condução desse material latente, que nomeamos loucura, para um sub-campo, é compreendido dessa forma por pensarmos que o produto final carrega consigo elementos pertencentes aos dois campos, não podendo, assim, permanecer em apenas um campo. Seria leviano e imaturo acreditar que o campo narrativo destrói o campo científico, uma vez que, como observamos muito bem no exemplo das paródias citadas anteriormente, ele transita a todo momento no campo científico. Também seria leviano e imaturo acreditar que o transito inverso não exista. Lembremos que a ciência da loucura só foi possível de ser construída por meio de um trânsito do campo científico no campo narrativo, uma vez que o cientista colhia a narrativa do sujeito e a utilizava para suas classificações e teorizações. Conforme iniciamos esse item dizendo da evolução na maneira como o homem compreende as coisas à sua volta, seja pelo discurso mágico e encantado de uma era pré-moderna, depois por uma ciência moderna e mais tarde pela insurgência de um saber narrativo, o trânsito e a troca de informações no mundo da loucura foi também se transformando. O que era apenas uma possibilidade de transito, antes com o médico colhendo informações de seus pacientes, se transforma na contemporaneidade, possibilitando outros trânsitos e coletas de informações, nos tempos atuais. Escolhemos como objeto de análise desse item, os quadros de entrevista, em que o paciente se transforma num entrevistador em busca de informações do cotidiano de seus médicos.

Saindo do modelo explorado acima, resta-nos uma inquietação. Poderíamos terminar a pesquisa nesse momento e apresentar esse modelo como uma hipótese da construção da voz social do louco, na contemporaneidade e ainda ganharíamos a possibilidade de moldar, num plano discursivo, o que seria denominado loucura nos tempos atuais, e como se daria sua *episteme*, para lembrarmos Michel Foucault. Mas, com certeza, estaríamos sendo imaturos com o arcabouço teórico que esboçamos aqui, que nos leva a crer que as coisas não podem ser explicadas ou encapsuladas em apenas um modo de saber.

A nossa inquietação quanto a esse modelo é que refletimos que não compreendemos em como o campo narrativo pode operar longe da tematização do campo científico. Ou seja, de que maneira o louco pode sair do tema loucura, da forma como ele concebido tradicionalmente? Tal inquietação no leva a visualizar uma tensão entre os limites dos campos, mostrando um determinando aprisionamento do campo narrativo, como se o campo científico exercesse um poder temático no campo narrativo.

Por isso, os momentos que prestaremos atenção aos vídeos produzidos pela TV Pínel no momento são aqueles em que o campo narrativo foge dos domínios do campo científico, ou seja, onde o sujeito sai dos limites conceituais sobre loucura e tudo que a cerca – estigmas,

nomenclaturas, classificações, entre outras coisas – , e realiza um salto para outros assuntos. São momentos de fuga que o louco, narrativamente, exerce. Uma fuga dos muros da clausura do tema loucura.

Em nosso escopo, tal situação de fuga é simbolizada no momento em que o sujeito escapa de parodiar ou de narrar o que seria loucura. Nessa ocasião, ele parte para outros temas que compõe o cenário social, como o lazer, o cotidiano, entre outras coisas. A nossa análise se cercará agora em observar os quadros de entrevista realizados na TV Pinel.

O quadro em que estamos empenhando nosso olhar se chama “Perfil”, e é produzido por Jaqueline Batista, uma paciente do Instituto Phillippe Pinel. A proposta esboçada por Jaqueline era entrevistar pessoas ligadas à Saúde Mental, como médicos, psicólogos, entre outros trabalhadores – principalmente do hospital –, buscando conhecer mais informações sobre a vida dessas pessoas. Outra curiosidade desse quadro é que Jaqueline o criou também para ir a lugares do Rio de Janeiro que não tinha tido oportunidade de conhecer. Esse tipo de interação entre o paciente e o “trabalhador em saúde mental”, em que o primeiro busca detalhes da vida do segundo, é o que lhe interessa.

O perfil apresentado por Jaqueline Batista, na revista *Esse é 22* (2003) é o do psiquiatra Kiko Sayão, médico do Instituto Philippe Pinel. O tom de paródia, caracterizado no item anterior, ainda continua nesse quadro. Logo na abertura, sentimos uma aproximação, por meio de elementos estratégicos, do formato de alguns programas de entrevista, na mídia massiva, que buscam desvendar a vida de seus participantes, promovendo um contato íntimo e um ambiente agradável entre entrevistador e entrevistado. Tal modelo se compara a um consultório de análise, em que o entrevistador bebe da figura do terapeuta, que busca ali elementos da vida do entrevistado e oferecer um ambiente agradável para que partes de sua vida possam ser narradas. Além desse objetivo, de buscar mais informações sobre o entrevistado, a abertura do quadro em questão sugere um tom de intimidade entre entrevistador e entrevistado, conforme mostra a figura 4, em que Jaqueline e Kiko aparecem posando num momento que sugere aproximação entre os dois. O palco escolhido para a realização do programa é o Jardim Botânico, no Rio de Janeiro. A abertura é composta por cenas de Jaqueline e Kiko caminhando pelo parque, em alguns momentos de mãos dadas. Em algumas ocasiões, os dois aparecem posando para a câmera e Kiko carrega um violão nas costas. Além de psiquiatra, Kiko Sayão faz parte do grupo *Harmonia Enlouquece*, uma banda formada no Centro Psiquiátrico do Rio de Janeiro, um instituto de psiquiatria do Rio de Janeiro. A banda é composta por pacientes e trabalhadores em Saúde Mental – médicos, psicólogos, terapeutas ocupacionais, entre outros.

**Figura 5 - Abertura do programa “Perfil”**



**Fonte: TV Pinel, 2003**

O “Perfil” gravado com Kiko Sayão inicia-se com Jaqueline saindo de um carro vermelho, sugerindo ser o carro de produção do programa, e dizendo: “hoje vou entrevistar o dr. Kiko, do Pinel”. Ao avistar Kiko Sayão chegando do lado oposto, ela corre para saudá-lo, abraçando-o. Os dois iniciam uma caminhada de braços dados, pelo Jardim Botânico atrás de um ponto para que possa ser realizada a entrevista. Enquanto caminham, os dois conversam sobre a beleza do local. Durante esse percurso, observamos o primeiro ponto de fuga do campo narrativo ao campo científico. Jaqueline e Kiko conversam sobre a beleza do local e, ao avistarem uma casa, dentro do Jardim Botânico, Kiko revela um pouco de sua vida íntima à entrevistadora.

Kiko: Essa casa ai. Sabia que tem uma piscina no meio dessa casa?

Jaqueline: Eu já fui nessa casa.

Kiko: Eu toquei num festival em 87.

Jaqueline: Que música, dr. Kiko?

Kiko: É uma musica do festival de bairro. Mas, na verdade, eu já entrei roubando. Eu morava no fundo do Saudade, e disse que morava no Jardim Botânico.

Esse momento inicial descontraído demonstra o tom com que a entrevistadora, principalmente, conduzirá a sua entrevista. Dentro do percurso do perfil a ser traçado, Jaqueline adota, em diversos momentos, estratégias para desfigurar o perfil de psiquiatra de Kiko, fazendo com que o íntimo e o pessoal do entrevistado apareçam. É nessa estratégia que notamos a força do gênero entrevista no sentido de se buscar informações e elementos que

possam compor a trajetória de um eu. Como salienta Leonor Arfuch (2002), a entrevista midiática tem um importante papel ao propor uma cena de confissão. Tal cena se articula uma vez que o entrevistador, uma voz a serviço de um público, opera estrategicamente num cenário de indagações que possa trazer à tona o íntimo de seu entrevistado. Trata-se, como Arfuch enfatiza em seu pensamento sobre a entrevista midiática na contemporaneidade, de uma forma de o público invadir o íntimo e fazer com que surja o eu ali presente.

O tom de confissão surge logo no começo da entrevista. Jaqueline interroga Kiko sobre a carreira de médico. Nesse momento, Kiko estabelece uma linha cronológica sobre o início de sua carreira e termina expondo a importância do contato com os pacientes, revelando esse aspecto como o verdadeiro aprendizado de sua profissão.

Jaqueline: Como é que o senhor começou com sua carreira de médico? Se formou aonde? Com quantos anos?

