

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO

Iago Rezende de Almeida

A QUARTA PAREDE DA LOUCURA:
estética e realismo em “Em Nome da Razão”

Juiz de Fora
Março de 2018

Iago Rezende de Almeida

A QUARTA PAREDE DA LOUCURA:

estética e realismo em “Em Nome da Razão”

Dissertação apresentada ao programa de pós-graduação em Comunicação da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito parcial para obtenção do grau de mestre.

Área de concentração: Comunicação e Sociedade

Linha de Pesquisa: Estética, Redes e Linguagens

Orientadora: Profa. Dra. Gabriela Borges
Martins Caravela

Juiz de Fora
Março de 2018

Iago Rezende de Almeida

A quarta parede da loucura:
estética e realismo em “Em Nome da Razão”.

Dissertação apresentada ao programa de pós-graduação em Comunicação da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito parcial para obtenção do grau de mestre.

Área de concentração: Comunicação e Sociedade
Linha de Pesquisa: Estética, Redes e Linguagens

Orientadora: Profa. Dra. Gabriela Borges Martins Caravela (FACOM/UFJF)

Aprovado pela banca composta pelos seguintes membros:

Profa. Dra. Gabriela Borges Martins Caravela (FACOM/UFJF) - orientadora

Profa. Dra. Érika Savernini Lopes (FACOM/UFJF) - convidada

Profa. Dra. Maria Beatriz Colucci (UFS) – convidada

Conceito obtido: () aprovado(a) () reprovado(a).

Observação da banca: _____

_____.

Juiz de Fora, _____ de _____ de 2018.

Em memória de Darci e “Zé Jovem”.
Antes de viajarem para onde o tempo não conta,
deixaram comigo a coragem,
um de seus bens mais preciosos.

AGRADECIMENTOS

Para minha mãe, Penha, que me ensinou que casa é verbo pra conjugar quando bater a saudade.

Para a Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais (FAPEMIG) e Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), que me proveram de recursos necessários para a realização do trabalho em um cenário político que pouco contribuiu para a educação.

Para a Profa. Dra. Gabriela Borges, que intensificou meus voos e que trocou barreiras por impulsos. Para o corpo docente do PPGCOM – um agradecimento especial aos professores Dra. Erika Savernini, Dr. Weden Alves, Dra. Teresa Neves e Dr. Aluizio Trinta – e para a secretária Aline Nicolette. Com descontração e força, vocês me inspiraram a continuar.

Para o Grupo do Observatório da Qualidade no Audiovisual, por fomentar o estudo das incessáveis lutas pelos direitos humanos nas práticas audiovisuais.

Para a turma de 2017 de Rádio, TV e Internet. Antes de ensinar é preciso aprender. Durante e depois também. Com vocês, aprendi muito.

Para Viviane, Maria Clara e Rodrigo. Em Juiz de Fora, vocês dividiram um teto e todas as alegrias que vieram em comboio.

Para os amigos: pela presença dos afetos, pela largura do sorriso e por amansar o meu coração, quase sempre aflito.

Para Fred Furtado, Nathalie Grenat, Gérald Dumont, Tânia Cardoso, toda a companhia do ThéâtreK e o teatro L'Oiseau-Mouche. Juntos, rompemos as fronteiras do Hospital Colônia, e fizemos a história cruzar oceanos. Por meio da arte, produzimos mais afetos que achava possível produzir.

Para a benevolência e sabedoria dos que me guiaram e me mostraram que a arte deve ser social; Dra. Lucília Borges, que me conduziu nos primeiros passos do caminho que me resta; Celinho e Silvana, que juntos de suas tenras equipes me ensinaram que a nobreza do trabalho está em trabalhar, e não no posto ocupado.

Para o movimento da luta antimanicomial e funcionários da FHEMIG que compreendem a necessidade de abordar um tema que lhes é tão caro e por impulsionarem minhas investigações sobre o Hospital Colônia.

Dedico este trabalho à memória dos pacientes que padeceram às custas de um sistema que ainda mina e destrói quem é diferente. Finalmente, para a arte, que não cura a loucura, mas sim a intolerância.

Evoé. Saravá.

“Não tem dó no peito
não tem jeito
não tem coração que esqueça
não tem ninguém que mereça
não tem pé não tem cabeça
não dá pé não é direito”

Bicho de Sete Cabeças, Geraldo Azevedo

RESUMO

Este estudo analisa a película documental *Em Nome da Razão: um filme sobre os porões da loucura*, dirigida por Helvécio Ratton e produzida pelo Grupo Novo de Cinema e TV, com apoio da Associação Mineira de Saúde Mental. O documentário retrata a realidade dos pacientes internados no Hospital Colônia em Barbacena, no estado de Minas Gerais. Os modelos segregacionistas observados na instituição, criada no início do século XX, remontam a exclusão que, a partir do período do Classicismo, assolava as instalações psiquiátricas. No final da década de 1970, seus pavilhões ganharam conhecimento público por meio das denúncias promovidas pela mídia impressa e por suas intervenções audiovisuais, sustentadas pelo movimento da luta antimanicomial. Os conhecimentos que compõem a percepção e o sentir, a partir da contemplação das obras de arte, se incluem no objetivo central deste trabalho: compreender de que maneira as relações entre a tragédia e a estética, principalmente no que tange a abordagem histórica da imagem realista em seu contexto de produção de afetos, é composta e formulada. Ao conjunto das estruturas de domínio, compreendem-se as formas de resistência, observadas no campo artístico, a fim de utilizar a arte realista no processo de representação da imagem visível em seu contexto racional e social. A transformação da realidade em linguagem, bem como os processos empáticos que sucederam a exibição do filme compõem os estudos que analisam de qual modo as percepções do real são inseridas na obra e como são abordados os compêndios da tristeza. Desta maneira, observa-se que o cinema, enquanto ferramenta política, se instrumentaliza como potente agente de transformações sociais ao agir em prol da construção de uma memória coletiva capaz de repercutir em possíveis realidades plurais.

Palavras-chave: Documentário. Estética. Reforma Psiquiátrica. Realismo. Em Nome da Razão.

ABSTRACT

This study analyses the documentary *Em Nome da Razão: um filme sobre os porões da loucura* (On Reason's Behalf: a movie about the insanity's basement", directed by Helvécio Raton and produced by "Grupo Novo de Cinema e TV" (New Group of Cinema and TV), in association with "Associação Mineira de Saúde Mental" (Mental Health Association from Minas Gerais). The documentary portrays the reality of the patients hospitalized in Hospital Colônia, situated in Barbacena, in the state of Minas Gerais. The segregationist model observed in that institution, created in 1903, alludes the exclusion that, after Classicism, has taken place in mental health institutions. The institution was created in the late 1970s and its facilities gained public knowledge through denunciations by the local media and its audiovisual interventions, supported by the anti-asylum movement. The knowledge that understands perception and feelings, after the contemplation of art works, are included on its main objective: to understand how relations between tragedy and aesthetics, specially regarding the historical approach of the realistic image in its context of production of affections is composed and formulated. As domain structures may appear, resistance forms, observed in artistic field, can be comprehended when the reality's transformation into language, as well as the empathic processes that followed the films exhibitions, make up the studies that analyze how perceptions of real can be inserted in the film and how the compendia of sadness can be approached. Therefore, it can be observed that cinema, as a political tool, can be an instrument of a strong social transformation when acting towards the construction of a collective memory capable of resulting possible plural realities.

Keywords: Documentary. Aesthetics. Anti-Asylum movement. Realism. Em Nome da Razão.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Luiz Alfredo: O Cruzeiro (1961).	16
Figura 2 – Luiz Alfredo: O Cruzeiro (1961).	17
Figura 3 – Helvécio Ratton durante as filmagens do documentário, em Barbacena (1979) ...	18
Figura 4 – Marcel Duchamp: Fountain (1919).	51
Figura 5 – Gustave Coubert: L’origine Du Monde (1866).	66
Figura 6 – Gustave Coubert: Le Désespéré (Self-Portrait) (1843-1845).	67
Figura 7 – Irmãos Lumière: “A Chegada de um trem na Estação Ciotat”. 0’21. (1895)	78
Figura 8 – Irmãos Lumière: “A Chegada de um trem na Estação Ciotat”. 0’38. (1895)	78
Figura 9 – Helvécio Ratton: Em Nome da Razão”. 02’28. (1979).	104
Figura 10 – Helvécio Ratton: Em Nome da Razão”. 06’29. (1979).	106
Figura 11 – Helvécio Ratton: Em Nome da Razão”. 10’44. (1979).	109
Figura 12 – Helvécio Ratton: Em Nome da Razão”. 12’58. (1979).	111
Figura 13 – Helvécio Ratton: Em Nome da Razão”. 20’47. (1979).	116
Figura 14 – Helvécio Ratton: Em Nome da Razão”. 21’32. (1979).	117
Figura 15 – Helvécio Ratton: Em Nome da Razão”. 23’30. (1979).	118
Figura 16 – Pôster do filme “Em Nome da Razão” (RATTON, 1979).	136
Figura 17 – Júlio Bernardes: Paciente nua, molhada e tomando água. (1979).	137
Figura 18 – Júlio Bernardes: Paciente olha para a câmera em quarto escuro, com pouca luminosidade (1979).	137
Figura 19 – Júlio Bernardes: No canto inferior direito, um paciente está agachado e, com menos visibilidade, outros pacientes aparecem deitados no canto superior esquerdo.	13

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	11
2. LOUCURA.....	13
2.1 A ASCENSÃO DA LOUCURA	20
2.2 AS INSTITUIÇÕES TOTAIS.....	25
2.3 LOUCURA E ROMARIA	28
2.4 LUTA	30
3. AISTHESIS	33
3.1 O ESTADO ESTÉTICO.....	34
3.2 TRAGOIDIA	40
3.3 POLITIKOS	48
3.4 PERCEPTOS	55
4. REALISMO	61
4.1 IMAGEM ESTÁTICA	68
4.2 IMAGEM-MOVIMENTO	76
4.3 REALIDADE PEDAGÓGICA	89
5. CINEMA E LINGUAGEM	95
5.1 “EM NOME DA RAZÃO”.....	100
5.2.1 Análise da obra.....	104
5.3 A ESTÉTICA REALISTA NOS CONFINS DA LOUCURA.....	119
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	123
7. REFERÊNCIAS.....	125

8. ANEXOS.....	135
ANEXO A – FICHA TÉCNICA: “EM NOME DA RAZÃO”	135
ANEXO B – PÔSTER DO FILME “EM NOME DA RAZÃO”	136
ANEXO C – CENAS DO HOSPITAL PSIQUIÁTRICO DE BARBACENA.....	137
ANEXO D – ENTREVISTA COM HELVÉCIO RATTON.....	138

1 INTRODUÇÃO

“Ô Seu Manuel, tenha compaixão!
 Tira nós todas dessa prisão!
 Estamos todas de azulão
 Lavando o pátio de pé no chão.
 Lá vem a bóia do pessoal
 Arroz cru e feijão sem sal
 E mais atrás vem o macarrão
 Parece cola de colar balão.
 E mais atrás vem a sobremesa
 Banana podre em cima da mesa
 E mais atrás vêm as funcionárias
 Que são as putas mais ordinárias.”
 (RATTON, 1979, 11’30)

A canção interpretada por Sueli Rezende musicou o sofrimento dos pacientes do Hospital Colônia, instalação psiquiátrica fundada durante o século XX na cidade de Barbacena, em Minas Gerais. A história da tragédia acometida aos personagens do local que fora considerado “Holocausto Brasileiro” são apresentadas no documentário *Em Nome da Razão: um filme sobre os porões da loucura*, do cineasta mineiro Helvécio Ratton. O filme, rodado em 1979, expôs a tragédia acometida aos pacientes do hospital que, entre alas e pátios, denunciam a precariedade no cuidado e na atenção aos portadores de transtornos mentais.

Com o intuito de compreender o contexto no qual a instalação psiquiátrica barbacenense fora instaurada, analisamos a partir de suas semelhanças entre a história da loucura e a respectiva segregação no contexto do Classicismo, apresentada por Foucault (2002). Junto do poder outorgado pelas sociedades de controle sobre os sujeitos de corpos e mentes diferenciadas da norma vigente, agregamos ao trabalho o potencial das instituições totais de conduzir as reconfigurações dos jogos de exclusão social, apontados por Goffman (2005). Sob a égide do capitalismo, buscamos entender de que modo a história do Hospital Colônia reproduz as técnicas dos poderes dominantes para gerir a experiência da percepção da loucura no Ocidente.

A fim de assimilar uma breve genealogia da estética, enquanto termo e função social, buscamos, a partir de Bense (1971) e Eagleton (1993), os conhecimentos que compõem a percepção e o sentir humano a partir da contemplação das obras de arte. O material estético, então, é compreendido tanto por seus atributos físicos quanto pela sua projeção no campo das afetividades de seu sujeito contemplante. No que tange a arte trágica e grotesca; as imagens do horror, da tristeza e do asco exprimem diferentes contemplações daquelas que comumente se aplicam às denominações comuns da estética: de beleza, técnica e

proporção. Do surgimento da tragédia, apresentado por Nietzsche (2011) às figuras transgressoras do corpo e da catástrofe elencadas por Sodré (2002), interpretamos os modos com os quais a arte pondera e exhibe tais formas torpes. Enquanto representação de luta, tais imagens possuem relevância para conduzir afetos capazes de delegar à estética certa função política, iniciadas junto das representações grotescas e amplamente manifestadas no contexto da Revolução Industrial e da modernização das formas de se fazer arte.

A era da modernidade, vigorada no continente europeu no contexto do século XIX, será compreendida enquanto esteio da ciência sociológica que questiona as condições humanas de proletariado, luta e classe. Na conjuntura das estruturas de domínio, averiguamos as capacidades do produto estético – fruto de classe, corpo produtivo e materialidade socioeconômica – de estabelecer, a partir da representação pictórica do real, novos modos de conceber a realidade que outrora não figurava as costumeiras representações e movimentos artísticos. O realismo, fundado enquanto escola artística no século XIX, se desenvolveu baseando-se na representação da realidade a partir de seu contexto social, racional e científico. O movimento, que precedeu e atuou em conjunto com as primeiras fotografias, enfatizava o retrato social dos personagens apresentados.

A materialidade social da arte, a partir da busca da representação do mundo visível, será analisada a partir do contexto do surgimento das máquinas semióticas apresentado por Sontag (2003a e 2003b), que modernizaram e ampliaram a recepção das imagens – principalmente aquelas que se referem à guerra, à tragédia e à denúncia social. Em seu aspecto documental, o cinema será analisado a partir do conceito de Comolli (2008), Bazin (1992) e Deleuze (1983) a respeito das imagens-movimento e suas respectivas capacidades de ir em encontro afetivo com o espectador. A partir do referencial realista e dos fundamentos da linguagem cinematográfica apresentados por Martin (1971), a metodologia de análise fílmica procederá da análise poética (GOMES, 2004), a fim de compreender os elementos que, visíveis em *Em Nome da Razão* e assimilados pelo espectador, determinam tal película como ferramenta de agitação política a partir da capacidade de conceber lugares que compõem as estratégias de construção do objeto enquanto afeto e memória coletiva, podendo repercutir novas realidades sociais.

2 LOUCURA

Barbacena é um município mineiro situado a 169 quilômetros de Belo Horizonte, capital do estado. A partir do século XX, a cidade tornou-se conhecida no Brasil e no exterior como “Cidade das Rosas”. A alcunha se popularizou devido ao grande núcleo de cultivo, produção e importação destas flores. A grande produção de rosas tinha como intuito principal atender o mercado do sudeste do país. No entanto, a localidade atingiu na década de 1970 proporções nacionais e internacionais, quando exportava para países europeus e para os Estados Unidos da América. Nessa época, a “Cidade das Rosas” passou a ser uma das principais associações ao município, que celebra anualmente o cultivo das flores por meio da Festa das Rosas, festival anual com sede na cidade.

De maneira concomitante, um outro nome foi dado à cidade que ainda carrega ambos apelidos: a “Cidade dos Loucos”. A denominação se deve ao histórico do município e sua consequente relevância no cenário psiquiátrico brasileiro como o maior polo manicomial de Minas Gerais. A exclusão dos loucos do convívio social foi uma prática comumente realizada no Brasil a partir do modelo de tratamento de transtornos mentais popularizado na Europa a partir do século XVII. “Vistos como o resíduo da sociedade, os loucos passaram a ser excluídos do convívio social, juntamente com os ladrões, as prostitutas e demais marginalizados sociais.” (PASSOS et al., 2007, p. 243).

Durante o século XIX, Barbacena já era destaque na área da saúde, quando foram fundados o Hospital de Sangue das Tropas Legais, a Santa Casa de Caridade e o Sanatório de Barbacena. Fundado em 1889, o sanatório tinha o intuito de acolher pacientes tuberculosos e doentes mentais (PASSOS et al., 2007). Este último precede o “Azylo Central de Barbacena”, fundado em 1903 em razão da primeira lei de assistência a alienados (lei n. 290¹).

Em agosto do ano de 1900, a lei que diz respeito à assistência aos alienados de Minas Gerais foi criada no país. Em Barbacena, o resultado do implemento foi o “Azylo Central”, pavilhão responsável por atender os tubérculos e pacientes mentais da Serra da Mantiqueira e região.

De acordo com a jornalista Daniela Arbex, escritora do livro-reportagem *Holocausto Brasileiro* (2013), o então governador do estado de Minas Gerais, Silviano

¹ 1. Lei N. 290 de 16 de agosto de 1900. "Crea no Estado a Assistência de Alienados e contém outras disposições a respeito". Decreto de N.1.579 A - de 21 de fevereiro de 1903. (Aprova o regulamento que organiza a Assistência de Alienados). Cap. I. artigo 1. - Fica criada na cidade de Barbacena, com uma Colônia Anexa que a completa, destinada a receber os habitantes do Estado que, por motivo de alienação mental, carecerem de tratamento - Lei 290, de 16 de agosto de 1900. Disponível em: <http://www.polbr.med.br/ano06/wal0406.php>. Acesso em: 15 nov. 2016.

Brandão, sancionou a lei que declarava a incapacidade civil e a inimizabilidade do paciente mental – declarado alienado –, conferindo ao hospital a incumbência de zelar e resguardar tanto o paciente quanto a sociedade. A cidade foi eleita sede deste instituto, primeiro manicômio público do estado.

A base central destas instalações era um prédio destinado principalmente ao tratamento de doenças pulmonares, na entrada do município. Apesar dos poucos métodos eficazes destinados ao tratamento e cura dos internos, o hospital operava sob condições satisfatórias e era destinado às classes abastadas até meados da década de 1930. Sob a direção do Dr. Joaquim Antônio Dutra, médico, político e posteriormente juiz de paz da cidade, o hospital manteve tais preceitos até 1935, quando se aposentou.

Segundo Magro Filho (1992 apud PASSOS et al., 2007, p. 244) a escolha de Barbacena não foi arbitrária: a influência de políticos locais com representatividade nacional – realidade ainda observável no município² – fez com que a cidade recebesse o hospital como “prêmio de consolação”, já que a cidade não fora designada como sede principal da capital do estado, transferida de Ouro Preto para Belo Horizonte, primeira cidade planejada do país, cujas construções tiveram início em 1883. Outras explicações são relacionadas ao clima frio e ameno da cidade, similar ao europeu. Tais temperaturas seriam propícias à convalescença de moléstias físicas e mentais (PASSOS et al., 2007).

Sob direção do médico alienista José Cezarini e governo do então presidente Getúlio Vargas, o hospital passa a ser chamado “Hospital Colônia” a partir de 1937. As vias férreas brasileiras viabilizaram o transporte cargueiro de pacientes com destino ao hospital: os “trens de loucos”, nome dado aos trens cujos vagões eram utilizados com o intuito de transporte dos pacientes até o hospital, chegavam na estação ferroviária do Sanatório, construída longe do centro urbano a fim de evitar a “contaminação” da população. Assim, os pacientes destinados ao hospital também eram deixados nesta estação, já que os moradores alegavam que o desembarque dos alienados causaria má impressão aos turistas da cidade.

² Barbacena carrega em sua história uma disputa política secular. A Colônia Rodrigo Silva, inaugurada no fim do século XIX, era destinada a receber imigrantes italianos. A cidade, que estrategicamente se encontra em uma rota acessível ao Rio de Janeiro e Ouro Preto teria então um papel relevante na economia e política nacional da época. O comando político e do setor econômico da cidade nascia porém da disputa entre duas famílias; os Andradas, oriundos de Santos (SP) e os Bias Fortes, de Oliveira Fortes (MG). Ainda em Barbacena, o Senado Mineiro se reuniu a fim de deliberar a construção da nova capital de Minas Gerais, já que Ouro Preto não possuía recursos hídricos e geográficos para comportar tal feito. Em Barbacena, então, nascia a atual capital do estado, Belo Horizonte. A disputa política entre as duas famílias, Andradas e Bias Fortes, ainda é latente no processo eleitoral da cidade, compondo os principais rivais políticos ao longo dos anos. O combate histórico entre as duas famílias foi explorado por Fernando Sabino (1979) em “O Grande Mentecapto”. Fonte: <http://barbacena.mg.gov.br/BaseNoticias.php?id=4676>. Acesso em: 07 dez. 2016.

Duarte (1996 apud PASSOS et al.) afirma que “[...] a representação que os barbacenenses tinham da loucura era ambígua: de um lado, a loucura constrangia os olhares dos transeuntes; de outro, despertava compaixão” (PASSOS et al., 2007, p. 247).

Os relatos alicerçados na obra de Arbex (2013) estimam que, em média, 70% da população de internos do hospital não possuíam qualquer registro de doença mental. Quando chegavam à instituição, recebiam, por vezes, datas de nascimento e nomes fictícios. O local encarcerava pacientes que, desprovidos de mandato judicial, relatos psiquiátricos de periculosidade ou ficha criminal, eram enviados à uma prisão disfarçada de hospital.

No prefácio de *Holocausto Brasileiro*, a cronista e jornalista Eliane Brum (apud ARBEX, 2013, p. 14) relata que a maioria dos internados eram epiléticos, alcoólicos, mulheres engravidadas durante a adolescência, homoafetivos, prostitutas, indigentes, desafetos políticos e pessoas com documentos extraviados; além dos pacientes de outros hospitais mineiros que completavam mais de 11 dias de internação e eram encaminhados diretamente em ônibus cheios. Indigentes encontrados nas ruas, órfãos e pessoas cujo vínculo familiar fora perdido também eram enviados para a cidade. Em tal tipo de regimento, é possível compreender a banalidade do sofrimento e da dor do outro. Assim, os processos do nascituro e do óbito se reconfiguram. “A grande internação que assistimos ainda hoje no mundo inteiro pode ser observada não só na neutralização do desempregado, do consumidor falho, mas do diferente.” (MATTOS, 2010, p. 57).

A penalização das condutas afetivas, do alcoólico, do deficiente físico e da etnia afro-brasileira foram práticas determinantes da cultura eugenista que se instaurara no país. A fundação da Liga Brasileira de Higiene Mental (LBHM), em 1923, tinha como motim principal a melhoria dos serviços psiquiátricos, até então degradados. No entanto, as premissas principais das medidas sanitárias e exclusivas considerava plausível o aperfeiçoamento da raça (PASSOS et al., 2007). Era constituída então a principal voga do discurso eugenista: “[...] ‘vícios morais e/ou sociais’ (alcoólatras, sífilíticos, prostitutas, mendigos, criminosos, deficientes físicos ou mentais) eram considerados potencialmente agentes patológicos que deveriam ser extirpados da sociedade” (DUARTE, 1996 apud PASSOS et al., 2007, p. 245).



Figura 1: Luiz Alfredo: **O Cruzeiro** (1961). Disponível em: https://www.vice.com/pt_br/article/ezgpmj/o-luiz-alfredo-fotografou-o-holocausto-brasileiro. Acesso em: 04 mar. 2017.

Com o aumento da popularidade do hospital e pelo correr das notícias das possíveis internações dos indesejáveis, os primeiros sinais de superlotação foram identificados ainda no início da história do hospital. “Em 1913, para 593 internados, ocorreram 136 óbitos; em 1914, morreram 115 dos 579 internados. A principal causa de morte entre os indigentes era a diarreia (MAGRO FILHO, 1992 apud PASSOS et al., 2007, p. 253)”.

A instituição passou a receber egressos de outras clínicas mineiras, como a de Oliveira, pacientes do Hospital João XXIII de Belo Horizonte, pessoas de outros estados e até do exterior. Com o propósito de acolher essas pessoas, novos pavilhões foram construídos. No entanto, os novos projetos arquitetônicos não foram capazes de manter o equilíbrio da contingência do local, que, com estrutura para 200 leitos, atingiu a marca de 5 mil pacientes em 1961.

A superlotação passou a ser algo com que o hospital teve, então, de conviver, conjugada às verbas módicas enviadas pelo governo e às irregularidades administrativas. Documentos de 1924 e de 1935 já consideravam esses problemas como crônicos e, por isso, foram denunciados pelo diretor Joaquim Dutra, que, em razão da degradação do ambiente físico do hospital, exige, sem sucesso, solução do governo mineiro (Duarte, 1996). (PASSOS et al., 2007, p. 247)



Figura 2: Luiz Alfredo: **O Cruzeiro** (1961). Disponível em: https://www.vice.com/pt_br/article/ezgpmj/o-luiz-alfredo-fotografou-o-holocausto-brasileiro. Acesso em: 04 mar. 2017.

No prelúdio das movimentações mineiras em prol da Luta Antimanicomial, caracterizada pela luta dos direitos àqueles que possuem sofrimento mental, Barbacena foi alvo principal. O propósito das organizações era combater a concepção de que o portador de transtornos psicossomáticos deveria ser isolado em prol de seu tratamento. Além disso, a luta se esteia na premissa de que a liberdade, direito fundamental, deve ser aplicada ao cidadão que até então se encontrava internado e despojado de seus direitos e condições básicas de dignidade.

Os debates e congressos que promoveram a reforma psiquiátrica brasileira receberam médicos e militantes da luta antimanicomial que criticaram duramente o tratamento dos pacientes em Barbacena. As “[...] iniciativas de transformação se articulavam na forma do surgimento do movimento de reforma psiquiátrica que, no Rio de Janeiro, tomou a forma do Movimento dos Trabalhadores em Saúde Mental” (GOULART, 2010, p. 37).

Segundo Goulart (2010), as reprovações dirigidas aos procedimentos adotados pelo hospital por profissionais da área psiquiátrica ocasionaram os debates percussores da luta antimanicomial em Barbacena, que tiveram início com a visita do psiquiatra italiano Franco Basaglia. Durante o III Congresso Mineiro de Psiquiatria, realizado em Belo Horizonte, Basaglia foi convidado principal, renomado por sua grande contribuição em prol da reforma

no sistema psiquiátrico italiano, constatada no livro “A Instituição Negada”, de 1968. O médico era pioneiro da luta contrária aos manicômios e garantiu, em 1979, grande visibilidade acadêmica e jornalística a respeito do tratamento do paciente psiquiátrico em Barbacena.

Ainda na cidade mineira, o psiquiatra comparou a instituição com os campos de concentração nazistas existentes na Europa durante a segunda grande guerra. “As declarações do psiquiatra repercutiram dentro e fora do país. Até o *New York Times* se interessou pela tragédia da loucura mineira” (ARBEX, 2013, p. 207).

Neste contexto – e, não obstante, as dificuldades de reportagem, documentação e filmagem comuns no período da Ditadura Militar –, a imprensa mineira se apoiou na denúncia de Basaglia para sustentar um rol de acusações ao hospital. A série fotográfica “Nos Porões da Loucura”, da autoria de Hiram Firmino, se transformou em um livro pela Coleção Edições do Pasquim (vol. 104, Ed. Codecri do Rio de Janeiro). A franqueza desse relato parece refletir uma necessidade clara de expiação e expurgo de um pesado passado, com o qual se foi conivente. Jornais e revistas traziam manchetes como as seguintes: “hospício de Barbacena: sucursal do inferno”; “1600 mulheres amontoam-se nos pavilhões dessa casa de horrores”; “com cinco mortos por dia, o hospício é um bom fornecedor de cadáveres para a escola de medicina”; “não há camas na Colônia: loucos dormem em montes de capim inteiramente nus” (O Cruzeiro, 1961; Diário da Tarde, 1961, apud Magro Filho, 1992). (PASSOS et al., 2007, p. 253)

O livro-reportagem *Holocausto Brasileiro* (2013), utilizou da alcunha de Basaglia para sustentar sua narrativa. De acordo com Daniela Arbex (2013, p. 195), o tratamento hostil cometido pela instituição e pelos funcionários em direção aos pacientes foi de sabedoria do filósofo Michel Foucault, cuja bibliografia fomentou a base criada pelo médico psiquiatra Dr. Ronaldo Simões para trabalhar em prol da desospitalização e por condições dignas para os detentos. “Apesar de Minas ter produzido a maior tragédia da loucura no país, por meio do Hospital Colônia, o Estado acolheu as primeiras manifestações em favor da reforma psiquiátrica” (ARBEX, 2012, p. 203).

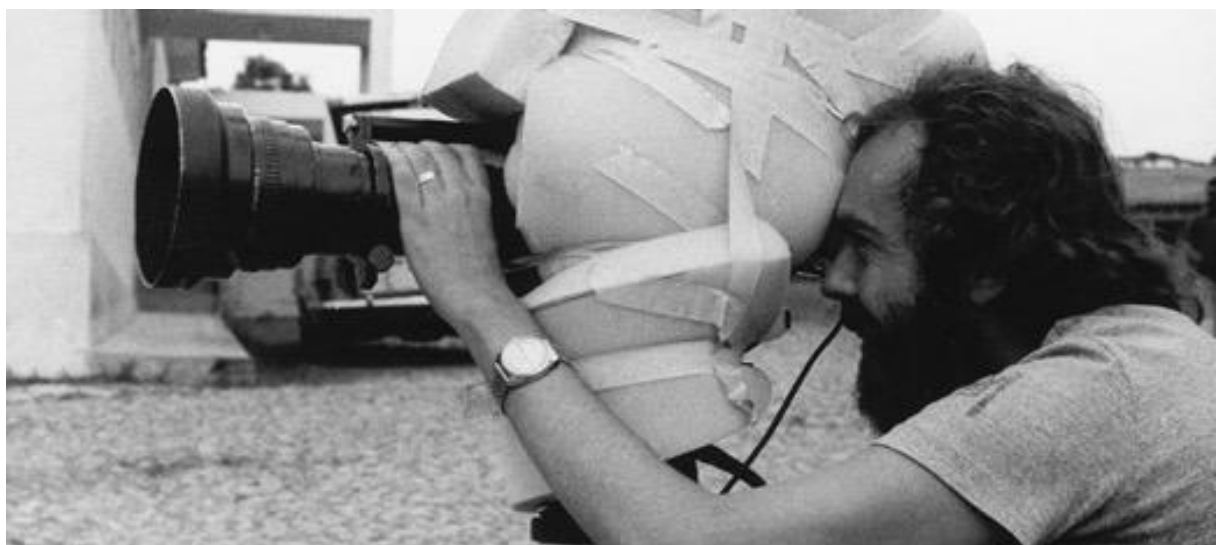


Figura 3: Helvécio Rattón durante as filmagens do documentário, em Barbacena (1979). (ARBEX, 2013)

Ao tomar conhecimento deste material, o então estudante de psicologia Helvécio Ratton acompanhava a situação do hospital em uma dessas visitas. O cineasta já havia cursado cinema no Chile e desenvolveu o processo de pré-produção quando teve acesso a fotografias relacionadas ao tratamento ao paciente mental em Barbacena por meio de um professor.

O projeto teve início no final da década de 1970 e foi encaminhado para a Associação Mineira de Saúde Mental, por meio de negociações junto à Secretaria Estadual de Saúde do governo de Francelino Pereira (ARENA). O resultado foi o documentário “Em Nome da Razão: um filme sobre os porões da loucura” (1979), de quase 25 minutos. Grande parte do conteúdo da obra foi filmada dentro e nas imediações do hospital, sendo “[...] a primeira vez em que uma câmera cinematográfica entrou livremente em um manicômio brasileiro” (GOULART, 2010, p. 39).

Em preto e branco, a película expunha os pavilhões e pátios do hospital, onde pacientes circulavam sem rumo claro, ora clamando por melhorias, gritando, chorando e cantando. A mínima quantidade de intervenções na pós-produção enfatiza a não necessidade de interceder nas evidentes brutalidades e injustiças que, segundo a narração em *off* escrita pelo do psiquiatra Antônio Simone e narrada com a voz de Roberto Marcondes, imperavam no local.

Com exceção das cenas finais, onde a família do “detento” João Adão expõe o descontentamento acerca da lobotomização do paciente, todo o restante do conteúdo do documentário foi filmado dentro das imediações do manicômio barbacenense. A câmera, que percorria os pátios, corredores e salas do hospital, marcou uma estratégia de denúncia distinta. “Mas o filme retratou (...) a situação que expressava a tônica de uma política de exclusão da qual eram alvos os doentes mentais brasileiros.” (GOULART, 2010, p. 38).

O filme representou, portanto, mais que uma crítica ao sistema vigente; era também um motivador de debates a respeito do tema, um aliado na luta antimanicomial a favor da reforma psiquiátrica nos hospitais brasileiros e um agente de mudanças. Sua estreia se deu durante o Congresso Mineiro de Psiquiatria, em Belo Horizonte. A obra de Ratton foi utilizada como prova irrefutável da urgente necessidade de se acelerar a luta antimanicomial.

Faz-se necessário dizer que tanto o modelo psiquiátrico construído em Barbacena quanto o longo histórico de maus tratos cometidos aos pacientes durante um século de funcionamento não são casos isolados. Barbacena não é exemplo peculiar da manifestação de uma atitude ou ato criminoso; trata-se da manutenção e revigoração das práticas manicomiais provenientes dos modelos europeus de alienação. Estes processos fazem parte de um modelo com poucas exceções dos processos de eugenia: punitivos e de violação dos

direitos humanos encontrados na aplicação das medidas penais aos portadores de transtornos mentais. Foucault (2002) salienta os pormenores da história da loucura que, em muito, se assemelham à história do Hospital Colônia, desde a criação da instituição ao tratamento ofertado.

2.1 A ASCENSÃO DA LOUCURA

A compreensão do objeto de análise é construída, portanto, a partir de um breve estudo cujo intuito central é compreender de que maneira a loucura foi delineada e trajada a partir de diversos processos históricos e culturais. A associação do transtorno mental à doença psicossomática – tratável ou não – é relativamente recente. A própria imagem do alienado nem sempre fora matéria de desprezo, asco ou medo. Silveira e Braga (2005, p. 592) apontam que tanto a loucura quanto a alienação e os sofrimentos psíquicos não foram pensados de maneira uniforme no decorrer da história ou menos do mesmo espaço temporal.

Na antiguidade grega, a experiência relacionada ao delírio foi considerada um privilégio que delimitava a “[...] existência de uma forma de loucura tida divina e, inclusive, utilizavam a mesma palavra (*manikê*) para designar tanto o “divinatório” como o delirante” (SILVEIRA e BRAGA, 2005, p. 592). As relações entre a loucura e a cultura eram permeadas pelos cultos politeístas gregos. Os “delirantes” seriam os portadores das mensagens dos deuses e das artes divinatórias dos oráculos. O rompimento com o misticismo suscitado pelo devaneio nasce justamente com a razão: o nascimento da loucura assim como a vemos hoje se deu diante do Classicismo.

Especificamente, o caso do afastamento da figura do louco enquanto portador da verdade e seu direcionamento oposto é pertinente no fim da Idade Média, onde, às luzes da razão, tornou-se clara a maneira com a qual “[...] esse corte entre misticismo e razão pode ser percebido em vários âmbitos da experiência humana.” (SILVEIRA e BRAGA, 2005, p. 592). A loucura, agora em posição antagônica, é vista então enquanto representante moral, tradicional e estético do que é ruim e inaceitável socialmente.

A exclusão do indesejado social, no entanto, não surge com a figura do louco e menos em contemporaneidade ao leproso. A marginalização e exclusão do ser datam de tempos longínquos. Segundo Bonder (1998), já em tempos bíblicos existia a prática em determinados grupos sociais de classificar certos indivíduos como “impuros” e doravante excluí-los do “acampamento”. As estratificações surgiam então como maneiras de perpetuar culturas, atividades sociais e “normatizar” padrões e condutas. “Para a mente moderna,

impuro é sinônimo de ímpio, sujo. Na verdade, o impuro era o indivíduo que não conseguia mais participar do jogo da vida” (BONDER, 1998, p. 31).