Kiko: Me formei na Souza Marques, como 25 pra 26 anos. Trabalhava no Miguel Couto. Dava plantão no Pinel, já. Isso em 1980. E eu fui aprender com pacientes, né? Acho que eu estudei uns seis sete anos de medicina, como todo mundo, e fui aprender com vocês.

O trecho acima demonstra dois momentos que caracterizamos interessantes no trânsito entre o campo narrativo e científico da loucura. Como expressado acima, nosso objetivo é capturar os momentos em que o campo narrativo sai dos domínios classificatórios da loucura, impostos pela ciência. Dessa forma, na última resposta de Kiko, ao se referir sobre o conhecimento adquirido com a convivência com os usuários, apresenta-nos um duplo movimento. O primeiro consiste numa saída: o saber da ciência perdendo força para o entrevistado perante o saber da loucura. Conforme o médico mesmo postula, o saber do sujeito o fez crescer mais que o saber da academia. Por outro lado, notamos um movimento sutil de tentativa de restabelecimento de posição. Compreendemos que, no momento da entrevista, existe um jogo de linguagem que busca construir uma imagem, uma trajetória de vida, um perfil – para dialogarmos com o nome do quadro. Dessa forma, dentro desse jogo, existe uma hierarquização, no passo que o entrevistador é condutor do trajeto. É ele quem empodera a palavra do entrevistado e, de certa forma, é ele quem escolhe o recorte da vida que o entrevistado irá falar.

No quadro em questão, temos um lance interessante. Tal movimento diz respeito à inversão de papéis entre paciente e médico, no que diz respeito à saúde mental. Conforme descrito por Michel Foucault (1999), dentro da relação médico e paciente, existia uma hierarquização, pré-estabelecida, em que o poder e a condução da conversa estavam nas mãos

do primeiro, enquanto o segundo era submetido a esse jogo de poder. No quadro acima, mais uma vez notamos uma paródia a esse jogo de poder. Existe uma inversão em que o paciente – dito o “louco” – tem em sua mão o poder de conduzir a conversa e escolher os assuntos que serão explanados. Contudo, por um momento, há uma (re) inversão de papéis, na hora em que Kiko se refere à apresentadora como uma paciente, conforme mostra o nosso grifo nosso. Nesse momento, podemos perceber um movimento do campo científico tentando recompor a cena temática sobre o que é loucura. Ao postularmos a conceituação sobre os momentos de fuga, expressamos também a fuga dos papéis tradicionais estabelecidos: médico, paciente, enfermeiro, psicólogo, entre outros. Ao propor traçar um perfil de um médico, e romper com o distanciamento entre médico e paciente, Jaqueline parece querer desnudar a figura do psiquiatra e extrair o sujeito ali dentro. No mesmo passo, ela também parece querer romper com a condição de paciente. O momento de fuga aí, vem na ruptura das figuras coletivas e surgimento dos sujeitos singulares.

A importância do saber narrativo do louco, como uma quebra de paradigmas estabelecidos pelo campo científico, é confirmado no momento em que Kiko Sayão conta de sua experiência como outro paciente.

Kiko: [...] Daí, deu um nó na minha cabeça. Todo o preconceito da psiquiatria é que as pessoas eram improdutivas e o Chico (paciente) produzia muito, ele fazia muito. Mas muito mesmo. Daí, nesse dia, foi uma emoção diferente por que eu pude levar o Chico na casa da Nise da Silveira. E foi muito bom por que eu a conheci.

A citação acima se contextualiza num desnudamento da figura do médico e início do perfil íntimo de Kiko Sayão. Os momentos de fuga dizem respeito a isso, no momento em que o médico – figura pública – tira seu jaleco de teorias e construção científica sobre saúde mental, e surge a figura do privado, do íntimo, de um corpo carregado de emoções e experiências. Em outro momento, Jaqueline, reconduzida à função de entrevistadora, questiona o psiquiatra a respeito do projeto de culinária que ele havia montado com os pacientes, no hospital. Talvez, esse seja o momento mais preciso para que possamos visualizar os pontos de fuga que o campo narrativo faz do campo científico. A conversa trilhava um percurso em que Kiko, enquanto psiquiatra e trabalhador de saúde mental, contaria sobre essa experiência, dentro de um plano profissional. Em um momento, há um corte dessa linearidade, e Jaqueline inquiriu a respeito do lado pessoal de Kiko:

Jaqueline: Como é que é ser médico, psiquiatra, culinário, trabalhar no Pinel e no CPRJ?

Kiko: é a necessidade do trabalho. [...] Eu quando to lá na cozinha com vocês, eu acho um barato. Pois ninguém manda, ninguém dá ordem. E em casa, na cozinha é assim, para você tomar um cafezinho, é um momento de *tá* junto com as pessoas.

Jaqueline: O povo quer saber, dr. Kiko! Quem é que vai para a cozinha no final de semana, é você ou a sua esposa?

Kiko: Rapaz, sou eu!

Jaqueline: É mesmo? É o senhor que faz aquelas coisas todas?

Kiko: Não, não! Quando é peixe, é ela. Peixe eu sou *pereba*. Ela é boa de peixe. Ai eu lavo a louça. Faço por onde.

Podemos caracterizar, assim, o momento de fuga do campo narrativo da cientificidade do campo científico como um rompimento do público pelo privado. Ao refletir sobre a importância da entrevista midiática no espaço biográfico contemporâneo, Leonor Arfuch (2002) o faz conduzindo o nosso olhar a respeito da relação entre uma esfera pública e privada. Para a autora, a entrevista é o momento em que o público mergulha no privado, coleta características desse, e volta novamente ao público. O movimento realizado nessa entrevista é diferente, e nos sugere uma via inversa a essa. Na verdade, podemos caracterizar, como momento de fuga, o movimento em que o público é rompido por um privado. Isso se dá em todos os momentos em que Jaqueline tenta fazer com que a figura pessoal de Kiko sobreponha a sua figura pública, como um psiquiatra. É interessante que muitas vezes isso é feito por meio de um jogo sedutor, em que a figura pública é convidada a falar e, de repente, ela dá lugar a uma figura íntima, em que o cotidiano pessoal emerge. Como na passagem em que Jaqueline conduz a entrevista, buscando reconstruir dados da infância do médico.

Jaqueline: Qual o seu brinquedo favorito quando criança?

Kiko: Brinquedo? Ah, eu tive um monte. Bolinha de meia era muito bom. A gente jogava *pelada* com bolinha de meia. E eu nasci no Paraná, vim pra cá com seis meses de idade. E todos os anos eu ficava quatro meses no Paraná. Daí, lá era tudo diferente. Era frio, tinha guerra de mamona, andar no pônei. Era uma outra vida. Então, dei sorte nisso também...

Jaqueline: O senhor tem saudade de lá?

Kiko: Eu tenho lembrança boa. Saudade, não sei. Tenho. Se saudade é vontade de voltar para lá, não tenho muito não. O que eu já vivi foi bom.

Os passos delineados por meio da análise do quadro “Perfil” levam-nos a enxergar o movimento de desnudamento que o campo narrativo proporciona à loucura, extraíndo-a da couraça simbólica em que ela está amarrada, por meio das constatações do campo científico. Ao promover esses momentos de fuga, o sujeito louco rompe com os limites teóricos impostos pela ciência da loucura, delimitando o que é e o que não é loucura, e parte para

tentar compreender os sujeitos que ali estão. Dialogando com Michel Foucault (2006), em *O Poder Psiquiátrico*, a psiquiatria nasceu, no século XIX, com o intuito de tentar achar respostas a respeito dos fenômenos da loucura. Porém, mais do que isso, a psiquiatria vinha com o intuito de aclamar o calor social, e nortear o que era do que não era loucura. Ao subsidiar essa cisão entre normalidade e loucura, a ciência encapsulava este último a um confinamento temático. Dizer sobre loucura parecia dizer apenas sobre seus fenômenos, sofrimentos e alienações. É nesse limbo que enxergamos o que nomeamos momentos de fuga. É a forma de burlar essa norma imposta à loucura, saindo de sua camisa de força metodológica e empreendendo outras formas de dizê-la.

Caminhando em conjunto com a pós-modernidade e sua ascensão do sujeito comum, que sai em busca da realização de um projeto individual, podemos compreender que os momentos de fuga condizem, também, com um aspecto histórico: a ruptura do sujeito coletivo, compreendido sociologicamente dentro de um aparato metodológico que o eximia da subjetividade e singularidade, e a ascensão da busca pelo sujeito comum e singular. A entrevista acima nos ilustra muito bem essa idéia. Jaqueline conduz suas perguntas de forma que o médico, o psiquiatra Kiko Sayão, dê lugar ao sujeito Kiko Sayão, e exponha as suas características íntimas. É nesse movimento que iniciamos, então, a nossa busca pelas marcas do sujeito, aquilo que caracteriza o louco – como sua língua e comportamento estranhos à sociedade.

#### ***4.3.3 Marcas do Sujeito: a representação da língua errada***

Até o presente momento, nossa análise se concentrou em demarcar os limites da atuação do campo narrativo em encapsular a loucura e expressá-la socialmente. Nessa empreitada, relembramos que, ao atuar, o campo narrativo da loucura – que denominamos como a forma de expressão do louco em postular o que é para ele loucura – dialoga com o campo científico de forma irônica e, em muitos momentos, invertendo sentidos desse último. Em outros momentos, o campo narrativo tenta escapar da forma como a loucura é vista socialmente, subsidiada pelas classificações e normas do campo científico, e demonstra momentos de interação com outros campos sociais. Isso ocorre ao passo que, como demonstramos ao analisar os momentos de entrevista, o louco busca escapar e transcender o estigma imposto pelo campo científico. Assim, o louco subverte a sua função social de sujeito amaldiçoado e doente. Contudo, essa subversão ou fuga do lugar comum a ele estabelecido ainda não é suficiente para analisarmos a construção de sua voz social. Para que isso se torne

mais palpável e visível, falta-nos uma característica importante, uma marca desse sujeito que torne essa nova forma de dizer da loucura uma maneira diferente.

O caminho a ser percorrido, agora, traduz o olhar sobre uma marca diferencial. Marca essa que traduziria o sentido do que é loucura, advinda de sua fonte bruta, ou seja, das palavras em estado bruto do sujeito que a porta. Podemos pensar numa nascente de água, que corre forte e latente, antes mesmo de ser engarrafada e tomar outra forma. Tal relato ganha força e notoriedade, também, por ser interpretado pelo sujeito que a conta, ou seja, o sujeito louco. Essa interpretação nos apresenta não apenas a sugestão de veracidade sobre esse aparato discursivo, mas também uma veracidade dentro do testemunho como um todo. Tal análise se sustenta por meio da presença de um corpo dentro da cena narrativa. Quando evocamos teorias para compor o aporte teórico do campo narrativo – ver segundo capítulo –, o fizemos elencando conceituações sobre a guinada subjetiva, por meio do pensamento de Beatriz Sarlo (2007), e sobre a narrativa dos testemunhos de sobreviventes de campos de concentração, sob a ótica de Giorgio Agamben (2008). Tal construção teórica nos norteou sobre a característica deste saber narrativo – o testemunho, a fala autobiográfica, o contar de uma experiência –, que traz consigo um corpo portador de uma bagagem vivencial que tem mais dados para recompor a experiência a ser narrada.

Ao pensarmos nisso, em uma cena narrada e protagonizada por um corpo que a viveu, iniciamos uma caminhada em direção ao local da diferença, dentro do campo narrativo da loucura, pertencente à experiência midiática da TV Pínel. Em *O Local da Diferença*, Márcio Seligmann-Silva (2005) constrói esse lócus a partir da valorização do que ele nomeia como literatura do trauma ou narrativa do testemunho do sobrevivente. Na abertura de seu livro, o autor exalta questões importantes sobre a concepção de diferença, principalmente em como ela começa a ser enxergada e absorvida, dentro do cenário cultural ocidental, no decorrer do século XX. Por meio de uma leitura de um texto sobre o anti-semitismo, pertencente à *Dialética do Esclarecimento*, de Adorno e Horkheimer (1987), Seligmann-Silva nos chama atenção a uma forma de pensamento coletivo característico – segundo os pensadores alemães – principalmente à sociedade norte-americana, nos anos de 1940.

Esse pensamento, extraído do pensamento dos filósofos alemães, é compreendido como “*por tickets*”. Essa mentalidade fazia com que a sociedade em questão pensasse de maneira coletiva, excluído tudo que fosse diferente dessa lógica. Não havia lugar para o outro, dentro desse escopo. Uma mentalidade central que exaltava o “próprio”, em detrimento do diferente e do outro, estrangeiro não bem-vindo ao lócus comum e regional. Com o passar do

tempo, contudo, Seligmann-Silva identifica que houve um novo movimento, incorporando a diferença do outro, dentro de um plano discursivo político.

Na perspectiva do autor, esse movimento carregava consigo uma ilusão de aproximação. Ao incorporar e aceitar a presença do outro em seu plano discursivo cultural, a sociedade ocidental – principalmente a norte-americana – o fazia dentro de categorias estruturais superficiais, na leitura do autor, reduzindo tal incorporação ao plano de raças, gêneros, entre outras. Promovia-se, assim, um retorno ao velho modo de olhar científico do século XIX. A incorporação do outro, dessa forma, era ilusória por excluir a complexidade diferencial que esse trazia, o incorporando a uma superfície discursiva comum. Conforme diz o autor:

Este modelo heróico da leitura da sociedade (lembrando aqui a crítica nietzschiana à historiografia monumental) tendia a ser centrado em certos personagens (concretos ou abstratos) e tudo aquilo que não podia ser encaixado nos limites estreitos de suas “identidades” (o não-idêntico, o “resto”, o “outro”) era posto de lado. Ao final, toda história ficou de fora. Suas versões desgastadas da história e dos fenômenos culturais não condiziam mais com as questões contemporâneas e começaram a parecer cantigas de ninar – que roubavam nosso sono. (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 11)

É dessa forma que o autor põe em xeque o problema da tradução. Esta última seria para ele um momento de confronto e de incorporação lingüística de um local por outro. Ao trazer para o plano regional o pensamento estrangeiro, o tradutor o faz eximindo-se de uma bagagem complexa que este traz. Seria o resto, o que sobre e não pode ser traduzido. Este resto se caracterizaria por meio daquilo que não consegue ser traduzido. Ao efetuar uma transposição lingüística, o tradutor transpõe, em termos, um eu, que está ali contido. Contudo, tal operação efetua um mimetismo, ao passo que o eu original deixa marcas de sua essência, que não conseguem ser transportadas. É a transposição de um eu para um não eu. É nessa sobra, naquilo que não se consegue transportar, que o autor concebe o local da diferença.

Só existe o *local da diferença* – que sempre *difere* e afasta a possibilidade de se captar a identidade “primeira”. Não por acaso a metafísica desde seus primórdios condenou a arte – Platão expulsando o poeta de sua República – e, com raras exceções, desprezou a tradução (esta potente metáfora do como *Ekstasis*, trânsito constante que cria o “si-mesmo” na circulação do entre o eu e o não-eu. (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 13-14).

Analogamente, entendemos a ação do cientista, ao criar um sistema de classificação da loucura, como uma forma de tradução. O papel do médico pode ser enxergado como o de um tradutor, na medida em que, ao realizar uma entrevista clínica ou observar o modo estranho de fala de seu paciente, o médico a traduz para um sistema de códigos que ele situa ser comum.

Dessa maneira, ao conduzirmos nosso olhar para a representação que o sujeito louco faz de sua língua estranha, estamos nos debruçando em buscar o momento da narração bruta, o resto que escapa aos olhos de seu tradutor, e não consegue ser apreendido na transposição lingüística.

Essa narrativa por meio da língua estranha do sujeito louco é recriada em “Dicionariônella”, um programa que pertence à revista *Esse é 22* (2003). O programa é idealizado e interpretado pela paciente Marta Portugal Reves. A produção se passa por meio de um monólogo em que Marta narra o que nos parece ser uma passagem do louco no momento de uma internação. A cena se passa em meio a duas estantes, contendo fitas de vídeo enfileiradas, conforme mostra a figura 6. Durante toda a cena, a protagonista vai contando sua história por meio de uma língua estranha. Tal língua se caracteriza não por suas palavras – é o português –, mas, sim, pela forma como a personagem as estrutura e forma sua mensagem.