A figura do inimigo em comum é costumeira na construção da identidade ocidental: a “[...] desrazão é entendida como tudo aquilo que uma sociedade enxerga como sendo seu “outro”: a estranheza, a ameaça, a alteridade radical” (SILVEIRA e BRAGA, 2005, p. 592). No decorrer histórico, tal ameaça perpassou diversos grupos, estancando durante a Idade Média nos leprosos. A estrutura da exclusão social do portador de hanseníase revelou a imagem que se aderiu à figura e a formação da identidade restritiva e afastadora europeia da metade do segundo milênio.

A gradual contenção da doença fez com que os lugares destinados ao tratamento, distanciamento e exílio dos pacientes se tornassem aptos à uma nova coabitação. Assim, a nova ameaça que sugeriria a alteridade radical encontrou na loucura um álibi.

A lepra se retina, deixando sem utilidade esses lugares obscuros e esses ritos que não estavam destinados a suprimi-la, mas sim a mantê-la a uma distancia sacramentada, a fixá-la numa exaltação inversa. Aquilo que sem dúvida vai permanecer por muito mais tempo que a lepra, e que se manterá ainda numa época em que, há anos, os leprosários estavam vazios, são os valores e as imagens que tinham aderido à personagem do leproso; é o sentido dessa exclusão, a importância no grupo social dessa figura insistente e temida que não se põe de lado sem se traçar à sua volta um círculo sagrado. (FOUCAULT, 2002, p. 6)

Os jogos de exclusão, suscitados por Foucault em *História da Loucura* (2002) retomaram e reapropriaram as casas de internação destinadas aos leprosários. “Muitas vezes essas novas casas de internamento são estabelecidas dentro dos próprios muros dos antigos leprosários” (FOUCAULT, 2002, p. 52). O ato reconfigurou os excluídos sociais, cujo papel foi então protagonizado por indigentes, presidiários, pobres e os taxados “alienados”. Tal feito enquadraria não uma nova, mas uma recém ajustada parcela da população: a popularização do termo loucura chegara à Europa, por volta da metade do século XVII, às luzes da Renascença e da razão. “O Classicismo inventou o internamento, um pouco como a Idade Média a segregação dos leprosos; o vazio deixado por estes foi ocupado por novas personagens do mundo europeu: são os “internos”.” (FOUCAULT, 2002, p. 53).

Deste modo nascia a prática e a experiência clássica da loucura no ocidente; a partir de uma grande ameaça social que desafia os bons costumes e potencialmente perigosa em detrimento da razão:

Uma data serviu de referencia: 1656, decreto da fundação, em Paris, do Hospital Geral. À primeira vista, trata-se apenas de uma reforma – apenas de uma reorganização administrativa. Diversos estabelecimentos já existentes são agrupados sob uma administração única: a Salpêtrière, reconstruída no reinado anterior a fim de abrigar um arsenal, Bicêtre, que Luís XIII quis dar à confraria de São Luís para dela fazer uma casa de retiro destinada aos Inválidos do exercito. (FOUCAULT, 2002, p. 49)

A existência de tais instituições deve ser creditada não somente ao Estado, representado pelo poder monarca; mas também os poderes e privilégios da Igreja Católica relacionados à assistência aos pobres e ritos da hospitalidade e a preocupação burguesa em por em ordem a problemática da miséria e exercer sua dicotomia sintomática contida entre o “cuidar” e o “reprimir”.

A intenção principal, como pondera Foucault (2002) era a de recolher, alojar e zelar aqueles que se apresentariam dispostos à internação e também daqueles encaminhados por medidas reais ou judiciárias. Assim, a tarefa de cuidar administrativamente dessas casas era a incumbência de diretores nomeados por indicações tradicionais dos cidadãos de poder. Os gerentes das casas eram não só responsáveis pelo exercício do poder na instituição, mas também na sociedade vigente.

Ficam claros os intuitos principais de tal feito: “[...] não é um estabelecimento médico. É antes uma estrutura semijurídica, uma espécie de entidade administrativa que, ao lado dos poderes já constituídos, e além dos tribunais decide, julga e executa.” (FOUCAULT, 2002, p. 50). Medicalizar a loucura, à época, representava também a clara manifestação do poder conjunto exercido entre a igreja, a polícia, as classes dominantes e a justiça.

A patologização e a criminalização da loucura seriam, então, maneiras de “higienizações sociais”. A lei, segundo Deleuze (1988) se trata de uma gestão dos ilegalismos, criando-os, inventando-os e tornando possíveis em ganho do privilégio das classes dominantes:

A lei é uma gestão dos ilegalismos, permitindo uns, tornando-os possíveis ou inventando-os como privilégio da classe dominante, tolerando outros como compensação às classes dominadas, ou, mesmo, fazendo-os servir à classe dominante, finalmente, proibindo, isolando e tomando outros como objeto, mas também como meio de dominação. É assim que as mudanças da lei, no correr do século XVIII, têm como fundo uma nova distribuição dos ilegalismos, não só porque as infrações tendem a mudar de natureza, aplicando-se cada vez mais à propriedade e não às pessoas, mas porque os poderes disciplinares recortam e formalizam de outra maneira essas infrações, definindo uma forma original chamada “delinquência”, que permite uma nova diferenciação, um novo controle dos ilegalismos. (DELEUZE, 1988, p. 39).

O exercício do poder é um combustível à execução das normalidades penais comuns ao caso. Se a exclusão em massa dos indesejáveis aconteceu de forma branda e eficaz a partir do modelo manicomial, percebe-se na loucura um caso “[...] de aceitação daquele que é diferente, além disso, que através de técnicas duvidosas que promoveram o sequestro arbitrário da liberdade e personalidade dos loucos” (FRANCO, 2015, p. 21).

A análise do filósofo Deleuze (1988) acerca da obra de Foucault – aqui, concentrando os estudos em *Vigiar e Punir* (2004) e *História da Loucura* (2002) – critica a evolução do direito penal, cujo enunciado principal dos crimes e castigos passa a agir não em

defesa ou reparação do soberano, mas em função da defesa social. A prisão, no entanto, surge como uma nova maneira de punição nas sociedades disciplinares. Deste modo, “ela não apenas pretende mostrar o crime e o criminoso, mas ela própria constitui uma visibilidade, é um regime de luz antes de ser uma figura de pedra” (DELEUZE, 1988, p. 42).

Aprisionar os indesejados sociais refletia na gestão central que permeava as relações de poder: “o poder teria uma essência e seria um atributo, que qualificaria os que o possuem (dominantes) distinguindo-os daqueles sobre os quais se exerce (dominados)” (DELEUZE, 1988, p. 37). Tais premissas vigoram marcas centrais das sociedades modernas, classificadas por “sociedades disciplinares”.

Deleuze (1988) compreende tais sociedades disciplinares enquanto agrupamentos doutrinados e refreados cujas centralidades são contidas na disciplina e a ordem; referências nas instituições que aplicam suas relações de força e seus aparelhos jurídicos para promover a segregação e a internação. Em âmbito nacional, as práticas, até então consideradas legais – e promulgadas até os avanços da reforma psiquiátrica no final da década de 1970 – refletem não somente a evolução do direito penal como sua incapacidade em defender aquela parcela da sociedade, já que a prisão disciplinar dos loucos não tinha o propósito da cura ou da reintegração social.

Pelo contrário, a proposta do encarceramento do paciente era uma condenação à prisão perpétua. Mesmo que a reintegração acontecesse e o sujeito voltasse ao mundo exterior, caberia o risco “[...] que já foi denominado “desculturamento” – isto é, “destreinamento” – que o torna temporariamente incapaz de enfrentar alguns aspectos de sua vida diária.” (GOFFMAN, 2005, p. 23).

Doravante, a ascensão do mercantilismo, responsável pelo enriquecimento de parte do continente europeu e por consolidar monarquias absolutistas influenciou também a influência do dinheiro e do lucro nas práticas sociais. Tal processo conferiu poderes de dominação e controle social à indivíduos que, diante da pouca produtividade de outros, tomou iniciativas para reagir em prol da punição da loucura.

Tais ações são chaves centrais para discutir a internação. Tornou-se impossível dissociar a figura do pobre – aqui compreendendo o mendicante, o transeunte pedinte e os marginalizados sociais – e do louco: a função do cuidar foi substituída pelo lento extermínio dos improdutivos sociais, que não contribuíam diretamente ao girar da economia. Dentro do dúbio processo de repressão e assistência, os hospícios não somente prestavam assistência aos pobres, “[...] mas comportam quase todas as células de detenção e casernas nas quais se

encerram pensionários pelos quais o rei e ou a família pagam uma pensão [...] (FOUCAULT, 2002, p. 52).

Não se dissociavam até então o miserável e o louco: para o sistema econômico, ambos eram vistos pela ótica do interesse financeiro. A improdutividade social dentro de um sistema precário e necessitado de mão de obra excluía deliberadamente aqueles que não tivessem os aparatos necessários para a produção e para o trabalho. Adiante, a pungente necessidade do capitalismo da mão de obra barata em benefício das crises econômicas tornou comum o trabalho obrigatório dentro dos centros hospitalares. “Pode-se dizer que não é o capitalismo que “inventa” a doença mental. Ele apenas a organiza, tenta transformá-la em mercadoria – e consegue”. (MATTOS, 2006, p. 51 apud FRANCO, 2015, p. 20).

Apesar da evolução cronológica do asilo e da clínica, é possível realizar um paralelo entre as ideias suscitadas por Foucault e o desempenho hospitalar observável em Barbacena a partir da obra da jornalista Daniela Arbex (2013) e do documentário de Helvécio Ratton (1979). A laborterapia, em tese, representa a reeducação social e a reintegração do indivíduo através do trabalho, além da preparação profissional e das novas oportunidades. No entanto, a realidade do hospital era outra: o serviço era, por vezes, uma parceria entre a prefeitura (por vezes o Estado, funcionários do local e freiras) e o hospital.

Além de forma de controle, o simbólico fato de inserir os pacientes na denominada “Colônia”, distante de suas comunidades de origem, já era enorme fator exclusivo que promovia nenhuma possibilidade de reintegração social. Disfarçada de laborterapia, o exercício dos internos do Hospital Colônia – como exemplo necessário e imprescindível – tinha responsabilidades como o cozimento de tijolos, o cultivo de hortaliças, o recapeamento de estradas da prefeitura e, como pontua Arbex (2013), até mesmo a reforma e construção das obras pessoais dos funcionários por pagamentos irrisórios, tais como um maço de cigarros.

A internação é uma criação institucional própria ao século XVII. Ela assumiu, desde o início, uma amplitude que não lhe permite uma comparação com a prisão tal como esta era praticada na Idade Média. Como medida econômica e precaução social, ela tem valor de invenção. Mas na história do desatino, ela designa um evento decisivo: o momento em que a loucura é percebida no horizonte social da pobreza, da incapacidade para o trabalho, da impossibilidade de integrar-se no grupo; o momento em que começa a inserir-se no texto dos problemas da cidade. As novas significações atribuídas à pobreza, a importância dada à obrigação do trabalho e todos os valores éticos a ele ligados determinam a experiência que se faz da loucura e modificam-lhe o sentido. (FOUCAULT, 2002, p. 78)

Considera-se clara a alternativa: “[...] mão de obra barata nos tempos de pleno emprego e altos salários; e em período de desemprego, reabsorção dos ociosos dos ociosos e proteção social contra a agitação e as revoltas.” (FOUCAULT, 2002, p. 67). No Brasil, vale

ressaltar que o modelo manicomial se apropria dos preceitos aqui citados e recebe um outro adendo: para além da classe social, a etnia foi fator determinante no processo de internação: é possível, através da película documental de Ratton, identificar que a maioria dos personagens possuía a cor negra; incluindo as premissas eugênicas já discutidas.

Ele organiza numa unidade complexa uma nova sensibilidade à miséria e aos deveres de assistência, novas formas de reação diante dos problemas económicos do desemprego e da ociosidade, uma nova ética do trabalho e também o sonho de uma cidade onde a obrigação moral se uniria à lei civil, sob as formas autoritárias da coação. (FOUCAULT, 2002, p. 56)

O Azylo Central de Barbacena, inaugurado 247 anos depois do primeiro manicômio francês, ainda parecia partilhar dos propósitos e intenções da ascensão da loucura na Europa. Em analogia à épocas distintas porém de interesses convergentes, é possível dizer que tanto a história da loucura durante o Classicismo quanto as políticas de internação em muito se assemelham aos processos pelos quais o Hospital Colônia passou entre sua criação, em 1903, até a reforma psiquiátrica, suscitada em 1979.

2.2 AS INSTITUIÇÕES TOTAIS

Tanto a criação dessas instituições, no século XVII, quanto sua manutenção e vigor até o fim do século XX determinavam e organizavam não somente uma “laicização da caridade, sem dúvida – mas, de modo obscuro, também um castigo moral da miséria.” (FOUCAULT, 2002, p. 59). O internamento adquiria um sentido distinto da prisão na Idade Média: a partir da análise da História da Loucura, Vieira (2007) suscita a invenção, e não a evolução do sentido carcerário. A loucura, percebida e enquadrada no âmbito da pobreza, teve seu sentido modificado e tais mudanças acarretaram na sua reclusão.

Os antigos leprosários não cederam só o espaço para as casas de internamento: as relações de poder e afastamento social também foram impostas no novo sistema. As casas destinadas a receber os portadores de transtornos mentais – ou o que à época poderia ser considerado transtorno – transfiguravam o sentido da loucura e reorganizavam as relações familiares e sociais com quem era considerado louco.

As obrigatoriedades e funcionalidades do sistema manicomial já discutidos encubam relações hierárquicas entre os pacientes, também vistos como detentos e os funcionários dos hospitais. A disciplina ali aparelhada exercia o poder e a tecnologia responsável por fazer o modelo ter perdurado por tanto tempo. Se o internamento do louco é realizado em forma de exílio ao modelo do leproso (DELEUZE, 1988, p. 51), as imposições de normas cabíveis àquele sistema se fizeram necessárias.

Os modelos de instituições disciplinares são visíveis não apenas nos antigos leprosários, nos asilos e nos manicômios. O sociólogo Erving Goffman (2005) adiciona tal aplicação nos modelos dos quartéis gerais, dos conventos, das bases marítimas e das prisões. Tais locais, de acordo com o autor, são instituições totais: locais de residência ou trabalho de uma grande quantidade de indivíduos dispostos em situações análogas e separados da sociedade por um período de tempo – efêmero ou não – levando uma vida reclusa e fortemente burocratizada ou administrativa.

No presente, grande parte das práticas profissionais acontecem dentro de instituições sociais: nas fábricas, universidades, escritórios e firmas ocorrem atividades específicas e com funções definidas. Assim, o propósito da maioria dessas instituições é conquistar parte do tempo e da produtividade do empregado em troca de benefícios para assegurar diferentes graus de conforto, alimentação, lazer e organizações sociais. Quanto mais fechada tal instituição for, determinam-se as relações que ela exerce entre o participante e o mundo externo.

Os direitos e disposições gerais ao lazer, ao acesso à informação, ao direito de ir e vir e às outras liberdades são constituintes básicos no processo de construção identitária da sociedade moderna (GOFFMAN, 2005, p. 18). Quando desafiados, seus antagonismos constituem as instituições totais; dentro do processo de ruptura das barreiras do “ser” e, em prol de um coletivo, as atividades diárias são realizadas em larga escala, com atividades programadas e horários rígidos. Aqui, o descumprimento das normas disciplinares sugere punição e castigo.

No caso das instituições totais, Goffman (2005) compreende os estabelecimentos fechados com pouco ou até nenhum diálogo com o mundo exterior. Assim exercem as capacidades exclusivistas do muro, das grades, dos arames farpados, da localização geográfica e das barreiras sociais impostas aos participantes do modelo.

Cinco agrupamentos centrais são compreendidos na enumeração dos tipos de instituições totais:

Em primeiro lugar, há instituições criadas para cuidar de pessoas que, segundo se pensa, são incapazes e inofensivas; nesse caso estão as casas para cegos, velhos, órfãos e indigentes. Em segundo lugar, há locais estabelecidos para cuidar de pessoas consideradas incapazes de cuidar de si mesmas e que também não são uma ameaça à comunidade, embora de maneira não-intencional; sanatórios para tuberculosos, hospitais para doentes mentais e leprosários. Um terceiro tipo de instituição total é organizado para proteger a comunidade contra perigos intencionais, e o bem-estar das pessoas assim isoladas não constitui o problema imediato: cadeias, penitenciárias, campos de prisioneiros de guerra, campos de concentração. Em quarto lugar, há instituições estabelecidas com a intenção de realizar de modo mais adequado alguma tarefa de trabalho, e que se justificam apenas através de tais fundamentos instrumentais: quartéis, navios, escolas internas,

campos de trabalho, colônias e grandes mansões (do ponto de vista dos que vivem nas moradias de empregados). Finalmente, há os estabelecimentos destinados a servir de refúgio do mundo, embora muitas vezes sirvam também como locais de instrução para os religiosos; entre exemplos de tais instituições, é possível citar abadias, mosteiros, conventos e outros claustros. Esta classificação de instituições totais não é clara ou exaustiva, nem tem uso analítico imediato, mas dá uma definição puramente denotativa da categoria como um ponto de partida concreto. Ao firmar desse modo a definição inicial de instituições totais, espero conseguir discutir as características gerais do tipo, sem me tornar tautológico. (GOFFMAN, 2005, p. 16-17)

Os manicômios tornam-se o foco do autor, que dispõe de métodos para identificar suas características enquanto instituições totais. Tendo-os como cerne, observamos as divisões entre os grupos hierárquicos existentes dentro do Hospital Colônia. As relações de poder entre o grupo controlado – os pacientes – e o grupo controlador – os funcionários – era clara: sem pouca ou nenhuma chance de mobilidade social, ela “[...] teria uma essência e seria um atributo, que qualificaria os que o possuem (dominantes) distinguindo-os daqueles sobre os quais se exerce (dominados).” (DELEUZE, 1988, p. 37).

Os pacientes internados eram confinados ao hospital sem laudo prescritivo detalhado ou previsão de alta. Já os membros do grupo dominante – freiras, médicos, enfermeiros, funcionários administrativos e colaboradores – tinham vidas integradas ao mundo externo: possuíam o direito de sair da instituição e cumpriam uma carga horária pré-definida no local. A relação hierárquica, que conduz a manifestação de poder faz com que “[...] os participantes da equipe dirigente tendem a sentir-se superiores e corretos; os internados tendem, pelo menos sob alguns aspectos, a sentir-se inferiores, fracos, censuráveis e culpados.” (GOFFMAN, 2005, p. 19).

A essência curativa do manicômio não conseguiu sair do discurso. No fundo a compatibilização do portador de sofrimento mental infrator com as normas de vida em sociedade, vida “normal”, e eliminação de sua periculosidade, jamais saíram do terreno das boas intenções. (MATTOS, 2010, p. 55)

Ao chegar em Barbacena, os pacientes eram despedidos de suas histórias, seus pertences e do mundo que outrora habitaram. As roupas eram substituídas por um tradicional uniforme azul, conhecido na cidade por “azulão”. Em grande parte dos registros ainda existentes no pavilhão Antônio Carlos – estrutura onde se encontra uma pequena biblioteca e os documentos que notificavam os ingressos e egressos – é comum encontrar nomes fictícios, com datas de nascimento criadas com base na data de entrada.

Os rebaixamentos, degradações e humilhações do interno eram grandes: por vezes, a falta de água tratada fazia com que pacientes bebessem água do esgoto; além da alimentação precária e do maltrato. A deformação do eu acontece, portanto física e psicologicamente: não só a perda da identidade constituía a prática local, mas as brigas entre os pacientes, as terapias de choques e até a lobotomia contribuía também para mutilações físicas.

A natureza manicomial é, ao mesmo tempo, incoerente e equivocada. A instituição possui os preceitos e as técnicas hospitalares, marcadas pela presença dos profissionais da saúde, instrumentos cirúrgicos, a disposição das drogas farmacêuticas – ainda que precárias – e as injeções. A ambiguidade no tratamento analogia o hospital à uma prisão: além da natureza carcerária, certas medidas de “cura” eram utilizadas com o intuito de controle. “Na prática os manicômios representaram e seguem representando ainda hoje, uma segregação especial dentro do modelo prisional. Uma segregação de segundo grau.” (MATTOS, 2010, p. 55).

Tomando o eletrochoque como exemplo, os depoimentos de ex-funcionários no livro-reportagem *Holocausto Brasileiro* (ARBEX, 2013) frisam que a utilização da técnica não era somente em casos de crises psiquiátricas, mas também como maneira de punição, controle e ameaça.

2.3 LOUCURA E ROMARIA

O conceito de “Nau dos Loucos”, remontado por Foucault, remete à figura de uma paisagem imaginária renascentista: um “[...] estranho barco que desliza ao longo dos calmos rios da Renânia e dos canais flamengos” (FOUCAULT, 2002, p. 9). Esta analogia confere ao portador do transtorno mental a existência andarilha e errante. Estes eram sobreviventes de sistemas que os escorraçavam de suas cidades e famílias, fazendo com que corressem em campos distantes ou com que fossem entregues aos mercadores andantes.

A medida de expurgar o diferente pode ser considerada como maneira de “tirar da vista” a imagem que, potencialmente, carrega o poder de incomodar, desinquietar e perturbar. A figura do louco dentro da família, segundo Foucault (2002), poderia ser motivo de vergonha, de asco e de medo.

O destino final da nau seria, portanto, o hospício. Mesmo que a prática não seja tão antiga quanto a exclusão social, as casas de internação agregaram os pacientes que outrora eram levados à hospitais e prisões. Pela compreensão do termo suscitado por Foucault, é possível compreender que o gesto do embarque sugere não somente a mudança geográfica, mas também a premissa de que tal feito pode ser chave para a manutenção dos costumes, da segurança e da “pureza” que buscava a sociedade vigente.

Além do mais, a navegação entrega o homem à incerteza da sorte: nela, cada um é confiado a seu próprio destino, todo embarque é, potencialmente, o único. É para o outro mundo que parte o louco em sua barca louca; é do outro mundo que ele chega quando desembarca. Esta navegação do louco é simultaneamente a divisão rigorosa e a Passagem absoluta. Num certo sentido, ela não faz mais que desenvolver, ao

longo de uma geografia semi-real, semi-imaginária, a situação *liminar* do louco no horizonte das preocupações do homem medieval – situação simbólica e realizada ao mesmo tempo pelo privilégio que se dá ao louco de ser *fechado* às *portas* da cidade: sua exclusão deve encerrá-lo; se ele não pode e não deve ter outra *prisão* que o próprio *limiar*, seguram-no no lugar de passagem. Ele é colocado no interior do exterior, e inversamente, Postura altamente simbólica e que permanecerá sem dúvida a sua até nossos dias, se admitirmos que aquilo que outrora foi fortaleza visível da ordem tornou-se agora castelo de nossa consciência. (FOUCAULT, 2002, p. 12)

No pensamento classicista, o cuidar e a loucura tornam-se complementares para a justificativa da internação. Assim, a ótica prevaiente daqueles que faziam embarcar os loucos nas ditas naus metaforizavam o processo como maneira de embarcar em “uma viagem onde não há como ter roteiro preestabelecido e onde aquele que se oferece a cuidar tem que ter um gosto inusitado e uma certa paixão pela aventura.” (BOTTI, 2007, p. 726).

O termo “viagem” pode remontar, semanticamente, algo rico e bom, como a busca da verdade, da paz, da busca, da descoberta e das mudanças internas e externas; não obstante, Botti (2007) considera que o termo pode ter sentidos que sugerem tanto o deslocamento físico-geográfico quanto mudanças e renovações internas, conduzindo sentimentos como a libertação e o autoconhecimento. Contudo, nas viagens da nau existem concepções distintas de um mesmo conceito.

O destino do louco, enquanto passageiro, é colocado na contraposição mencionada: “[...] a terra à qual aportará não é conhecida, assim como não se sabe, quando desembarca, de que terra vem. Sua única verdade e sua única pátria são essa extensão estéril entre duas terras que não lhe podem pertencer.” (FOUCAULT, 2002, p. 12).

Se a perspectiva do cuidar à maneira do asilo concebe a metáfora do embarque do paciente em uma nau, suas interpretações seguem dúvidas: se os manifestantes a favor da luta antimanicomial a viam como perda da humanidade do passageiro e grande ameaça aos direitos humanos, a representação da instituição vigente via no processo “uma Nau dos Loucos que constitui, para os prudentes, a Odisseia exemplar e didática dos defeitos humanos.” (FOUCAULT, 2002, p. 27).

O deslocamento dos que embarcavam havia sentido único: nos registros encontrados no Museu da Loucura – entidade situada onde outrora havia sido instalado o Hospital Colônia, no bairro Floresta em Barbacena – há poucos dados sobre melhoras e consequente reingresso à vida social do sujeito internado. O sentido de libertação não ocorre já que a instituição total propõe justamente o oposto do termo. O paciente deve se despir de suas roupas, pertences e vínculos de onde havia partido para se enquadrar em um sistema onde a uniformização de seus internos ocorre desde a vestimenta ao horário de realizar e suprir necessidades básicas.

O estado de Minas Gerais apresenta um domínio morfoclimático onde se encontram diversas elevações. Diante da grande presença dos montes, a geografia chama de Mares de Morros os relevos por onde navegava a Nau dos Loucos durante o século XX. Contudo, as naus que percorriam tais mares tinham por nome “Trem de Doido”. Os trilhos da Estrada de Ferro da Central do Brasil, no começo do século passado, percorriam entre os estados de Minas Gerais e Rio de Janeiro. Nos interiores dos vagões haviam divisões fundamentais, tais como a separação entre gênero, contágio, nível de agitação e entre pacientes crônicos e agudos.

Sendo o trem o meio de transporte, nos vagões com destino à estação do sanatório, possivelmente, estaria o alienado, deficiente físico, epilético, alcoólatra, marginal, sífilítico, deserdado pela família, mãe solteira, entre outros considerados “inaptos” para a vida em sociedade, enfim um “trem de doido”, expressão originária desse contexto, e hoje comum em Minas Gerais. Em geral vinham de toda parte do estado e outros estados, fazendo com que a cidade ficasse conhecida como a “Cidade dos Loucos” – pois às dezenas eram semanalmente abandonados em Barbacena; último estágio público da loucura em Minas Gerais, “uma viagem sem retorno”, na verdade, a estação do sanatório “era o fim da linha”. (BOTTI, 2006, p. 726)

Em Barbacena, as locomotivas sobrecarregadas com os futuros internos paravam na estação final Bias Fortes, situada nos fundos do hospital. Os pacientes, oriundos de diversas áreas do país – em especial Minas Gerais, Espírito Santo, São Paulo, Rio de Janeiro e Bahia – e do exterior eram despachados, em fila indiana, para a instituição.

Os recém-chegados à estação do Colônia eram levados para o setor de triagem. Lá, os novatos viam-se separados por sexo, idade e características físicas. Eram obrigados a entregar seus pertences, mesmo que dispusessem do mínimo, inclusive roupas e sapatos (...). Todos passavam pelo banho coletivo, muitas vezes gelado. Os homens tinham ainda o cabelo raspado de maneira semelhante à dos prisioneiros de guerra. (ARBEX, 2013, p. 28)

O termo “Trem de Doido” faz parte do vocabulário mineiro desde que foi incorporado no conto “Sorôco, sua mãe, sua filha”, um dos contos que compõem a obra “Primeiras Estórias”, publicada pela primeira vez em 1962 pelo escritor mineiro João Guimarães Rosa. O conto retrata – pela ótica de Sorôco, personagem principal – a maneira com a qual as locomotivas levavam os moradores dos entornos das estações de trem cuja rota seria o Hospital Colônia.

No conto, Sorôco vê sua filha e mãe serem levadas ao transporte, que tinham por diagnóstico popular a insanidade, já que seguiam cantando em desrazão. No conto, dizia-se da loucura como algo irremediável, cuja única solução seria o embarque sem volta para aquela terra longínqua: “Para onde ia, no levar das mulheres, era para um lugar chamado Barbacena, longe. Para o pobre, os lugares são mais longe.” (ROSA, 2001, p. 63).

2.4 LUTA

O juízo de avaliação tomado ao conhecer e reconhecer a história da loucura, com ênfase central nos episódios observados em Barbacena, traz à tona realidades diversas e controversas. Se há o lado da sociedade patriarcal e conservadora que tinha como intuito principal a – ainda que questionável – proteção ao indivíduo portador de transtornos mentais, observa-se também o entendimento do legislador de que a medida do cárcere não deve possuir qualquer fim punitivo, já que a maioria dos pacientes não eram provenientes de casos de barbárie, ameaças ou crimes. Vinham das formas encontradas na época para exercer controles sociais. A realidade subsidiada nas mídias e encontradas acerca do horror acometido em Barbacena refletem múltiplas facetas de culpa:

[...] a sociedade expõe seus agouros, por atos praticados como espetaculares. Daí exige-se do Estado que faça desaparecer com estes mensageiros do pior, os quais são desprovidos de sua historicidade, reconhecimento da sua complexidade humana e social. O pedindo silencioso de socorro deste cidadão, ao seu modo, não foi ouvido por esta mesma sociedade. A angústia, o sofrimento e o transtorno direcionam o indivíduo ao cometimento de ato “bárbaro”. Há, neste contexto, ausência de assistência ao grito de desespero, a desconsideração, descaso e desrespeito implícito no modelo de assistência à saúde, que se torna, então, em problema do judiciário. Resta, então, apresentá-lo como um “psicopata”, irrecuperável da loucura e do convívio social, não restando outra saída, senão a sua contenção e exclusão da ordem social. (MATTOS, 2010, p. 51)

Sob a ótica legal, as razões curativas sob as quais o hospício se engessava desaparecia até mesmo quando a análise dos manicômios judiciários era realizada no país. De acordo com Franco (2015), os relatos acerca da maneira de tratamento e punição dos pacientes eram repletos de tortura, violação aos direitos humanos, não operabilidade da laborterapia e a impossibilidade da ressocialização dos internos.

Se a loucura, em detrimento de seus séculos de exclusão, estabeleceu um padrão de conduta, o manicômio foi responsável pelo sustentáculo deste modo, levando em exílio não somente o portador do transtorno, mas todo e qualquer indesejado social. A figura estereotipada do louco é, ainda hoje, utilizada nas dramaturgias ficcionais e não-ficcionais.

A medida cautelar da internação tinha como proposta central o tratamento diferenciado, a partir da perícia psiquiátrica, dar ao inimputável um tratamento legal diferenciado ao infrator que não tem capacidade cognitiva de discernir o caráter ilícito do crime cometido. No entanto, o que é observado no cenário psiquiátrico nacional é justamente o contrário: a pena, ainda maior, não consta na Constituição da República Federativa do Brasil, datada de 1988; ainda hoje, o alienado é sujeito à pena de prisão perpétua. A deficiência dos laudos psiquiátricos de Barbacena taxava grande parte dos internos enquanto “crônicos sociais”: estas atribuições comportam uma relação omissa do Estado, dos conselhos

médicos e da sociedade, cujas reformulações dos modelos manicomial devem ser melhor discutidas e debatidas em ambientes plurais e ubíquos.

Observem, na modernidade essa era que não acabou que a mídia, sempre sedenta de escândalos, “agrados”, desgraças e trapaças, trata o modelo de atenção ao portador de sofrimento mental parecendo ainda pautar-se pelo velho decreto 24.559, que dispunha sobre a assistência e proteção à pessoa e aos bens dos psicopatas, de 3 de julho de 1934. (MATTOS, 2010, p. 57)

A dissonante romantização da loucura omite a desqualificação da figura do sujeito portador de transtornos através dos séculos. As construções estéticas observáveis nas relações de mediatização da alienação são ainda pouco complexas e pouco compreensíveis ao tratar, da mesma forma, diversos quadros de psicopatologias distintas. Se, culturalmente, o termo aborda as mais complexas e aleatórias condições psíquicas, cabe ao trabalho a compreensão da estética da representação da figura do louco não a partir do laudo psiquiátrico, mas pelo seu direito de lugar de fala e de representação de um indivíduo que sob o encargo de uma política eugenista, é excluído do convívio social.

3 AISTHÉISIS

Os conhecimentos que envolvem a estética – ramo da filosofia que compreende a percepção, o sentir e outros atributos humanos – são utilizados a fim de postular, dissecar e examinar os objetos de estudo cuja natureza estética a inferem enquanto disciplina lógica no decorrer de toda história do homem e de sua relação com a arte.

O estudo da estética filosófica pode ser compreendido em três fases distintas: as teorias do belo, suscitadas por Platão e Aristóteles; a mudança da perspectiva de olhar da beleza e sua relatividade de acordo com o sujeito que a percebe; e, finalmente, o belo através da “arte como expressão”, onde a estética filosófica cedeu lugar a diversas teorias da arte e correntes aprofundadas por estudiosos distintos.

A estética apreende os fenômenos nos quais são colocados em voga o julgamento, a percepção do que alcança a emoção, os afetos e o que é posto como belo. Não somente, tal ramo procura também se ater à abstenção do belo – no que tangem as obras que utilizam o sublime, o catártico, o feio, o horror e a tragédia – enquanto representações criadas a fim de apreender todas estas manifestações. Da construção não linear das teorias filosóficas e do percurso da história da arte, da Antiguidade Grega até os tempos contemporâneos, houve estética: uma materialização sonora, visual ou tátil das interferências humanas que copiam, mimetizam, transformam, reorganizam e inventam.

As variadas formas de compreender tal termo remetem aos seus variados significados, utilizados em diferentes áreas. Como exemplo, a psicologia compreende a estética enquanto os fatores que geram as experiências e comportamentos emocionais surgidos a partir da contemplação do belo. Já a filosofia designa estética como uma disciplina que não refletem somente os estudos do belo a partir da história da arte. O termo é também empregado nas clínicas de estéticas atuais, que oferecem serviços de tratamento de pele, de beleza e de corpo.

Ao belo, se submetem múltiplas interpretações e configurações. Enquanto tal vocábulo é inserido nos estudos que pretendem assimilar sua natureza estética como disciplina filosófica, produz termos e apropriações distintas. Considerando sua longa existência e variada semântica, antes de enunciar o significado do termo, é necessário abranger até mesmo a premissa de que uma definição pragmática talvez seja inoperante: “[...] não podem existir leis gerais do belo e do gosto, uma vez que as representações do belo são tão infinitamente variadas e, por isso, algo de *particular*.” (HEGEL, 2001, p. 30).

Delimitamos, aqui, o *belo* em sua concepção artística. Ou seja, o *belo natural* não é demarcado nos estudos que compõem comumente os esforços que julgam e valorizam a filosofia do belo. Ainda que, para a ciência, determinações e demarcações são formatos necessários para melhor compreensão e alcance dos estudos, o pensamento estético delimita seus sentidos em prol do conteúdo artístico.

Os cursos de estética propostos por Hegel (2001), priorizam a beleza artística em detrimento das suas variadas possibilidades de reflexões filosóficas, na infundável habilidade de produção, na tradução imagética do pensamento e na habilidade do gênio criador. A arte, enquanto beleza artística, “é a beleza *nascida e renascida do espírito* e, quanto mais o espírito e suas produções estão colocadas acima da natureza e seus fenômenos, tanto mais o belo artístico está acima da beleza da natureza.” (HEGEL, 2001, p. 28).

3.1 O ESTADO ESTÉTICO

É importante salientar que este trabalho, alçado nas proposições de Bense (1971) procura analisar o material a partir da estética enquanto teoria objetiva de estados estéticos, ou seja, compreender o que aparece no objeto a ser analisado e proteja-se nas imagens mentais do espectador ou do sujeito contemplante. O enlace entre objeto e contemplador é, em si, “[...] a fixação de um certo relacionamento com o mundo, de uma relação sujeito-objeto, como esta surge em toda percepção, em todo entendimento, em todo saber, em toda língua.” (BENSE, 1971, p. 50).

Outra compreensão da estética que nos convém é, também, o da estética em seu agenciamento primeiro; ou seja, “sentir” e “sentir com os sentidos”. Aqui, a estética é dotada de uma base científica. No debate que Santaella (1994) propõe sobre a estética de Peirce, a construção do tema se baseia na premissa de que este estudo não está voltado somente para as determinações de certo ou errado; mas sim com a análise do que deveria ser o esforço humano. Desta maneira, não somente discutimos as ambientações do *belo e feio*, atentando-nos para a discussão central de que a admiração pode ser experimentada por si mesmo.

Analisar estes sentimentos e sensações considera que tais relações são percebidas não pelo coração, mas pelos sentidos e redes de percepções físicas. Santaella (1994) compreende que a palavra estética, hoje, é empregada nos momentos de contemplação de uma obra artística, na admiração da composição fílmica e até mesmo da qualificação de beleza em uma obra arquitetônica.