**Figura 6 - Ambiente de Dicionariônella**



Fonte: TV Pínel, 2003

A produção nos parece ser uma narrativa em que o sujeito conta de sua experiência em entrar para o contexto da loucura. Ao início do programa, Marta apresenta sua fala fazendo uma referência a uma data e um local: “19 de setembro. Nossa Senhora de *Servelhion*. Navegantes, Cais” (2003). Neste momento, Marta usa uma calça e jaqueta jeans, uma boina e uma bolsa dependurada. Ao terminar de citar essa fala, a protagonista faz um mesura retirando a boina e indicando uma saudação. A partir daí, a jovem caminha até o centro da pequena salinha e começa sua cena. Essa mesura, acompanhada de uma saudação dentro de

uma língua desconexa, nos parece remeter a uma paródia aos programas ou produções da mídia massiva que iniciam uma reconstituição por meio de uma data e um local.

A protagonista começa a despir de algumas de suas peças de roupa e inicia a leitura de uma revista. A característica marcante dessa estruturação é o uso da repetição de palavras fortes no jargão da saúde mental, como, por exemplo, a constante repetição do número 2. “2, 2, 2, 2, 2,2, dos doidos que saíram da casca do ovo” (2003). Como já analisado anteriormente, 22 é um número que advém de uma gíria do mundo da psiquiatria, e tem como significado “louco”. A fala de Marta nos remete a um momento em que o sujeito, até então visto como normal, emerge dentro do estigma de doido. A referência que é feita ao provérbio popular, “sair da casca do ovo”, no possibilita visualizar que a protagonista quer nos passar o momento em que ela é nomeada e nasce como louca, dentro da sociedade.

A frase acima é repetida diversas vezes, com variações da intensidade da voz da personagem. Continuando seu relato, a narradora faz uma construção discursiva intensa, misturando diversas palavras que à primeira vista não faz sentido algum:

Tô nervosa, tô uma pilha. Uma pilha, uma pilha, uma pilha de objetos brilhantes. Objetos que brilham objetos, objetos<sup>9</sup>. Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. Rio! É rio, é mar, é mar, é maremoto<sup>10</sup>. Um livro, o que está escrito aqui? Who is gonna, sinto calor. Senti calor no seu quarto fechado, senti calor no posto de gasolina, do lado de fora do pit stop, da loja de comer, da loja de beber. O vento de caminhar refrescou<sup>11</sup>. Mas eu insisto na poesia, eu insisto na paixão. Fazer o papel sentir dor. Se eu quiser, eu tenho todos os comprimidos, comprimidos. Todos os comprimidos. Mas nunca mais fazer amor com você. É pinel, né? Essa é pinel, essa é pinel, é pinel<sup>12</sup>. [...] Tudo de novo? Eu não quero isso. Não quero isso. Eu fiz isso, mas não é isso. Eu fiz isso, eu não fiz isso. Eu quero isso. Isso eu quero, isso aqui, o céu, o céu, o céu. Não gosto de fratura, não gosto de dor. Eu não gosto de dor. Eu não gosto de dor. Não gosto de camisa de força. Eu não gosto de dor, eu não gosto de dor<sup>13</sup>. Eu ia me vestir, eu ia me preparar para sair. Eu quero me preparar para sair. Sair do Manicômio. Por que eu não consigo sair do manicômio? Quem me responde é Kafka, nessa hora, quem me responde é Kafka<sup>14</sup>

O local da diferença surge no vídeo acima de uma interação entre corpo e oralidade, na composição da mensagem. Percebemos que a repetição das palavras, um dos artifícios usados para ilustrar a língua estranha, não pode ser compreendido como uma mera repetição em

<sup>9</sup> Neste momento, ao se referir à pilha de objetos brilhantes, a protagonista segura inúmeras jóias e colares.

<sup>10</sup> Neste momento, Marta contracena com um cartão de visitas.

<sup>11</sup> A narradora se encontra sentada, foliando uma revista, e, em diversos momentos, movimenta-se de forma agitada, demonstrando angústia. Sua voz vai modulando, em alguns trechos.

<sup>12</sup> Neste momento, a protagonista veste a camisa da TV Pinel.

<sup>13</sup> Este é o momento mais intenso do discurso, em que a protagonista intensifica a palavra dor, demonstrando um tom de angústia. Ao mesmo tempo, ela vai vestindo e puxando a camisa da TV Pinel

<sup>14</sup> O interessante dessa cena é que, enquanto diz de seu desejo de sair do manicômio, a narradora começa a se vestir com sua roupa inicial, porém, logo em seguida, começa a se despir novamente. Isso nos insinua um movimento de não conseguir se libertar.

série. Isso ocorre por meio da variação da intenção e dos movimentos do corpo enquanto as palavras são repetidas. A leitura que fazemos é que nesse momento existe aquilo que Giorgio Agamben (2008), em *O que Resta de Auschwitz*, reflete como a força do testemunho, que seria a lacuna entre o dizível e o não-dizível. Isso se dá pelo fato de que concebemos que, mesmo os significantes sendo os mesmos, a partir do momento em que a intenção e o corpo ali presente vão mudando, a entonação da protagonista pode concluir que as palavras não querem mais dizer as mesmas coisas. É como se a protagonista não encontrasse um meio de expressar através de um significante apropriado o sentimento que quer passar ao seu leitor, e por isso necessita de utilizar do corpo para montar sua fala.

Compreendemos, também, por meio de falas pontuais, que a mensagem apresentada trata de um ingresso do paciente no manicômio. Isso nos parece claro, primeiro, pela apresentação da personagem, por meio de uma data, como abordamos anteriormente, e, segundo, em uma fala em que ela se indaga sobre o porquê de não conseguir sair do manicômio. Contudo, não podemos conceber manicômio, nesse caso, apenas como o local físico, o hospital. Temos que ter em mente, também, o manicômio como uma prisão ideológica, que aprisiona o sujeito no intuito de corrigi-lo. Ao final do vídeo, após o término da fala de Marta, um fundo preto toma conta da tela, com uma música de fundo: “ela fala errado, dicionário nela!”. Analogamente, o título desse vídeo é *dicionárionnella*, fazendo a alusão ao manicômio como um dicionário, cuja função é corrigir os erros gramaticais. Mais uma vez, endossa nossa conceituação a respeito da marca diferencial do louco: a língua estranha, que carrega em sua estrutura um dizível e um não-dizível. Dessa forma, existe uma crítica ao manicômio como um lugar de correção do sujeito que se utiliza da língua estranha, com a finalidade de reeducá-lo dentro de uma língua comum, compreensível socialmente.

Em outro programa intitulado “Loucotidiano”, pertencente à revista *TV A Endoidada* (1997), observamos mais um exemplo de uma narrativa a partir de uma língua estranha. Esse programa é interpretado por Joe Romano, um paciente que se apresenta como poeta, encenando a trama. O “Loucotidiano” é um quadro criado pela TV Pínel com a finalidade de apresentar algumas pessoas – pacientes ou não – contando casos engraçados de suas vidas. Dentro dessas narrativas, sempre há alguma referência ao mundo da saúde mental, seja por alguém que teve uma visão, ou um momento de estresse, entre outros casos. Na trama desenhada por Joe Romano, ao contrário do enredo apresentado acima, existe alguma linearidade mais clara em seu relato, fazendo com que sua mensagem não fique tão desconexa.

Assim como o programa anterior, esse também é apresentado por meio de um monólogo. Joe inicia sua fala apresentando uma história: “Dentro do Loucotidiano da vida, aconteceu uma história macabra, esquisita, sinistra”. Uma das primeiras marcas que observamos é o fato de Joe sempre dar algumas pausas no meio das palavras e agir como se estivesse pescando alguns termos. Outra marca da fala desse personagem é a modulação de sua voz em algumas palavras, promovendo, assim, um efeito sonoro, ora engraçado – em que o próprio Joe ri – ora sombrio, tentando provocar um sentimento de medo ou terror. Porém, ambos os tipos de efeitos giram numa espécie de caricatura, o que torna o quadro mais cômico.

A história que Joe nos apresenta gira em torno de um relato de um acontecimento de sua vida. O narrador relembra uma noite em sua vida, em que várias coisas estranhas ocorreram em uma noite, tais como um momento de estresse, alucinações, entre outras coisas. Aqui também encontramos uma paródia a programas da mídia massiva que tem em suas narrativas uma dramatização, que reconstitui o caso a partir do fato narrado. Enquanto Joe vai compondo sua narrativa, alguns *takes* vão surgindo e se misturando à imagem de Joe, ilustrando seu caso, conforme podemos ver na figura 7. É a partir desses efeitos que nos debruçaremos agora. Essa imagem é mostrada no momento em que Joe começa a dizer da dificuldade de dormir. Dentro da cena, visualizamos Joe deitado em sua cama, se debruçando e mostrando agitação. A imagem não é muito nítida dessa cena, conforme vemos na foto. Essa câmera desfocada nos chama a atenção para mais uma marca, que nomeamos como imagens distorcidas.