Embora a palavra em si, no contexto filosófico em que ela viria a ser inserida, só

tenha aparecido em 1735, as questões relativas à estética, no Ocidente, tiveram sua origem no mundo grego, mais especialmente no pensamento de Platão (428-348), em cuja obra encontramos a primeira teoria da arte e do belo de que temos notícia. De fato, foi Platão quem levantou os problemas relativos à criação, para os quais foram dadas as mais diversas interpretações através do tempo e com os quais nos debatemos até hoje, tais como a natureza da inspiração, a relação da criação com a emoção, o impacto e efeitos da arte sobre o receptor, as antinomias entre o conhecimento verdadeiro e a ilusão das paixões, as consequências do descomedimento e as virtudes da temperança [...] (SANTAELLA, 1994, p. 11).

Na Grécia Antiga, berço político do mundo ocidental, o ideal estético era posto como premissa de que a beleza é proeminente no que é mais justo, assim respondido no oráculo de Delfos. Tem-se como belo, sob uma concepção clássica, aquilo que é perfeito: a simetria e a proporção são fatores denominativos do conceito do belo. Essas proporções também podem ser aplicadas ao corpo humano: uma simetria proporcional dos braços para o tronco e a cabeça para o corpo.

O filósofo Bense (1971) credita à Platão o primeiro questionamento sobre o que consiste o belo. Ainda segundo o autor, Platão compreenderia tal qualidade como o que porta o bem, a verdade e a perfeição. A partir de um ideal supremo de belo, os objetos poderiam, portanto, ser dotados de mais ou de menos beleza. O filósofo acreditava que a filosofia, saber que toma forma no mundo das ideias, era sobrevalorizada em detrimento da arte, marcada pelo ato técnico de artesãos que desenvolviam os produtos com as mãos. A habilidade criativa – também nomeada *entusiasmo criador* – daria ao homem técnicas de construções de linguagens que determinariam suas produções – dentro do mundo das ideias – nas quais a beleza reside. As relações existentes entre arte, artista e público são importantes, no processo do entusiasmo criador, para compreender o lugar de acontecimento e as relações existentes entre obra e espectador.

Platão ainda observava, na arte, a mimese: termo que abarca a arte enquanto universo abstrato dotado de formas e ideias que são transformados e ressignificados no ato da semelhança, da imitação e da representação. Na pintura e na escultura, artefatos de maior produção no período, Platão concebe tais trabalhos enquanto imitações, ou seja, produtos afastados da fidelidade do real e da verdade.

Os alcances da estética no período da Antiguidade Clássica, de acordo com Santaella (1994), abordam quatro temas gerais: a ideia de arte – ou *techné* – onde o princípio está na medida, proporção ou métrica; na mimese – entre as relações que tal ocorrência provoca, entre objetivos e incapacidades; as condições necessárias para a criação artística – o entusiasmo, a inspiração, a obsessão e até mesmo a loucura; e, por fim, a própria loucura.

A antiguidade enxergava na loucura o privilégio da transcendência e da divindade. A concepção principal do que entendemos por transtornos da ordem mental, neste período,

eram tidas pela manifestação dos deuses em terra, que abordavam os homens e os acometiam de processos de transe onde o delírio resultava, na maioria das vezes, em mensagens. Tais acontecimentos extirparam da loucura a necessidade de intervenção punitiva e segregatória, já que tornava-se forma de comunicação – inclusive estética –. Santaella (1994) aborda quatro tipos de loucura enquanto aparições e manifestações nos postulados gregos: a profética, a iniciatória, a poética e a erótica. Ao belo, correlaciona-se a loucura erótica, que leva ao conhecimento mundano a beleza eterna do Olimpo.

Para Aristóteles (2006) a criação artística configura habilidades e características peculiares ao ser humano. A estética não poderia, portanto, ser dissociada do aparato humano, ainda que a separem da arte. Arte, para Aristóteles, se configura no resultado da tecnicidade aplicada no fazer que transfigura elementos, dotando-os de novos significados. A arte se configura primordialmente enquanto *techné* e mantém – em configuração mimética – com a natureza em associação de correspondência e complementaridade de criação e de revelação.

A beleza seria então inerente da obra artística e reside na busca pela mimetização da natureza. Dentro das artes já praticadas – arquitetura, escultura, pintura, música, dança e poesia – a música seria a mais mimética, já que é incapaz de copiar visualmente a imagem do mundo exterior. A beleza de uma obra seria julgada a partir de sua proporção, simetria, precisão e ordem. Pela observância das qualidades do belo na natureza, a arte se encontraria então na mimese – marcada pela representação ou imitação.

As contribuições do escritor italiano Umberto Eco em *A História da Beleza* (2004) e *A História da Feiura* (2007) são esteio central para comparar e apreender as formações dos conceitos de belo e de feio através dos séculos na arte e, posteriormente, na mídia. O autor vê na passagem da Idade Média para a Idade Renascentista mudanças paradigmáticas não só nas técnicas de produção de arte, mas também em seu lugar de exibição e em sua relevância sócio-cultural.

No intuito de compreender brevemente os percursos estéticos na história da arte, o salto temporal do que foi discutido na antiguidade grega para o início do período renascentista ocorre pois, ao obedecermos ao tempo da arte, atemo-nos para o tempo qualitativo, e não cronológico ou quantitativo. A percepção do tempo cultural reflete na apreensão e no resgate de antigos movimentos; em saltos longos e na negação de valores e recursos que outrora foram largamente difundidos.

Os estudos das expressividades humanas nas obras de arte enquanto manifestações estéticas na Idade Média – período iniciado a partir da queda do Império Romano na Europa Ocidental até o século XV – indicam uma menor preocupação com a

beleza da obra de arte, esta sendo adjetivo principal para as produções ligadas ao culto, quando um filtro da Igreja Católica traz à tona as produções que tinham conteúdo cristão e ocupavam, principalmente, as abóbodas, tetos e mosaicos das igrejas.

É verdade que a pintura universal alcançara diferentes tipos de equilíbrio entre o simbolismo e o realismo das formas, mas no século XV o pintor ocidental começou a se afastar da preocupação primordial de tão só exprimir a realidade espiritual por mais ou menos integral do mundo exterior. (BAZIN, 1992, p. 20)

A partir do século XVI, marcado pelo período renascentista, a Europa resgata os ideais estéticos modulados nos estudos de Platão e Aristóteles. O trabalho arquitetônico sobre plantas e a arquitetura barroca; as esculturas e pinturas que retomaram antigas mitologias, musas, deuses e heróis gregos e as obras que exploraram os corpos nus de homens e mulheres foram inspirados enquanto sucessão dos estudos gregos – principalmente na harmonização entre as partes do produto artístico e no emprego das proporções que eram capazes de incutir as sensações de harmonia, equilíbrio e beleza.

Não obstante, a arte ganha, neste período, relevância econômica principalmente junto da ascensão da burguesia e da proliferação dos mecenas – patrocinadores de artistas e literatos – principalmente na Itália. Estas transformações fizeram com que as obras artísticas tivessem espaços de exibição, para além da igreja. Além de atingir maior público, os diálogos entre capital, arte, lucro e política se tornaram indissociáveis.

A arte é agora autônoma em relação ao cognitivo, ao ético e ao político; mas isso aconteceu por um caminho paradoxal. Ela se tornou assim ao se *integrar* ao modo capitalista de produção. Quando a arte se torna uma mercadoria, ela se libera de suas funções sociais tradicionais no interior da igreja, do tribunal ou do estado, ganhando a liberdade anônima do mercado. Agora ela existe, não mais para um público específico, mas para qualquer um que a possa apreciar e que tenha dinheiro para comprá-la. E na medida em que ela existe para nada e para ninguém em especial, pode-se dizer que ela existe para si mesma. Ela é “independente” porque foi engolida pela produção de mercadorias. (EAGLETON, 1993, p. 265)

A atribuição da estrutura sintática da palavra estética nasce no século XVIII e é creditada à Baumgarten, filósofo alemão que compreendeu que a natureza estética não se refere, em primeira instância, à arte, e sim às percepções e sensações do ser humano. Os sentimentos, então, são identificados na estética e ela, conseqüentemente, elabora:

[...] o movimento de nossos afetos e aversões, de como o mundo atinge o corpo em suas superfícies sensoriais, tudo aquilo enfim que se enraíza no olhar e nas vísceras e tudo o que emerge de nossa mais banal inserção biológica no mundo. A estética concerne a essa mais grosseira e palpável dimensão do humano que a filosofia pós-cartesiana, por um curioso lapso de atenção, conseguiu, de alguma forma, ignorar. Ela representa assim os primeiros tremores de um materialismo primitivo — de uma longa e inarticulada rebelião do corpo contra a tirania do teórico. (EAGLETON, 1993, p. 17)

Baumgarten, segundo Eagleton (1993), vê na estética um símile feminino da razão cujas funções amparam a organização dos domínios sensíveis do que pode ser racionalizado. O pensador proporia uma mediação entre o que pode ser geral e o que é particular, a fim de

esclarecer o mundo sensorial sem abstraí-lo. “A razão deve dotar a experiência de sua densidade especial, sem permitir, nem por um momento, que lhe escape; e isso produz uma tensão difícil de se manter.” (EAGLETON, 1993, p. 30).

Uma referência similar ao início do uso da palavra é creditada à Escola de Wolff (HEGEL, 2001), cujos estudos consideram as obras de arte a partir das sensações que são capazes de provocar, como a compaixão, o temor, e admiração e o prazer. A ideologia teorizada da estética nasce do reconhecimento de que as percepções e os afetos não podem ser mediocramente decorrentes de leis universais abstratas. À materialidade sensitiva e inconsciente suspensa entre o real e o racional cabem tais estudos. Enquanto mimese da razão, emana uma complexidade que “[...] chamada de estética, surge no mundo, como uma espécie de subempregada cognitiva, para conhecer, na sua especificidade, tudo aquilo para o qual a razão mais alta é necessariamente cega.” (EAGLETON, 1993, p. 19).

Da atenção à manifestação sentimental à sua introdução ao escopo científico da razão, se tornam necessárias tais constatações. Enquanto gnose, “[...] a estética é um domínio da existência que participa da perfeição da razão, mas de um modo “confuso”. “Confusão”, aqui, não significa “mistura”, mas “fusão” [...]” (BAUMGARTEN, 1993, p. 18). O *adentramento* científico ao que outrora fora inexplicável e particular ao “coração” – não enquanto órgão responsável pelo bombeio sanguíneo, mas pela sua erupção metafórica de ordem sentimental – hoje pode ser analisado a partir de novos caminhos mediadores.

Para pensar, agir e até mesmo ser, é preciso sentir. Os acometimentos ao corpo sugerem sensações que provocam respostas – ágeis ou não – na capacitação e invenção de novos atos. Assim, tanto a ideologização mundana quanto sua construção teórica são interdependentes dos processos sensoriais, peculiares à natureza genética humana. Na observância do mundo perceptível, a arte encontra o conhecimento científico: “[...] nesta pré-doação intuitiva das coisas ao corpo perceptivo, na forma física primordial de nosso ser-no-mundo. Nós, cientistas (...) somos, apesar de tudo, seres humanos [...]” (EAGLETON, 1993, p. 20).

Pelas vias da arte, tais processos sensoriais encontram lugar para fazer trânsito. Compreendemos arte, aqui, enquanto condição humana de criar, apropriar, remanejar e executar, em técnica, de maneira consciente. Contida na representação e posterior contemplação do objeto artístico, a gama das sensações tem poder do acontecimento que tange o humano e o concreto. Enquanto particularidade das atividades sociais e comunicativas, a força destas potências abrange e coletiviza os aspectos centrais da arte. “Quando se trata de questões científicas ou sociológicas, só os especialistas são habilitados a

falar, mas quando a questão é a arte, cada um de nós espera contribuir com o mínimo que seja.” (EAGLETON, 1993, p. 08).

Um papel da estética é, então, de dar pavimento ao que é sensível por meio das atividades técnicas. Em seu discurso, ensinam os discursos da arte. As principais formas do fazer artístico ao longo dos movimentos e épocas processam a cientifização destes processos e ocasionam uma adequação da materialidade artística no campo das discussões de valor teórico no pensamento moderno.

A bela arte, de acordo com Hegel (2001), mostra resistência no entorno de seus aspectos enquanto saber científico. Embora capaz de propor reflexões filosóficas, a bela arte – como descreve o autor – não configura objeto apto à real consideração científica. Cientificar os sentidos, a intuição e a imaginação limitaria a essência dessas sensações. A arte desata a rigidez do pensamento “[...] e tem à sua disposição não somente todo o reino das configurações naturais em suas aparências múltiplas e coloridas, mas também a imaginação criadora que pode ainda, além disso, manifestar-se em produções *próprias inesgotáveis*.” (HEGEL, 2001, p. 31).

Sendo a ciência uma atividade reguladora do pensamento, as capacidades provocativas da arte excedem as próprias tentativas de transcrição do tema. Esta “[...] gera a partir de si mesmo obras de arte bela como o primeiro elo intermediário entre o que é meramente exterior, sensível e passageiro e o puro pensar, entre a natureza e a efetividade finita e a liberdade infinita do pensamento conceitual.” (HEGEL, 2001, p. 32-33).

De certo que as experiências empíricas se tornam algozes das sensações, mas nas cabíveis análises de produtos como os audiovisuais, recorremo-nos às teorias postuladas pelos estetas para interpretar não somente os sentidos da obra, mas sua relevância histórica, sua ideologia política e sua capacidade de produção de efeitos e fenômenos como a catarse.

Neste contexto difuso e plural é possível conceber a existência das atividades de análise da obra de arte a partir de sua contemplação; da mediação entre a razão e a sensibilidade e dos prazeres que estão relacionados às produções técnicas.

Enquanto objeto singular capaz de produzir distintas sensações à diferentes pessoas, tanto o filme quanto a pintura, a fotografia ou uma escultura tornam-se esfera central em que coabitam o que é de ordem particular e o que é de ordem universal. O entremeio destas relações justificaria a abordagem metodológica que convém aos processos estéticos.

Se a razão é a diretriz, a filosofia estética seria talvez o desvio. Desencaminhamento sensorial que não foge completamente das proposições que buscam a doutrina científica, mas uma junção das experiências empíricas e a elas a soma das paixões,

entusiasmos, afetos, sensibilidades, intuições, tristezas e mágoas.

3.2 TRAGOIDIA

Enquanto objeto contemplativo, ideológico e político, os produtos aos quais aplicamos categorias estéticas apresentam também outra possível interpretação de suas imagens. Entre os estudos artísticos mais comuns, a predominância dos postulados acerca do conceito de belo é mais comum. No entanto, a manifestação artística do feio – não enquanto oposição ao belo, mas unido às características e transformações próprias – acompanha grande parte da atividade humana na história da arte.

Ao compreender beleza enquanto o que tem sido considerado prazeroso pelas culturas do ocidente, é possível haver uma assimilação recortada e sob certa perspectiva cultural do tema, já que diferentes povos e sociedades tem referenciais distintos de beleza e de corpo.

No entanto, o que se pretende neste estudo não é incutir a uma obra a característica do feio ou do horror, mas compreender de que modo a visão do trágico e do grotesco foram inseridas nas linguagens artísticas ao longo dos séculos. Como frisa Eco (2015, p. 15): “Dizer que belo e feio são relativos aos tempos e às culturas (ou até mesmo aos planetas) não significa, porém, que não se tentou, desde sempre, vê-los como padrões definidos em um mundo estável.”.

A partir das imagens do horror, do asco, do medo e do pavor, o objeto tem a capacidade de provocar reações e mutações nos modos de perceber a realidade através do olhar. Deste modo, a associação aqui proposta entre a tragédia e o grotesco busca trazer à tona não somente a genealogia dos termos e suas respectivas exposições cronológicas, mas também os empregos que os mesmos tiveram e sua semântica aplicada nas análises midiáticas contemporâneas.

As palavras podem modificar seus significados sem que mudem necessariamente a transcrição fonética da fala. As novas matizes adquiridas pelos vocábulos referem-se aos costumes e associações culturais adquiridos. Ainda assim, o percurso da contemplação da imagem trágica e da imagem grotesca - processos estéticos peculiares e distintos entre si – é capaz de conduzir a abordagem estética que se incumbe de compreender panoramas e requisitos de análise e de abarcamento dessas reproduções.

Na contramão da tradicional abordagem estética, que busca no belo e no simétrico suas contemplações, o grotesco nasce – em casos comuns – no rebaixamento (*bathos*) marcado pela combinação de elementos heterogêneos, nas desproporcionalidades, nas figuras escatológicas, nas figuras humanoides e animais ou na exposição dos órgãos sexuais. Tais apresentações enquadram o *disgusto*, ou desarmonia do gosto. De acordo com o Sodré (2002), o padrão de reações obtidas a partir de comportamentos pré-determinados, tais como o riso, a repulsa, o horror e o susto.

Tanto o grotesco quanto a tragédia atravessam anacronicamente os tempos artísticos. Presente na arte pré-clássica da Antiguidade Grega, os arquétipos que compõem tais obras utilizam métodos de construção estética e narrativa, o que sugere a sua manutenção a fim de revigorar a apreciação do espectador. “Por meio da categoria estética, pensadores e críticos puderam identificar formas grotescas ante litteram, isto é, antes do aparecimento da palavra e de sua associação a um juízo de gosto, inclusive na antiguidade clássica.” (SODRÉ, 2002, p. 35).

Do surgimento das peças trágicas na Grécia à figura transgressiva do corpo e da escatologia fortemente presente ao traço Barroco³, o funcionamento principal destes recursos reside na catástrofe. “Trata-se da mutação brusca, da quebra insólita de uma forma canônica, de uma deformação inesperada.” (SODRÉ, 2002, p. 25).

Sodré (2002, p. 34) elenca três principais planos a fim de definir uma categoria estética: “[...] a criação da obra, seus componentes e os efeitos de gosto que ela provoca junto ao seu contemplador”. Na análise de um produto artístico, portanto, cabe-se analisar a estruturação de seus elementos⁴, na reação afetiva – marcada pelas respostas emocionais como o riso, o choro e a piedade – do espectador, do valor estético que qualitativamente confere peso à obra e o trânsito estético, que se atém à presença ubíqua e transitória dos afetos em diferentes plataformas.

Os primeiros relatos sobre a tragédia nascem com Aristóteles que, de acordo com Eagleton (2002), teoriza a tragédia como maneira pela qual a audiência busca a catarse: onde a dramatização do sofrimento alheio pode ser assistida. O filósofo grego ainda creditava à

³ O Barroco é a denominação da arte barroca, florescida no final do século XVI na Europa e difundida entre os países católicos e suas colônias no além-mar. Sodré (2002) confere ao Barroco a retomada do modo de fazer e pensar artístico proveniente da Antiguidade Clássica mas também da transgressão, que ao estilo confere a sexualidade, a sensualidade e o grotesco, cuja composição consegue provocar o choque. É possível compreender o grotesco por seu funcionamento catastrófico: ele implica as mudanças e fragmentações de olhares, os deslocamentos de sentido, as arritmias musicais e da quebra da forma canônica.

⁴ No caso do trágico, categoria estudada pelo autor, o objeto dotado de tal valor “[...] supõe um equilíbrio especial entre o movimento de autonomia da personagem e a inexorabilidade do Destino.” (SODRÉ, 2002, p. 34).

tragédia três funções centrais: a existência de personagens cuja condição era elevada – tais quais os deuses, heróis e monarcas da época –, ter sua narrativa retratada de maneira grandiosa – em alguns casos, musicada – e possuir um final lastimoso cujas consequências geralmente são a morte ou a loucura dos personagens que se viraram contra o próprio destino.

Ainda que o termo “tragédia” tenha se tornado insuficiente para caracterizar grande parte das obras contemporâneas que carregam a palavra em suas comuns descrições e sinopses através de suas novas matizes. É interessante rever o termo tanto por sua aplicabilidade no linguajar comum acerca dos acontecimentos tristes quanto pela relevância da contemplação das peças trágicas na antiguidade e, possivelmente, uma continuação deste apetite na atualidade.

Uma das possíveis soluções ao mistério da inquietação e do interesse humano às cenas trágicas é a catarse, fenômeno que, através do drama, é capaz de purificar a alma através de uma descarga emocional. A catarse, que carrega significados distintos na medicina, na psicanálise, na arte e na religião é compreendida por Aristóteles como o expurgo causado no espectador ao ver a representação das paixões e, como consequência, sua liberação das mesmas.

Nas peças trágicas gregas, material sob o qual Aristóteles alçou seus escritos acerca da catarse, as diversas emoções transmitidas pelo momento da apresentação compõem os atos de compadecimento pela dor do herói que passa de uma situação afortunada para seu declínio. O efeito catártico é uma potência que a obra possui. A presença da potência do choque e da propensão às emoções tristes, no entanto, não representam assimilação direta com o espectador. Suas respostas são também oriundas da bagagem cultural herdada e da consonância entre a obra e a vida privada.

Aristóteles não fala (como, durante séculos, se pensou) de critérios de medidas e ordem, ou de equilíbrio orgânico, mas de um outro critério: o elemento fundamental da tragédia é o enredo, e o enredo é a imitação de uma ação cuja finalidade, cujo *télos*, é seu efeito, seu *érgon*. Este *érgon* é a *kátharsis*. Bela – ou bem-sucedida – é a tragédia que sabe provocar a mais completa purificação. Portanto, o efeito catártico é uma espécie de coroamento final do empreendimento trágico, que não reside na tragédia enquanto discurso escrito ou representado, mas enquanto discurso recebido (ECO, 1992, p. 288).

O filólogo e filósofo prusso Friedrich Nietzsche (2011) vê, no coro trágico da Grécia Antiga, o nascimento da tragédia. O autor suscita que a tragédia introduz o mito, símbolo sublime que confere novas possibilidades de representação. O coro e a música tornaram-se métodos de narração como forma de louvor ao deus Dionísio, patrono do vinho, das festas e dos ciclos vitais.

Sob a égide do deus, a arte proferida buscava retratar o gozo efêmero da existência do homem: “[...] tudo aquilo que nasce deve estar preparado para um doloroso declínio, somos obrigados a mergulhar nosso olhar nos horrores da existência individual.” (NIETZSCHE, 2011, p. 119).

E, nesse perigo iminente da vontade, a arte se aproxima então como um deus que salva e cura: só ele tem o poder de transmutar esse desgosto daquilo que há de horrível e absurdo na existência em representações com a ajuda das quais a vida é tornada possível. Estas são o *sublime*, como dominação artística do horrível, e o *cômico*, como consolo do desgosto do absurdo. (NIETZSCHE, 2011, p. 62)

O aparecimento e as respostas do público faziam acreditar, primordialmente, no que Nietzsche (2011) chama de verdadeiro espectador, ou o espectador dotado de plena consciência de que a obra de arte que o confronta não é uma realidade empírica. No entanto, adiante o autor vê no próprio coro trágico grego o reconhecimento, aos olhos do espectador, das existências materiais e nas possibilidades de reconhecimento nos personagens e ações em cena.

A experiência se torna, então, nutrida pela capacidade do espectador em se relacionar com o que ele é capaz de absorver. Assim, A interpretação de Schlegel (apud NIETZSCHE, 2012, p. 58) constata a existência do espectador perfeito: o ser ideal que sofre a influência da ação contemplada não de maneira estética, mas através de uma maneira materialmente empírica. Sob os olhos do possível espectador ideal é compreensível analisar uma obra que, capaz de transgredir e deslocar olhares, pode moldar as sensações do receptor.

O que justifica a tragédia enquanto ato é o fenômeno dramático. A capacidade do ator de compreender e transpassar dores e anseios que podem ter receptividade comum à um certo grupo de pessoas faz com que o espectador consiga se enxergar e se reconhecer em outro corpo, o da personagem.

É este o modo pelo qual o artista abdica de sua subjetividade: a personagem criada estabelece uma relação apta à “[...] identificação absoluta de si mesmo com a alma do mundo (...) que incorpora perceptivelmente essa contradição e esse sofrimento originais” (NIETZSCHE, 2011, p. 49). Por meio das obras de arte, o homem percebe parcela da vida ao redor dele, que até então não se fazia notável. Esteticamente, o contraste entre o subjetivo – objetivo e real – e imaginário dá ao mito sua formação filosófica, histórica, ideológica, cultural e religiosa.

Seja pela apreciação da vida alheia e arruinada, da identificação e conseqüente divisão do fardo de ser com uma personagem que transita em situações análogas ou piores ou pela fonte de informação, de existência de um tema antes não abordado e fonte de debates morais, sociais e afetivos, a apreciação da obra trágica carrega, desde a Grécia Antiga, o poder do mito, das narrativas e, não obstante, das imagens na cultura humana que, a cada vez mais –

e por meio de novas tecnologias e máquinas semióticas – continua a ampliar o poder da representação. “Somente o mito pode preservar da incoerência sem objetivo as forças da imaginação e do sonho [...]” (NIETZSCHE, 2011, p. 147).

São precisamente afecções corporais, e não afetos espirituais, o que Nietzsche mais valoriza, ao dar estatuto pleno ao mau gosto. A estética nietzschiana do *disgusto* funda-se numa sensibilidade radical que ultrapassa o campo normativo e cognitivo da obra de arte reconhecida, para chegar a uma esfera da ação prática, na qual predominam a comunicabilidade generalizada dos afetos, os conflitos, as desarmonias, os mascaramentos. O desafio para o sujeito dessa estética é, vomitando frente ao gosto conciliador e enfraquecido das “belas almas”, estar à altura do forte “animal” da boa consciência. E este último, humano, pode ser alegoricamente associado ao animal propriamente dito. (SODRÉ, 2002, p. 49)

Imbricado ao “mau” e ao “ruim”, o “feio”, como salienta Sodré (2002, p. 19): “[...] não é um simples comentário do belo, porque também se constitui em um objeto ao qual se atribui uma qualidade estética positiva. Ou seja, se retirarmos do belo um traço positivo (...) não produzimos automaticamente o feio [...]”.

Uma vez pensada enquanto categoria mediadora do sentir, a estética, aqui, é recorrida na análise do material que, a partir de categorias específicas, pode estranhar ao gosto. A repulsa e o estranhamento não necessariamente devem ser feios. O desgosto pode ser provocado pelas pulsões repulsivas que a obra pode causar, como uma expressão visual dos horrores de uma guerra.

O grotesco lhe serve às mil maravilhas. Inventando-o como categoria estética – portanto, com uma reinterpretação culta da espontaneidade popular – evita as eventuais acusações de ruptura anárquica da conformada tradição neoclássica e apresenta a novidade como resultante de uma evolução: depois do tempo antigo, entra em cena o moderno, logo, a arte moderna e romântica. Mas para dar dignidade ou legitimar as novas formas, ele as afasta dos pensadores “pagãos”, classificados de meros archotes na escuridão, e coloca-as sob a aura do passado cristão (...). (SODRÉ, 2002, p. 43)

Tal efeito, portanto, não enquadra os estudos estetas do feio enquanto polo oposto do belo: “Apesar disso, este poderá encontrar beleza na sua força de expressão, na plenitude vital que neles se manifesta.” (SODRÉ, 2002, p. 19).

O interesse humano pelo mito e pelo acarretamento trágico segue, concomitantemente à loucura e ao capitalismo, atingindo seu ápice depois do Classicismo. Durante a Idade Média, os ritos e cultos populares eram herdados de variadas celebrações sazonais pagãs e cristãs. O carnaval, festa pública celebrada antes da estação litúrgica da Quaresma, transmitia uma percepção de si e do outro complexa e ambivalente: as imagens da deformação, do feio e do grotesco encontravam, no período, postos de inversão. Enquanto alegoria, a natureza do riso, do trágico, do louco⁵ e do grotesco encontrava convergência.

⁵ A loucura, no contexto literário, já fora posta em voga no surgimento das manifestações realistas. Bakhtin (1993, p. 13) afirma que a apoteose da literatura cômica latina da Idade Média – uma das reverberações do

Ela caracteriza-se, principalmente, pela lógica original das coisas “ao avesso”, “ao contrário”, das permutações constantes do alto e do baixo (“a roda”) da face e do traseiro, e pelas diversas formas de paródias, travestis, degradações, profanações, coroamentos e destronamentos bufões. A segunda vida, o segundo mundo da cultura popular constrói-se de certa forma como paródia da vida ordinária, como um “mundo ao revés”. (BAKHTIN, 1993, p. 10)

O apogeu do riso popular, como salienta Bakhtin (1993), aparece nessas manifestações onde, aos cidadãos “comuns”, se uniam os tolos, os anões, os gigantes, os palhaços e os “bobos”. Rir, no entanto, era impregnado pelo tom satírico, de escárnio e depreciativo construído nos discursos reproduzidos nos eventos: “[...] esse riso é *ambivalente*: alegre e cheio de alvoroço, mas ao mesmo tempo burlador e sarcástico, nega e afirma, amortalha e ressuscita simultaneamente.” (BAKHTIN, 1993, p. 10).

Como consequência, a cultura carnavalesca produziu, na Europa Classicista, uma linguagem própria capaz de dar vazão à um *ethos* social cujas formas e símbolos ainda mantém, em suas representações e imagens, expressões de festejo que se reconfiguram ao longo dos séculos.

As formas e os símbolos do carnaval transfiguraram a literatura e nos processos artísticos vigentes. A partir do século XVI, a herança das imagens que fazem parte desta particular categoria estética se configurou enquanto cultura popular cuja concepção consagrou o realismo grotesco.

Um dos princípios do realismo grotesco é, portanto, a percepção universal, festiva e popular do material e do corporal. O traço central da categoria é o rebaixamento, marcado pela coabitação do mundano e do sacro. Nesta não dissociação de forças distintas, as imagens grotescas caracterizam a metamorfose e transmutação a partir da associação e do hibridismo destes e outros contrastes, como o claro e o escuro; a razão e a loucura; o pudor e o sexo e os estágios da morte e do nascimento.

[...] as imagens grotescas conservam uma natureza original, diferenciam-se claramente das imagens da vida cotidiana, preestabelecidas e perfeitas. São imagens ambivalentes e contraditórias que parecem disformes, monstruosas e horrendas, se consideradas do ponto de vista da estética “clássica” [...] (BAKHTIN, 1993, p. 22)

O progresso deste realismo é “[...] o sistema de imagens da cultura cômica popular da Idade Média e o seu apogeu é a literatura do Renascimento.” (BAKHTIN, 1993, p. 28). No ambiente renascentista, Eco (2015) e Bakhtin (1993) conferem à obra literária de

Rabelais⁶, evidenciando *Gargântua e Pantagruel*, o maior exemplo literário da reviravolta e liberação dentro do ambiente Renascentista, cujas publicações se iniciaram em 1532.

A representação da cultura popular no contexto de Rabelais, cujas obras foram inicialmente publicadas em 1532, representaram uma nova revolução cultural nas artes durante o século. A sociedade, que passava a salientar o protagonismo humano em prol da figura divina, “[...] o obscuro transforma-se em orgulhosa afirmação dos direitos do corpo [...]” (ECO, 2015, p. 142).

Essa nova modalidade de se pensar a criação artística permitiu o surgimento de obras cujo realismo poderia representar corpos invisíveis à estética que trata do belo e da proporção. Deste modo, as inserções da desrazão, da loucura⁷, dos corpos amorfos e outras anomalias encontraram lugar nas representações artísticas.

O motivo da loucura, por exemplo, é característico de qualquer grotesco, uma vez que permite observar o mundo com um olhar diferente, não perturbado pelo ponto de vista “normal”, ou seja, pelas ideias e juízos comuns. Mas, no grotesco popular, a loucura é uma alegre paródia do espírito oficial, da gravidade unilateral, da “verdade” oficial. É uma loucura *festiva*. No grotesco romântico, porém, a loucura adquire os tons sombrios e trágicos do isolamento do indivíduo. (BAKHTIN, 1993, p. 35)

Por meio do que era alheio e apartado, as imagens “feias” não só rompiam com o “bom gosto” da tradição clássica, mas criava novas possibilidades de representação de personagens excluídos. Aos espectadores, o fenômeno é capaz de exprimir a faculdade de cognição de um “mundo dos outros”; principalmente a partir da observação contemplativa da arte que, não mais amparada em cânones estéticos, preocupava-se com a manifestação, representação e satirização do popular naturalmente invisível.

A co-participação desta estética, incomum às manifestações populares mas congruente aos populares representados, teve impacto na gradual capacidade de se poder enxergar um “mundo possível”: “Na realidade, a função do grotesco é liberar o homem das formas de necessidade inumana em que se baseiam as ideias dominantes sobre o mundo.” (BAKHTIN, 1993, p. 43).

Ao fenômeno do grotesco, apresentado de maneiras diferentes, são aplicadas categorias taxonômicas em sua manifestação estética. Sodré (2002) difere suas aparições no grotesco – em que se inserem os tipos de comunicação indireta, tais como a literatura, as mídias audiovisuais, os quadros, a fotografia e desenhos no suporte imagístico – e suas

⁶ Bakhtin (1993) também evidencia a obra *Dom Quixote*, publicada pela primeira vez em 1605 por Miguel de Cervantes. A paródia da cavalaria espanhola tornou-se obra prima do autor que narra as aventuras do personagem que, já com certa idade, entrega-se ao delírio em uma versão satírica das histórias de heróis sob os preceitos clássicos.

⁷ Além de *Dom Quixote*, a loucura foi sendo evidenciada em outras obras literárias no contexto europeu. Uma das leituras dramáticas do conflito entre a loucura e a razão é evidenciada em *Hamlet*, tragédia de Shakespeare que explora limites humanos sob diferentes óticas da manifestação da loucura e do devaneio.

emotividades representadas (atuadas ou vividas) – os exageros, a manifestação, ainda que midiática – de cenas trágicas ou absurdas da vida cotidiana que levam “[...] ao rebaixamento espiritual ou a irrisão (absurdos de realidade, disparates levados a sério, o ridículo advindo do exagero, etc.) [...]” (SODRÉ, 2002, p. 60).

Os princípios de comunicação dessas imagens ocorrem sob espécies (ou modalidades expressivas) diversas. Sodré (2002) identifica quatro visões distintas da manifestação do grotesco, tanto em sua modalidade de representação quanto em suas aparições espontâneas. A escatologia da situação trágica referencia situações de degradação moral e insalubridade por referências à dejetos e secreções corporais; já no contexto teratológico, as anatomias disformes, os corpos monstruosos e as formações bestiais são abordadas. O grotesco chocante, ainda que pela escatologia ou teratologia, tem, por objetivo, o choque do espectador ao se confrontar com imagens aflitivas de maneira rasa e sensacionalista. Por fim – e, não obstante, a categoria que mais se assemelha à análise proposta neste estudo –, o grotesco crítico:

Neste caso, o grotesco dá margem a um discernimento formativo do objeto visado. Ou seja, não propicia apenas uma privada percepção sensorial do fenômeno, mas principalmente o desvelamento público e reeducativo do que nele se tenta ocultar. É, assim, um recurso estético para desmascarar convenções e ideais, ora rebaixando as identidades poderosas e pretensiosas, ora expondo de modo risível ou tragicômico os mecanismos do poder abusivo. Muitas vezes, esse recurso assume as formas da paródia ou da caricatura, obtendo efeitos de inquietação pela surpresa e pela exposição ridicularizante das situações estabelecidas. (...) (SODRÉ, 2002, p. 69).

A estrutura comunicativa do que é alheio ao belo e pode causar repulsão podem conter mensagens críticas e propostas de reconstruções de lugares comuns e de relocalizações de status. Através de sua manifestação ideológica, as imagens de uma tragédia têm a capacidade de conduzir quebras paradigmáticas ou relocalizações de sentido acerca de um corpo ou de um pensamento.

As formas horrendas, se assim o são, questionam também a natureza do que não é aprazível. Nascidas na manifestação popular, as figuras retóricas que contém – à primeira vista – mensagens de riso, de sátira e de asco transmitem, também, formas complexas de se transmitir mensagens políticas e ideológicas por meio da estética.

Datando o ápice destas aparições nos carnavais e sua manutenção enquanto categoria artística nos movimentos artísticos subsequentes, o grotesco propõe em suas imagens aflitivas e tortuosas a própria experiência da sanidade: à parte das consequências, tanto Bakhtin (1993) quanto Sodré (2002) enxergam, nessas imagens, a capacidade de se fazer penetrar perícias do contato com o sujeito ou a imagem obliterada.

As imagens que causam furor e estranheza ameaçam a hegemonia política e a manutenção das hierarquizações de poder já pré-estabelecidas⁸. Tendo a característica da participação popular – ainda que menos na produção que na figura representada –, o ser “indivíduo” isolado não é objeto do fascínio, mas sim as características do incomum que tornam extraordinário o cotidiano e o asco que nele reside.

Essa visibilidade, encarregada em discutir assuntos cujos estudos das manifestações clássicas da estética não tinham como proposta principal, trouxe à tona um “[...] novo sentimento histórico, concreto e realista, que não é a ideia abstrata dos tempos futuros, mas a sensação viva que cada ser humano tem, de fazer parte do povo imortal, criador da história.” (BAKHTIN, 1993, p. 322).

Enquanto possibilidades, as formas de vida construídas a partir destas apresentações refletem nas atuais formas de se fazer e de se pensar a arte – principalmente após a revolução cultural e as máquinas semióticas, como a câmera fotográfica e a câmera filmadora –. Inseridas no mundo moderno a partir do início do século XIX, as imagens analógicas – que antecedem as imagens digitais – “vêm construindo uma outra forma de vida, uma espécie de biosfera virtual, onde o grotesco faz-se sempre presente, do mesmo modo que nas formas clássicas de representação.” (SODRÉ, 2002, p. 90).

Passar dos grandes acontecimentos e personagens à vida dos anônimos, identificar os sintomas de uma época, sociedade ou civilização nos detalhes ínfimos da vida ordinária, explicar a superfície pelas camadas subterrâneas e reconstituir mundos a partir de seus vestígios, é um programa literário, antes de ser científico. (RANCIÈRE, 2009, p. 49)

O fascínio estético e a presença estética reapresentam a lógica do espetáculo sob possibilidades de inserção popular enquanto seres participantes e pertencentes. Assim, a arte pode se tornar uma questão que, aliada à apreciação estética, é capaz de fazer, pensar e agir politicamente.

3.3 POLITIKOS

O inegável poder político da estética é visto como resposta de uma questão perturbadora: “[...] de onde se deve derivar os valores, numa situação em que nem a sociedade civil nem o estado político podem lhes fornecer qualquer fundamento razoável.”

⁸ Compreendemos, aqui, as características das imagens produzidas com o intuito de provocar e satirizar o poder vigente. Utilizado pelas hegemonias, o mesmo recurso é “[...] utilizado por todos os sistemas religiosos com o fim de oprimir o homem, de dominar sua consciência.” (BAKHTIN, 1993, p. 293). O medo também pode ser utilizado como alegoria nestas configurações para exercer controle social.

(EAGLETON, 1993, p. 52).

O próprio nascimento da estética enquanto discurso intelectual acontece concomitantemente ao período no qual a produção cultural é vista sob os olhos da produção mercatória. Dotada de base econômica e tornada bem de consumo, Eagleton (1993) vê que o artista exige o tratamento de gênio transcendente no momento em que sua abordagem se resume à mera produção de mercadorias.

A perspectiva ritualística da arte europeia se manteve ligada proto-cooperativamente à representação iconoclasta católica e foi cerne principalmente até o período Renascentista, quando se fizeram notáveis as primeiras aparições dos museus de formas mais semelhantes às que conhecemos nos tempos contemporâneos. Com as grandes navegações, a mobilidade intercontinental e extracontinental teve seu apogeu, quando os exploradores alcançavam bens – até então – inimagináveis para a população europeia. As organizações das coleções tinham o intuito antropocêntrico de inserir a figura humana no centro de todas as coisas, reunindo um compêndio das atividades e produções do homem.

As maiores revoluções no tratamento das artes, no entanto, ocorrem a partir dos processos alicerçados pela Revolução Industrial. O panorama da obra de arte no atual contexto da reprodutibilidade é debatido por Walter Benjamin (1955). Para o filósofo, a arte carrega consigo a intenção de culto ou a de exposição. A primeira se relaciona principalmente aos primórdios das manifestações artísticas, cuja intenção não era a de ser exposta – como as pinturas rupestres com imagens de animais realizadas nas paredes de cavernas – mas sim cultuada.

Apesar da concepção dos termos e dos estudos da museologia serem relativamente novos. O interesse humano pelo que é extraordinário, diferente ou curioso remonta tempos antigos: o hábito de colecionar objetos recolhidos em viagens ou conquistas era peculiar em diversas culturas antigas, como os povos babilônicos, os gregos antigos e o Império Romano.

Do período datado, as artes passaram a ocupar os nomeados Gabinetes de Curiosidades, instalação germinadora do museu da forma que conhecemos hoje - uma instituição cujo intuito principal é a busca, a conservação, os estudos e a exposição de objetos de interesse social pelo seu valor histórico, seu potencial, suas características físicas, seu valor artístico e outros atributos –.

Nos museus – e, posteriormente, fora deles – o valor de exposição das obras de arte ganharam força. O cenário europeu a partir da Revolução Industrial, ocorrida na Inglaterra entre os séculos XVIII e XIX, foi composto por fortes transformações sociais como

a Revolução Industrial e a inserção de máquinas semióticas, que reproduziam as imagens a partir de meios tecnológicos. Com o advento da câmera fotográfica, a necessidade de reprodução fidedigna do “real” tornou-se materialidade principal do cinema e da fotografia, cujas imagens melhor se aproximavam da realidade observável. De certa forma, este processo pôde libertar as produções dos artistas na pintura moderna.

A indústria concebe novas percepções a respeito da obra de arte. A atividade humana por processos de operação e produção em série, dando margem à reprodutibilidade técnica e a criação de novas formas de consumo. As novas obras de arte, observadas nos produtos industrializados são frutos da cultura de massa, onde a mercadoria cultural tende a ser reproduzida de maneira ilimitada, a reprodução em série passa a ser realizada e as correlações entre arte e mercadoria ganham ênfase.

A partir dos processos alicerçados pela Revolução Industrial, tornaram-se comuns as manifestações artísticas cujo intuito era questionar as normatizações – na maioria das vezes conservadoras – e incentivar o pensamento crítico dos espectadores que aliavam a contemplação artística a outras formas de incitar mudanças e reorganizações sociais.

Na contemporaneidade, o valor artístico deixa de ser a fidelidade no processo de reprodução de uma obra. As tendências artísticas surgidas a partir dos movimentos vanguardistas – tais como o cubismo, o expressionismo, o surrealismo, o dadaísmo e o futurismo – exprimem contrapontos às maneiras de se enxergar a arte. Os movimentos artísticos continuam sendo mecanismos utilizados pela sociedade a fim de refletir sobre seu lugar perante a arte em um momento determinado.

O que se produz no cenário contemporâneo configura uma estética mestiça: “[...] fundada sobre o reconhecimento das identidades, dos particularismos culturais e das diferenças, a fim de melhor fundi-los em uma síntese original e inédita, deve fazer frente à própria pós-modernidade e a seus avatares.” (JIMENEZ, 2004, p. 12).

As variadas tendências artísticas originadas no século XX causaram fissuras nos esquemas que envolviam as obras. Sob o atual regime estético das artes, os processos acarretaram o abandono da ideia de “[...] uma arte que acontece dentro de uma hierarquia dos modos de fazer, passando esta a ser identificada a partir de um modo de ser sensível que lhe



Figura 4: Marcel Duchamp: *Fountain* (1919).

Disponível em:

<https://17green.wordpress.com/2014/01/18/marcelducham-mpwhatisart>. Acesso em: 05 set. 2017.

seria próprio.” (GUÉRON, 2012, p. 40).

A validação de uma obra se aloja também nas sensações que ela pode causar. A locação de um urinol de porcelana branca em um museu é uma das principais e mais notórias criações de Marcel Duchamp, artista francês que criou a obra “A Fonte” (1917) e se tornou a obra mais representativa do dadaísmo. A obra, considerada “antiarte”, reflete na ideia do artista e da obra como instrumentos políticos capazes de romper com as tradições outrora fortemente estabelecidas.

A ruptura apresentada pela obra de Duchamp fez surgir as expressões de uma estética pós-moderna, onde essas obras parecem intervir nos dispositivos de poder para [...] compreender a arte como uma potência para intervir no mundo. (GUÉRON, 2012, p. 43).

A autonomia das obras de arte, outorgada pelos avanços tecnológicos na captura do real, fizeram surgir autonomias estéticas para despertar sensibilidades políticas. A representação da arte contemporânea é marcada por “[...] uma forma de agir guerrilheira, que a diferencia, por exemplo, de projetos políticos como o do construtivismo, que queria intervir

no mundo como parte de um grande projeto de reorganização social.” (GUÉRON, 2012, p. 44).

Os movimentos vanguardistas foram referência nessas rupturas e o dadaísmo, como exemplo da irreverência artística, utilizou objetos comuns do cotidiano em novos contextos. No Brasil, as novas técnicas empregadas na arte podem ser observadas a partir da Semana da Arte Moderna, de 1922, que sob influência das vanguardas deram início à revolução estética, à uma renovação da linguagem literária, nas experimentações e na liberdade de criação.

A necessidade da exposição das novas conjecturas às quais a obra de arte vem sendo submetida se faz necessária para compreendê-la como realidade exibível, ou seja, a produção artística cujo valor de exibição sobressai ao valor de culto, ocasionando novas proporções como os novos métodos de reprodutibilidade técnica e, não obstante, às novas funções da arte.

É verdade que não podemos deixar de destacar uma dimensão de resistência política no modernismo que, graças à autonomização da arte, guardou todo um território produtivo distinto da produção social majoritária e hegemônica, mesmo que, a partir de Benjamin possamos observar um caráter teológico, um culto a um pseudo-sagrado, tanto na noção de gênio artístico quanto na própria ideia de autonomia da arte. A arte contemporânea, no entanto, no melhor do seu vigor, desperta toda uma sensibilidade para a percepção de devires artísticos que vem dali onde não é, numa determinada partilha do sensível, o lugar instituído como “o da arte”. (GUÉRON, 2012, p. 43 e 44)

Libertada do atrelamento da reprodução fidedigna, as novas artes apresentaram uma nova arte que não mais procurava proporcionar apenas a satisfação das necessidades espirituais que, de acordo com Hegel (2001), eram refúgio único para solução de buscas humanas, principalmente no que se toca à religião.

No fazer artístico, a arte torna-se instrumento com capacidade de se referir ao “[...] humano e do concreto, permitindo-nos um descanso bem-vindo frente aos rigores alienantes dos outros discursos mais especializados, e oferecendo, no coração mesmo desta grande explosão e fragmentação dos saberes, um mundo residualmente comum” (EAGLETON, 1993, p. 08).

Na produção como na contemplação de suas criações abandonamos, ao que parece, as amarras da regra e do que é regrado. Diante do rigor do que é conforme as leis e da // sombria interioridade do pensamento, buscamos nas configurações da arte a calma e a vitalidade assim como uma serena efetividade cheia de força em contraste com o reino de sombras da Ideia. Por fim, a fonte das obras de arte é a atividade livre da fantasia que nas suas criações [*Einbildungen*] é de fato mais livre do que a natureza. A arte tem à sua disposição não somente todo o reino das configurações naturais em suas aparências múltiplas e coloridas, mas também a imaginação criadora que pode ainda, além disso, manifestar-se em produções *próprias inesgotáveis*. Perante esta plenitude incomensurável da fantasia e de seus produtos livres, o pensamento prece que tem de perder a coragem para trazê-los em sua

completude diante de si, para julga-los e enquadrá-los em suas fórmulas gerais. (HEGEL, 2001, p. 30 e 31)

Sob os tratados de Shaftesbury, Eagleton (1993) compreende que não somente as potências causadas pelas obras artísticas, mas o conjunto da vida social como um todo é estetizado. “A estética é, nesse sentido, apenas um nome para o inconsciente político: é, simplesmente o modo pelo qual a harmonia social registra-se em nossos sentidos, imprime-se em nossa sensibilidade.” (EAGLETON, 1993, p. 33).

Pode haver, na representação estética, um instrumento político antagônico ao conservadorismo burguês. Nos momentos de tensão, acometidos quando bruscos golpes, milícias ou tomadas de poder são realizadas por grupos absolutistas, tiranos e sistemas opressores, “[...] a estética chega ao discurso, à representação e à produção para tomar suas funções de luta. Se não existe uma linguagem de protesto político contra essa monstruosidade, há ao menos a estética, como modelo mesmo do desinteresse.” (EAGLETON, 1993, p. 35).

Mesmo os discursos ideológicos, de acordo com o autor, conseguem funcionar de maneira eficaz se dotados de atributos agradáveis, intuitivos e auto gratificantes; ou seja, estéticos. “Se o estético deve se realizar, ele tem que se passar para o político, que é o que ele é secretamente.” (EAGLETON, 1993, p. 154).

A delegação política conferida à arte se dá a partir da reapropriação da memória e da estruturação de obras e discursos que a utilizam para a reconstrução de novos saberes e deslocamentos de olhar. “Como Walter Benjamin sabia, não são os sonhos com os seus netos vivendo em liberdade que estimulam os homens e mulheres à revolta, mas a memória de seus ancestrais escravizados.” (EAGLETON, 1993, p. 161).

Suas capacidades emancipadoras não originam, então, na mera vontade de representação ou construção do porvir, mas na articulação das dores que, acometidas, são capazes de provocar as revoltas necessárias para a reorganização estrutural que então resulta nas verdadeiras mudanças sociais.

Os adornos estéticos, aqui, compõem não somente a contemplação e o postulado das obras de arte. Também se incluem as relações político-sociais existentes nas interações humanas. “A vida humana é estética para Freud na medida em que se trata sempre de sensações corpóreas intensas e fantasias barrocas, intrinsecamente significativas e simbólicas, inseparáveis das figuras e da imaginação.” (EAGLETON, 1993, p. 192).

No contexto crítico ao sistema, a manifestação artística denota a contraposição das vontades arbitrárias das figuras, ainda que simbólicas, da figura simbólica do déspota patriarcal. A ruptura com os modelos de sobrevivência e subserviência fazem nascer os laços da comunidade e despertar os desejos. “A potência da arte política está em fazer da criação o

fato da liberdade, e não a liberdade como uma espécie de condição formal da criação que pode nunca acontecer” (GUÉRON, 2012, p. 45).

Fronte ao seu ímpeto crítico, a arte é dotada de uma noção de um partilhado comum do estético que se reconfigura por ser “[...] inseparável da construção das formas ideológicas dominantes da sociedade de classes moderna, e na verdade, de todo um novo formato da subjetividade apropriado a esta ordem social.” (EAGLETON, 1993, p. 08).

A proposta do pensamento da categoria estética como mediação política reconecta pensamentos que sustentam a ideia de corpo e de obra que, junto de abordagens como o capital, a crítica social, a disparidade e a exclusão podem ser compreendidas nas funções cuja estética contemporânea se dispõe a tratar.

Se a estética é designada como modo de se fazerem presentes as sensibilidades e afetos, estes podem coexistir em um denominador comum. O sistema de existência que gera este *comum* é definido como partilha do sensível: “[...] a maneira como um *comum* se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha.” (RANCIÈRE, 2009, p. 15).

Existe, portanto, na base da política uma “estética” (...) como o sistema das formas *a priori* determinando o que se dá a sentir. É um recorte dos tempos e dos espaços, do visível e do invisível, da palavra e do ruído que define ao mesmo tempo o lugar e o que está em jogo na política como forma de experiência. A política ocupa-se do que se vê e do que se pode dizer sobre o que é visto, de quem tem competência para ver e qualidade para dizer, das propriedades do espaço e dos possíveis do tempo. (RANCIÈRE, 2009, p. 16 e 17)

Pelo viés do pensamento ocidental, Rancière (2009) distingue a arte em três regimes de identificação. O regime ético das imagens a caracteriza, de um lado, em relação à sua origem e seu teor verdade; de outro, como é dada a utilização destas imagens e quais efeitos ela performou, por consequência.

Desta maneira, a natureza de uma linguagem artística tem resultado no *ethos* – comportamento e cultura – em que ela vigora. Não só as informações contidas em uma obra, mas também seus atributos técnicos, seu meio de reprodução e suas intenções podem ser utilizados tanto com fins de conscientização ou propagação de mudanças estruturais e revoluções quanto para a pregação de regras éticas e morais ou o controle social.

O regime poético ou representativo é a segunda distinção proposta pelo autor. Às maneiras de compreender, realizar e criticar uma obra são conferidas a noção de mimesis. Assim, a busca central da arte para este regime reside em “[...] uma classificação de maneiras de fazer, e conseqüentemente define maneiras de fazer e de apreciar imitações bem feitas.” (RANCIÈRE, 2009, p. 31).

Por fim, o regime estético das obras de arte contrapõe as duas primeiras premissas descritas pelo autor sobre um panorama atual do fazer artístico que:

[...] não se faz mais por uma distinção no interior das maneiras de fazer, mas pela distinção de um modo de ser sensível próprio aos produtos da arte. A palavra “estética” não remete a uma teoria da sensibilidade, do gosto ou do prazer dos amadores de arte. Remete, propriamente, ao modo de ser específico daquilo que pertence à arte, ao modo de ser de seus objetos. (RANCIÈRE, 2009, p. 32)

Na ideia da composição do regime estético, a mimesis que anteriormente regravava a arte deixa de ser a norma reguladora da criação e fruição artística. A arte, portanto, deixa de representar o mundo para então poder construir um mundo novo. Utilizada com fins políticos inclusivos, esta maneira de realização pode servir às construções que pautem a inclusão e a coabitação de seres políticos distintos.

Se a estética é responsável pelo desvelamento de mundos dissensuais em mundos consensuais, a política – enquanto aspecto da experiência – acontece porque o fazer político está contido nas formas comunicacionais, nos intuitos da publicidade, na retórica, dos panfletos e nas demais formas discursivas que configuram as manifestações sociais de discurso e de linguagem.

Na comunidade, que reparte politicamente as informações e ações perceptivas, transformações e deslocamentos são constantemente realizados, o que configura a mutação constante do apreço pela obra e pelo senso crítico e político. O caráter resistente das obras forma espectadores que, ao utilizarem dos afetos cedidos, pode atuar em conjunto de outras forças de crítica, de resistência e de rebelião.

Cabe, portanto, à arte, uma sensibilidade configurada a ela. Sua intervenção nos dispositivos de poder confere a função política do objeto contemplado. O contato do espectador com a obra não se resume na mera observação, mas atua na construção gradual de novos conceitos e percepções acerca da realidade e dos sistemas sob os quais o sujeito está inserido.

3.4 PERCEPTOS

As relações entre o concreto e o abstrato, entre a consciência e o mundo e entre o real e virtual, de acordo com Eagleton (1993), nunca são imediatas. A partir da ação da consciência, elabora-se o mundo. O artista, na maioria das vezes, imagina uma obra de acordo com anseios, vontades e visões, para depois se tornar concreta. Já o observador do produto elabora suas opiniões sobre a arte a partir da contemplação, que age não somente no

envolvimento do observador e da obra, mas também depende de toda bagagem cultural, geográfica, política e comunicacional que ele adquiriu ao longo dos anos.

Enquanto produto de semelhanças, as pinturas, esculturas, fotografias, obras arquitetônicas e até os filmes remetem à objetos de referência. A manifestação estética surge em todos esses processos pois, assim como a linguagem, a percepção age na potência inventiva do artista ao elaborar uma obra a partir de suas experiências sensíveis e na contemplação do espectador que não necessariamente vê a obra com seus conhecimentos. Torna-se comum, como exemplo, a depreciação de alguns movimentos artísticos surgidos a partir do século XX, que, na busca de transgredir o que era posto como arte até então, reorganizou os espaços de culto e de exibição.

A semelhança está contida na obra de arte “[...] porque a sensação só remete a seu material: ela é o percepto ou o afecto do material mesmo” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 216). A atividade humana ligada ao fazer artístico é realizável com as sensações. O artista é um “[...] mostrador de afectos, inventor de afectos, criador de afectos, em relação com os perceptos ou as visões que nos dá.” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 227). Sua função está mais ligada à captação das forças existentes e sua transformação em potências que, propriamente, a reprodução de formas.

A arte é um processo sensível: atividade que eleva a potência de criar e de sentir. Pelas mãos do artista, a forma, o som, a cor e a ordem podem dar forma à forças que, até então, não poderiam ser visíveis. A força que existe na obra, criada a partir da capacidade criadora do artista, desencadeia o devir peculiar às artes, cujas sensações são condições do confronto entre o espectador e o objeto contemplado.

É, deste modo, a maneira mais assertiva em dizer que cabe ao espectador, como exemplo de público, a incumbência de agir junto da obra. Isolada, a arte não é capaz de produzir sensações. Ela necessita das sensações e referências para acontecer. Junto do artista e da obra, então, se insere o contemplador como um dos protagonistas das relações e mediações que ocorrem à arte. “A sensação não se realiza no material, sem que o material entre inteiramente na sensação, no percepto ou no afecto. Toda matéria se torna expressiva.” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 217)

De ordem primária, o surgimento de perceptos e afectos primariamente humanos, são capazes de produzir sensações de dimensões extraordinárias. Duas das condições de existência da arte são as existências da percepção e da mediação: “[...] nenhum mundo, material algum, entra, como tal, na agitação da consciência, na reflexão, na abstração, na seleção, na representação. Tem que ser “mediado”. A língua é o *médium* mais conhecido e

mais eficaz dessa “mediação”.” (EAGLETON, 1993, p. 50).

Em uma sucinta abordagem, as correntes filosóficas empiristas veem na experiência uma fonte primordial do conhecimento. O conhecimento suscitado pelo bispo e filósofo George Berkeley (BUCKINGHAM, 2011) em suas duas obras-chave, *Tratado sobre os princípios do conhecimento humano* e *Três diálogos entre Hylas e Philonou*, elabora o conceito de que todo o conhecimento que possuímos é proveniente da percepção. Deste modo, o ser humano não é capaz de perceber as coisas em si, mas as ideias destas coisas. No mundo consistiriam, portanto, apenas as ideias e as mentes que são capazes de perceber estas ideias. Amplamente difundido a premissa do filósofo pode ser resumida em uma de suas célebres frases: “ser é ser percebido”.

O ato de perceber se configura na tomada da consciência do que pode ser sentido, do que passa alguma impressão ou alguma intuição. Assim, perceber é notar existências pela capacidade de absorver através da visão, da audição, do tato, do olfato e do paladar.

Na perspectiva de indagar os propósitos centrais da filosofia das estéticas, bem como seus pensamentos e aplicabilidades, Deleuze e Guattari (1992) discutem a arte a partir de três abstrações centrais: *perceptos*, *afectos* e *conceitos*⁹. Os autores descrevem a arte como um trunfo da vida humana: no caso do filme, é a linguagem das sensações que entra nas cores, nos quadros, nas cenas e nos planos. “A arte desfaz a tríplice organização das percepções, afecções e opiniões, que substitui por um monumento composto de perceptos, de afectos e de blocos de sensações que fazem as vezes de linguagem.” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 228).

É de toda a arte que seria preciso dizer: o artista é mos-trador de afectos, inventor de afectos, criador de afectos, em relação com os perceptos ou as visões que nos dá. Não é somente em sua obra que ele os cria, ele os dá para nós e nos faz transformamos com eles, ele nos apanha no composto. (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 227)

Sua definição principal é sua composição. Esteticamente, o que não é composto não é uma obra de arte. Aqui, os autores tratam da composição estética em sua definição sensorial: a arte não é feita somente com técnica, são necessárias sensações para produzir arte.

Os perceptos não são meras percepções, ou seja, a maneira como enxergamos, conceituamos, julgamos e observamos um determinado objeto; eles não dependem do estado daqueles que os experimentam. Já os afectos, para além dos sentimentos, benquerenças ou afecções, aumentam a potência de agir daqueles que são inundados por eles. Desta maneira, os afectos e perceptos “(...) são seres que valem por si mesmos e excedem qualquer vivido.

⁹ A grafia utilizada em “afectos” e “perceptos” foi aplicada com o intuito de manter a fidelidade da utilização dos termos assim escritos nas traduções das obras de Deleuze e Guattari no Brasil.

Existem na ausência do homem, (...) é ele próprio um composto de perceptos e de afectos.” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 213).

A força da arte emana de maneira suficiente a se conservar e se preservar de maneira independente do espectador ou auditor atual, já que a eles cabem apenas as experimentações. Ela é considerada um ser formado a partir de sensações, autossuficiente considerando sua capacidade em adquirir existência própria.

A coisa tornou-se, desde o início, independente de seu “modelo”, mas ela é independente também de outros personagens eventuais, que são eles próprios coisas-artistas, personagens de pintura respirando este ar de pintura. E ela não é dependente do espectador ou do auditor atuais, que se limitam a experimentá-la, num segundo momento, se têm força suficiente. E o criador, então? Ela é independente do criador, pela auto-posição do criado, que se conserva em si. O que se conserva, a coisa ou a obra de arte, é um bloco de sensações, isto é, um composto de perceptos e afectos. (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 213)

As formulações de afetos, além dos perceptos, se estendem na concepção da arte. Essas sensações são capazes de formar conglomerados de sentimentos afetivos tanto no corpo exterior quanto no campo subjetivo da interpretação do momento da contemplação. Tais afetos e sentimentos se tornam parte da genética do composto artístico.

Os processos artísticos são pensados enquanto processos políticos e comunicacionais. Pelas vias do sensível das artes e das capacidades de afetar – o sujeito dotado de potência criadora – e de ser afetado – o sujeito como potência sensível –.

Pelas sensações podem ser compreendidas as maneiras pelas quais a arte toca o sujeito. De acordo com Espinosa (DELEUZE, 2002), quando um modelo de corpo entra em contato com um outro, a composição torna-se consequência. Por meio dos afectos de alegria e de regozijo, por exemplo, são notados quando tal composição aumenta, no indivíduo, sua potência de agir. O contrário ocorre quando a relação é decomposta e o outro corpo ameaça a sua coerência.

Os perceptos, também compreendidos como a maneira como enxergamos, conceituamos, julgamos e observamos um determinado objeto, não dependem do estado daqueles que os experimentam. Já os afectos, para além dos sentimentos, benquerenças ou afecções, aumentam a potência de agir daqueles que são inundados por eles. Desta maneira, os afectos e perceptos “[...] são seres que valem por si mesmos e excedem qualquer vivido. Existem na ausência do homem, [...] é ele próprio um composto de perceptos e de afectos” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 213).

É nesta via, o efeito da *composição* ou *decomposição* das relações sobre o corpo, que podemos entender o *bom* como *aumento da potência de agir* e o *mau* como *diminuição desta potência*. É através de sentimentos de alegria (amor) e tristeza (ódio) que conhecemos o bom e o mau (Ibid: 60), à medida em que os bons e os maus encontros *potencializam* ou *despotencializam* nossa ação, *expandem* ou *retraem* nosso poder de ser afetado. (BORGES, 2008, p. 91)

A semelhança está contida na obra de arte “[...] porque a sensação só remete a seu material: ela é o percepto ou o afecto do material mesmo” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 216). A arte é um processo sensível: atividade que eleva a sua potência de criar e de sentir. Os perceptos e afectos são primariamente humanos, capazes de produzir sensações de dimensões extraordinárias.

A arte é distinta de outras maneiras do pensamento – ainda que estes tangenciem o fazer artístico – como a ciência e a filosofia. Uma de suas buscas é o estímulo aos perceptos e e às percepções de uma obra, puxando os afectos das afecções causadas por ele. As sensações que um filme é capaz de produzir são projetadas na própria obra e, dentro dessa realização, são inexistentes. “[...] a sensação (o composto de sensações) se projeta sobre o plano de composição técnica bem preparado, de sorte que o plano de composição estética venha recobri-lo.” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 248).

As sensações que a obra é capaz de provocar são distintas: por isso há de existir uma relação singular entre homem e arte. Os perceptos extraídos de uma arte não são capazes de atravessar, a todos, da mesma maneira. Relações de identificação se estabelecem com a obra e fazem com que ela exerça influência na potência de agir de um mesmo sujeito.

A técnica, importante para a composição artística, abre espaço também para as sensações. Uma obra clássica nas paredes de um museu e uma imagem amadora das devastações causadas pela guerra tem poderes de afectar e exercer relações com o sujeito em questão. A arte-monumento, segundo Deleuze e Guattari (1992), não veicula ou qualifica um acontecimento virtual; ela o reproduz. O acontecimento está dentro da arte, o incorpora e toma poder de sua origem.

O conhecimento, advindo por meio da razão ou da experiência, é resultante do ato e efeito de compreender ou perceber. De acordo com Guimarães (2006), o conhecimento reside no intermédio dos seres sencientes no mundo, para que então possam se tornar conscientes. “Só o que é identificado pode ser também determinado e fixado. Isto vale tanto para a ciência quanto para a arte, através das quais o “mundo” é identificado como a suma totalizadora [*Inbegriff*] do real, como “dado” ou como “feito”.” (GUIMARÃES, 2006, p. 87).

Os seres que percebem um objeto estético, como exemplo, o percebem a partir dos materiais que o objeto disponibiliza para a sua apresentação. Assim, a extensão do interesse perspectivo a um determinado vetor estético pode ser atrativo por seus “elementos”, “códigos” e “portadores” (GUIMARÃES, 2006) – onde se incluem os cheiros, a apresentação, a textura, as cores, as manifestações sonoras e os textos – verbais e não verbais –.

Ocasionalmente, produtos possuem mensagens contidas em seus símbolos, cores,

fontes e materiais, que podem ser percebidas de maneiras diferentes de acordo com o gênero, a faixa etária, a localização geográfica e até mesmo regionalismos e frases coloquiais dentro de uma mesma língua.

A obra, portanto, que contém informações a serem propagadas aos possíveis preceptores se torna, em si, um produto dotado de capacidade comunicacional. O próprio fenômeno do fazer artístico – lapidar, pintar, construir ou desenhar um produto realizado a partir de bagagens e inspirações pessoais, a fim de que a obra tenha a capacidade de tocar e atingir outras pessoas – se torna um fenômeno comunicativo.

A constatação da existência de um produto estético é compreendida na qualidade da “[...] fixação de um certo relacionamento com o mundo, de uma relação sujeito-objeto, como esta surge em toda percepção, em todo entendimento, em todo saber, em toda língua.” (GUIMARÃES, 2006, p. 50).

A reelaboração do mundo pelo trabalho humano, o processo da civilização, não constitui apenas um fenômeno exterior, mas também um fenômeno interior, tendo afetado nossa consciência global, que dele desfruta e sofre. Esta, por meio de suas possibilidades criativas e imitativas, comunicativas e separadoras, realiza a construção teórica e fática da civilização como uma *realidade artificial*, por nós habitada. (EAGLETON, 1993, p. 151)

Uma vez dotada de força comunicacional e de hábil transmissora de mensagens, a arte pode ser utilizada para se aliar em forças externas contra e a favor de sistemas e regimes políticos, pode criticar e enaltecer os tempos e a realidade social e, por fim, é capaz de construir e destruir, concomitantemente, falácias e verdades. Construído junto da ideologia, o estado estético é amparado pelas discussões que envolvem o poder e o domínio.

4 REALISMO

Sobre as condições humanas de luta, aqui recortadas a partir do movimento e da produção artística; da mobilização social e da participação popular; da democratização de meios de comunicação e do uso da tecnologia para um massivo imperativo categórico: o sistema. Por meio de seus artifícios, ele utiliza suas estruturas e instituições sociais para normatizar, reprimir, subjugar, negar ou punir os sujeitos ou grupos políticos, ideológicos, de gênero, raça, credo ou relacionados à saúde mental.

As instituições sociais, juntos de seus respectivos cânones, utilizam as estruturas de poder e domínio para manter o controle e a ordem na sociedade. A ótica do filósofo e sociólogo Karl Marx compreende que independente do fenômeno social, ele deve ser abordado embasando-se na análise econômica na qual está inserido. Deste modo, as relações entre uma comunidade estariam divididas entre os trabalhadores – proletários – e os grandes donos dos meios de produção.

O salário, trocado pela mão de obra do trabalhador, é a única maneira que o empregado encontra para viver. A troca – e, muitas vezes, o escambo – nas mãos do capitalista é dada ao proletário como condição de satisfação das necessidades básicas e da obtenção de um conforto; de modo que o tempo gasto com o trabalho seja ajustado à recompensa final e inversamente proporcional ao período de lazer.

“Quanto menos você comer, beber, comprar livros, for ao teatro, sair para dançar, ou para beber, pensar, amar, teorizar, cantar, pintar, esgrimir, etc...., mais você *poupa* e maior se tornará o tesouro que nem as traças ou os vermes podem consumir — o seu *capital*.” (COLLETI, 1970, p. 352 apud EAGLETON, 1993, p. 149)

Depois do Classicismo, a Revolução Industrial instaurou na Europa Ocidental a era da modernidade. Dentre suas características proeminentes, já abordadas, destacamos tanto a massificação do consumo, a operância do sistema de classes e a reprodução quanto a autonomia da razão humana e os adventos dos estudos culturais, filosóficos e sociológicos. Ressalta Eagleton (1993, p. 162): “O modo capitalista de produção é movido pelos propósitos mais estreitos de lucro e autointeresse; mas o resultado, numa visão ampla, destas intenções mesquinhas é a maior acumulação de forças produtivas que a história já conheceu.”.

A rápida transferência da articulação dos sistemas de produção – passados da produção artesanal pela produção industrial, em série e realizada em fábricas e usinas – fez com que os modos de convivência também mudassem. O êxodo rural, as diferenças sociais e até a exclusão do não-normativo tiveram consideráveis expansões, principalmente no que se refere à consolidação do capitalismo a partir do século XVIII até as tensões do século XIX.

Retomando os estudos das instituições totais de Goffman (2005), o maquinário do poder nos lugares nos quais as estruturas de domínio sobre o indivíduo eram realizadas atuava de maneira fechada e alheia para a sociedade. Entre eles, havia uma muralha cujo controle da alavanca que regia a entrada e saída estava no poder da figura do dominante.

Dentro dos locais onde elas operavam – tais quais as prisões, os conventos, hospícios e quartéis, as figuras oprimidas eram expostas “[...] à ‘simplicidade crua e abstrata da necessidade’ — abstrata, porque quando a mera sobrevivência material está em jogo, as qualidades sensíveis dos objetos intencionados por essas necessidades não se tematizam.” (EAGLETON, 1993, p. 148).

Diante das desigualdades, nas mesmas instituições que reprimem, surgem as lutas em prol dos direitos dos indivíduos, da democratização do controle dos poderes e da emancipação política. Marx (1996) interpreta que por meio do conhecimento da realidade social, o sujeito se torna capaz de interferir nos jogos de poder. As mudanças sociais cabíveis às rupturas do século XIX foram despertadas a partir de uma crítica que, alicerçada à sociologia, produziu efeitos na tentativa de transformação.

A sociologia marxista existe, então, como resposta científica dada aos anseios de compreender, criticar e até reformular essas novas organizações sociais. Assim, à constante disparidade de classes são agregadas as necessidades de determinar mecanismos de revolução. Pelos meios de produção, a mudança pôde ocorrer.

Precedida do positivismo e da teoria dialética hegeliana, a sociedade passava então a ser estudada, compreendida e analisada a partir dos crivos sociológicos para definir o ramo da sociologia enquanto ciência social e até como experiência empírica. A base da ciência sociológica, aponta Eagleton (1993), tem início na percepção sensível e na necessidade de se fazer ‘*sentir com os sentidos*’. O ser humano dotado de consciência sensível é capaz de perceber o mundo que o entorna utiliza suas ferramentas de labor, construção, destruição e reformulação para construir ideais e objetos, por si, estéticos.

Marx é o mais profundamente “estético” na sua crença de que o exercício dos sentidos, poderes e capacidades humanas é um fim absoluto em si mesmo, sem necessidade de justificação utilitária; mas o desabrochar dessa riqueza sensível por si mesma só pode ser alcançado, paradoxalmente, através da prática rigorosamente instrumental da destruição das relações sociais burguesas. (EAGLETON, 1993, p. 150)

Discutir estética torna-se, portanto, uma dialética que acaba por tanger não somente os campos sociológicos, filosóficos, artísticos e matemáticos. Mas também, agregando à estas premissas no contexto da Revolução Industrial, faz-se necessário analisar o produto estético também como oriundo de uma classe, de um imaginário ideológico, de um

corpo produtivo e, principalmente, de relações econômicas. “Na consciência crítica de qualquer grupo ou classe oprimida, a compreensão e a transformação da realidade, “fato” e “valor”, não são processos separáveis mas aspectos do mesmo fenômeno.” (EAGLETON, 1993, p. 168).