**Figura 7 - Imagem distorcida de Joe na cama**



Fonte: TV Pínel, 1997

Essa análise gira em torno do termo mais característico do campo científico da loucura, ao compreender os fenômenos proporcionados a partir da língua estranha do louco. Tal termo é o delírio, que advém do termo em latim *Dellirium*, que significa “estar fora do lugar”. Dessa forma, conforme na construção analisada anteriormente, o processo de tradução desenvolvido da língua do louco diz respeito a um entrar no foco, por isso nossa ênfase no título “Dicionariônela”. É uma forma de transpor uma massa insignificante – aos olhos da sociedade – para uma massa significativa. O próprio termo insignificante nos remete a não ter um significado lógico, compreensível, sem um valor ou sem importância. Dessa forma, a tradução feita pelo cientista pode ser lida como colocar um contorno dentro da massa amorfa, ou seja, colocá-lo em um significado. Claro que estamos ponderando um ponto de vista, apenas.

Retornando ao vídeo em questão, em nossa observação, mesmo esse efeito da câmera não vindo diretamente do relato oral do sujeito narrador do acontecimento, nos inquieta pensar em tal recurso como uma tentativa de voltar à língua estranha. Como colocamos no parágrafo acima, o *delirium* estaria na ótica do fora do lugar, que, dentro de uma linguagem videográfica podemos pensar como o estar fora de foco. É o trabalho de buscar uma forma de retornar à massa amorfa, incompreensível. É possibilitar ao espectador que assiste a essa cena a sensação de compartilhar do efeito da loucura, de poder enxergar conforme os olhos do sujeito louco. Mais do que isso, a nosso ver, uma forma de estabelecer um contrato com quem assiste e se julga normal, em poder imergir dentro da cena narrada, possibilitando assim um acordo de cumplicidade entre narrador e leitor, fazendo com que o primeiro transporte o segundo para fora do lugar.

O estabelecimento de um contrato de cumplicidade entre ambos, narrador e leitor, possibilita-nos pensar no acesso ao resto, marca característica do que Seligma-Silva (2005) intitula como local da diferença. Esse movimento gerado pela cumplicidade aponta para uma tentativa em que o narrador leva o seu leitor ao seu local da diferença, mais do que o apresenta, abrindo, assim, a sua caixa de Pandora. Como nas leituras apresentadas sobre o valor do texto biográfico dentro da contemporaneidade, tem-se o efeito de fazer com que o leitor testemunhe a ação e a vida recontada do personagem da forma mais próxima, quebrando as barreiras que o separam e os transformando em parceiros. Mais do que ter acesso à vida do biografado, é a ilusão de poder caminhar ao lado deste, dentro de sua trajetória.

Fazendo uma revisão sobre o que foi apontado pelas marcas do sujeito, registradas nos vídeos apresentados, fica-nos claro que o olhar que devemos tomar sobre tais produções não deve estabelecer uma intenção de codificar a mensagem retratada ou, de forma obsessiva,

buscar palavras que compreendam a massa latente apresentada em ambas produções. Talvez, ficar restrito a esse nível de análise, possa nos colocar novamente no caminho tomado pelos cientistas modernos ao proporem o encaixe de tudo o que os rodeava em seus devidos lugares. O que observamos e que talvez nos dê indícios sobre o local da diferença – ou o resto que sobra à transposição da tradução feita da língua estranha para uma língua comum – é o movimento que tais vídeos fazem em propiciar aos leitores desse texto a possibilidade de sair de seus lugares-comuns.

Isso se daria por dois motivos, a nosso ver. O primeiro estaria ligado à analogia feita acima a partir do termo *delirium*, “estar fora do lugar”, que nos faz crer que o texto da TV Pinel, quando trabalha com as marcas do sujeito louco, convoca, na verdade, seus espectadores para que saiam do lugar da compreensão comum e possam emergir dentro do mar amorfo da loucura. É uma espécie de elogio nostálgico da época em que a loucura ainda não tinha suas definições bem estabelecidas e seus fenômenos eram obscuros e incompreensíveis. O segundo motivo é ligado à relação entre autor/narrador e espectador. Compreendemos que, mesmo que haja a intenção da narrativa em aproximar o espectador da cena, ainda existe uma barreira que posiciona o narrador em um pólo e o espectador no outro. Tal barreira estabelece essas posições por um contrato feito de antemão, em que o espectador será aquele que terá acesso à vida ou à cena, mas participará com seu olhar de fora, mesmo quando há a intenção de estabelecer o vínculo íntimo. Nos casos apresentados acima, observamos uma intenção, mesmo que seja ilusória, em romper com essa barreira. Dessa forma, ao expressar sua subjetividade, por meio do que nomeamos como língua estranha ou pelo recurso que relembra a sensação de *delirium*, o sujeito louco convoca o espectador a experimentar seu lugar, e provar do sentimento de sair fora da realidade. É nesse momento que encontramos o acesso ao local da diferença, nesses casos.

Ainda sobre tal local da diferença, concebemos que o encontro entre espectador e narrador em tal ponto faz com que surja uma massa cinzenta. Concebemos essa nomenclatura a partir do pensamento de Giorgio Agamben (2008). O autor chama de zona cinzenta, o espaço em que os prisioneiros e os soldados tinham sentimentos e momentos comuns. O autor ilustra esse conceito a partir de um relato de um sobrevivente que narra uma partida de futebol entre membros da SS e do *Sondercomando*. Esse era um batalhão formado por prisioneiros, que tinha a função de carregar os corpos das câmaras de gás, dos campos e concentração, examiná-los tentando descobrir objetos preciosos em orifícios, e extrair os dentes de ouro, quando havia algum. Era o momento em que vítima e algoz se cruzavam e se

embaralhavam, fazendo com que surgisse uma zona cinzenta, em que os papéis eram confusos e sem definição de quem era quem.

Desse modo, ao acessar o local da diferença, o narrador, louco, faz um convite para que o espectador se identifique e reflita sobre a subjetividade posta em sua frente. Na verdade, esse encontro entre racionalidade e irracionalidade, entre normalidade e loucura, a nosso ver, parece sempre ter sido impedido, por medo de um contágio. Conforme Sebastian Brant (2010) nos mostrava em *A Nau dos Insensatos*, era preciso banir o mau, para que não houvesse contaminação e nem aliciamento dos ditos normais. Esse contágio nos parece muito mais um medo do reconhecimento do que um contágio propriamente falando. Quando se é colocado no local da diferença e se acessa as sensações que o sujeito louco tem, os outros sujeitos têm a chance de fazer uma interação especular, em que os papéis pré-estabelecidos começam a entrar em atrito, e a zona cinzenta aparece. Essas três características apontadas nos últimos itens deste trabalho – a intertextualidade, a fuga que o campo narrativo promove das amarras do campo científico e as marcas do sujeito –, nos fazem pensar nesse movimento que o objeto analisado faz, não apenas em possibilitar o surgimento de uma voz social do louco, narrando a loucura por meio de sua fala, mas também o contágio entre pólos que, historicamente, sempre sofreram tentativas de afastamento, o da normalidade e o da loucura. Tal pensamento nos obriga a ter que avançar melhor nos contornos do que seria o campo narrativo do louco, e nos questionar sobre a sua existência. É o que prestaremos a fazer nesse momento.

## 5 CONCLUSÃO

### 5.1 Por uma definição do Campo discursivo da loucura, na contemporaneidade

Ao final do percurso traçado nessa pesquisa, cabe agora uma reflexão acerca das considerações feitas ao longo de todo nosso processo, promovendo, assim, uma ligação entre pontos que, mesmo tendo sido elencados dentro de uma seqüência lógica, permanecem, de alguma forma, frouxos e obscuros. A reflexão que seguirá, neste momento, é acerca de um campo que permeou todo nosso empreendimento, porém permanecendo em segundo plano. Ao construirmos considerações teóricas a respeito dos campos científico e narrativo da loucura e os confrontarmos durante o momento da análise, fizemos, na verdade, um esforço em nos aproximar dos contornos de um terceiro campo, que, a nosso ver, compreende a totalidade de nosso trabalho. Tal campo é o da loucura.

Anteriormente, iniciamos um esboço do que poderia indiciar para nós uma figura gráfica, configurando o diálogo estabelecido entre os campos científico e narrativo da loucura. Naquele momento, planejamos tal encontro por meio de uma interseção entre ambos os campos, formando um novo campo ou, como indicamos naquela ocasião, um campo nomeado loucura. Dessa forma, o campo da loucura nasceria do cruzamento de elementos pertencentes dos outros dois campos. Essa transformação do pensamento em uma figura matemática nos faz começar a colocar em xeque o que postulamos durante todo esse trabalho, ou seja, a existência de dois campos distintos de saberes sobre a loucura. Faz-nos questionar, principalmente, a existência de um campo narrativo da loucura, independente e incólume dos efeitos do campo científico da loucura. Tal questionamento obriga-nos a rever os elementos extraídos das análises feitas no capítulo anterior, e os organizar para que eles nos orientem na visualização de uma figura mais bem definida sobre os contornos de tais campos.

Contudo, é necessário amarrarmos melhor o que nos leva a nomear essa conjunção de saberes, com o termo campo. Originalmente, essa idéia advém da teoria de Michel Foucault (2005), principalmente em *Arqueologia do Saber*. Salientamos que o filósofo nunca formulou uma conceituação sobre campo. Foucault, na verdade, reflete sobre as grandes formações discursivas. Os emaranhados discursivos que compõem saberes centrais, tais como as ciências humanas, a economia, a psicopatologia, entre outros, são o alvo das análises e concepções de Foucault. Com isso, o filósofo nos faz atentar a olhar sobre essas grandes formações e como se dão os seus surgimentos. Em que momento é entrecruzado uma série de discursos, textos, argumentos e formam-se esses grandes aportes teóricos? Quais são as regras para a seleção e

hierarquização dos saberes que as compõem? Tais questionamentos norteiam nosso entendimento do pensamento foucaultiano. Por algum sentido, poderíamos pensar que o termo que mais se aproximaria das concepções feitas por Michel Foucault é teia. O que está por detrás da idéia de grandes construções discursivas, que, em outro momento, Jean Fraçois-Lyotard (2007) batizou como metanarrativa, é o fato de que elas funcionam como uma teia, organizando fios teóricos em seu entorno.

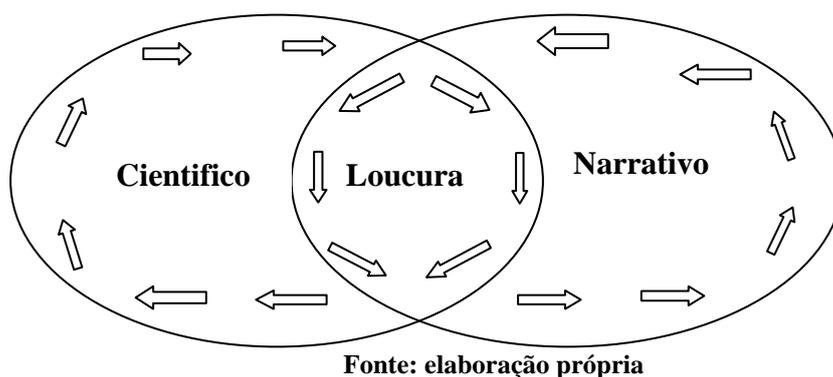
Retornando a Michel Foucault (2005), em *Arqueologia do Saber*, o filósofo faz algumas considerações importantes para nós a respeito do que ele nomeia de formações discursivas. Neste livro, o filósofo apresenta reflexões teórico-metodológicas que serviram como base para suas análises em outras obras. Foucault busca, então, como citado acima, esmiuçar as grandes cadeias discursivas da história do pensamento ocidental. Tentando iluminar esse questionamento, Foucault levanta algumas premissas importantes na compreensão do ponto de liga entre enunciados, que formam as grandes séries discursivas. As hipóteses são: (1) todos os enunciados discorrem a respeito de um mesmo objeto. Mesmo atravessando culturas e o tempo, os enunciados pertencentes à psicopatologia, por exemplo, dizem da loucura e seus fenômenos. (2) Não apenas o objeto diz sobre a ligadura entre os enunciados, mas também o modo de enunciação feito pelos pensadores pertencentes ao grupo discursivo. Ao elencarmos as hipóteses de Foucault, as formações discursivas nos conduzem a um jogo de confluências, em que os enunciados vão se integrando e delimitando um território próprio. É nesse momento que surge a visão de um campo.

Saindo da abrangência teórica de nosso tema e entrando nos domínios da física, interessa-nos pensar o termo campo, tal como a concepção que os físicos fazem sobre campo magnético. Esse último é compreendido como uma aproximação de elementos, por meio do magnetismo. Essa força pode se dar através de uma positividade, que aproxima os elementos e uma negatividade, que os repele. É com essa noção de campo magnético que compreendemos o entrelaçamento entre os enunciados característicos das formações discursivas. Como elementos dispersos dentro de um macro-espaco lingüístico macro, cada elemento vai se agrupando ou se repelindo, por meio de uma atração magnética. Sendo assim, esses elementos vão formando cadeias magnéticas, que, a nosso ver, compreendem o pensamento de Foucault sobre as formações discursivas. Daí nossa preferência por tal termo.

## 5.2 Duas figuras do campo da loucura

A primeira figura, que extraímos do mundo da matemática e nos ajudou a visualizar o diálogo entre os campos narrativo e científico da loucura, é a interseção. Ela designa um encontro entre os domínios de cada campo, formando, assim, um outro campo: loucura. Sendo assim, essa figura nos leva a conceber a construção discursiva da loucura, na contemporaneidade, advindo de um encontro entre os campos apresentados aqui, com seus elementos comuns e com os que caracterizam a singularidade de cada campo. Na ocasião passada, expusemos a figura desse campo, sem indicar um movimento em seus interiores. Quando ilustramos a interseção apenas no plano superficial do contorno, nos esquecemos de elaborar uma consideração importante, que faz com que compreendamos melhor o diálogo existente entre as partes.

**Figura 8 - Nova interseção da loucura**



O movimento relatado pelas setas na figura 8 ilustra um trajeto entre os elementos comuns de cada campo. Como pudemos avaliar no capítulo anterior, o campo narrativo da loucura, ao emergir das produções da TV Pinel, traz consigo referências ao campo científico da loucura. Na categoria em que analisamos a intertextualidade, notamos o quanto é forte essa característica. Contudo, essa referência atua no plano de uma paródia. Por estar nesse plano, a referência feita pelo campo narrativo traz consigo elementos que não estavam descritos no texto ou acontecimento original. Ao realizar esse movimento de recriação de algo estrito ao campo científico, a narrativa o faz com distanciamento crítico, conforme pudemos avaliar na análise realizada em “O Show do Gilsão”. A proposta dessa produção era promover um programa de perguntas e respostas sobre saúde mental. Mas o que podemos observar nesse vídeo, é uma crítica irônica por parte do campo narrativo ao campo científico, quando esse se

coloca como o único meio de explicação do que é loucura. O movimento realizado dentro do campo loucura se torna um intercruzamento de características de ambos os campos, que o vai moldando, formando assim a interseção.

Porém, seria superficial acreditarmos que o intercruzamento só se dá no campo: loucura. Como se os elementos comuns a cada campo cruzassem-se e alimentassem apenas a essa região, retornando incólumes aos limites de seus campos. Quando observamos o quadro perfil, em que Jaqueline entrevista o psiquiatra Kiko Sayão, notamos que, em alguns momentos, o médico confessava a importância do saber e da convivência com os pacientes, para sua formação profissional, muitas vezes superando até mesmo o saber acadêmico científico que havia recebido na universidade. Com tal confissão, podemos conceber que os elementos pertencentes ao campo científico, ao encontrarem com os elementos do campo narrativo retornam aos seus limites, com influências do outro saber. O contrário também é verdadeiro, ao passo que em todos os vídeos analisados enxergamos fortes traços do campo científico, demarcando a relevância que o campo científico tem sobre o narrativo.