No contexto, a arte revela-se portadora de teorias emancipatórias que encontram, no fazer político, “[...] uma teoria da prática de como fazer um futuro possível.” (EAGLETON, 1993, p. 160). A reorganização estrutural resulta nas transformações almejadas pelo incitador daquelas mudanças. Historicamente, o prelúdio das teorias emancipatórias tem, como fagulha, não a ideia da instauração de uma nova realidade, mas de assegurar os movimentos de resistência e de luta contra o vilipêndio acometido aos seus. No próprio existir das ordens sociais de opressão, há, historicamente, a potência de existir, de resistir e de gerar os movimentos necessários para reformular estruturas.

Atrelada à expressão artística, estão associadas as culturas, os modos de vivência e as relações humanas. Por meio da história da arte, compreendemos as ciências multidisciplinares, os resgates de memória e as relações causais ocorridas por meio da realização de obras e performances. A atividade humana, interligada à estética, disfruta de métodos para estabelecer normas e visões a respeito de diferentes épocas.

Os códigos imagéticos sempre fizeram parte do resgate das memórias ou da prática da narração de fatos. Estes textos visuais acompanham a história da sociedade com provável início na arte rupestre, por meio das representações artísticas pré-históricas cravadas em grutas, cavernas e outras superfícies rochosas. O mundo é, de acordo com a filosofia bergsoniana (VASCONCELLOS, 2006), um conjunto de imagens. Estas imagens se organizam e se relacionam, formando construções de sentido.

O ápice destas manifestações, todavia, acontece gradualmente depois da tipografia e após a reprodução em série. Em tempos contemporâneos, o predomínio da cultura imagética e audiovisual fornece parâmetros que formulam e orientam a percepção da realidade.

Na relação entre arte e sociedade no apogeu do processo industrial, a função social da arte, bem como seu contexto e razão são parte formativa de uma estética crítica, cuja compreensão de seus objetos se dá, em muito, pelo contexto social e pelas possibilidades afetivas que podem ser suscitadas.

Dentre as capacidades enunciativas do objeto estético, estão a capacidade de formulação de um discurso social no entorno da obra, de relacioná-la com as novas identidades e da força de atuar como porta-voz de grupos sociais.

O advento da fotografia e o possível engajamento político do artista plástico possibilitou não só o prelúdio dos movimentos vanguardistas, que combatia, provocava consciência e formulava ruptura dos modelos pré-estabelecidos da arte no contexto industrial e pós-industrial. A arte pictórica, expressão do artista que retratava o real na pintura, também com a inclusão de sentimentos, vontades e mazelas na obra, utilizou a fotografia como método de inspiração para enquadramentos e posturas.

Desde então, a pintura viu-se espartilhada entre duas aspirações: uma primordialmente estética - a expressão das realidades espirituais em que o modelo se acha transcendido pelo simbolismo das formas - e, outra, esta não mais que um desejo puramente psicológico de substituir o mundo exterior pelo seu duplo. (BAZIN, 1992, p. 20)

Entre as vicissitudes da arte e do contexto sociológico do século XIX, a arte que precede e atua em simultaneidade à fotografia é o realismo. Esta representação pictórica do real “[...] se insurge como crítica aos fantasmas românticos popularizados, ao devaneio escapista e ao imaginário fantasioso.” (JAGUARIBE, 2007, p. 23).

Ao passo que a capacidade de reproduzir a realidade com mais fidedignidade foi dada à fotografia e, posteriormente, as correntes vanguardistas buscaram distanciar as relações diretas entre o ambiente perceptível e a construção idêntica nos quadros de pintura, surge o cânone realista, que “ênfatizando a vida costumeira, a representação figurativa, o retrato social e a psicologia dos personagens, consolida-se como marco definido de um sentimento do comum cotidiano.” (JAGUARIBE, 2007, p. 34).

A imagem fidedigna do universo observável proposta pelo Realismo Social deu início ao compêndio de imagens sob os quais estamos inseridos. A figura que abre o tabloide se torna tão importante quanto o texto ali inserido. A veracidade de fatos, a comprovação de uma existência e até o atestado de que uma viagem foi realizada são, atualmente, alicerçados em imagens – em movimento ou não –, nas quais são atribuídos significados e sentidos.

Os impactos da fotografia e das artes perante o realismo se fizeram presentes na abordagem do real como materialidade figurativa e composta de camadas de representações. O mundo visível era para o artista e para o sujeito contemplador que, diante da obra realista, encara um “comum” travestido de extraordinário e dotado de nuances.

Logo, os pintores identificados com o Realismo remeter-se-iam à escolha diferenciada de temas: uma parte deles iria se ocupar de temas do cotidiano, das relações sociais e do luxo da classe social mais abastada, qual seja a burguesia, a outra tenderia a abordar o dia a dia das pessoas mais humildes. (PELEGRINI, 2013, p. 26)

De acordo com Pelegrini (2013), os temas míticos, religiosos e quiméricos que outrora obtiveram notoriedade dentre as produções artísticas foi reconfigurado e a tendência da arte realista era a de valorizar o que existia no cotidiano. A vida banal, as expressões

singelas dos trabalhadores – apresentadas por meio da psicologia de seus personagens, com olhares marcantes – e a representação figurativa formaram um novo tipo de arte.

O conflito realista acerca das obras dos séculos XVIII e XIX dispõe de uma problemática enquanto questionamento do propósito de tornar o real visível. Não somente, a necessidade também se aloja em compreender no que consiste a existência deste real. As possibilidades técnicas, de acordo com Bazin (1992), revelam perspectivas e enquadramentos possíveis.

Contudo, mesmo que tais formas enquadrassem o real, seriam necessários métodos de compreender aspectos, até fugidios, da imagem realista. Sua preciosidade, tema em voga para compreender os afetos causados pela fotografia e pela imagem em movimento, partia de um denominador comum: os indícios de empatia, de expressão dramática e de relacionamento psíquico entre a obra e o espectador.

Esta arte, cuja premissa social buscava “desnaturalizar” a realidade possibilitava enxergar um real que, aos olhos burgueses, era passível de representação. A imagem reconfigurada do corpo, dos camponeses e os traços de loucura presentes nos personagens retratados fizeram do realismo crítico-social uma busca visceral pela “arte viva”. “Se a história das artes plásticas não é somente a de sua estética, mas antes a de sua psicologia, então ela é essencialmente a história da semelhança, ou, se quer, do realismo.” (BAZIN, 1992, p. 20).

Os retratos dos personagens, estabelecidos nas produções do realismo nas artes plásticas, teciam retratos da realidade em seus aspectos congruentes ao espectador, que poderia vir a se acometer de ocasionalidades semelhantes às que a obra parecia sofrer. A literatura romântica também viria a desenvolver a técnica realista na apresentação e representação de seus personagens.

A O Origem do Mundo (1866), quadro pintado em óleo sobre tela por Gustave Coubert (1819-1877), desvela algumas das premissas deste realismo. A pintura mostra uma mulher deitada, envolta em um lençol branco e com as pernas abertas, tendo a vulva como ponto de fuga da obra.



Figura 5: Gustave Courbet: *L'origine Du Monde* (1866).
Fonte: Museu de Orsay

O artista, sacralizado cânone do movimento realista, fez de suas imagens pictóricas um movimento que abarcava as mazelas que circundavam as discussões sociológicas a respeito do universo observável. A obra, de 1866, expôs o sexo feminino despido de pudor e de sensualidade. “A ênfase no pelo púbico constitui também um recurso de desfamiliarização, porque coloca o sexo fora de sua embalagem erótica usual, oferecendo uma visão desconcertante do “real”. (JAGUARIBE, 2007, p. 123).

A crueza do realismo pictórico contido na obra fez com que a tela fosse exibida publicamente somente em 1955, no *Musée D'Orsay*, em Paris. Jaguaribe (2007, p. 34) evoca as palavras de Courbet acerca do manifesto realista: “Atingir a habilidade através do conhecimento – este tem sido meu propósito. Gravar as maneiras, ideias e aspectos da época tal como eu as vi – ser um homem além de um pintor, em suma, criar uma arte viva – esse é o meu objetivo.”¹⁰

¹⁰ Em nota, a autora cita a frase de Gustave Courbet extraída do livro editado por Charles Harrison, Paulo Wood e Jason Gaiger. **Art in Theory 1815-1900: An anthology of Changing Ideas**, Oxford, Blackwell, 1998, p. 372.

Muitas das pinturas realizadas por Coubert na década de 1840 são autorretratos. As pinturas realistas expuseram não somente as nuances, contrastes e verossimilhanças entre imagem e realidade, mas também a presença dos sentimentos, e vontades visíveis no rosto da personagem. Na obra *Le Désespéré* (1843-1845) pode-se perceber um olhar desesperado de Coubert olhando para o espectador, em suplício.



Figura 6: Gustave Courbet: *Le Désespéré* (Self-Portrait) (1843-1845). Coleção privada. Disponível em: <https://www.wikiart.org/en/gustave-courbet/the-desperate-man-self-portrait-1845>. Acesso: 26 nov. 2017.

Ainda que em frágil estado emotivo, o pintor segue belo, com bochechas rosadas e lábios avermelhados que contrastam a palidez de seu rosto e braços. A tensão pode ser percebida pelos lábios entreabertos, os olhos arregalados, as sobrancelhas arqueadas, os tendões firmes e proeminentes e a força que utiliza para, ao que se pode ver, puxar os cabelos.

Na contramão dos retratos tradicionais, feitos em telas verticais, a pintura é realizada em tela horizontal. A jovialidade e beleza são contrastes à depressão e uma possível loucura melancólica. Das possibilidades de efeitos e de seus tormentos interiores, o pintor desvela seu desespero: “Com essa máscara de riso que você me conhece”, escreveu para seu patrono, Alfred Bruyas, “eu escondo a mágoa, a amargura e uma tristeza que se apegam ao coração feito um vampiro.” (trad. nossa)¹¹.

¹¹ “Avec ce masque riant que vous me connaissez, ‘écrit-il à son mécène Alfred Bruyas, je cache à l’intérieur le chagrin, l’amertume, et une tristesse qui s’attache au cœur comme un vampire). Disponível em: <http://www.eternels-eclairs.fr/courbet-tableau-le-desespere.php>. Acesso: 26 nov. 2017.

As composições fiéis e desnudas do real formam os empenhos dos artistas que captam em suas produções plásticas as relações humanas com as problemáticas de sua época. Os tabus, a relação trabalhista no contexto pré-industrial e o referencial da arte como produto indubitável da experiência dos homens. Tais experiências, portanto, são indissociáveis do contexto social sob o qual a obra está inserida.

O artista é um homem que experimenta as agruras e as doçuras da vida, por conseguinte, não está alheio aos paradoxos da ambiência que o cerca, portanto, seu labor e sensibilidade também não podem ser desagregados do mundo onde ele se insere. (PELEGRINI, 2013, p. 21)

Os retratos da arte realista do século XIX acompanharam as técnicas e abordagens da verossimilhança atingidas pela fotografia. As primeiras fotografias, durante o século XIX, suscitaram uma maior aproximação da imagem à realidade observável e, à despeito das artes vanguardistas que buscaram outras maneiras de reproduzir os afetos e visões acometidas aos artistas, a arte realista teve, na fotografia, uma base aliada.

Os efeitos mecânicos ocorridos após a difusão do fazer fotográfico, em muito, tornaram possíveis as evoluções da construção da imagem realista. Deste modo, tal encontro sugere que “[...] as estéticas do realismo tiveram uma importância crucial já que, mesmo valendo-se, inicialmente, de convenções pictóricas dos outros gêneros, a imagem técnica superou as demais artes na sua tradução do realismo mimético. (JAGUARIBE, 2006, p. 232).

O realismo social, bem como a fotografia do século XIX, foram absorvidos “[...] não apenas como um meio de *representar o mundo visível*, mas de *tornar o mundo visível*.” (JAGUARIBE, 2007, p. 43). O papel da arte – e, posteriormente – da mídia, foram cruciais no processo que Jaguaribe (2007) nomeia como o desvelamento do mundo.

4.1 IMAGEM ESTÁTICA

As imagens de consumo que se multiplicaram anteriormente à fotografia – tais como a xilografia, a água-forte e a litografia – formaram na sociedade um forte pensamento estético-imagético, que perdura e continuamente cresce. A prensa móvel, criada por Gutenberg no século XV, deu início ao processo de impressão da informação e da comunicação visual.

Considera-se, no entanto, que é a partir do processo de produção industrial que as imagens se tornaram imprescindíveis para o ato comunicativo. Tais necessidades surgiram, talvez, em vias do aceleração dos ritmos de produção, do surgimento de uma classe econômica burguesa que gradualmente acrescia de poder aquisitivo e pela grande concentração de pessoas em centros urbanos e os respectivos encurtamentos de distância que

facilitaram o acesso às ideias e espaços geográficos distintos. A realização de imagens necessitava então de atingir a rapidez, os custos modestos e a fidedignidade ao objeto, premissas que, à época, eram voga.

O Daguerreótipo¹², primeiro equipamento fotográfico fabricado em escala comercial da história, foi criado em 1837 e apresentado na França, dois anos depois. Por meio de uma exposição manual, a imagem era captada e grafada em uma placa de prata sensibilizada com vapor de iodo. O contato com a luz é capaz de transformar os iodetos em prata metálica, revelável com uso de vapor de mercúrio. Assim, inventava-se não somente a fotografia, mas a cultura fotográfica.

O equipamento, pela primeira vez, propunha uma representação mais precisa da realidade. A imagem, em preto e branco, era obtida em um tempo relativamente menor que aquele gasto pelo artista para transpor seu olhar em tela e o preço, menos caro, pôde atingir uma parcela maior da população ao redor do mundo, embora não conseguisse ainda atingir todas as classes econômicas.

O ideal de facilidade de acesso e ampla difusão foi a premissa principal da fotografia no século XIX. Tanto a pintura quanto sua apreciação eram restritas às populações abastadas e a difusão fotográfica permitiu não somente a visualização de ambientes diversos quanto a auto-representação ou o “ver a si mesmo”; participando de rituais célebres como a morte, o nascimento, o casamento e outras recordações de afetos.

A difusão da fotografia em larga escala é, também, um preceito econômico, já que “[...] é um dos esteios do pensamento liberal então dominante, mas responde também a exigências econômicas, representando a passagem de um mercado restrito a um mercado de massa.” (FABRIS, 2008, p. 16).

Ver-se a si mesmo (e não em um espelho): na escala da História, esse ato é recente, na medida em que o retrato, pintado, desenhado ou miniaturizado, era, até a difusão da Fotografia, um bem restrito, destinado, de resto, a apregoar uma situação financeira e social – de qualquer maneira, um retrato pintado, por mais semelhante que seja (é o que procuro provar), não é uma fotografia. (BARTHES, 2017, p. 18)

Para além da captura invisível do real fotografável e tornada estratégia de mercado e consumo, Fabris (2008) ressalta que a fotografia passou, no século XIX, a se atrelar às estéticas do gosto e da encenação. As primeiras fotografias encenadas, realizadas por Disdéri apresentava as imagens pioneiras de retrato fotográfico popular. O fotógrafo francês enquadrava o cliente em corpo inteiro, em um estúdio e com objetos cênicos que, em opulência, definiam seu *status*. As ostentações na auto-representação marcam o início das

¹² Disponível em: <http://www.resumofotografico.com/2011/09/maquina-do-tempo-daguerreotipo.html>. Acesso: 28 nov. 2017.

máscaras sociais que, pela fotografia, dão a falsa aparência de felicidade, contentamento, riqueza e bem-estar.

Não se confere ao aparelho fotográfico o cunho artístico. À máquina semiótica, é necessário conferir uma aproximação entre o produtor destas imagens e o sentido proposto, suas correlações, vontades e potências. Na fotografia, segundo Bazin (1992), a personalidade do fotógrafo imbricada na obra é somente perceptível por suas escolhas, orientações, recortes e pela pedagogia de um fenômeno que ele procura ensinar. Tais escolhas, no entanto, são capazes de determinar a complexidade de um material revelado.

A distinção realizada entre um artista que produz imagens e um operador de câmera se concentravam no “[...] ‘uso racional da luz e da sombra’, pela perspectiva, pela harmonia, pelo equilíbrio, pela unidade, no caso das paisagens; pela pose, pelo fundo, pelos detalhes, pela viragem, naquele dos retratos.” (FABRIS, 2008, p. 23).

A técnica fotográfica, hoje difundida em câmeras semi-profissionais, celulares, *tablets*, computadores e outros aparelhos aparece configurada em uma prática social que coordena a autoexposição, a denúncia, a crítica e a sensação de pertencimento entre grupos sociais. A experiência da semi-democratização¹³ da câmera fotográfica “[...] apenas cumpriu uma promessa inerente à fotografia, desde o início: democratizar todas as experiências ao traduzi-las em imagens.” (SONTAG, 2003b, p. 18).

Embora a pintura realista consiga retratar aspectos e culturas do real com técnicas primazes, a fotografia teve, como denominador principal, a característica de maior fidedignidade com a realidade por mais se parecer com a imagem que os olhos são capazes de ver.

Parte desta conquista deve-se também à sua natureza físico-química, que ganha mais credibilidade para veicular ideias, para manipular e coordenar a participação e opinião pública e para difundir-se em prol ou contra propagandas políticas e questões éticas e sociais: “O desenho o mais fiel nos pode fornecer mais indícios acerca do modelo; jamais ele possuirá, a despeito do nosso espírito crítico, o poder irracional da fotografia, que nos arrebatava a credulidade.” (BAZIN, 1992, p. 22).

¹³ De acordo a 11ª edição da pesquisa TIC Domicílios, realizada em 2015, que mede a posse, a utilização e o acesso dos brasileiros aos meios digitais, tais como computadores e celulares conectados à internet, no Brasil cerca de 49% da população possui, em domicílio, acesso à internet. Portanto, consideramos complexa a assertiva de que vivemos em um meio democratizado pelas mídias digitais ou com uso de aparelhos capazes de produzir e reproduzir imagens já que, tendo em consideração o recorte nacional, a maior parte da população continua desprovida de conexão. Disponível em: <http://agenciabrasil.ebc.com.br/pesquisa-e-inovacao/noticia/2016-09/pesquisa-mostra-que-58-da-populacao-brasileira-usam-internet>. Acesso em: 25 nov. 2017.

A realidade, contudo, é um vocábulo capcioso: tudo o que existe é, de certa forma, real. Um próprio objeto, visto por pessoas distintas, possui diferentes abordagens e perspectivas, podendo ser enxergado e representado de maneiras singulares. “Chamemos “real” àquilo a que os poderes não cessam de se aferrar, que nos faz tropeçar, que os cega” (COMOLLI, 2008, p. 10). As diversas percepções e perspectivas, no entanto, não reduzem a qualidade do real de cada uma dessas formulações.

Enquanto uma pintura ou uma descrição em prosa jamais podem ser outra coisa que não uma interpretação estritamente seletiva, pode-se tratar uma foto como uma transparência estritamente seletiva. Porém, apesar da presunção de veracidade que confere autoridade, interesse e sedução a todas as fotos, a obras que os fotógrafos produzem não constitui uma exceção genérica ao comércio usualmente nebuloso entre arte e verdade. Mesmo quando os fotógrafos estão muito mais preocupados em espelhar a realidade, ainda são assediados por imperativos de gosto e de consciência. (SONTAG, 2003b, p. 16 e 17)

O que a fotografia revela, portanto, é este real recortado, que atravessa suas distintas significações e seus códigos para construir leituras possíveis. “A Fotografia dá um pouco de verdade, com a condição de retalhar o corpo. Mas essa verdade não é a do indivíduo, que permanece irreduzível; é a da linguagem.” (BARTHES, 2017, p. 96).

O domínio das imagens sobre o cotidiano humano tem edificação após a descoberta da capacidade de retratar, copiar e reproduzir o enquadramento de uma porção da visão por meio da câmera fotográfica. A mediação da verdade e da exposição do texto visual continua ganhando notoriedade como cerne da mediação entre pessoa e mundo externo.

O ambiente participativo promovido pelas fotografias pôde reduzir distâncias e aproximar, ainda que aparentemente, os sujeitos de diversas temáticas. A realidade, na contemporaneidade, é moldada pela experiência obtida a partir das imagens midiáticas. De 1839, data da apresentação do daguerreótipo, até os dias atuais, o espaço dedicado às imagens retrata recortes constantemente pré-fabricados.

As fotografias, de acordo com Sontag (2003b), nos ensinam novos código visuais, capazes de transfigurar a forma do olhar. Sua constituição diz sobre a ética da formulação e destas imagens e do modo como elas inauguram um universo tão dependente das fontes imagéticas: “É pelo menos de colocar por hipótese que, em certas ocasiões, as imagens têm maior impacto do que as palavras” (SOUSA, 2004, p. 135).

Apesar das variadas formas de manipulação da realidade por meio das lentes fotográficas, do enquadramento realizado pelo fotógrafo e pelas pós-edições e tratamentos das imagens, a fotografia ainda “[...] possui o índice de que tal paisagem, objeto ou pessoa efetivamente esteve, durante um tempo pretérito, imobilizado diante da câmera.” (JAGUARIBE, 2006, p. 232).

A múltipla destinação das imagens impressas, o engajamento social promovido a partir de sua contemplação e o aceleração da difusão da informação visual é justificável lembrando do fato de que, no século XIX, o analfabetismo atingia grande parte da população. Sua difusão, enquanto meio produtor de afetos, atesta seu poder mobilizador desde seu primórdio:

A fotografia incide de vários modos no imaginário social. Em suas memórias, Nadar dedica um capítulo à “fotografia homicida”, narrando um assassinato e um julgamento que teria tido um desfecho diferente se não fosse pela força da documentação fotográfica. Por tratar-se de um caso de adultério, a absolvição do marido assassino era quase certa. *Le Figaro*, entretanto, expõe em sua sala de despachos a fotografia do cadáver do amante e acaba por influenciar a opinião pública de maneira decisiva. (FABRIS, 2008, p. 25)

Indiferentemente da postura e direcionamento ideológico, as imagens são ferramenta para difusão de ideias que orientam a opinião pública. O alto alcance da imagem estática se deu, principalmente, a partir da fácil reprodutibilidade de seu papel, de sua difusão em meios de comunicação e até de sua presença no cotidiano por meio de propagandas políticas, panfletos, cartazes e placas.

O poder de manipular atribuído à imagem ocorre “[...] em função da mencionada credibilidade que as imagens têm junto à massa, para quem, seus conteúdos são aceitos e assimilados como a expressão da verdade.” (KOSSOY, 1999, p. 20). Enquanto manifestação primordial do real, a fotografia ainda é absoluta: “[...] na catalogação burocrática do mundo, muitos documentos importantes não são válidos a menos que tenham, colada a eles, uma foto comprobatória do rosto do cidadão.” (SONTAG, 2003b, p. 32). No campo jurídico, a fotografia acompanha a ficha criminal e o local do crime como possibilidades de se atestar o ato realizado e reconhecer os sujeitos.

A visão realista do mundo, adquirida pela contemplação, utiliza as fotografias como fonte de conhecimento e de informação. Na fruição do conhecimento, as ideias e notícias sobre acontecimentos distintos incitam formações de opiniões éticas e políticas.

Barthes (2017) compreende que, na assimilação de uma imagem, há o *Spectator*¹⁴ – público consumidor das fotografias em seus diversos meios de propagação – e o alvo, sujeito ou realidade fotografada, chamado *eidolon*, simulacro emitido pelo objeto fotografado.

¹⁴ O lugar deste espectador, sugere Comolli (2008, p. 12) é também “uma construção histórica, relativa, dependente das forças econômicas e dos desafios ideológicos tanto quanto das *performances* tecnológicas.” Ele depende, então, de um conjunto de forças externas que o conduzem não somente a ter acesso à determinados produtos, mas também gostar, consumir ou adquirir tais conteúdos imagéticos.

A rememoração e a viagem temporal promulgada pela fotografia permite um retorno aos corpos e histórias, trazendo não só as fotografias, mas também ligando ao período da observação o contexto, a abordagem e a simulação realizada no momento do clique.

Os interesses por uma fotografia específica, salienta Barthes (2017), são extensos: podem se referir ao desejo que o *spectator* tem sobre o objeto fotografado; ao poder sedutor que o conteúdo apresenta; os afetos – bons e ruins – que surgem diante da contemplação; a surpresa e o espanto em tomar conhecimento de uma realidade inefável e a admiração ou crítica a respeito da técnica do fotógrafo e seu desempenho no produto.

A apreciação pode ser suscitada pelos prazeres da contemplação ou pelos demais interesses sob os quais as imagens estavam vinculadas. Assim, as principais funções da fotografia eram mantidas: “[...] informar, representar, surpreender, fazer significar, dar vontade.” (BARTHES, 2017, p. 32).

A profundidade dos temas fotografados e a figura representada do corpo é atingida por uma “mesma imobilidade amorosa ou fúnebre, no âmago do mundo em movimento: estão colados um ao outro, membro por membro, como o condenado acorrentado a um cadáver em certos suplícios [...]” (BARTHES, 2017, p. 13). A visão funesta da fotografia referenciada por Barthes (2017) diz da experiência fotográfica que não condiz mais de um momento, mas sua apresentação em seu *memento mori*: a lembrança da morte e de que a coisa fotografada que não está mais lá, mas sim seu espectro.

A melancolia, a tristeza e a conjuração destes afetos conjuram, nas imagens, seu *pathos*. “Um tema feio ou grotesco pode ser comovente porque foi honrado pela atenção do fotógrafo. Um tema belo pode ser objeto de sentimento pesarosos porque envelheceu ou decaiu ou não existe mais.” (SONTAG, 2003b, p. 26). A parcela do momento, recortada e reproduzida nas fotografias contém os significados de memória, que podem conduzir às sensações que comovem.

Dos recursos capazes de conduzir o interesse do espectador pela imagem existe a capacidade de fotografar o raro – como as ditas aberrações e anomalias –; a capacidade de imobilizar, no instante fotográfico, o efêmero e fugaz momento decisivo; a proeza; as habilidades técnicas do profissional e a peculiaridade do “achado”. Das leis do interesse que regiam a fotografia – em seus aspectos realistas, como máquina capaz de capturar e transpor o real – era a atenção do olhar no papel revelado.

Para a detenção do olhar, no entanto, há que residir uma materialidade abstrata e relativa. O que escapa das tradicionais abordagens que surgem aos olhos do autor, no entanto,

é o *estalo* que desloca o olhar na transformação do sujeito em objeto. O componente contido da imagem capaz de mortificar, ferir ou atrair o espectador é o *punctum*.

Por meio dos afetos presentes na imagem fotografada, a manifestação desses sentimentos tem potência de tocar e faz com que a imagem não permaneça inerte ao olhar de quem a contempla. O valor do *punctum* é subjetivo e tem a potência virtual de atingir, ainda que não o faça em todos os espectadores. Tal valor, subjetivo, age independentemente da moral ou do bom gosto, não só nos aproxima da obra mas estende nossa conexão: “Por mais fulgurante que seja, o *punctum* tem, mais ou menos virtualmente, uma força de expansão.” (BARTHES, 2017, p. 47).

Nas mãos do fotógrafo, as imagens tornam-se detentoras de afetos e de poderes. O surgimento da fotografia jornalística – ou fotojornalismo – nos conduziu à validação das imagens como alicerces da contemplação e da credulidade. Por meio do fotojornalismo, a fotografia pode exibir toda a sua capacidade de transmitir informações. Essas informações são transmitidas pelo enquadramento, distancia focal, composição, escolhidos pelo repórter-fotográfico diante dos fatos. Nas comunicações impressas, como jornais e revistas, bem como na internet, o endosso da informação através da fotografia é constante.

Entre as decisões morais, o exercício da função e a reprodução do real podem ser confrontadas com o comprometimento ético-humano. Decisões da moralidade: tirar uma foto e publicar ou impedir o que está acontecendo e interferir? As decisões de moralidade vão desde eliminar um elemento que desvia a atenção de uma fotografia até tirar uma foto repulsiva no local de um crime.

Essas imagens projetam um sistema de intervenção em coexistência da não intervenção: “Parte do horror de lances memoráveis do fotojornalismo contemporâneo (...) decorre da consciência de que se tornou aceitável, em situações em que o fotógrafo tem de escolher entre uma foto e uma vida, opta pela foto.” (SONTAG, 2003, p. 22). Esta não intervenção convoca uma intervenção virtual, isto é, a potência de transformar o *pós-acontecimento*.

Ao ato de transpor o olhar em imagens, o fenômeno da alteridade deve ser justaposto. A manifestação dos fenômenos trágicos e das realidades de opressão podem encontrar, nas imagens¹⁵, duas potências díspares: elas podem ser utilizadas para causar a comoção e suscitar a manifestação social a fim de transformar a realidade, mas a câmera – em

¹⁵ Compreendemos como imagens não só aquelas produzidas pelo fotojornalismo, como também as outras expressões fotográficas e as imagens em movimento, caracterizadas pelo cinema, televisão e outros recursos audiovisuais.

sentido figurado, dispendo-se de seu potencial bélico-afetivo ao intervir, como uma arma, nos cenários onde a tragédia impera – pode também apenas usufruir da catástrofe para ganho próprio, para espetacularização barata do real e para veicular preconceitos a fim de manter e validar o *status quo*.

Em Sarajevo, nos anos do sítio, não era raro ouvir, no meio de um bombardeio ou das descargas de atiradores de tocaia, um habitante de Sarajevo gritar para os fotojornalistas, facilmente identificáveis graças ao equipamento pendurado no pescoço: ‘Vocês estão secos por uma explosão para poderem fotografar alguns cadáveres, não é?’ (SONTAG, 2003a, p. 93).

O diálogo entre a manifestação imagética e a tragédia é sensível. Permeando as duas problemáticas, o possível prazer estético do contemplador das imagens que suscitam a dor pode parecer, como pontua Sontag (2003a), um apetite vulgar ou baixo. A ideia de contemplação destes acontecimentos, contudo, é sobreposta pela necessidade de se abordar criticamente cada objeto – levando em consideração suas formulações estéticas, suas escolhas, seus enquadramentos e as buscas do realizador. Assim, podemos validar a seleção de imagens que, como exemplo, pode levar ao conhecimento de uma maior parcela da população um acontecimento que marginaliza indivíduos e os exclui da sociedade.

A consciência que mobiliza a sociedade recorre – quando utiliza as imagens – ao *punctum*; à complexidade e estética da imagem; e às bagagens e referências do espectador que estão introduzidos na relação estabelecida entre a obra e quem a vê. Sontag (2003b) pontua que as imagens que produzem as relações de transformação social a partir da reflexão crítica do espectador estão sempre ligadas a uma determinada situação histórica, em que o sujeito referente consegue acrescer a discussão quando dispõe de similaridades cognitivas às que a imagem pretende provocar. Genéricas ou sem um grau de familiaridade ou empatia, essas imagens pouco podem fazer para habilitar o espectador a ter certa consciência crítica. Para Barthes (2017, p. 40): “[...] a Fotografia é subversiva não quando aterroriza, perturba ou mesmo estigmatiza, mas quando é *pensativa*.”

A experiência fotográfica diz sobre um engajamento social, sobre a conduta e a exposição de indivíduos:

Neste sentido, desde os seus primórdios, a experiência da fotografia não esteve apenas associada ao passado, como retenção do fluxo temporal, congelamento do movimento, mas inclinava-se igualmente em relação ao futuro, como expectativa do que a imagem viesse a figurar. Esta característica acentuou-se ao longo do século XX, com a difusão da cultura do instantâneo e a naturalização do flagrante fotográfico. (JAGUARIBE, 2007, p. 43).

Estes efeitos produzidos pela fotografia ainda se expandem às imagens em movimento, produzidas posteriormente, mas ambivalentemente configuradas como registros do real, do flagrante e do momento instantâneo.

4.2 IMAGEM-MOVIMENTO

Os avanços técnicos oferecidos pela movimentação da fotografia marcaram o nascimento dos primeiros filmes, vistos como potencial econômico antes de serem considerados tendência artística no fim do século XIX. O realismo das imagens cinematográficas não era somente construído a partir da base técnica ofertada pelos avanços nos campos visuais, mas representava também a consequência do percurso estético e sociológico da sociedade vigente.

As composições das cenas que marcam a aproximação entre arte e realidade não são peculiares das revoluções industriais. Os recursos de identificação entre aquele que vê a obra e a obra em si se realizam, por muitas vezes, por uma empatia ao passo em que o observador se coloca na posição – e na angústia, nos anseios e alegrias da personagem. O teatro grego, movido pela tragédia, já apresentava relações teratológicas que não representavam o cotidiano daquela população, mas as aflições do herói e sua conduta poderiam ser espelhados e sentidos. As pinturas do realismo grotesco evocavam distintas existências e proclamavam a arte não só como espetáculo, mas como ponto crítico de discernimento e regozijo. No contexto industrial, porém, estas aproximações se fizeram notáveis e ganharam extensão fenomenológica ao ceder ao realismo sua qualidade de movimento artístico.

No contexto da literatura europeia moderna, o movimento romancista cedia lugar ao realismo e as obras passaram – encabeçadas por Gustave Flaubert com o romance realista “Madame Bovary” (1857) – a traçar o novo mundo em seu contexto moderno. A pintura realista, como vista anteriormente, também era uma tentativa de compreensão do que ocorria fora dos ateliês, com as impressões e feições humanas, bem como suas aflições da realidade em que viviam.

As capacidades da fotografia e do cinema, no entanto, conduziram os avanços abismáticos na reprodução do real, que ainda libertaram as artes plásticas de sua ambição na representação copiosa do que era observável. O nascimento da fotografia, enquanto manifestação da visão do real, foi outorgado cânone dos modos fiéis de representação em detrimento de suas artes plásticas. As formas, conduzidas de maneira estática pela fotografia, viriam a ganhar a possibilidade de mais objetividade de tempo e narrativa com a habilidade de se movimentar: “Nesta perspectiva, o cinema vem a ser a consecução no tempo da objetividade fotográfica. O filme não se contenta mais em conservar para nós o objeto lacrado

no instante.” (BAZIN, 1992, p. 24). A imagem de algo, segundo Bazin (1992), seria também a imagem de sua duração.

A gênese do cinema, destaca Costa (2005), acontece entre as populares feiras de atrações europeias. Nascido atividade artesanal, seus contempladores partilhavam seus entusiasmos entre as atrações de circo, as aberrações, as invenções modernas e os shows de magia. Ademais, um incremento coadjuvante destas atrações foi a apreciação das imagens movimentadas e projetadas. As imagens oníricas que as projeções cinematográficas viriam a acontecer justificaria, então, sua expressão de linguagem em ambientes que enunciam pormenores da subjetividade humana.

O espetáculo, cuja criação é desconsentida entre os estudiosos remete, concomitantemente, ao quinetoscópio criado por Thomas Edison em 1894 e o Cinematógrafo dos Irmãos Lumière, criado em 1895 e apresentado na Exposição Universal de Paris em 1900, quando patrocinaram as demonstrações públicas de seu aparelho. Nos Estados Unidos da América e na França, uma parcela da população começava a ter acesso aos aparelhos de reprodução visual.

A técnica, gradualmente, foi incorporada aos aspectos da reprodução e industrialização que atingia os continentes ocidentais. Como forma de lucro, o mercado cinematográfico surge no “[...] nascimento de uma nova forma de percepção diante do que se chamaria de mundo contemporâneo: urbanização, industrialização, aceleração dos transportes e das comunicações, expansão da classe média.” (COSTA, 2005, p. 31).

O tempo e as imagens, na experiência audiovisual, ocorrem de maneira diegética. À realidade da narrativa, existe uma temporalidade e uma sucessão de ações que acontecem de maneira a parecer crível para o espectador: “*Diegese* é o processo pelo qual o trabalho de narração constrói um enredo que deslancha de forma aparentemente automática, como se fosse real, mas numa dimensão espaço-temporal que não inclui o espectador.” (COSTA, 2005, p. 32).

O espaço e o tempo que o cinema constrói e transpassa é virtual, um espaço de retomar assuntos e instantes já vividos e já filmados, cuja narrativa temporal acontece independentemente daquele vivido no instante da contemplação. Suas imagens, assim como as da fotografia, sugerem o mesmo instante de morte e de finitude, como retenção de uma memória ou de um momento passado e revisto a partir da reprodução mecânica, como lembrara Barthes (2017).

O mundo apresentado na tela reproduz “[...] a feição peculiar do mundo na tela, o poder da imagem cinematográfica de preservar a autenticidade da duração, trazer a espessura de um instante vivido.” (BAZIN, 1992, p. 08).

Para um público com menos contato com a experiência audiovisual, o processo diegético, que dá a impressão de realidade, poderia ser ainda maior. *L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat*, filme realizado em 1895 por Louis e Auguste Lumière, é considerado primeiro filme exibido de maneira pública e comercial.



Figura 7: Irmãos Lumière: “A Chegada de um trem na Estação Ciotat” (*L'arrivée d'un train à La Ciotat*). 0'21. (1895). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=b9MoAQJFn_8. Acesso: 13 dez. 2017.