Talvez pudéssemos terminar o projeto aqui e configurar a figura da interseção, como a representante gráfica da construção do campo da loucura. De certa forma, ela emoldura muitas considerações que realizamos no corpo deste trabalho. Contudo, há um problema ao pensarmos nessa figura. Tal dificuldade surgiu a partir da segunda categoria de análise do capítulo anterior, em que identificávamos momentos de fuga do campo narrativo, que se esquivava de pensar e compreender a loucura conforme as amarras metodológicas impostas pela ciência. Como aludimos naquele momento, são os momentos em que o louco busca escapar da camisa de força colocada discursivamente sobre o que é loucura. Ao pensarmos o campo científico como uma ciência, e retornarmos às bases da consolidação do processo de construção do saber a partir da modernidade, compreendemos essa imposição temática como uma paranoia, característica desse tipo de visão de mundo. É certo que seria redundante repetirmos uma exposição de idéias que fizemos outrora nessa pesquisa, em que identificamos uma necessidade do cientista moderno em encapsular as ocorrências do mundo à sua volta, em grandes vasos discursivos, limitando e dando uma forma comum a esses acontecimentos e coisas.

É verdade que essa grande obsessão em promover respostas a tudo, culminou em grandes guerras no início do século XX, o que fez com que a sociedade ocidental não acreditasse mais nos grandes discursos centrais ou verdades absolutas (LYOTARD, 2008). Contudo, esse descrédito nas chamadas metanarrativas não pode ser concebido como seu desaparecimento. Como sabemos a partir da observação de nosso tema: loucura, o saber

científico acerca desse fenômeno, é uma forte base explicativa social, até os dias atuais, acreditamos que ainda seja bem vigente em nossa sociedade. E por isso é que o campo científico exerce uma forte influência no campo narrativo, a nosso ver. Como tentamos mostrar no momento que em propomos os campos de fuga, até os momentos em que a T.V. Pínel promove essa saída completa dos domínios da ciência, são poucos e quando são realizados nos parece que parte do saber científico. O campo narrativo traz e chama à tona o campo científico, e daí promove a fuga. Isso é ilustrado nos momentos, dentro do quadro perfil, em que Jaqueline aciona o psiquiatra Kiko Sayão e logo após realiza um movimento para tentar extrair o sujeito Kiko Sayão.

Esse domínio por parte do campo científico gera uma tensão entre as partes da figura 8, que mesmo se entrecruzando, procuram estabelecer suas características próprias. Como em um jogo de cabo de guerra, a partir da figura interseção, concebe-se um jogo de poder, entre os campos. Isso é ilustrado dentro do quadro perfil, no momento em que Kiko Sayão confessa a importância do cruzamento entre os saberes científico e narrativo em sua vida, e logo após se dirige à entrevistadora, lembrando-a de sua condição como paciente. Mesmo existindo a aproximação, a intimidade, prevalece uma tensão, uma disputa de posições entre os polos ali fixados. A interseção geradora do campo-loucura estabelece-se como uma tensão, em que a loucura é construída a partir de um jogo, um conflito, uma disputa por demarcações entre os campos.

É a partir disso que enxergamos a necessidade em evoluir nosso pensamento e buscar delinear uma nova figura que representa o campo da loucura, na contemporaneidade. Tal representação também advém do contexto matemático e simboliza o infinito, mas que no corpo dessa pesquisa receberá o nome de *continuum*. A necessidade da emergência dessa nova figura é por acreditarmos que a representação anterior caracterizava mais uma disputa de espaço, submetendo a loucura a um espaço mínimo, deixando uma falsa ilusão que a loucura só se construísse dentro desse momento de interseção. Nessa nova figura, ampliamos o território de atuação do campo loucura, fazendo com que os campos científico e narrativo componham seus traços. Como na figura 9:

**Figura 9 - Figura *continuum* da loucura**



À primeira vista, tal representação não parece variar muito em relação à figura anterior, a não ser por seus contornos e pelo fato do sub-campo: loucura expandir-se, tomando como seu domínio a figura como um todo. Seria uma ilusão se permitíssemos que a análise parasse aí. Aparentemente, algumas importantes diferenças entre as duas figuras não estão privilegiadas em sua superfície espacial. Essa dificuldade em enxergar as precisões diferenciais de cada representação, requer uma explicação acerca de nossa intenção ao elencar e construir essa última forma gráfica.

A primeira diferença está na forma como o conteúdo de cada campo está disposto dentro da representação. Na figura anterior, estabelecemos dois campos distintos, e, por isso, nos parecia que seus contornos cercavam a massa discursiva apenas dentro de seus territórios. Os limites seriam muros que guardariam dentro de cada domínio, as características comuns a cada campo. Sendo assim, haveria o encontro entre ambos e, conseqüentemente, a troca apenas no momento da interseção. É como se os dois pólos distintos produzissem em seus espaços próprios e promovessem a troca apenas num lugar comum, dentro de uma fronteira. Dentro da figura *continuum*, esse pensamento cai por terra, ao passo que as próprias margens carregam em si o conteúdo latente de cada campo. Dessa maneira, inicia-se uma desconstrução dos limites de cada campo, os colocando dentro de uma linha contínua.

Esse movimento não interfere apenas na demarcação espacial de cada campo, mas, também, dentro do processo de construção discursiva da loucura. Uma vez que verificamos que esse trajeto ocorre num cruzamento entre os campos, na figura *continuum* esta

confluência ocorre a todo momento, e não apenas num espaço reservado a essa interseção. A mistura vai ocorrendo continuamente, fazendo com que o processo forme a linha do campo loucura.

A segunda diferença é representada pelo movimento das setas, que indicam uma espiral. Na figura anterior, ilustramos que o movimento da massa discursiva, competente a cada campo, movia-se no interior de cada pólo. Por isso, dentro dessa nova figura, mais do que indicar um trajeto discursivo, essas setas ilustram um movimento que vai para dentro e para fora dos contornos da linha. Mesmo que já tenhamos construído a hipótese de que os campos tratados fomentam e sofrem influencia externa, ou seja, de outros campos sociais, econômicos e políticos, as linhas de seus contornos, segundo a figura da interseção, formam uma fronteira, dificultando nossa imagem acerca da relação existente entre o exterior e o interior de cada campo. Na figura *continuum*, ao acompanharmos o movimento das setas em espiral, observaremos também uma quebra das fronteiras que delimitam os contornos precisos de cada campo. Isso faz com que não exista um dentro e um fora, mas que os campos estejam tanto dentro, quanto fora da figura. A representação gráfica do *continuum*, então, indica que os movimentos discursivos dos campos científico e narrativo saem e entram constantemente dos domínios da figura. Dessa maneira, visualizamos, de forma mais precisa, a influência os fatores externos tem na construção discursiva do campo da loucura, na contemporaneidade. Da mesma forma que diversos movimentos discursivos advindo de outros campos sociais, econômicos e políticos tiveram a influência significativa no ordenamento da loucura nos domínios da ciência, a partir do século XIX, o que fez com que se moldasse o campo científico da loucura, o campo narrativo também faz uso desses elementos externos, como se apresentou no capítulo anterior, principalmente quando descrevemos o movimento intertextual feito pela T.V. Pinel, ao utilizar de moldes e formatos da mídia massiva para compor sua mensagem.

Quanto a essa descrição, não temos dúvida a respeito da figura *continuum* se apresentar como a melhor representação da construção da loucura discursivamente na contemporaneidade.

### **5.3 Mídia como espelho da subjetividade**

Ao compormos a figura *continuum*, especificando suas diferenciações perante a figura anterior, interseção, resta-nos traçar uma diferença singular. Quando ilustramos o campo da loucura por meio da interseção dos campos narrativo e científico da loucura, externamos uma

dificuldade que nos fez abandonar esta figura. Tal dificultador era uma tensão existente entre os campos que, mesmo interagindo e influenciando um ao outro, disputavam espaço dentro da massa discursiva. Esta dificuldade, para nós, era complexa, ao passo que impunha à loucura um espaço limitado e inferior ao dos outros campos, quando, na verdade, deveria ser o contrário.

Ao observarmos a figura *continuum*, não nos eximimos em pensar a tensão existente entre os campos. Contudo, tal tensão ocorre de formas diferentes. A primeira está condicionada a pensarmos os limites precisos dos campos. Dentro da nova figura, percebemos que esses limites são desconstruído, tornando os campos parte inerente de um único traçado. Dessa forma, o limite, existente anteriormente, desaparece ou torna-se muito sutil, não possibilitando aos olhos nus compreendermos. Essa quebra dos limites faz com que a tensão passe a existir dentro do sujeito. Ao pensarmos nos movimentos que Jaqueline e Kiko fazem para demarcar seus territórios um com o outro, simbolizando a disputa entre o campo narrativo e científico, podemos, no presente momento, transferir essa análise para a figura individual de cada um. O sujeito Kiko Sayão se tenciona a todo o momento com o médico Kiko Sayão, assim como acontece com a paciente Jaqueline e a entrevistadora Jaqueline.