Figura 8: Irmãos Lumière: “A Chegada de um trem na Estação Ciotat” (*L'arrivée d'un train à La Ciotat*). 0'38. (1895). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=b9MoAQJFn_8. Acesso: 13 dez. 2017.

O filme apresentava, em plano sequência, aproximadamente 50 segundos da estação francesa de La Ciotat, onde um trem cruza a diagonal esquerda do ecrã enquanto alguns passageiros, distantes da locomotiva, parecem espera-lo. Um carregador se aproxima na direção da câmera e à medida em que o trem desacelera, os outros passageiros aproximam-se e agitam-se. O movimento do trem parece entrar no lado esquerdo da tela, penetrando o extra-campo para deixar visível apenas os seus vagões. Em planos distintos, os viajantes rapidamente cruzam o quadro em direções distintas, entrando ou saindo do comboio.

É possível notar, nos momentos finais do curta-metragem, que alguns passageiros olham para a câmera com estranheza ou curiosidade. De modo ainda maior, a reação dos espectadores foi intensa: é de conhecimento popular que as primeiras apresentações cinematográficas geraram grande comoção pública; os espectadores, ao presenciar as imagens da chegada do trem, fugiram da sala onde o filme foi exibido. O trem ia em encontro ao pavor de que, assim como na realidade, viesse a atingir quem estivesse nas proximidades.

Os filmes de Lumière pareciam registrar o cotidiano conforme ele acontecia. Filmados sem adorno nem rearranjo de montagem, revelam tremeluzente mistério dos acontecimentos. Parecem reproduzir o acontecimento e preservar o mistério. Um

quê de humildade fica no ar. O cinema é um instrumento de poder extraordinário; não necessita de exagero ou espetáculo para conquistar nossa admiração. (NICHOLS, 2012, p. 118)

Deste modo, a primeira exibição cinematográfica seria, também, a admiração e o espanto que os filmes voltariam a provocar: a manifestação crível daquilo que, enquadrado em *frames* dispostos em conjunto, convergem nos sentimentos de que tal experiência provocaria. O cinema embolsa uma linguagem própria e conveniente.

O processo de obtenção de conhecimento a partir do cinema, assim como nas outras formas pelas quais o ser humano faz uso para adquirir consciência tem como resultado um, “[...] processo de desequilíbrio de tensões afetivas, emocionais, que geram, num esforço de equilíbrio, uma busca, entre intuitiva e racional, de novas relações com o real que restabeleçam o equilíbrio” (FRANCO, 1995, p. 51).

Franco (1995) ainda cita a motivação afetiva causada a partir das obras fílmicas. A evolução da relação das películas com os espectadores se desenvolveu principalmente nas narrativas ficcionais. Não somente, os filmes documentais também são capazes de fazer com que o espectador possa fazer sua projeção no cenário e nas articulações acometidas ao personagem.

Trocando em miúdos, se na mesa do botequim, na roda de amigos, saboreando uma cervejinha, passamos a "avaliar" o quanto apre(e)ndemos do "espírito indômito dos conquistadores norte-americanos" em suas aventuras nas verdes paisagens do oeste, "dançando com lobos". Mais tarde, embriagados de imagens, cerveja e discussão, atravessamos corajosos a noite da cidade em direção à conquista do travesseiro. Não seremos os mesmos, no dia seguinte. (FRANCO, 1995, p. 52)

Os fenômenos de espanto, de apreciação e de gosto remetem à vocação realista do cinema. O primeiro cinema nasceu pelas filmagens do cotidiano, como a *A Chegada de um Trem na Estação Ciotat* (1895) e o *Almoço de um Bebê* (1895), ambos dos Irmãos Lumière. O cinema nasce, então, com os aspectos que atualmente configuramos às narrativas documentais. Ele observa as cenas públicas e privadas e empresta, ao espectador, a visão que a câmera pôde acessar.

Os próximos filmes, citando as primeiras produções ficcionais advindas das imagens oníricas das obras do realizador George Méliès em *Voyage dans la Lune* (1902), *Le Royaume des Fées* (1903), e *Voyage à travers L'impossible* (1904) incorporaram à representação fílmica as narrativas ficcionais inspiradas em livros fantasiosos. A distinção entre obra de ficção e obra documentária, no entanto, não era pensada nos primeiros momentos do cinema: “Sabemos também que todo filme de “ficção” comporta um viés documentário: os corpos dos atores são sempre filmados sob o regime da *inscrição verdadeira*.” (COMOLLI, 2008, p. 28).

No campo artístico, a única possibilidade de se fazer visível o realismo para a contemplação era a partir de técnicas – depois da década de 1960, a arte em performance viria a utilizar o corpo do artista para produzir os afetos a partir da manifestação artística e performática na obra-corpo, fazendo ou não o uso de técnicas maquínicas e tecnológicas –.

A sensação de que estaríamos vendo a realidade provocada pelas artes plásticas, pela literatura, pela fotografia e fortemente utilizada pelo cinema é uma arte de recortes que diz respeito ao enquadramento das cenas, às escolhas realizadas pelo autor da obra, as restituições que ele propõe efetivar e também a montagem, no momento da pós-produção. “Toda estética escolhe forçosamente entre o que vale ser salvo, perdido e recusado, mas quando se propõe essencialmente, como faz o cinema, a criar a ilusão do real, tal escolha constitui sua contradição fundamental, a um só tempo inaceitável e necessária.” (BAZIN, 1992, p. 243).

A percepção é, segundo Vasconcellos (2006) sempre uma subtração. Somos capazes de compreender e extrair, da obra, aquilo que nos é apresentado por meio de nossa perspectiva. O processo, então, marca as características subjetivas do próprio entendimento de uma obra de arte, que apesar de serem capazes de partilhar possibilidades comuns de significados, estes estão abertos ou fechados de acordo com o contato entre o sujeito e a obra.

O que chamamos realismo, neste trabalho, remete à “[...] todo sistema de expressão, todo procedimento de relato propenso a fazer aparecer mais realidade na tela.” (BAZIN, 1992, p. 244). Ainda que dúbio, o sistema taxionômico do realismo remete não só às possibilidades de transpor o real – irresoluto substantivo – para as sensações que este pode causar no sujeito contemplador, mas também, há ainda as características de sua estética, que promove mais contato com a crueza de uma realidade que se tornara então apresentável.

A realidade apresentada não é capaz de reproduzir precisamente o que está no campo visível. As próprias paredes do cinema, as bordas da tela, a distância focal capacitada pelas lentes, as decisões de filmagem, o número de *takes* e a montagem do filme não apreendem toda uma existência. Nessas reproduções, sempre há algo que escapa. Contudo, nos é apresentado, pela experiência fílmica, a habilidade de tornar visível o que antes não era.

“Realidade” não deve ser naturalmente entendida quantitativamente. Um mesmo acontecimento, um mesmo objeto é passível de várias representações diferentes. Cada uma delas abandona e salva alguma das qualidades que fazem com que reconheçamos o objeto na tela, cada uma delas introduz com fins didáticos ou estéticos abstrações mais ou menos corrosivas que não deixam subsistir tudo do original. Ao cabo dessa química inevitável e necessária, a realidade inicial, a realidade inicial foi substituída por uma ilusão de realidade feita de um complexo de abstração (o preto-e-branco, a superfície plana), de convenções (as leis da montagem, por exemplo) e de realidade autêntica. É uma ilusão necessária, mas ela traz consigo rapidamente a perda de consciência da própria realidade, que se identifica na mente do espectador com sua

representação cinematográfica. Quanto ao cineasta, a partir do momento em que obteve tal cumplicidade inconsciente do público, sua tentação de negligenciar cada vez mais a realidade é grande. (BAZIN, 1992, p. 244)

No ímpeto de tornar a apreciação visual ainda mais próxima do que fora considerado real, as fotografias animadas seriam, portanto, a gênese de uma nova e duradora experiência de contemplação. “O cinema não deixa, por isso, de fazer parte da história da arte e do pensamento, sob as formas autônomas insubstituíveis que esses autores foram capazes de inventar e, apesar de tudo, de fazer passar.” (DELEUZE, 1983, p. 5).

O realismo não indica que as imagens se tratam de uma verdade, mas de um *modus operandi*. Como efeito, o processo é obtido a partir das técnicas construídas pelos artifícios e técnicas definidas a partir do contexto oitocentista. No cinema, principalmente em seu aspecto documental, Nichols (2012) partilha as nuances do realismo a partir de três relevâncias distintas: o *realismo fotográfico*, que por meio das filmagens orienta a representação tempo e espaço na *mise-en-scène*; o *realismo psicológico*, que coloca em cena os afetos e estados mínimos do personagem, fazendo com que ele reaja – a partir das seis emoções: tristeza, medo, surpresa, raiva, repulsa e alegria –; e o *realismo emocional*, que orienta os sentimentos do *realismo psicológico* em estado de afeição e empatia ao espectador – o modo realista da impressão dos sentimentos na cena a fim de causar identificação –.

Por meio da função sensitiva, o nervo óptico percebe as informações vindas dos cones e bastonetes presentes na retina humana que reproduz os objetos estimulados pela projeção luminosa¹⁶. A retina humana recebe, constantemente, imagens projetadas e as envia ao cérebro por meio de impulsos elétricos. Nossa compreensão do mundo visível ocorre, biologicamente, a partir destes estímulos.

Deste modo, a forma com a qual percebemos a realidade e as situações cotidianas são tomadas forma de imagens em movimento¹⁷. As imagens são projetadas e sobrepostas para, juntas, darem conotações de sentido e de cognição. Se existe, na experiência visual, a ideia de que a imagem real é dotada de movimento, o recurso audiovisual – e suas diversas e distintas técnicas de reprodução – se aproxima destes significados da observação para se autolegitimar como, até então, a maior potência de representação.

Os instantes futuros do Realismo sobrepujaram as imagens estáticas. Da fotografia até o fonógrafo, a junção destes efeitos em uma sucessão contínua de imagens foi catalogada sétima arte. As imagens em movimento recriaram e moldaram a realidade, sucessivamente, até os dias atuais. O estado do presente e do instante foram interpelados pela

¹⁶ Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Nervo_óptico. Acesso: 13 dez. 2017.

¹⁷ No inglês, *motion picture*.

câmera cinematográfica mas, não somente: o passado e até o presente são recriados e reinventados pelo cinema.

As imagens do cinema pertencem à imagem moderna do movimento. Esse movimento, explica Deleuze (1983), é a composição e a ordenação dos fotogramas realizados pelos artistas e técnicos para dar a sensação de que as imagens estariam se movendo. Essa principal característica é denominada pelo autor como **IMAGEM-MOVIMENTO**. A sensação de estar vendo algo real ou próximo da realidade acontece pela artificialidade dos meios que compõem a técnica dos cortes móveis de 24 imagens – ou, no início, 18 – fotografadas em sequência e apresentadas em um segundo.

Deleuze apresenta a teoria bergsoniana do movimento do real, que se parte em três níveis distintos: “O primeiro deles é o conjunto fechado, o segundo é o próprio movimento e o terceiro é o todo aberto.” (VASCONCELLOS, 2006, p. 56). A interpretação destes níveis, segundo as concepções da arte e gramática cinematográfica, corresponde ao enquadramento, ao plano e à montagem.

As escolhas de enquadramento, plano e montagem são feitas pelo realizador¹⁸ da película. O enquadramento é o nome dado ao ato de escolher as porções do cenário que virão a aparecer na reprodução das imagens. O realizador seleciona o quadro a ser filmado e limita o campo filmado para rodar, então, um plano. O plano é a sucessão das imagens e fotogramas rodadas em sequência que são gravadas sem interrupção. No plano, está contida a matéria visível do enquadramento proposto e indica uma duração dessas imagens. Em sequência, fixos, abertos ou fechados, o conjunto dos planos dá ao realizador – posteriormente montador ou editor – a capacidade de combiná-los, formando um sentido final às cenas gravadas.

É no momento da pós-produção do filme que age a montagem, que articula essas imagens e produzem, finalmente o todo cinematográfico. A montagem é a “[...] construção do ponto de vista do olho humano, ela deixa de ser uma construção do ponto de vista de um outro olho, e é pura visão de um olho não-humano, de um olho que estaria nas coisas.” (DELEUZE, 1983, p. 96). Sendo o plano o conjunto fechado, apresentado como a menor partícula do cinema, a montagem é o todo aberto, que dá a fruição do sentido que tem a obra. Com esse conjunto, o cinema consegue informar, narrar uma história e produzir sentido.

¹⁸ A partir de uma análise histórica do fazer cinematográfico, o termo realizador – *réalisateur* – diz sobre o autor da obra que é responsável por todas as suas etapas: da elaboração do roteiro à veiculação do filme. A partir do cinema comercial, principalmente ficcional, e sua ampla propagação em Hollywood e outros pólos de produção audiovisual, as funções foram distribuídas entre roteirista, diretor de arte, diretor de fotografia e continuista, dentre diversas outras. No processo de estudo das obras audiovisuais que aqui se fazem presentes, compreendemos como diretor o trabalho que brevemente se assemelha ao que concebemos como realizador.

A articulação dessas imagens em movimento e a conseqüente concretização do objeto fílmico produz, então, um novo tipo de imagem. A imagem-tempo é aquela exibida ao espectador, que vê naquela seqüência um arquivo temporal que assegura e retém a memória e a constituição temporal acertada no decorrer das filmagens ou no tempo imaginário em que figura a narrativa. A constante exibição destas imagens reinsere o tempo do filme na cronologia do espectador simboliza a busca humana, por meio das técnicas artísticas, de cristalizar um tempo determinado e fazê-lo perdurar diante do esquecimento. “Diz-se que o cinema atua como arquivo de um tempo, como memória de um presente pretérito que se atualiza durante os vários presentes em se perpetua.” (RODRIGUES, FARIAS e FONSECA-SILVA, 2010, p. 2).

O conjunto de imagens em movimento, cujas partes são organizadas e apresentadas pela montagem, simula um modo de concepção da realidade. Na projeção, os personagens, dotados de aparelhagens sentimentais semelhantes às que tem o espectador ou que provocam uma aproximação empática, comparam-no e o introduzem à sensibilidade desta estética.

Suas capacidades fazem vir à tona a autenticidade da duração pela qual os instantes e as lembranças do passado ressurgem de modo a convir com tamanho avanço de simulação de realidade. A figuração do cinema como ápice condutor da temporalidade artística e da realidade projetável indubitavelmente retrata o acontecimento: “[...] os rostos e as falas se aproximam das imagens do mundo real como nunca havia acontecido na história das artes. É o momento em que a imagem começa a pensar por si só. (RODRIGUES, FARIAS e FONSECA-SILVA, 2010, p. 11).

O que era apresentado – pelo menos até a invenção das máquinas semióticas digitais – não sugere o real movimento, mas a ideia ou impressão de que elas o teriam. No campo dos sentimentos, a observação destas imagens suscita afetos. Na definição bergsoniana do termo, apresentada por Deleuze (1983, p. 103), a contemplação: “[...] retinha exatamente essas duas características: uma tendência motora sobre um nervo sensível.”

Temos tendências biológicas de reagir a uma imagem: os fotogramas podem nos induzir ao amor, ódio, desejo, admiração, espanto, fervor e outras sensações potenciais contidas não na imagem, mas despertadas pela imagem. Mesmo a tela em branco, prestes a exhibir uma película, pode provocar a ansiedade ou o medo do momento mortífero que o cinema terá a potência de apresentar. “O afeto é a entidade, isto é, a Potência ou a Qualidade. É um expressado: o afeto não existe independentemente de algo que o exprima, embora dele se distinga inteiramente.” (DELEUZE, 1983, p. 114).

Assim, é perceptível a imagem do cinema enquanto dispositivo afetivo que, diante do que nos é ofertado na tela, conduz ações e reações recognitivas. As imagens cinematográficas são signos, potenciais representativos de algo que já não é mais “coisa”, mas lembrança e referencia desta coisa aberta à representações e múltiplos significados, cujos efeitos podem ser compreendidos em massa ou a partir de um espectador mobilizado pelas referencias que o torna apto a sentir e interpretar tal signo.

O cinema produz signos específicos, que são irredutíveis aos signos linguísticos. Os signos do cinema dão conta da expressão do sentido cinematográfico propriamente dito. São ferramentas para a construção de um pensamento *do* cinema, não de um pensamento sobre o cinema ou de uma história do cinema, mas de uma cartografia amplificada das imagens e signos cinematográficos. (VASCONCELLOS, 2006, p. 55)

Entre a composição formal destas imagens-tempo – marcadas pela sequência de imagens em movimento e dotadas de sentido narrativo – Deleuze (1983) introduz distintas taxionomias para compreende-las. Da imagem-movimento pode surgir a imagem-percepção, que age e varia no entorno de um centro, que faz notar e dá a qualidade do existir.

A imagem-ação marca a reação de uma determinada ação feita no decorrer destas imagens: “A imagem-ação inspira um cinema de comportamento (behaviorismo), pois o comportamento é uma ação que passa de uma situação a outra, que responde a uma situação para tentar modificá-la ou instaurar uma outra situação.” (DELEUZE, 1983, p. 177). A imagem-afecção reside no entremeio da ação e consequência, exprime os afetos conduzidos na trama. No cinema, a projeção da imagem-afecção acontece no primeiro plano, com a expressão das potências do rosto: “O rosto é esta placa nervosa porta-órgãos que sacrificou o essencial de sua mobilidade global, e que recolhe ou exprime ao ar livre todo tipo de pequenos movimentos locais, que o resto do corpo mantém comumente soterrados.” (DELEUZE, 1983, p. 104).

Sobre essas imagens, impera a força que o material possui para despertar afetos. O homem age – quando provocado por essas imagens – em pulsão, cuja definição psicanalítica diz sobre o impulso afetivo capaz de reagir pelo talhe do *querer*, numa junção de formação de ideias atingidas junto da absorção destas imagens e o afeto expandido. Tal processo é capaz de conduzir o comportamento: “Num estado de coisas que as atualiza, a qualidade torna-se o *quale* de um objeto, a potência torna-se ação ou paixão, o afeto torna-se sensação, sentimento, emoção ou mesmo pulsão numa pessoa.” (DELEUZE, 1983, p. 114).

Diante dessas imagens, o espectador que não está habituado às discussões acerca da técnica cinematográfica, não estaria interessado em decupar as particularidades apresentadas pela câmera, como as decisões estéticas, qualidade do enquadramento ou críticas

sobre a organização da montagem. O que ele vê, diz Deleuze (VASCONCELLOS, 2006), é o segundo entendimento da imagem-tempo: o acordo realizado entre o produto final e o espectador não mais passa a dizer a respeito dos movimentos suscetíveis, mas da suspensão do tempo presente para o convite a adentrar – em apreço à concepção bergsoniana do real – ao todo aberto.

Dotada de consciência, a imagem pode atingir sua (re)xistência – existência com funções ideológicas e políticas – causando a capacidade de refletir-se, por meio das percepções, do corpo do realizador para o espectador. Vasconcellos (2006) compreende o conceito de Deleuze a respeito da capacidade em proceder no campo afetivo a partir da relação de fruição artística do realizador. No discurso promulgado por estas artes, o autor parafraseia o poeta francês Arthur Rimbaud: *je est un autre* – eu sou um outro –, sagacidade do realizador da obra e, não obstante, da personagem, de articular e dizer pelo outro em seu próprio discurso. “Assim como a projeção de um filme não se desenrola apenas na tela da sala, mas também na tela mental do espectador, o espectador que o cinema supõe não está (apenas) diante do filme, mas no filme, capturado e desdobrado na duração do filme.” (COMOLLI, 2008, p. 97).

O filme pode vir a se tornar um recurso que o realizador dispõe não só para mostrar uma realidade, mas ele mesmo utiliza o percurso para tentar entendê-la. Ao passo que um documentário desvela uma alteridade sensível para o espectador, o processo de filmagem é, para o documentarista, tão pedagógico quanto. “Filmar é trazer cinema ao mundo, transformá-lo em cinema. Somente uma ilusão religiosa de transparência e de imanência nos faz crer que nossa relação com o mundo não é, de saída, feira de intervenção, de alteração.” (COMOLLI, 2008, p. 120). O processo de aprendizado pelo qual ele se sucumbe aparece subjetivado na montagem e nas escolhas de enquadramento, narrativas e *takes*.

O cinema é força e potência que está a serviço. Lê-lo, nos sistemas de representação, nos indica a possibilidade de compreendê-lo como caminho possível na articulação e desdobramento das mensagens que, por formas artísticas e políticas, aparecem no seio das imagens em movimento. “Não há, portanto, apenas técnica e ideologia (...) há, simultaneamente, a invenção do espectador como sujeito do cinema, sujeito do filme e sujeito da experiência vivida que é a projeção de um filme.” (COMOLLI, 2008, p. 97).

As imagens sobrepostas, contrapostas e reproduzidas têm o poder de transformar em realidade narrativas do irreal: o reconhecimento de indivíduos e a oportunidade de pluralizar o seu discurso ou descontentamento é torna-lo real. O cinema tem a capacidade de articular e colocar na *mise-en-scène* o invisível. Tornando-o representado, o poder do audiovisual confere

visibilidade e exposição. De forma positiva ou negativa, as instâncias de poder, os personagens e as formas de resistência ganham, na projeção, o atestado do real.

Ao espectador, no entanto, é necessário não apenas ver, mas olhar. A cegueira pode ser conivente ao espectador que não detém o olhar no espetáculo cinematográfico. Desprovido de reflexão, a experiência se limita ao “ver”, tática sem deslocamento de olhar e incapaz de promulgar a missão cinematográfica ideológica e política de transformar e fazer transbordar sentidos.

Como manifestação da arte pictórica humana, o cinema torna-se potente condutor de afetos e perceptos que, na troca entre a obra do realizador e a contemplação do espectador, pode fazer aparecer os corpos políticos e as necessidades de intervenção em cotidianos determinados.

As imagens apreendidas pela retina e retidas na memória e no inconsciente dão luz às imagens-mentais. Tais imagens não mais dizem respeito às suas aparições na tela cinematográfica mas como síntese dos vários conteúdos cativos na subjetividade do espectador. O pensamento, enquanto intenção assimilada que transborda a catarse e o sublime, e propõe a indução do comportamento pelo choque – *noochoque*, na categorização deleuziana –.

O cinema surgia, nesse sentido, como arte de “massas”, levando-as à constituição de um automatismo subjetivo e coletivo; levando-as à redenção: a grande utopia cinematográfica. Estranha capacidade geradora de movimento. Estranha máquina de produzir sonhos. Temos, aqui, a primeira conjugação, historicamente falando, entre cinema e pensamento: o pensamento faz-se por intermédio de um choque. (VASCONCELLOS, 2006, p. 161)

Da invenção do cinematógrafo às plataformas digitais de *streaming*, é fato que as técnicas de produções audiovisuais, evolutivamente, tangem os modos de projetar o visível, os modos de viver e até a passionalidade humana. Considerando o cinema como percussor da massiva influência destas imagens, é importante compreendê-lo não somente como modo inventivo e moderno de recontar narrativas, mas como legítima experiência cognitiva capaz de despertar empatia, de estabelecer interseções entre povos distantes, de ampliar – ou até mesmo controlar e reduzir – diálogos, de romper ou de formar novos paradigmas.

Nos ateremos, todavia, às práticas documentais e suas possibilidades narrativas e afetivas, pela sua capacidade de introduzir ao outro a presença e resistência de um povo longínquo, de discutir os pormenores de relações não antes representadas ou, se representadas, ainda sem a relevância do poder de choque das imagens em movimento.

O cinema documentário pode ser um recurso de rememoração ao fornecer, ao espectador, a percepção de uma antropologia visual. À aparência, é fornecida a qualidade de

julgar e colocar em voga os retratos de realidade, junto de seus aspectos críticos. A técnica, para Comolli (2008) faz um discurso sociopolítico. Para compreendê-lo, é necessário compreender a época em que o filme foi realizado, as principais necessidades de se tornar possível a discussão, quais são suas características estéticas e qual é o destino do filme (para quem ele está dizendo, como ele realizará esta narrativa e se está compatível com o lugar onde a obra será projetada).

A busca da prática pelo documental é infundável e utópica. A execução cinematográfica que capta o real, mesmo ciente que a obra é um produto de enquadramentos, recortes e da intenção do realizador, é compatível com a ideia de que se vê uma abordagem do real quando ele encarna, no espectador, a crença de que está diante de uma representação suturada da realidade. O documentário diz de uma não consciência da atitude do outro ainda que o outro compreenda, ainda que de modo subjetivo, que a câmera representa uma inserção no real, que altera, conduz e modifica a realidade. Ao espaço cênico, a câmera interfere e reconduz o ambiente.

A provocação destes afetos suscita uma elaboração peculiar das relações humanas: nos ateremos com verdades e anseios e ainda, de maneira unilateral, dialogamos com os fotogramas. “O cinema como a ferramenta e o lugar de uma relação possível, real, entre nós.” (COMOLLI, 2008, p. 57). O que se projeta na consciência do espectador é tanto cognitivo quanto sentimental: à proporção que o documentário utiliza e reconduz sua potência afetiva, “[...] – encarnada num dispositivo e numa *mise-en-scène* capazes de, simultaneamente, acolher o outro filmado e se submeter ao risco do real –, mais ele afirma sua distinção em relação à ficção.” (COMOLLI, 2008, p. 49).

Este recurso, muitas vezes, provém do medo que o espectador tem da tela. O amedrontamento é um recurso de afetos e sua ativação persevera, por parte do espectador, o impulso abnegado de uma realidade aparelhada à ele e, até então, recalcada. Imbricado ao documentário, os aspectos do real que é confirmado ao espectador o insere em um *front* que trabalha, a partir do medo, as novas possibilidades de transformar ou de não mais se aterrorizar. Para o documentarista, realizar a obra “[...] é abrir-se incansavelmente para a violência daquilo que ameaça o filme - para fazê-lo.” (COMOLLI, 2008, p. 73).

Para o florescimento da pulsão aconteça é preciso um contrato de crença entre observador e obra. O espectador deve acreditar nas imagens para que elas o aflijam. Por meio da consciência, a projeção das imagens realistas – ainda que absurdas – faz crer no universo que, na projeção, torna-se acessível. “Tendo sido o ciclo do exotismo concluído pelo absurdo,

o público exige hoje acreditar no que vê, e sua confiança é controlada pelos outros meios de informação que dispõe - o rádio, o livro, a imprensa.” (BAZIN, 1992, p. 35).

Bazin (1992) afirma que o empreendimento estético da cinematografia documental acontece com êxito quando o público realiza este contrato, ainda que saiba que a aparição destas imagens é realizada por meio de truques. O viés do reconhecimento – em si e nos outros espectadores – do encantamento do cinema provém do risco que a experiência pode causar: o risco que a experiência pode causar. A reação acontece no âmbito do “[...] surgimento de uma nova função social, de um novo domínio da sociedade.” (COMOLLI, 2008, p. 93).

Quando acreditamos em alguma coisa sem uma prova conclusiva de que essa crença seja válida, ela se torna fetichismo ou fé. Com frequência, o documentário convida-nos a acreditar piamente que “aquilo que vemos é o que estava lá”. Esse ato de confiança, ou fé, pode derivar suas capacidades indexadoras da imagem fotográfica, sem ser plenamente justificado ou sustentado por ela. Para o cineasta, gerar confiança, levar-nos a afastar a dúvida ou a incredulidade, pela transmissão de uma *impressão* de realidade, e portanto de autenticidade, corresponde mais às prioridades da retórica do que às exigências da ciência. É com algum risco que aceitamos como dogma o valor de evidência das imagens. (NICHOLS, 2012, p. 120)

Trabalhar o medo, junto de quem assiste, é um trabalho político. Como recurso afetivo, a transposição da catástrofe ou do banal reconstruem os relatos, que se transformam pelo olhar de quem assiste. O medo surge como aparência do real, como sombra de uma realidade assombrosa. Contudo, a experiência do risco aparece ao espectador de maneira moderada, suficientemente capaz de tocar em afecções mas, ao mesmo tempo, surgida em um ambiente seguro e fora dos perigos tangíveis.

Por meio destas habilidades, o cinema engajado se forma, assim como as outras artes políticas e ideológicas, ao captar e inserir na película personagens que fogem das normas e dos enquadramentos sociais engessados. Essa transposição pode romper com os preconceitos e lugares comuns de representação social e criticar as instituições totais que perduram os esquemas de dominação. Se existe (eu acredito nisso) um uso político do cinema e, especialmente, do cinema documentário, se é verdade (eu acredito nisso) que com o cinema, arte do corpo, do grupo e do movimento, torna-se finalmente possível tratar a cena política segundo uma estética realista, trazendo-a de volta da esfera do espetáculo para a terra dos homens, como as opções de escritura não diriam algo sobre a atual conjuntura? E o dispositivo fílmico, não daria conta do sentido que essa cena política rematerializada e reencarnada ganha ou volta a encontrar? “Filmar politicamente” (o *slogan* não é recente) já seria valer-se do cinema para compreender o momento político em que alguém filma. (COMOLLI, 2008, p. 124)

Como vertente do jornalismo, a abordagem cine-documental pôde expor ou intervir ao apresentar fatos e reconfigurar a lógica dos acontecimentos. Sua prática não representa uma oposição à ficção, mas uma fissura do real que utiliza as imagens em movimento. O documentário engajado socialmente parte de um *status quo* para incitar as mudanças. Enquanto arte figurativa, traz à tona o corpo não desejável, transbordando-o na *mise-en-scène* para torna-lo corpo possível.

4.3 REALIDADE PEDAGÓGICA

Os pormenores da realidade midiaticizada indicam o que ela contém: também é real o feio, o escárnio, a loucura, o medo, o fascínio. Estes elementos são causadores de curiosidades naturais, não somente retratadas mas observáveis como atrativos de atenção no cotidiano humano. O interesse por personagens existentes que não habitam a rotina de quem os observa pode se estabelecer como apetite à contemplação destas imagens, ainda que trágicas.

Esta atração, pontua Sontag (2003a, p. 81) acompanha as histórias e linguagens desde a Antiguidade Clássica: “[...] uma passagem de *A República*, Livro IV, na qual o Sócrates de Platão descreve como a razão pode ser esmagada por um desejo vil, que leva a pessoa a se enfurecer contra uma parte da natureza.”. A autora caracteriza este desejo sob o respaldo de uma teoria tripartida da função mental, na qual se distinguem a razão – acometida pela raiva, pela frustração ou indignação – e pelo apetite ou desejo de ver as cenas inoportunas.

Nas representações artísticas, o sofrimento vem a se tornar material de linguagem plástica e audiovisual, principalmente no contexto de suas iconografias do real. Das coberturas de guerra às propagandas políticas nazistas, o efeito das imagens pode reconduzir e reorganizar as percepções sobre um tema que, a partir de suas potências estéticas, remedia o mundo.

Há, nessas observações, um resquício das formas clássicas de incorporação da arte trágica no cotidiano do observador. As tragédias, oriundas da *poiésis* grega, compunham dramas nos quais os personagens eram acometidos de infortúnios causados pela ira dos deuses ou pelas maledicências dos homens cuja saída possível era um final triste, onde a destituição simbólica, a loucura, a morte ou o sacrifício se tornam a consequência dos atos do herói.

As sensações da catarse a partir da apreciação da obra sublime tornada linguagem nas representações das peças trágicas são semelhantes àquelas compostas nas manifestações da dor e do sofrimento alheio pelas técnicas de reprodução e projeção contemporâneas.

O ápice deste desejo existe, no entanto, nos conduz novamente ao contexto industrial e das massivas exposições fotográficas e filmográficas acerca de mundos até então irrepresentáveis. No entremeio que separa as sagas aventurosas dos esquimós conduzidas por Robert Flaherty em *Nanook* (1922) e as narrativas do genocídio promovido pelos regimes nazistas e fascistas – e filmado por Lanzman no longa *Shoah* (1985) – podemos dizer das

possibilidades e conduções que o cinema, principalmente o documental, se ergueu como o princípio da observação e formulação de ideias acerca do comportamento alheio.

Estar a par das calamidades ocorridas em campos, sendo eles distantes ou não, constrói a ideia (ainda que rasa) de tomar posse de uma opinião clara sobre o tema, de se auto posicionar politicamente, de exercer o engajamento político ou social e de ser empático com o universo que o entorna.

São, portanto, subjetivos os atrativos que dirigem a atenção e o olhar a essas imagens trágicas. No contexto de realização destas imagens também é importante compreender seus pormenores, intenções e possibilidades de reflexão crítica. Do contrário, as obras que chocam pelo mero prazer do choque não provocam a sensibilidade ou solidariedade, suscitando e salientando o mero apetite pelas imagens atrozés.

Outro fator agravante da manifestação dessas imagens pictóricas da dor e da tragédia é a possibilidade de se tornarem, após repetidas manifestações, incapazes de tocar e estimular em afetos quem as vê. “Podem nos enrijecer contra a fraqueza. Tornar-nos mais insensíveis. Levar-nos a reconhecer a existência do incorrigível.” (SONTAG, 2003a, p. 83).

O choque pode enfraquecer. Mesmo que isso não aconteça, a pessoa pode *não* olhar. As pessoas têm meios de se defender do que é perturbador – neste caso, as informações desagradáveis para quem deseja continuar a fumar. Isso parece normal, ou seja, adaptativo. Assim como a pessoa pode habituar-se ao horror na vida real, pode habituar-se ao horror de certas imagens. (SONTAG, 2003a, p. 70)

O efeito da maçante exposição às imagens nos conduz a uma formação de ideias e de olhares que tem, na fotografia e no audiovisual – principalmente a partir da propagação do televisor em ambientes domésticos – a conduta de compor interpretações do mundo que nos entorna. “A humanidade permanece, de forma impenitente, na caverna de Platão, ainda se regozijando, segundo seu costume ancestral, com meras imagens da verdade.” (SONTAG, 2003b, p. 13).

A capacidade de reflexão destas imagens aflitivas pode surgir pela aproximação de quem as vê à uma realidade que, até então, poderia ser considerada irreal. Um dos jargões do cinema documentário, tornado frase mote entre seus realizadores e nome do mais popular festival internacional de documentários do Brasil dialoga com as buscas centrais da prática: “É Tudo Verdade”¹⁹!

O efeito de verdade contido na prática nos torna cientes da relevância dessas imagens no contexto de formação de identidade social e de propagação como meio de cultura. Desde seus primórdios, a existência do cinema esteve atrelada à cobertura dos conflitos armados: “[...] o surgimento do cinema respondeu à ânsia por uma nova visualidade (...). Essa

¹⁹ Disponível em: <http://etudoverdade.com.br/br/home/>. Acesso: 19 dez. 2017.

imagem animada não poderia ser de natureza contemplativa, mas, ao contrário, veloz como o disparo de uma arma. (AGUIAR JUNIOR, 2017, p. 121).

A noção de “choque do real” exposta neste ensaio está intimamente ligada à ideia de “efeito de real”. Mas, enquanto o “efeito do real” busca, por meio do detalhe de ambientação, do fluxo da consciência ou de quaisquer outros meios narrativos, reforçar a tangibilidade de um mundo plausível, o “choque do real” visa produzir intensidade e de descarga catártica. Refere-se a certas narrativas e imagens que desprendem uma carga emotiva intensa, dramática e mobilizadora que, entretanto, não dinamitam a noção da realidade em si. O elemento do “choque” reside na natureza do evento que é retratado e no uso convincente do “efeito do real” que abaliza a autenticidade da situação-limite. (JAGUARIBE, 2007, p. 103)

As novas necessidades visuais excediam as tradicionais abordagens cinematográficas dos curtas-metragens oníricos ou das abordagens da rotina comum de um campo filmável. O extraordinário, pelas vias do real, poderia ser atingido pelas imagens perturbadoras e aflitivas. Ao cinema, incluímos a capacidade que as imagens possuem de projetar anseios e fantasias: “[...] é a mais extraordinária das formas de expressão artística, capaz de nos retirar do mundo e, durante a projeção, libertar nossas mentes e anular as limitações de toda ordem que nos são impostas pela realidade.” (AGUIAR JUNIOR, 2017, p. 122 e 123).

De modo conturbado, as dores da vida alheia, os acometimentos aos povos longínquos, a realidade da fome e da pobreza, o dia-a-dia em comunidades periféricas, os campos de concentração, as guerras e os hospícios trazem luz à espetacularização dos acontecimentos trágicos. A intervenção da câmera nestes ambientes não atua mais como desejo de acesso à memória *mori* do acontecimento, mas resulta também na possibilidade de acessar um acontecimento incessante, apresentado no momento da realização da obra e que está disposto a se suceder constantemente.