Esse tensionamento existente na figura singular do homem, que vive um duelo entre seu sujeito ordinário, ou seja, sua forma simples e singular, e seu sujeito coletivo, encarado como os papéis que esse sujeito deve desenvolver na sociedade no dia a dia, é simbolizado nessa linha do *continuum*. Acreditamos que, de certa forma, esse pensamento caminha concomitante com a reflexão da mídia contemporânea, instalada numa sociedade cada vez mais midiaticizada, como um espelho. Um espelho que vai além do seu sentido especular, reproduzindo a realidade a sua frente. Mas um constructo que, ao reproduzir, possibilita ao sujeito que o manipula construir e atuar em cima daquela imagem. É como se pudéssemos construir um boneco de barro, em que podemos moldar a nossa figura.

Dessa forma, esse constructo atua com uma gama de possibilidades do sujeito de se construir ou de assumir papéis. Nos vídeos analisados na categoria sobre as marcas do sujeito, em que observamos vídeos que tratam do relato do louco por meio da língua estranha, encontramos essa situação de assumir papéis. Principalmente no quadro “dicionariônela”, em que uma paciente encarna o papel de uma louca que conta sua história, por meio de um relato delirante. Não sabemos ao certo se tal narrativa pertence à paciente, mas um dado curioso é o fato de o sujeito singular – no caso a paciente Marta – assumir o papel de um sujeito histórico coletivo – o louco. Em muitos momentos, parece-nos que o relato, não apenas nesse vídeo, sai de uma narrativa biográfica pertencente ao sujeito que a narra, e alcança o patamar de uma

enunciação feita por uma figura histórica. É como se víssemos o sujeito assumindo o papel de louco, como numa peça teatral qualquer. O diferencial dessa situação, é que o corpo e a experiência singular vêm para validar e dar veracidade ao relato construído.

É nesse sentido que reforçamos a análise feita nessa situação ao nos referirmos em relação à possibilidade de o espectador se por no lugar do narrador, perante a construção que fazemos a partir do conceito de *delirium*. Avançamos tal análise, refletindo que o aporte midiático, ao possibilitar recursos precisos para a construção da mensagem em questão, possibilita ao leitor poder experimentar novos papéis, provocando um tensionamento interno neste sujeito. É como se, acessando o local da diferença do louco, o sujeito pudesse, de alguma forma, tensionar seu próprio local da diferença. Promover, mesmo que de forma subjetiva, uma viagem por diversos papéis sociais diferentes. É nesse sentido que compreendemos a força dos vídeos da T.V. Pínel. É a possibilidade de o sujeito olhar para um espelho, porém um espelho nublado, em que os contornos refletidos não são tão precisos, ou possibilitam o seu molde.

Quando iniciamos este projeto, analisamos o que acreditamos serem as primeiras formas de exclusão do louco na sociedade europeia ocidental, no século XV. A *Nau dos Insensatos*, uma peça literária de Sebastian Brant (2010), tornou-se, a nosso ver, a mais importante e significativa dessas formas. Dentro desse navio, como o próprio Brant nos descreve a todo o momento no livro, eram depositados os sujeitos que sujavam e amaldiçoavam a sociedade em questão. Para acabar com esse mau, era necessário lançar os sujeitos ao mar, para buscarem por seu destino e, também, para não contaminarem os outros indivíduos. Naquele momento, a figura observada no espelho do sujeito era preenchida pela moral. Na contemporaneidade, em que a singularidade e a busca individual por realização própria dão o tom da cena, o espelho refletido pela mídia torna-se confuso e nublado. É como se a *Nau dos Insensatos* retornasse e ancorasse no oceano da contemporaneidade midiática.

## REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. **O que resta de Auschwitz**. São Paulo: Boitempo, 2008.
- AMARANTE, Paulo. **Loucos pela vida: a trajetória da reforma psiquiátrica no Brasil**. Rio de Janeiro: SDE/ENSP, 1995.
- ARFUCH, Leonor. **O espaço biográfico**. Trad. Paloma Vidal. Rio de Janeiro: Eduerj, 2010.
- BAUMAN, Zigmund. **O mal estar da pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998;
- BIRMAN, Joel. **A Psiquiatria como discurso da moralidade**. Rio de Janeiro: Graal, 1978;
- BRAGA, José Luiz. Mediatização como processo interacional de referência. In: MÉDOLA, Ana Sílvia Davi; ARAUJO, Denize Correa; BRUNO, Fernanda. **Imagem, visibilidade e cultura midiática**. Porto Alegre: Sulina, 2007.
- BRAGA, José Luiz. **Pesquisa empírica em comunicação**. São Paulo: Paulus, 2010.
- BRAGA, José Luiz. **A sociedade enfrenta a sua mídia**. São Paulo: Paulus, 2006.
- BRANT, Sebastian. **A nau dos insensatos**. Rio de Janeiro: Octavo, 2005.
- CERTEAU, Michel De. **A invenção do cotidiano**. Petrópolis: Vozes, 2009.
- DIDEROT, Denis. O sobrinho de Rameau. In: DIDEROT, Denis. **Textos escolhidos**. São Paulo, Abril Cultural, 1979.
- DUARTE, Elizabeth Bastos. Televisão: desafios teórico-metodológicos In: BRAGA, José Luiz (Org.). **Pesquisa empírica em comunicação**. São Paulo: Paulus, 2010.
- FIRMINO, Hiram. **Nos porões da loucura**. Rio de Janeiro: Codecri, 1982.
- FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Forense, 1997.
- FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso: aula inaugural no Collège de France**. São Paulo: Loyola, 2000.
- FOUCAULT, Michel. **Em defesa da sociedade**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- FOUCAULT, Michel. **História da loucura na Idade Clássica**. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Graal, 1979.
- FOUCAULT, Michel. **Poder psiquiátrico**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- FLUSSER, Vilém. **Mundo codificado**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- HARVEY, David. **A condição pós moderna**. São Paulo: Loyola, 2009.
- HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da paródia**. Lisboa: Edições 70, 1985.

- LANDEIRA-FERNANDEZ, J.; CHENIAUX, Elie. **Cinema e loucura**. Porto Alegre: Artmed, 2010.
- LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- LYOTARD, Jean-François. **A condição pós-moderna**. Rio de Janeiro: Jose Olympio, 2008.
- MACHADO, Alindo; VELLEZ, Marta Lúcia. **Questões metodológicas relacionadas com análise de televisão**. E-compós: Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em comunicação, v. 8, abr. 2007.
- MAGNOLI, Demétrio. O tempo e o espaço da Cuba de Yoani. In: SÁNCHEZ, Yoani. **De Cuba, com carinho**. Trad. Benivaldo Araújo e Carlos Donato Petrolini Jr. São Paulo: Contexto, 2009. p. 175-204.
- MARCOLINO, Eliane Martins. **Comunicação e saúde mental: estudo de caso da TV Pinel e do espaço comunicacional do Hospital de Havana**. 2007. Tese (Doutorado) - Universidade Metodista de São Paulo, Programa de Pós Graduação em Comunicação Social, São Bernardo do Campo.
- PERNIOLA, Mario. Videocultura como espelho. In: PERNIOLA, Mario. **Enigmas egípcio, barroco e neobarroco na sociedade e na arte**. Chapecó: Argos, 2009. p. 47-69.
- RACHELS, James. **A ética e a Bíblia**. Think, Spring 2002.
- ROTTERDAM, Erasmo de. **Elogio da loucura**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- ROSA, João Guimarães. Sorôco, sua mão, sua filha. In: ROSA, João Guimarães. **Primeiras histórias**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1967. p. 18-21;
- SARGETINE, Vanice; NAVARRO, Pedro. **M. Foucault e os domínios da linguagem: discurso, poder e subjetividade**. São Carlos: Claraluz, 2004.
- SARLO, Beatriz. **Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. **O local da diferença**. São Paulo: Ed. 34, 2005.
- SODRÉ, Muniz. **Antropológica do espelho**. Petrópolis: Vozes, 2006.
- TOURAINÉ, Alain. **Crítica da modernidade**. Petrópolis: Vozes: 2002.
- TV PINEL. **Caderno especial sobre os 10 anos da TV Pinel**. Rio de Janeiro, 2006;
- VILAS BOAS, Crisoston Tertio. **Para ler Michel Foucault**. Ouro Preto: Imprensa Universitária da UFOP, 2002.