As fotos e vídeos acerca de um acontecimento trágico revivem, na consciência presente, o passado imediato. Eles se inserem no processo de rememoração e, quando expostos à uma população afetivamente próxima ao contexto de produção da obra, pode trabalhar a memória recalcada e os traumas sociais. As produções artísticas, literárias e cinematográficas sobre fatos reais exigem referências reais nas quais possam basear suas cenas, planos e narrativas.

Toda memória é individual, irreproduzível – morre com a pessoa. O que se chama de memória coletiva não é uma rememoração, mas algo estipulado: *isto* é importante, e esta é a história de como aconteceu, com as fotos que aprisionam a história em nossa mente. As ideologias criam arquivos de imagens comprobatórias, imagens representativas, que englobam ideias comuns de relevância e desencadeiam pensamentos e sentimentos previsíveis. (SONTAG, 2003a, p. 73)

A memória, como experiência subjetiva, é definida por Bergson (1999, p. 47) como “[...] a duração e o progresso contínuo do passado que rói o porvir e incha à medida que

avança”. Relembrar é um processo, por vezes, doloroso, capaz de reativar empaticamente a posição política e social de um sujeito diante de um trauma coletivo²⁰. “De modo geral, *de direito*, o passado só retorna à consciência na medida em que possa ajudar a compreender o presente e a prever o porvir: é um batedor da ação.” (BERGSON, 1999, p. 61).

De acordo com Huyssen (2000), a vasta leitura psicanalítica e memorialística sobre tais traumas atuam de modo enfático no sentido de promover a memória por meio de efemérides dolorosas nos âmbitos político e social, que se misturam ao entretenimento memorialístico, com a reprodução exacerbada do acontecimento e suas reverberações literárias e cinematográficas, artísticas e documentais. O lugar destas memórias em seus diversos espaços de exibição assegura a presença das “imagens-fato no consciente das pessoas. “Isto se chama lembrar, mas, na realidade, é bem mais do que isso.” (SONTAG, 2003a, p. 74).

O resgate da memória vivida faz jus à tradição letrada, aos processos de convergência e de competências midiáticas que promoveram, em pouco tempo, um lugar de fala mais amplo. Deste modo, a busca pela memória conduz a diferentes análises e concepções de um processo histórico. Fatores históricos e sociológicos podem redefinir a maneira de ser dos sujeitos. Pode-se dizer que o papel central da narrativa é dar “voz ao desconfortável pacto de silêncio sob o qual nosso violento passado tem sido mantido historicamente sepultado nas memórias individuais.” (NEVES, 2011, p. 01).

A perplexidade causada pelas imagens causadoras ou instigadoras do trauma seriam, portanto, movimentos de instrução, de didatismo e de concepções imagéticas que “devem necessariamente causar perplexidade. Se não causarem, é porque não é mais sentida como trauma coletivo” (GUINZBURG, 2010, p. 132). O primeiro recurso destas transformações advém da esfera do jornalismo: as imagens tem que informar e entreter. As atividades posteriores destas representações realísticas – junto de seus códigos estéticos – configuram também um poder pedagógico a partir da capacidade de compreender, criticar e ensinar a respeito de uma realidade.

O cinema e a fotografia são importantes meios para veiculação de informações e, por meio deles, é possível analisar as tessituras de um contexto recortado e como suas abordagens puderam influenciar na sociedade vigente. No âmbito da “formação” da nação brasileira, Simis (2015) compreende que a cinematografia fora pensada como objeto

²⁰ Na psicanálise, o trauma “não é o acontecimento em si, mas o modo como esse acontecimento incide sobre o psiquismo de alguém e é por ele processado” (RUDGE, 2009, p. 08). No caso deste estudo, o termo é utilizado como percepção coletiva, partilha sensorial que atingiu uma comunidade delimitada afetivamente, seja por empatia, seja por correlações familiares ou proximidade geográfica.

pedagógico durante a era Vargas: em discurso de 1934, o então presidente já destacava o cinema como potencial pedagógico na implementação das políticas que lhe eram caras.

O campo cultural age e atinge um maior número de pessoas por ter espaços de exibição mais amplos que os das discussões acadêmicas e profissionais sobre um tema específico. Não somente, as imagens compõem as fragilidades trágicas que talvez não seriam bem formuladas com palavras. Afastada dos cânones letrados, a população comum, segundo Jaguaribe (2007), se vale das representações dramáticas e dos processos de midiaticização do real propostos pela cultura audiovisual para fazer persistir os anseios e diagnósticos de uma vivência social.

A linguagem é definida como um meio sistemático utilizado com fins comunicacionais, podendo veicular ideias ou sentimentos através de sons, grafias, gestos, olhares artísticos. A partir de tais transformações, a produção cultural pode vir a se tornar uma aliada da história em sua capacidade de produzir novos códigos.

5 CINEMA E LINGUAGEM

Os fundamentos da linguagem cinematográfica que permeiam os estudos das teorias do cinema corroboram a ideia de que, enquanto ferramenta ideológica, as capacidades da presença da cultura do cinema operam no cotidiano do espectador, agindo no consciente de quem o assiste.

Esteticamente – e, por consequência, sensorialmente –, o instrumento de poesia e de afeição encontrado na prática muda a percepção do espectador que, composto de afetos, pode ser interpelado pelas imagens oníricas e subjetivas geradas por essas imagens em movimento: “[...] no cinema o público chora perante espetáculos que, ao natural, mal o tocariam.” (MARTIN, 1971, p. 22). O surgimento da imagem, enquanto percepção, acontece no momento da captação dos filmes.

Sua existência, contudo, é atrelada diretamente à presença do espectador. Tal arte – bem como as outras modalidades expressivas do ser humano – existem no contexto de suas percepções e abordagens. Deste modo, para compreender a complexidade da obra cinematográfica, os ensaios estéticos apresentados na película, na análise aqui proposta, são confrontados junto à existência de um espectador, ainda que um espectador possível ou em potência.

Principalmente após a década de 1950, quando, no contexto europeu, movimentos do cinema como o Neorealismo Italiano e a *Nouvelle Vague* francesa corroboraram a utilização do meio como possibilidade estética e narrativa de um universo aflitivo, o cinema se elencara como potencial produtor de discursos a respeito da história. No seio de suas afirmações, o documentário representa um fenômeno de instrumentalização do recurso audiovisual enquanto coautor da história contemporânea.

O filme ajuda assim na constituição de uma contra-história, não oficial, liberada, parcialmente, desses arquivos escritos que muito amiúde nada contém além da memória conservada por nossas instituições. Desempenhando assim um papel ativo, em contraponto com a História oficial, o filme se torna um agente da História pelo fato de contribuir para uma conscientização. (FERRO, 2010, p. 11)

As imagens projetadas em uma tela, salienta Ferro (2010) muito têm a ver com as imagens oníricas. Desta forma, a linguagem do cinema é ininteligível e, bem como aquela peculiar aos sonhos, incerta. A pluralidade das abordagens analíticas – formais ou de comum compreensão ao espectador sem conhecimentos teóricos – ocorre, porém, a partir do modo pelo qual essas imagens são projetadas no consciente de quem por elas é acometido. Apesar dos signos e símbolos presentes nas películas, suas asseções não são necessariamente as mesmas entre críticos distintos. “A câmera revela o funcionamento real daquela, diz mais

sobre cada um do que queria mostrar. Ela desvenda o segredo, apresenta o avesso de uma sociedade, seus lapsos.” (FERRO, 2010, p. 31).

Ainda, as interpretações do pesquisador podem não corroborar com as ideias e vontades acometidas pelo realizador. A validação do estudo cinematográfico, contudo, se faz válida por meio da afeição do espectador que, em seu posto de analista ou crítico, se permite perceber a densidade e subjetividade da obra analisada.

A imagem encontra-se afectada por um coeficiente sensorial e emotivo que nasce das próprias condições através das quais transcreve a realidade. Neste nível, ela apela para o juízo de valor e não para o juízo de facto, sendo verdadeiramente alguma coisa mais do que uma simples representação. (MARTIN, 1971, p. 22)

Diante do processo de cognição, em primeiro grau, Martin (1971) compreende que a imagem reproduz o que ela encara como realidade; em uma segunda instância, em consequência, tais imagens se abeiram nos afetos e nos sentimentos do espectador em um terceiro grau da consciência e, facultativamente, apreende a significação de cunho moral e ideológico da película. “Por consequência, se o sentido da imagem está em função do contexto mental do espectador, cada um reagindo segundo os seus gostos, a sua instrução, a sua cultura, as suas opiniões morais, políticas e sociais, os seus preconceitos e ignorâncias.” (MARTIN, 1971, p. 25).

Em uma abordagem conjunta à de Martin (1971), as três etapas constituídas no cinema podem ser compreendidas pela ideia de que o cinema, assim como o texto literário, é composto de três processos fundamentais: o relato, a narração e a diegese. Aumont et al. (1995, p. 109) difere tais instâncias como possibilidade de análise do cinema narrativo. O relato é a gramática produzida pelo cinema a fim de tornar a história compreensível: o relato acontece pela junção das imagens, sons, palavras, ruídos e outros aspectos observáveis na película; o acesso ao filme acontece por meio da narração, que se refere às relações que existem entre o conjunto da situação colocada; já a diegese é a materialização da consciência de realidade da obra: ela não somente toma corpo mas engloba também o que é provocado no espectador.

A teoria descritiva do cinema não o define partindo do próprio objeto: “O próprio de uma abordagem teórica é constituir seu objeto, elaborar uma série de conceitos não para a existência empírica dos fenômenos senão, pelo contrário, para tentar esclarecer.” (trad. nossa)²¹.

²¹ “[...] lo propio de un planteamiento teórico es constituir su objeto, elaborar una serie de conceptos no para la existencia empírica de los fenómenos sino, por el contrario, para intentar esclarecerla.” (AUMONT et al, 1995, p. 16)

É diante da impressão de realidade e da impressão de movimento que o cinema se faz presente. O modelo espacial do teatro clássico infere a existência de quatro paredes: a parede do fundo do palco e as paredes laterais, na esquerda e direita, enquadram e delimitam a cena representada. A quarta parede é uma estrutura invisível, situada diante do espectador que, através dela, consegue enxergar – em passividade, não podendo interagir – o espetáculo.

No cinema, tal estrutura pode ser compreendida de maneira similar. O espectador, por meio dos *frames*, vê a linha de ação delimitada e enquadrada dentro das bordas do retângulo da tela. Tal ilusão do real fornece a impressão de analogia com o espaço presente. O poder deste feito é capaz de nos fazer esquecer que a imagem está limitada na extensão do quadro e compele o espectador à frente da quarta parede, tornando-o ator envolvido na situação dramática cujos efeitos de realidade são presentes mesmo em filmes mudos ou em preto e branco.

A capacidade de fazer uma narrativa possível a partir de imagens móveis e figurativas parece fazer parte de uma vocação intrínseca do cinema: construir, na quarta parede, uma janela para um mundo sensível e subjetivo, acessado quando o espectador, dotado das competências necessárias, se acomete do interesse em fazer parte daquele universo.

Não há dúvida de que o sujeito espectador, seduzido pelo dispositivo cinematográfico, reencontra algumas das circunstâncias e condições em que viveu, no imaginário, a cena primitiva: sentimento idêntico de identificação com os personagens, que se movem em um cenário do qual ele é excluído, idêntica pulsão *voyeurista*, impotência motora idêntica e predominância idêntica de visão e de audição. (trad. nossa)²²

Neste contexto, as apreensões dos sentimentos suscitados na imagem assemelham o personagem ao espectador, aproximando-o de seus desejos e aflições. Por meio da apreensão das imagens tornadas memória, os efeitos psicológicos induzem a projeção do personagem na afetividade do espectador. Para compreender a capacidade política de intervenção social do cinema, então, o contexto de sua exibição – como a época e o lugar em que foi produzido – e sua permanência na memória do espectador são abordados em conjunto.

Depois de compreendidos os sentidos de contexto e seus resultados diante da obra, o próximo passo da análise fílmica aqui proposta é compreender, a partir do destroncamento de sequências distintas, de que modo os sentidos narrativos e ideológicos se

²² No hay duda de que el sujeto espectador, seducido por el dispositivo cinematográfico, reencuentra algunas de las circunstancias y las condiciones en las que ha vivido, en lo imaginario, la escena primitiva: idéntico sentimiento de identificación con los personajes, que se mueven en un escenario del que él está excluido, idéntica pulsión *voyeurista*, idéntica impotencia motriz y idéntico predominio de la vista y del oído. (AUMONT et al, 1995, p. 247)

apresentam no decorrer das cenas. O texto fílmico, segundo Vanoye e Goliot-Lété (2008), se vale das características visuais – tais como os objetos, as cores, a profundidade de campo, os movimentos dos personagens e as luzes –; das características fílmicas – expressadas na montagem, que dão sentido à sequência das imagens –; sonoras – por meio da *voz over*, dos depoimentos gravados, das músicas e ruídos – e, por fim, do audiovisual, a junção de som e imagem. “[...] desmontar um filme é, de fato, estender seu registro perceptivo e, com isso, se o filme for realmente rico, usufruí-lo melhor.” (VANOYE e GOLIOT-LÉTÉ, 2008, p. 12).

Ao passo que o espectador trabalha a análise fílmica, “[...] a análise trabalha o analista, recolocando em questão suas primeiras percepções e impressões, conduzindo-o a reconsiderar suas hipóteses ou suas opções para consolidá-las ou invalidá-las.” (VANOYE e GOLIOT-LÉTÉ, 2008, p. 13). A determinação da análise dos fragmentos do filme incute a proposta de viabilizar a relação entre a obra e o crítico. Assim, o conhecimento empírico e a carga subjetivada daquele que analisa a película pode validar a análise tornando-o espectador possível já que, na obra, estão contidas as características da afeição.

Penafria (2009) vê como objetivo central da análise fílmica a compreensão dos modos pelos quais o filme funciona e é interpretado. Dos distintos métodos de abordagem, a análise poética – para além da decupagem das cenas – conflui com as abordagens pós-estruturalistas das potencialidades sentimentais da estética artística. Tal análise busca enumerar os efeitos da obra, tais como seus afetos e sentimentos. Fundamentada nas capacidades da obra, o segundo passo é compreender a manifestação destes efeitos e o modo pelo qual eles exercem a faculdade de despertar emoções.

Do ponto de vista da sua estratégia, um filme pode ser entendido como uma composição estética se os seus efeitos forem da ordem da sensação (...), ou como uma composição comunicacional se os efeitos forem sobretudo de sentido (...) ou como composição poética se os efeitos que produz são, essencialmente, sentimentos e emoções (...). Ainda que este tipo de análise se aplique a filmes convém notar que pode ser aplicada à contemplação de qualquer outra obra de arte. (PENAFRIA, 2009, p. 7)

Gomes (2004) recorre à Poética aristotélica, que se une aos estudos sobre a ficção e a representação teatral e literária para refletir sobre a obra em sua posição de destinação. O diretor, no momento de composição de uma obra, pode ser capaz de encarnar figurativamente um espectador.

Na construção de seu universo poético, o autor da obra encontra-se incapaz de determinar precisamente os efeitos de sua obra. As construções de seus significados, no entanto, podem confluir com aquelas almejadas pelo diretor se, na esfera da recepção, os espectadores confluírem em emoções símiás. Dentre os diversos gêneros de representação, as emoções como o riso e o regozijo – no caso das comédias – e as emoções que geram comoção

como o horror, a compaixão – efeitos anímicos acometidos no caso da tragédia – são formulados na obra pelo criador – compositor destas representações – e potencialmente enviadas ao destinatário proposto. “Criação é estratégia, estratégia de produção de efeito, estratégias de organização e de agenciamento dos elementos da composição voltados para a previsão e a solicitação de determinados resultados (específicos de cada gênero).” (trad. nossa)²³.

Aplicada ao cinema, a Poética se constitui enquanto metodologia que analisa o contexto do material fílmico, junto de seus dispositivos, estéticas e composições, a capacidade de efeitos sobre o espectador. Neste sentido, é a partir da poética da experiência cinematográfica que as imagens mentais, movidas pela comoção, geram mobilizações internas com possibilidade de ação externa. Ao pesquisador que embarca na categoria de análise poética do filme cabe, depois da definição do contexto geográfico, histórico ou afetivo da obra e depois de descobertas as vontades do realizador, analisar o produto fílmico como produto de sensações, encontradas no corpo da película.

O ciclo da experiência fílmica se completa no momento da absorção daquelas imagens e o comprometimento do espectador com as sensações das imagens conduzem as emoções, tais como a angústia, a estranheza e o horror; peculiares às certas experiências estéticas. “Deste modo, ampliando Aristóteles, o filme não se qualifica apenas pelo gênero de efeitos emocionais que prevê e solicita, mas também pela determinação do tipo de composição que ele comporta e da família de efeitos que ele engendra. (trad. nossa)²⁴.

5.1 “EM NOME DA RAZÃO”

Em meados da década de 1970, a composição midiática já se encontrava estruturalmente atrelada à cultura da imagem no Brasil. Sob a repressão do movimento ditatorial no país, no entanto, as produções audiovisuais que denunciavam sistemas de controle e propunham intervenção social encontraram poucos métodos de adentramento no cenário imagético.

Após o ápice da estrutura radiofônica, na segunda metade do século XX, a televisão fora consolidada como maior e mais lucrativo veículo de transmissão de informações. A tragédia e a violência, no entanto, não encontraram espaço no televisor.

²³ “Creación es estrategia, estrategia de producción de efecto, estrategias de concierto y de organización de los elementos de la composición dirigidos a la previsión y a la solicitud de determinados resultados (específicos de cada género).” (GOMES, 2004, p. 95).

²⁴ “Así, añadiéndole algo a Aristóteles, el filme no se califica sólo por el género de efectos emocionales que prevé y solicita, sino también por la determinación del tipo de composición que implica y de la familia de efectos que engendra.” (GOMES, 2004, p. 102)

Hamburguer (2014) ressalta que, na época, as mais comuns representações no contexto retratavam a preponderância das telenovelas, marcadas pelo *glamour* das sociedades abastadas. As notícias dos telejornais, não obstante, utilizavam a plataforma para ressaltar as ações governamentais.

O cinema – e também o teatro, a música e outras formas de arte – encontraria espaço para contrapor a dominância das imagens que não entravam em acordo com a hegemonia daquela sistemática sociedade de controle. O Cinema Novo, gênero genuíno da filmografia brasileira outorgado a partir dos anos 1960, transpôs, principalmente com as obras do cineasta Glauber Rocha, um movimento cinematográfico que enfatizava a necessidade de discutir as desigualdades sociais acometidas no Brasil durante a época.

Como ferramenta de agitação política, o modelo instaurado se fez presente também nas produções de filmes documentários ao utilizarem a materialidade daquela estrutura social e das precárias condições humanas para instaurar as potencialidades da imagem trágica nas imagens mentais dos espectadores. O papel do cinema enquanto instrumento de atividade política creditava à prática não só a ideia de cinema – tanto ficcional quanto documental – como recurso de apreciação, mas também como poderoso incitador de esclarecimentos.

Neste contexto, o surgimento da película “Em Nome da Razão: um filme sobre os porões da loucura” (RATTON, 1979) surgia como uma das variadas tentativas de intervenção, por meio da arte, das práticas acometidas aos pacientes psiquiátricos do Hospital Colônia.

A linguagem da experiência fílmica aproximada ao realismo instaurou no espectador a crença de que aquela realidade, agora tangível, pudesse ser encontrada na projeção. Em um cenário precário de informações, as imagens de um filme são capazes de suscitar provocações, ainda que consista em limitações estéticas, como o preto e branco, a inserção de sons ou a voz *over*, técnica comum nos filmes documentais de realizar a locução do filme sem que o falante se faça visualmente presente.

[...] o cinema é *intensidade, intimidade e ubiquidade*: intensidade porque a imagem fílmica, particularmente, o grande plano, tem uma força quase mágica porque dá uma visão absolutamente específica do real (...); intimidade porque a imagem (...) faz-nos literalmente penetrar nos seres (...) e nas coisas; ubiquidade porque o cinema transporta-nos livremente através do tempo e do espaço, porque densifica o tempo (...) e sobretudo porque recria a própria *duração*, permitindo ao filme aderir, sem choque, à nossa corrente de consciência pessoal. (MARTIN, 1971, p. 22)

O poder mobilizador das imagens aflitivas é salientado por Helvécio Ratton, realizador da média-metragem que denunciou a dura realidade sob a qual estavam inseridos aqueles personagens. Com base na entrevista cedida pelo diretor ao jornalista Pablo Villaça (2005) na obra “Helvécio Ratton: o cinema além das montanhas”, da até então primeira

pesquisa acadêmica a utilizar o filme de Rattton como objeto de pesquisa (GOULART, 2010), da entrevista cedida pelo cineasta para a monografia “Diante da dor do louco: a tragédia e o abalo no documentário “Em Nome da Razão: um filme sobre os porões da loucura” (REZENDE, 2015)²⁵ e do perfil do diretor, traçado pela Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras (2018), pretendemos nos aproximar do contexto no qual o filme foi inserido revogando as características de exclusão social perante os internos do hospital psiquiátrico – portadores ou não de transtornos mentais – e aliar à instrumentalização do cinema enquanto ferramenta política, produzida pelo diretor.

Nascido em Divinópolis no ano de 1949, Helvécio Rattton viveu na cidade natal até os 7 anos de idade, quando se mudou para a capital mineira, Belo Horizonte. Seu registro de militância política tem início em 1966. Em oposição ao regime militar, integrou-se à luta armada e no início da década de 1970, é exilado no Chile, onde teve maior contato com a produção cinematográfica e a exibição de filmes. Logo em seu retorno, o diretor foi preso no Rio de Janeiro, permanecendo durante uma quarentena na prisão do Destacamento de Operações Internas – Centro de Operações de Defesa Interna (DOI-CODI). Seu retorno à Belo Horizonte, no ano de 1975, marca também seu ingresso na faculdade de Psicologia da PUC de Minas Gerais.

Em contexto ampliado, a situação política no Brasil encontrava graduais momentos de abertura, o que viria a possibilitar o início das negociações com as estruturas governamentais. De acordo com Goulart (2010, p. 37) o processo aconteceu após o “[...] encerramento do governo (do general) Geisel e o início (do mandato) do general Figueiredo, em 15 de março de 1979.”. Ainda no curso de Psicologia, o diretor teve o primeiro conhecimento com a situação degradante do hospital psiquiátrico barbacenense por meio das fotografias de Júlio Bernardes²⁶.

O choque acometido ao estudante do curso de Psicologia fez com que ele propusesse, em uma reunião junto da Associação Mineira de Saúde Mental, a ideia de utilizar seus prévios conhecimentos em cinema – obtidos no Chile durante exílio por ter feito parte da militância no movimento estudantil – para realizar um documentário acerca do tema.

Outros fotógrafos que denunciaram as más condições do hospital e que chegaram em ambientes de maior circulação são Luiz Alfredo, cujas fotografias foram veiculadas na revista semanal *O Cruzeiro*, em 1961 e ainda em 1979, após a revogação do AI-5 (Ato

²⁵ Conferir Anexo V

²⁶ Conferir Anexo IV

Institucional número 5), Hiram Firmino teve acesso ao hospital e as imagens que fotografou ocuparam as páginas do *Estado de Minas*, principal jornal impresso mineiro.

Tais brechas, aliançadas ao esforço contínuo das organizações do movimento da luta antimanicomial, fizeram com que o Hospital Colônia pudesse ser aberto a visitas de profissionais e estudantes de Psicologia, dentre outras turmas. Em um dos grupos de visita ao hospital, destaca Goulart (2010), constavam, junto de Ratton, os renomados psiquiatras Antônio Soares Simone, Francisco Paes Barreto e Ronaldo Simões Coelho; além da presença da mídia, marcada por Hiram Firmino.

No retorno do diretor à Belo Horizonte, a ideia de que algo deveria ser feito estava clara: a ideia inicial, de realizar um documentário de pequena duração que pudesse expor as agruras que, a pouco, havia presenciado. A iniciativa foi bem recebida e o projeto enviado ao secretário de saúde Eduardo Levindo Coelho.

O movimento antimanicomial, marcado pelos eventos e discussões em âmbito nacional contra o modelo de repressão e controle psiquiátrico nos hospitais brasileiros, já era pauta dos principais congressos de saúde mental do país. A autorização das filmagens, cita Ratton (apud VILLAÇA, 2005), só foi possível graças à intervenção da Associação Mineira de Saúde Mental e do Movimento Antimanicomial que, pressionando a Secretaria de Saúde, abriu o hospital para visitas de professores e estudantes de Psicologia.

A estratégia de realizar a abertura das portas do Hospital Colônia é também uma estratégia pública de realizar maior alcance para difusão da ideia de que era urgente implantar os novos modelos de assistência psiquiátrica no país. “Tratava-se de denunciar a situação que, no contexto de um governo de linhas liberalizantes (governo Francelino Pereira), era insustentável.” (GOULART, 2010, p. 37).

Com a concessão de acesso autorizada por meio da Secretaria de Saúde do Estado de Minas Gerais – com intermédio conjunto da Associação Mineira de Saúde Mental – o documentário pôde começar a tomar forma. A operação foi organizada em um curto espaço temporal e o diretor ressalta o medo de variadas pessoas em fazer parte daquele projeto, por motivos políticos e inseguranças. O trabalho foi realizado junto de Tarcísio Vidigal, que assina a produção da película e viria a se tornar um dos parceiros de Ratton em trabalhos futuros. A equipe, relativamente pequena, foi formada por Diliny Campos na direção de fotografia com assistência de Maria Amélia Palhares, o técnico de som Evandro Lemos e o próprio diretor. José Tavares Barros assina a montagem e a voz do texto em *off* é do psiquiatra Antônio Simone.

O roteiro foi escrito de acordo com a ótica foucaultiana (1977; 2002) no que diz respeito à concepção das medidas de exclusão acometidas ao portador de transtorno mentais no contexto de sua internação nas instituições fechadas, cujas características punitivas sobressaem às características de assistência e cura. O roteiro apresenta, no decorrer do filme, elementos críticos que discorrem sobre a perda da privacidade e a relação que os pacientes têm com o tempo e improdutividade. Esses elementos de poder, de acordo com Foucault (2002), tornam-se ponto chave para exercer controle nestes lugares.

O som, na obra, é utilizado de maneira realista. Para além da narração em som fora de campo, pronunciado por um narrador invisível, que conduz a linha de ação do filme, os ruídos e gritos fazem parte do cenário filmado. Os diálogos principais são filmados por vezes a mostrar os rostos dos personagens falantes e, em plano paralelo, cenas do cotidiano que corroboram com as frases do entrevistado.

O filme segue, em blocos narrativos diferentes – seguidos pela mesma locução – nas diferentes alas do hospital. A montagem, então, segue rítmica e com rápida fluidez. De acordo com Martin (1971), uma das características da montagem rápida é o despertar das sensações de espanto, alegria, terror e violência.

O filme foi gravado, em grande parte, dentro das estruturas do hospital psiquiátrico. Ao longo de uma semana, a equipe esteve presente nas dependências do Colônia para captar, com luz natural, as cenas que viriam a figurar o documentário. As cenas retratam o cotidiano dos pacientes denominados “Crônicos Sociais”, inimputáveis que, ao chegar na instituição, eram desprovidos dos direitos e liberdades humanas básicas. Não foi gravado, por Ratton, outra ala de “tratamento” proposta pelo hospital, os métodos de controle social do manicômio judiciário, que recebia pacientes condenados por crimes que poderiam resultar de suas condições mentais.

De acordo com Goulart (2010), a estratégia do diretor marcou o pioneirismo do ato: seria a primeira vez, no país, em que uma câmera de cinema entrava em um manicômio. As imagens retratam – com método de aplicação dramática em formas dosadas, segundo a autora – um documento de forte reivindicação social. “Uma denúncia cuja força não pode ser contida e revelou um Brasil inacreditavelmente real. Um filme onde os protagonistas são as vítimas. Ao vê-los e ouvi-los, perguntamo-nos pelos seus algozes. (GOULART, 2010, p. 39).

5.1.1 Análise da obra

Logo no início do filme, os primeiros indícios da “desrazão” se tornam audíveis. A câmera entra na estrutura, marcada por desenhos rústicos nas paredes enquanto os nomes da equipe produtora aparecem. O áudio mescla elementos distintos: os gritos e lamúrias de

alguns dos pacientes enquanto outro profere o que aparenta ser um relato sobre sua origem ser da Galileia. O som passa a se tornar inaudível quando sua fala, pedindo por ar, confronta-se com a fala de outros pacientes, causando a sensação de murmúrio.

O plano seguinte é aberto e o enquadramento delimita parte da cidade de Barbacena, em uma câmera que lentamente se aproxima das instalações arquitetônicas do Colônia. No áudio, a voz de Roberto Marcondes passa a descrever o “hospício”. A câmera parece construir uma geografia afetiva que perpassa os muros e as barreiras arquitetônicas no corpo da filmagem. Depois do *travelling* distante, as imagens dos portões e muros e depois a imagem de um dos pátios, aparentemente vazio, com exceção de um personagem vestido de branco. O texto fala sobre as capacidades segregativas do hospital e do desvio da normalidade. O roteiro narrado tem, desde o seu início, posição contrária ao funcionamento dos hospícios e o modo pelo qual o Estado e a sociedade conduzem as instâncias psiquiátricas.

Depois dos pátios e áreas externas, com pouca movimentação, a direção da câmera nos apresenta uma brecha luminosa no fundo extremo de um corredor, ainda que por poucos segundos. O mesmo movimento de aproximação da câmera em direção à luz no final daquele túnel virá, novamente, a figurar a composição dos quadros em sequências distintas.



Figura 9: Helvécio Raton: *Em Nome da Razão*”. 02’28. (1979).

A cena seguinte tem início em um plano sequência que começa nas fotografias e colagens na parede anterior às pacientes, enquanto a voz de uma paciente conta a data de sua chegada ao hospital. As fotografias, enquanto material de memória, dizem de um sentimento

distinto àquele apresentado na sequência da filmagem. Os rostos estáticos e sorridentes que eram encaixados na *mise-en-scène* contrapõem a seriedade e angústia apresentada nos movimentos faciais dos personagens gravados.

Enquanto a voz da paciente se pode ser ouvida, outra paciente começa a falar e a câmera não foca em um só personagem, mas percorre aquela ala repleta de mulheres. A inteligibilidade do discurso contrapõe a dificuldade, para o espectador, em saber quem o profere: dá-nos a impressão de que a legitimidade daquele relato não é particular de um só portador da voz. A exclusão e fragilidade tornam-se, aparentemente, características dos personagens abordados em cena. No campo filmado, as pacientes se encontram imersas no mesmo cenário de exclusão generalizada.

Assim como as memórias fotográficas surgem como campo introdutório da afetividade em memória, as pacientes remontam suas origens (na maioria dos casos) a partir da infância, para tentar compreender quais foram as razões pelas quais seus internamentos ocorreram. O depoimento das pacientes demonstra a injustiça acometida àquelas mulheres: grande parte das falas justificam causas banais e passíveis de internação, mostrando a tristeza em estar lá, a rispidez dos funcionários e as dores das injeções e dos eletrochoques. Enquanto a câmera continua a percorrer as alas internas do local, a voz *over* retoma o roteiro de denúncia: o psiquiatra denuncia a internação perpétua, determinada aos pacientes que, sem família e denominados “Crônicos Sociais”, são confinados ao hospital sem qualquer esperança de saída. Enquanto a voz *over* questiona o internamento enquanto prisão, promulgado por um sistema cuja premissa central era a de separar – na maioria das vezes de modo vitalício – o portador do transtorno do convívio social, a câmera percorre os cantos da ala feminina do pavilhão, composto por pacientes que, na maioria das vezes, fitam a teleobjetiva com certo espanto.

O depoimento de uma das pacientes, cujo contraste do preto-e-branco²⁷ ressalta a clareza de sua vestimenta, é interpelado pela imagem centralizada de uma pessoa agachada, com o rosto tampado e com um cachorro ao lado, em similar proporção de tamanho e de espaço dado à imagem. A voz da paciente, que declara que entrar para o Colônia significaria sair do Purgatório e ir para o Inferno continua audível enquanto a imagem parece mostrar diversos pacientes deitados, perambulando e rastejando, em aparente situação de dor, em um pátio cimentado e murado.

²⁷ De acordo com Martin (1971, p. 272), as iluminações, na produção fílmica, podem possuir funções dramáticas e psicológicas. O cenário em preto e branco, altamente contrastado, ilumina o objeto filmado em especificidade clara em relação ao restante da imagem. A técnica de preto-e-branco reforça o tom contrastante da película.

A imagem volta para a paciente, que clama pelas urgências do lugar, em sua opinião: médicos, padres e oculistas. A força dos poucos depoentes – cuja maioria é do sexo feminino – representa certo posicionamento combativo frente às constantes ameaças morais sofridas no instituto. A imagem da paciente que brada, em meio à várias outras que não esboçam expressões marcantes, é contraposta pela imagem do pátio que expõe, em grande profundidade de campo, diversos pacientes deitados no chão ou com poucas condições de movimento.



Figura 10: Helvécio Rattón: “Em Nome da Razão”. 06’29. (1979).

O final de seu depoimento é visualmente marcado pela montagem de cenas de pacientes cruzando o campo e, em planos abertos, partes das dependências externas do lugar, como o Necrotério e a Capela. Os recursos sonoros da película (com exceção dos depoimentos e da voz em *off*) são inteiramente gravados *in loco*. O que se percebe no material sonoro é a disparidade entre o que se torna audível: é possível, ao longo do filme, ouvir músicas religiosas, canções que outrora foram sucesso nos tempos do rádio e até as elétricas canções da década de 1970. O maior fenômeno contrastante é, no entanto, que os gritos e lamúrias audíveis se tornam tão altos e intensos quanto a música ouvida, fato capaz de dar novos significados até mesmo para estas músicas.

A música de domínio público “Belo Pra Mim” é cantada por uma das pacientes e, em movimento de *travelling*, a câmera, situada em *plongée*, passa do lado esquerdo, onde se encontram balanços e brinquedos em meio a um campo arborizado e vazio para o lado direito do muro (05’30), onde diversas pessoas estão abaixadas, em pose fetal ou vagarosamente perambulando o quadro. A cena, em muito, confronta a letra da música:

“Belo pra mim / É a criança a brincar / Ouvir mil canções / Numa concha de mar / É chuva caindo / É campos de flor / E acima de tudo / É o amor / Belo pra mim / Quando estou a sofrer / E as trevas da alma / Começam a crescer / É saber com alegria / Que além, muito além / A espera de mim / Existe alguém” (RATTON, 1979).

A potência do muro revela a disparidade da realidade apresentada do lado de fora da instituição para o que ocorria dentro das instalações. A música, cantada por uma voz feminina trepidante, ainda continua quando o quadro é ligeiramente fechado para mostrar, individualmente e em um plano longo, cenas daquele cotidiano: pessoas deitadas e imóveis, pacientes vagarosamente andando de cócoras no chão e pessoas em piores condições físicas sendo carregados por outros. A discrepância entre letra da música e situação vivida virá a figurar outros momentos da obra: o que nos é apresentado parece compor a esperança de que existiria alguém para salva-los de tal realidade.

Vale ressaltar, a partir da observação das imagens do filme, a presença massiva de pacientes negros. Enquanto cenário de circunstância política e sistema de eugenia no Brasil, é primordial o destaque que esta violência acomete, em número maior, à população negra. A composição do cenário de estratificação social se refere não somente aos quadros de psicopatologia, mas retratam também os preconceitos nacionais promulgados aos pobres, negros e outras minorias. Nestas e nas cenas posteriores, é visível a maior concentração de pacientes afro-brasileiros, diante de outras etnias²⁸.

Por meio da imagem-tempo, estrutura do cinema, a voz *over* em locução nos convida a refletir sobre o funcionamento do tempo naquele lugar. Assim como o que se vê, em uma película, é o fragmento congelado de um instante, destinado à longa reprodução, a realidade e a rotina daqueles pacientes estaria fadada à mesma repetição diária das cenas daquelas circunstâncias.

A falta de cultura, das atividades de lazer e da dignificação dos pacientes, no depoimento escrito por Antônio Simone, os deprava do que é considerado básico dentro das

²⁸ O saneamento moral tornou-se, principalmente a partir do período imperial brasileiro, voga no Rio de Janeiro e se alastrou pelo país. Enquanto elemento inerente da classe burguesa, o preconceito racial compreende que a “[...] elite política, a sociedade e os intelectuais procuravam explicar, por meio da eugenia, as psicopatologias do crime e os comportamentos considerados imorais.” (CANOVA, 2011, p. 10).

condições humanas. “Aquele manicômio demonstrava – como colocamos na locução do filme – todo o poder de opressão desenvolvido pelos humanos. Essa capacidade que nós temos de reduzir o mais fraco, o mais frágil, é inesgotável.” (RATTON apud VILLAÇA, 2005, p. 152). As imagens das pessoas que, com a maior parte do corpo escorada ao chão, lentamente cruzam o quadro, retratam a lenta presença do tempo em suas atividades diárias.

Entre uma grande concentração de pessoas, assentados em diferentes armados de concreto, a câmera perambula com agilidade e imprecisão fechando, em sequências pequenas, o direcionamento à personagens específicos. O som, uma vez mais, destoa-se das imagens dos pacientes, que quase estáticos – e alguns desnudos –, cantam parte do Hino da Independência, composta em 1822 por Dom Pedro I, com letra de Evaristo da Veiga: “Brava Gente Brasileira / Longe vá, temor servil / Ou ficar a Pátria livre / Ou morrer pelo Brasil / Ou ficar a Pátria livre / ou morrer pelo Brasil” (RATTON, 1979).

As imagens continuam então a apresentar diferentes planos – gerais, médios e fechados – a imagens de pacientes em um aparente cotidiano, sem relacionamento direto com a objetiva. O depoimento, em *off*, é de um dos funcionários da instituição que, sem ser creditado, revela outras situações que demonstram o descaso com os pacientes, a pouca regulação nos registros dos pacientes e as condições insalubres de morada e dormitório.

Uma vez mais, a dissonância das frases cantadas pelos pacientes, enquanto recurso sonoro, se unem à realidade triste e isolada, dotando o produto audiovisual, como junção de imagem e som, de afetos distintos e reconstruídos. A enunciação contrastante do recurso musical ocorre enquanto o plano aberto, no pátio, continua a se expandir, tornando visíveis diversos personagens, encostados em proximidade no muro que resulta em um aglomerado no canto superior do quadro e um vazio na parte inferior, local que contém um pátio amplo e espaçado.

No plano seguinte, a objetiva da câmera volta a apresentar o percurso do encontro de uma única fonte de luz situada na janela do final de um corredor escuro sem nenhuma iluminação, ainda sem chegar no ponto luminoso. A recorrência da imagem separa os pavilhões e abordagens propostos no filme. Em sua construção de montagem, tais aparentes aproximações parecem dividir os tempos e capítulos do filme, que tomam diferentes olhares de acordo com suas proposições. O pavilhão de psiquiatria infantil torna-se visível enquanto uma voz em *off*, aparentemente infantil e masculina, conta sobre o processo de internação, enquanto a câmera entra naquele pavilhão, composto por variadas camas de mesmo tamanho e formato e, na sequência do plano, grades de ferro.



Figura 11: Helvécio Rattton: *Em Nome da Razão*”. 10’44. (1979).

A voz, em *off*, é de uma criança contando sobre sua internação. Uma vez mais, o que nos é apresentado refere-se à uma internação injusta, proveniente da falta de instrução da parte dos responsáveis parentais, aliados à condição socioeconômica. Os brinquedos, balanços em má conservação, não são utilizados e, em plano oposto, o pavilhão infantil apresenta uma câmera inquieta que, em meio aos gritos e gemidos, acompanha uma criança em desequilíbrio que, ao passar pela porta do local, é seguida pelo movimento de câmera até um pequeno pátio com um grande número de crianças, que por vezes olham para a câmera, sorrindo, em estranheza ou até em convulsão, nos apresentando àquela angustiada rotina. Enquanto objetos simbólicos, a apresentação do campo aberto com brinquedos vazios, em mal estado de conservação ganham valor dramático em relação à voz infantil apresentada.

Os múltiplos *takes* realizados na ala infantil revelam a multiplicidade de personagens em distintas condições e deixa clara a perspectiva de degradação moral: Aos dez minutos e 39 segundos do filme, o diretor filma uma criança no chão que, observada por outras, reage com rosto em tom negativo aos beijos que outra criança tentava dar.

Em entrevista cedida à Villaça (2005), Rattton conta que os responsáveis pela instituição alegaram, em suas visitas ao hospital, que a sexualidade dos pacientes se encontrava adormecida. O confronto deste discurso, ainda de acordo com o realizador,

aconteceu durante sua estadia. A cena em que uma menina cede aos beijos de outra criança retratariam a presença da sexualidade no comportamento dos pacientes.

O plano posterior é distinto dos planos já realizados ao abordar um paciente que profere seu depoimento diretamente à câmera em um pátio de alimentação composto por outros pacientes. Sua fala, em tom rápido e pouco inteligível, não acontece ao passo da movimentação de seus lábios. Enquanto a câmera lentamente afasta-se do portador da voz, ele pede, novamente a atenção da objetiva, para que pudesse falar mais. Outro paciente – com voz infantil – também pede a palavra. Em um ambiente permeado pelo controle e pela rotina ociosa, a presença da câmera torna-se destino principal dos olhares e atenções da maioria dos internos. O medo e a fascinação que a máquina semiótica é capaz de produzir, desde seus primórdios, é visível no comportamento daqueles que, diante da câmera, reagem em espanto, em pulção ou em vontade.

Separadamente das cenas, outro paciente realiza seu depoimento enquanto a câmera manual cruza a cantina. Os mesmos *raccords sonores* são utilizados para uma visão ampla e afastada do hospital. As palavras proferidas pelo adolescente, novamente, reiteram as ilegalidades que justificam as suas internações. Ao passo em que o espectador se impossibilita de visualizar o depoente, tais depoimentos conferem uma subjetivação ao inimputável, podendo ele ser qualquer um dos internos e, da mesma forma, injustamente deixados ali.

O documentário, em quase toda sua totalidade, foi gravado sem qualquer armação para a composição fílmica: “Todos os flagrantes presentes no documentário eram justamente isto: flagrantes, momentos capturados sem que houvesse qualquer interferência de nossa parte [...]” (RATTON apud VILLAÇA, p. 144). Uma dessas exceções é o *take* de Sueli Rezende, que transforma em música as dores dos pacientes. O plano aberto mostra, por partes, as construções que delimitam o exterior do hospital psiquiátrico enquanto ouvimos a marchinha²⁹ composta pela paciente:

“Ô Seu Manuel, tenha compaixão!
Tira nós todas dessa prisão!
Estamos todas de azulão
Lavando o pátio de pé no chão.
Lá vem a bóia do pessoal
Arroz cru e feijão sem sal
E mais atrás vem o macarrão

²⁹ A marchinha de Sueli Rezende, hoje, é incorporada ao bloco carnavalesco barbacenense “Tirando a Máscara”, presente na cidade há mais de 20 anos. As principais motivações do movimento são a junção de usuários dos serviços de saúde mental, junto de seus familiares e assistentes em um ambiente público, promovendo não só o lazer mas também as discussões acerca da Reforma Psiquiátrica. Disponível em: <http://vertentesdasgerais.com.br/bloco-tirando-a-mascara-arrasta-multidoes-em-barbacena/>. Acesso: 09 jan. 2017.

Parece cola de colar balão.
 E mais atrás vem a sobremesa
 Banana podre em cima da mesa
 E mais atrás vêm as funcionárias
 Que são as putas mais ordinárias.”
 (RATTON, 1979, 11’30)

No contexto das instituições totais (GOFFMAN, 2005), os muros que delimitam o território delimitam, também, o poder de invisibilidade que tais locais podem apresentar. Eles delimitam não somente o espaço geográfico cerceado, mas também distanciam afetivamente dos olhos da população do entorno. Alçado nestas proposições, o depoimento de Antônio Simone condena os muros e as barreiras físicas que circundam o hospital. A transição dos *takes* realizados nos campos externos e abertos para os pátios do hospital psiquiátrico marcam a degradação moral daqueles pacientes. A voz é interrompida por gritos e lamúrias, que surgem quando a câmera passa a filmar, primeiro em maior profundidade de campo e, logo depois, com a objetiva próxima ao corpo dos pacientes, as imagens que retratam cansaço, sofrimento e nudez.



Figura 12: Helvécio Ratton: *Em Nome da Razão*”. 12’58. (1979).

Mais uma vez, o áudio de Sueli Rezende retorna à película. A cena, em muito, se difere daquela que apresentara a música pela primeira vez. Deitados no pátio e entre lamúrias, mais pacientes são apresentados à cena até que o próximo *take* nos apresenta a intérprete, que canta em uma sala fechada, com fonte de luz externa advinda por uma janela na lateral direita do quadro.

O depoimento da paciente, após sua canção, demonstra sobriedade e exatidão em seu discurso: Sueli se apresenta e conta suas origens e seu histórico dentro do Hospital Colônia. Enquanto Sueli permanece no local onde antes havia cantado, a paciente remonta suas origens e suas justificativas de internação. Seu depoimento, no entanto, é confrontado pelos gritos dos outros pacientes, que aparecem, por vezes nus, no pátio principal.

Quando um grupo de presidiários compõe e grava sua música, o que eles mostram e vendem não é só sua música, nem só suas histórias de vida escabrosas, mas seu estilo, sua singularidade, sua percepção, sua revolta, sua causticidade, sua maneira de vestir, de "morar" na prisão, de gesticular, de protestar, de rebelar-se - em suma, sua vida. (PELBART, 2002, p. 37)

O “Seu Manoel”, a quem Sueli se refere, trata-se de José Manuel da Rosa Lucinda³⁰, então diretor administrativo do local. O depoimento em *off* do funcionário dá relevância à história de Sueli: seu trajeto é apresentado por Arbex (2013) na obra *Holocausto Brasileiro: Genocídio: 60 mil mortos no maior hospício do Brasil*. No livro, a autora conta que Sueli, nascida em Passos de Minas, era a caçula de oito irmãos quando foi morar em Belo Horizonte com um tio após crises de epilepsia.

Na escola em que estudava, tornou-se notícia ao trocar favores sexuais por merenda e tais ações ocasionaram em sua internação, a pedido do Juizado de Menores, na cidade de Oliveira, onde era localizado um hospital de neuropsiquiatria infantil. Em sua maioridade, foi internada nas dependências do Hospital Colônia e, às luzes da reforma psiquiátrica, foi “absolvida”. Depois dos muros do Colônia, sua história foi curta: aos 50 anos, sofreu um infarto que ocasionou em sua morte. A personagem ainda é lembrada por Rattón³¹ e outros estudiosos do manicômio barbacenense. De forte personalidade, Sueli utilizava grampos para se ferir e, como estratégia de ficar longe das funcionárias que tentavam domá-la, cobria seu corpo com fezes.

Diante das difíceis abordagens psicoterápicas e farmacológicas com a paciente que, de acordo com depoimento do funcionário em *off*, apresentava quadros de rebeldia, tentativas de suicídio e agressividade, o documentário apresenta as maneiras de controle existentes nas técnicas empregadas nos pacientes. *Takes* rápidos e curtos oscilam entre enfermeiras selecionando e separando remédios e um plano fechado percorre, da direita para a

³⁰ De acordo com o diretor (apud VILLAÇA, 2005), “Seu Manoel” aparece novamente no filme: suas mãos trocam o disco no aparelho de som e, nas cenas posteriores, o funcionário aparece em frente ao aparelho, em segundo plano. Seu depoimento também foi gravado, mas em *off*. O rosto do diretor não aparece intencionalmente. O diretor ainda ressalta que as denúncias aos funcionários da corporação foram evitadas afim de evitar que o posterior comportamento dos mesmos pudesse desviar a atenção dos espectadores do que seria ainda mais necessário discutir. A alternativa, de acordo com o diretor, é uma estratégia para não individualizar o conflito, que toma carga de estrutura e de responsabilidade da sociedade como um todo.

³¹ Em entrevista apresentada no Anexo IV

esquerda, mostrando frascos brancos de comprimidos cujas tampas, à frente, concentram um grande número de remédios.

O medicamento e o eletrochoque são denunciados pelo depoimento em *off*, que atesta a pouca ou nenhuma eficiência destas intervenções no fazer psiquiátrico. A alta intervenção farmacológica e os eletrochoques, de acordo com o entrevistado, servem apenas como forma de controle ao utilizar estratégias capazes de dopar o paciente, sem qualquer possibilidade de cura.

Na sequência seguinte, um funcionário abre a caixa de eletrochoque e parece demonstrar o seu funcionamento para a câmera, como o posicionamento dos eletrocutores e como é realizado o procedimento na cama de contenção. Ratton (VILLAÇA, 2005) afirma que a escolha da representação subjetiva do modo de operação do eletrochoque tratava-se de uma escolha de *mise-en-scène*. Parece não fazer parte dos anseios do diretor a promoção do sentimento de espanto, para o espectador, de uma cena marcante. A potência de afetividade do documentário está inserida com mais força nos depoimentos e nas imagens de desamparo. No áudio, além da clara posição contrária ao uso do equipamento elétrico, a lobotomia³² é introduzida pela primeira vez no filme. No depoimento, a voz em *off* declara, em desacordo, que uma das pacientes indicadas à lobotomia era Sueli Rezende. O procedimento, de acordo com a voz, se tratava de uma coação do sistema que indica o irresoluto destino das pessoas daquele lugar.

Cheguei a considerar a possibilidade de filmar um daqueles procedimentos, já que certamente teria permissão para isto, mas logo descartei a ideia: eu não queria colocar algo tão escatológico, uma tortura com eletrochoque, no documentário. E o fato é que, mesmo sem essas cenas, o filme já é muito forte e até hoje me emociona muitíssimo – não por questões ideológicas, mas sim humanitárias. (RATTON apud VILLAÇA, 2005, p. 159)

Nos momentos finais da fala do entrevistado, em plano fechado, mãos masculinas trocam um disco ligado à um aparelho sonoro, que reproduz em alto volume uma música na área externa do hospital. A câmera se movimenta no campo filmado, enquadrando diversos personagens que, apresentados à câmera, dançam em par, sozinhos ou observam a situação. O balanço, apresentado nas cenas da ala infantil, agora aparece em plano de fundo, sendo utilizado por um paciente adulto, que se movimenta rapidamente no brinquedo. A canção tocada em um ambiente de tantos retrocessos é, curiosamente, a interpretação de Donna Summer para a música futurística *I Feel Love* (1977).

³² A lobotomia foi uma operação cirúrgica utilizada durante o século XX. A prática foi desenvolvida em 1935 pelo médico português António Egas Moniz. Nesta intervenção, são seccionadas as vias que ligam os lobos frontais ao tálamo, e outras vias associadas. O procedimento leva o paciente a um estado de baixa reatividade emocional e não é mais aplicado atualmente. Disponível em: <https://www.infoescola.com/medicina/lobotomia/>. Acesso: 02 jan. 2018.

Martin (1971) reitera que a capacidade da câmera de filmar pode trazer enquadramentos simbólicos. O ato de trocar o disco, marcado pelo personagem que coloca a música no aparelho de som, é sucedido por emoções e reações distintas daquelas já apresentadas. A velocidade rítmica da música conduz a aceleração do corpo dos personagens, que – em maioria – agora dançam em aparente regozijo. Os depoimentos que, durante a maior parte da película reiteravam as medidas segregatícias e punitivas que imperavam no local agora dão lugar ao volume amplificado do som que exhibe o pátio onde os pacientes dançam.

A alegria e vivacidade da música vão ao encontro dos movimentos corporais de alguns pacientes, que acenam e dançam em frente a câmera. A dissonância dos *takes* que promovem certa alegria e regozijo, da parte dos pacientes, pode também transmitir uma outra correlação: nas sequências anteriores, as imagens que filmavam o mesmo pátio vazio direcionava o olhar do espectador para dentro dos muros do local, onde a miserabilidade e a falta de cuidado pairavam. No ambiente externo, que de certo modo se encontrava aberto aos olhos públicos, é possível diferenciar os modos de tratamento aos pacientes que aparecem em cena. O desconforto das canções alegres pode ser causado pela contemplação anterior do espectador, que visualiza, na cena, um ambiente completamente deslocado do que antes fora projetado.

No mesmo ambiente filmado, então, a música pode ser ouvida como segundo plano do depoimento de outro paciente, que desafia o contentamento das cenas em uma súplica por sua liberação. Ele pede para ir embora, questionando sua segurança e seu bem estar no local. Ao fim de seu depoimento, os personagens, ainda dançantes, movimentam-se ao som de *Jambalaya (on the bayou)*³³ (1952).

A canção, composta e gravada por Hank Williams, pode provocar, no espectador, um dos efeitos que remontam a tragicidade do filme: a música é mais veloz que as outras canções apresentadas e na sequência em que tal recurso sonoro é explorado, os pacientes dançam em plano aberto, dialogando com a câmera e entre si. O som é amplificado e, em meio aos dançantes, o depoimento das súplicas para a fuga daquele local parece aparecer de maneira ironizada. Por meio da imagem e do som, a dinamicidade da música pode conduzir ao desconforto do espectador, que pode ver certa artificialidade naquelas imagens.

Ao fim da canção, o *take* encerra bruscamente ao trazer de volta a plano em

³³ Trecho da música utilizado no filme: “Son of a gun we’ll have big fun on the bayou / Jambalaya, crawfish pie, fillet gumbo / for tonight I’m gonna see my ma cher a me-o / Pick guitar, fill fruit jar, and be gay-o / Son of a gun we’ll have big fun on the bayou” (Em Nome da Razão, 1979, 17’00).

movimento do corredor pouco iluminado. Aproximando-nos da luz, direção almejada pela câmera nos *takes* prévios, um personagem imóvel é apresentado no lado esquerdo do quadro, próximo à fonte luminosa, mas sem contato. Outro corte brusco apresenta uma câmera que se movimenta rapidamente em um dos dormitórios. Os intensos gritos e barulhos que fazem alusão à socos ou batidas na parede dividem espaço sonoro com a canção de Roberto Carlos, *Jesus Cristo* (1971).

A letra, no filme, aparenta ser uma súplica: em meio aos descontentamentos e clamores, junto dos personagens isolados e gradeados, a câmera percorre as celas fechadas enquanto a música, cantada pelo personagem, indicaria sua presença para Jesus. Ao passo que o volume da canção decresce, a câmera apresenta, em plano médio, um personagem atrás de grades, sentado no chão de sua cela. No depoimento, um paciente declara ter sido internado no hospital por seu temperamento.

É possível notar que as falas dos personagens confluem com o discurso da luta antimanicomial, que vinha questionando não só as condutas dos profissionais da saúde aos pacientes do hospital, mas também dizem respeito à massiva internação desprovida de crivo.

Em outras grades, um paciente relata que sua internação ocorreu a pedido do pai, descontente com as bagunças em casa. A música sensibiliza o teor das falas dos personagens e seus gritos corroboram com o cenário gradeado: as imagens, que muito mais se assemelham à uma prisão do que um hospital psiquiátrico, apresentam os pacientes enjaulados.

Os depoimentos suportam a narração central do filme, que parece se direcionar a partir da fala anterior. A subjetividade e privacidade dos pacientes é confrontada pelo psiquiatra que utiliza a nomenclatura foucaultiana (2002) de instituição fechada. A falta de privacidade e de liberdades individuais que são elencadas na voz em *over* se tornam aparentes no cenário de convívio social, que corrobora com a violação e depravação da identidade dos internos. O pátio cimentado expõe pacientes nus em meio a pacientes vestidos.

A câmera acompanha, por detrás, a condução de um homem vestido que segue um caminho delimitado por outro, sem roupas. Em *plongée*, pessoas amotinadas em um pequeno espaço aparecem sob o som – também acompanhado de gritos, da canção *Felicidade* (1974), de Lupicínio Rodrigues³⁴. As filmagens que acompanham a canção seguem os métodos utilizados na montagem: as cenas de tristeza e de desamparo apresentadas no cotidiano de diversos pacientes, aqui, confluem com a letra da música, que apresenta a afetividade e

³⁴ Trecho da música utilizado no filme: “A minha casa fica lá detrás do mundo / Onde eu vou em um segundo quando começo a cantar / E o pensamento parece uma coisa à toa / Mas como a gente voa quando começa a lembrar (sic) / Felicidade foi-se embora e a saudade no meu peito ainda mora (RATTON, 1979, 19’15)”

emoção dos personagens que, no hospital, não encontram a felicidade.

Em meio aos pacientes, que se amotinam no entorno de uma pequena chama, a voz de Roberto Marcondes retoma a abordagem de Foucault (2002) acerca da história da loucura, que confere à psiquiatria o monopólio da loucura após a Revolução Francesa. O fundamento do discurso psiquiátrico é sustentado pelo controle da irracionalidade. Deste modo, as palavras “em nome da razão” são utilizadas para afirmar que, por meio desta sentença, são excluídos socialmente os drogadictos, os homoafetivos e as pessoas em situação de rua.

A crítica realizada no decorrer de sua fala a respeito de tais acontecimentos dirige-se ao espectador. O autor do discurso que rege a película culpa não somente as autoridades legais do hospital, mas também a sociedade na qual ele está inserido: “[...] trata-se de revelar a instituição e seus amplos compromissos com a sociedade que rechaça a loucura e a condena à clausura e à mortificação.” (GOULART, 2010, p. 39). Dada a nossa incapacidade de conviver com as diferenças, a saída segregatória é o recurso pelo qual demonstramos nossa



Figura 13: Helvécio Ratton: *Em Nome da Razão*. 20'47. (1979).

opressão.

Durante as entrevistas, evitei ao máximo provocar qualquer tipo de confronto direto com as pessoas responsáveis pelo manicômio, pois estava me sentindo numa corda bamba: a qualquer momento a autorização para filmar poderia ser cancelada. No entanto, é claro que elas sabiam que o documentário daria origem a sérios questionamentos. (RATTON apud VILLAÇA, 2005, p. 150)

A câmera se aproxima do personagem situado ao fundo do corredor luminoso. O jargão “luz no fim do túnel”, aqui, pode remeter à uma provável escapatória do local: a morte ou a lobotomia. A condução das imagens do corredor com pouca luminosidade encontra, por fim, o personagem que aparenta ser o cerne principal da busca do documentário. O depoimento seguinte, então, introduz ao espectador o paciente que já vinha aparecendo de relance: João Adão Ferreira da Silva.

O depoente, atrás das grades, fita a câmera enquanto sua fala acerca de sua internação é audível. A lobotomia volta a se tornar pauta do roteiro do filme quando, pela última vez, o corredor a imagem aproximada: João Adão é visto no mesmo movimento de câmera, que ao se encontrar com a luz afasta o personagem, que se esvai na borda inferior esquerda do quadro. O processo lobectômico é apresentado em *off* por um dos funcionários, que afirma que a instituição indicava o procedimento por três vezes, como último recurso. A periculosidade do interno, abordada nas falas de um funcionário, entra em desacordo com a imagem apresentada pelo *take*: o personagem depõe, de maneira calma, por detrás de grades, com os punhos machucados por algemas.



Figura 14: Helvécio Ratton: *Em Nome da Razão*?. 21'32. (1979).

Ao encontrar a janela luminosa, a câmera despede-se do hospital ao apresentar, em plano aberto, um ambiente aparentemente rural, filmado por detrás de cercas de arame farpado, cujo *off* indica depoimento de uma mulher, mãe de sete filhos e sem marido, casada aos 13 anos de idade. Lavando copos em uma bacia, mãe e irmã apresentam o descontentamento com o atual quadro de João Adão, lobotomizado e entregue aos cuidados

da família.

A irmã de João Adão expressa a desinformação a respeito dos pormenores do processo lobectômico, que inibia o paciente de funções básicas. Ela ainda contesta a autorização, supostamente concedida por ela, para o tratamento. Na cena, é possível compreender os modos pelos quais as internações se fizeram presentes no cotidiano das famílias cujos membros foram enviados ao Colônia.

O que a película demonstra se baseia na falta de recursos e de instruções a respeito da real condição dos pacientes que eram enviados ao hospital. Na instituição, cuja maioria dos internos era proveniente de classes econômicas desafortunadas, é possível compreender os modos pelos quais a instituição encontra as maneiras de segregar e punir aqueles que desproveem dos recursos necessários para questionar aquele sistema hegemônico.

Em plano fechado, ela aparece chorando, a declarar a surpresa ao descobrir o horror acometido ao irmão: a cena final mescla a dor da tragédia anunciada com o desamparo e o desolamento. Uma criança de pouca idade que acaricia levemente um cachorro franzino nos despede do filme.

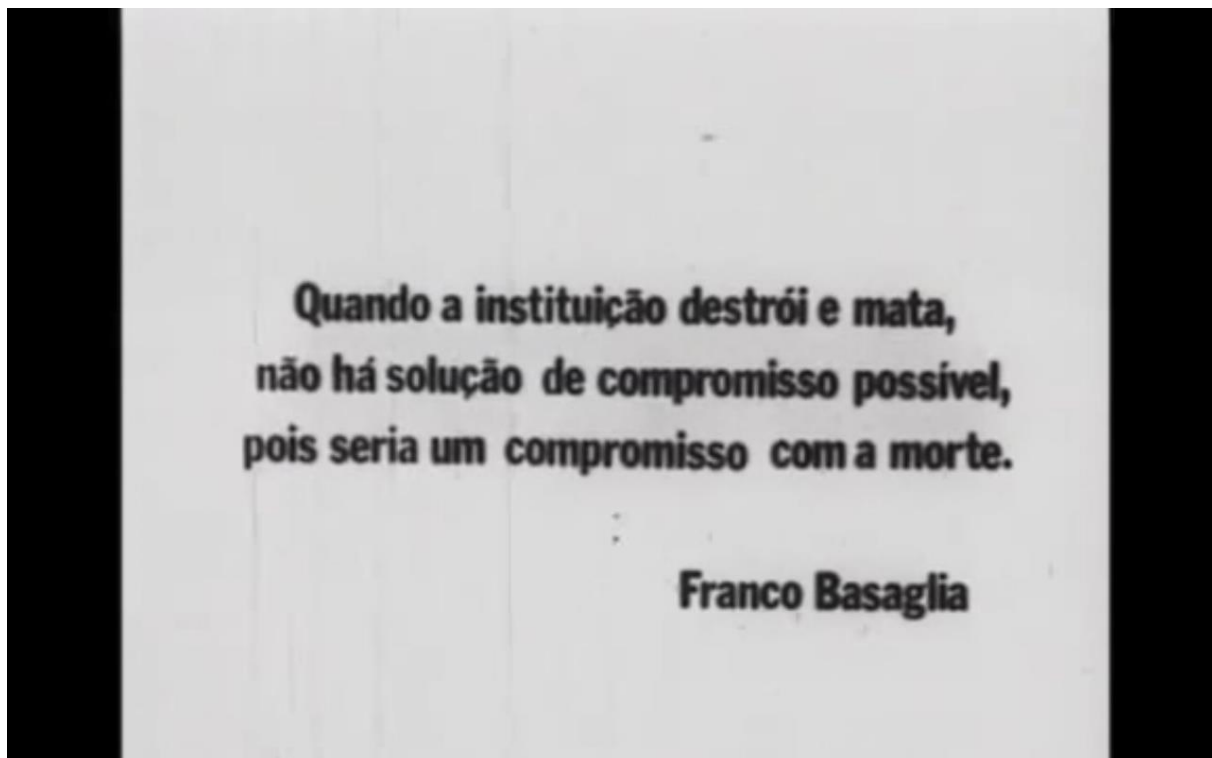


Figura 15: Helvécio Ratton: *Em Nome da Razão*?. 23'30. (1979).

5.3 A ESTÉTICA REALISTA NOS CONFINS DA LOUCURA

A realidade é a principal fonte de busca do artista que, ao se deparar com o universo observável, o utiliza a fim de produzir novas possibilidades de significado e de abordagem. O material utilizado por Helvécio Rattón estava, de certa forma, disponível e aberto às outras modalidades expressivas contidas na linguagem. O filme, no entanto, utilizou tal lugar de fala para viabilizar as discussões que já vinham crescendo no cenário acadêmico brasileiro para abranger o público que, a partir daquelas imagens, poderia conduzir-se em afetos necessários para promulgar novas possibilidades de ação.

A estética realista, marcada não somente pela busca constante e incessável do real, aqui aparece, também, incorporando-o à materialidade social e crítica que está composta na linguagem que o cineasta propõe. Assim, a abordagem do realismo e da tragédia na trama está conjunta à premissa de denúncia social e de indagação e questionamento dos modos de controle e subserviência encontrados nas formas de controle e domínio social.

Expandindo o termo, entendemos como realista a obra que utiliza das formas de expressão para resistir e intervir na realidade com a própria realidade. Deste modo, o filme implica a composição realista para ressaltar que, longe dos nossos olhos, o real pode trajar comportamentos surreais, onde aparecem a dor, o trágico e o grotesco.

As insurgências das denúncias, pela manifestação artística, acompanham os fazeres que contrapõem as formas de domínio. O realismo grotesco, enquanto modalidade expressiva, se alavancou no contexto de transição entre a Idade Média e o Classicismo para satirizar as deformidades que se tornavam premissa de exclusão e de segregação. Ainda no contexto classicista, os adventos do capitalismo corroboraram não somente à segregação dos que, aos olhos do poder vigente, eram considerados diferentes, mas também dispôs de recursos para extraí-los do convívio social.

No caso do Realismo Social, movimento artístico cujo vigor teve égide após a Revolução Industrial, se fazem marcantes as maneiras pelas quais os dispositivos estéticos fazem uso das artes – no princípio pelas artes plásticas e, após o advento das máquinas semióticas, pela fotografia e cinema – nos processos de produção e contraposição às condutas normativas que dominam e reiteram os lugares comuns e de assentamentos morais dos indivíduos. Ainda sob as sombras do capitalismo, as formas de exclusão que vigoravam desde o surgimento das casas de internação foram acrescidas da massificação da produção e do consumo, da operação e distinção dentro do sistema de classes e da constante perda de autonomia dos indivíduos exilados da sociedade.

Ainda que este trabalho não reitere, primordialmente, a produção e compreensão das abordagens artísticas que tangem especificamente a loucura, faz-se necessário reafirmar que a loucura, enquanto patologia clínica, não era abordada mesmo em Barbacena. Em um cenário onde grande parte dos pacientes eram pobres, drogadictos, homoafetivos, prostitutas e desafetos políticos, fica claro que o principal distúrbio, disfunção ou anomalia é o fato de que esses personagens, ao longo dos anos, apenas não se encaixavam na normalidade de conduta imposta pelos poderes de controle social. Enquanto produto de códigos, a arte os utiliza, ainda que na cena grotesca ou trágica, para produzir reflexões críticas e dotar de sentidos as representações que minam em paixões, catástrofes ou catarses.

O filme foi realizado durante a Ditadura Militar, que assolou territórios brasileiros entre 1964 e 1985. O período, marcado pela perseguição de jornalistas, musicistas, produtores de conteúdo e críticos censurou, em suas duas décadas de exercício, uma enormidade de produções artísticas. As estratégias combativas, então, deveriam tornar-se subjetivas e incorporadas às outras abordagens. O enunciado crítico do filme apresenta resistência e força de contraponto à supremacia política que não somente atingia os grandes cenários urbanos, mas também minava e destituía os indivíduos que, naquele sistema, não eram considerados produtivos ou aceitos.

Sob a ótica foucaultiana, os depoimentos do filme reiteram a formação arquitetônica do local: junto de seus muros, a exclusão também é simbólica. Afastando os ditos portadores de transtorno mental do convívio social, afastam-se também o peso crítico da sociedade que, distante daquela realidade, não provém da consciência crítica necessária para intervir, ainda que simbolicamente, no ambiente observado.

A banalidade do sofrimento do outro, na película, fica clara. As imagens que nos são dadas apresentam o cotidiano daqueles personagens, e não uma causalidade rara que os acometeu nos momentos de filmagem. O mote central dos movimentos da luta antimanicomial é de que o paciente, portador ou não de transtornos psicossomáticos, não deve perder sua dignidade, subjetividade e identidade. Desapropriados de direitos civis e de condições básicas de salubridade, as cenas de “Em Nome da Razão” (RATTON, 1979) podem chocar o espectador que, incôscio daquela realidade, é atingido pela força de suas imagens.

A potência do documentário, junto de seus materiais de afecção, possui forças distintas que, em conjunto, ativam as sensações e desassossegos no espectador. O esteio acadêmico elucidado na voz em *over* corrobora as imagens da dor e do sofrimento dos pacientes que, dentro das limitações do local, são apresentados como vítimas daquele sistema. Como recurso sensitivo, os gritos e clamores consonaram e deram espaço geográfico e afetivo

às canções que, popularmente conhecidas, ganham outras significações quando inseridas no ambiente trágico.

O modelo manicomial, em muito, se assemelha ao modelo prisional. A pena, no entanto, é incerta. No caso de Barbacena, a maioria dos pacientes que eram submetidos à internação, desprovidos de qualquer diagnóstico, eram classificados “Crônicos Sociais”. Irremediáveis, o destino cabível era, portanto, a execução morosa.

Historicamente, o ano de 1979 é marco da luta pela reforma psiquiátrica. A visita do psiquiatra Franco Basaglia alicerçou o movimento que gradualmente ganhava força no país. Os congressos de psiquiatria já denunciavam as torturas e as condições insalubres dos hospitais psiquiátricos. O movimento, para além de psiquiatras, psicólogos e assistentes sociais, teve amparo satisfatório: a presença dos meios audiovisuais, no projeto de denúncia e de reestruturação de novas possibilidades de empatia ganhara força.

O diretor aponta, em entrevista à Pablo Villaça (2005), que as tentativas de censura começaram a aparecer na pós-produção do documentário. No período de montagem do filme, Ratton recebeu o comunicado de que a Secretaria de Saúde gostaria de assistir ao filme antes de seu lançamento. Os funcionários do governo, que coagiam imprensa e arte durante período ditatorial, apontavam questões acerca do projeto.

Em 1980, nas vésperas do Congresso Brasileiro de Psiquiatria, evento sucedido pelas grandes transformações no modelo de assistência psiquiátrica, o diretor decidira que o filme se tornaria prova cabal de que as mudanças que deveriam acontecer no hospital barbacenense seriam urgentes. Junto da presença de Basaglia, as denúncias realizadas por Helvécio Ratton abriram o evento. Comovido pelas cenas daquela realidade, o diretor ainda declara que o Basaglia passou a falar de “Em Nome da Razão” em todas as conferências das quais participava.

O diretor constata³⁵ que após incentivo de Franco Basaglia, que levou o filme para salas de cinema e para debates na Europa, fez com que variadas cópias em 16 milímetros fossem realizadas, para que a história daquele hospital pudesse circular no restante do país. O filme foi agraciado com a honraria Margarida de Prata da CNBB, o prêmio de Melhor Documentário das Jornadas de Salvador e do Festival de Lille, na França. As capacidades estéticas do documentário moveram em afetos não somente os profissionais da saúde mental, como também o público das salas de exibição nas quais o filme fora exibido.

³⁵ Entrevista cedida pelo diretor disponível no anexo IV.

Das potências afetivas delimitadas pela capacidade imagética em tomar o sujeito de afetos, Ratton elenca situações comprobatórias do poder da obra: as sessões causaram comoção e desconforto em parte considerável da audiência. As reações aflitivas impressas na tela, segundo o diretor, foram captações estéticas que representavam o que ele sentira enquanto estava presente nas dependências do hospital.

Em curto prazo, as transformações sociais suscitadas pela obra já puderam ser sentidas: Ratton (apud VILLAÇA, 2005) afirma que a escolha dos personagens se dava, na maioria das vezes, de maneira intuitiva. Sueli Rezende, no entanto, não participava desta regra. Seu discurso crítico, além da canção que interpretava, reforçaram sua imagem como uma das personagens mais potentes da história do hospital. A paciente, que seria encaminhada à lobotomia, teve sua sentença interpelada após a veiculação de sua história.

A luta pela liberdade de uma sociedade sem manicômios ainda é longa. No processo promulgado pela luta antimanicomial, fidelizado em lei em 2001, a capacidade de comoção de “*Em Nome da Razão*” foi novamente apresentada:

O cinema não muda o mundo, mas *Em Nome da Razão* foi uma ferramenta importante com relação à situação em Barbacena e à luta contra esse tipo de instituição no Brasil. Em 2001 (mais de 20 anos após sua realização, portanto), fui chamado para testemunhar em um tribunal simbólico – formado por médicos, parlamentares e magistrados – que denunciou a rede de hospitais psiquiátricos, e, há alguns anos, o deputado Paulo Delgado, autor da Lei Anti-Manicomial, declarou em Brasília, durante sessão do Congresso, que o movimento antimanicômio divide-se em “antes” e “depois” de *Em Nome da Razão*, tamanho o choque que o filme provocou nas pessoas, que não acreditavam que aquilo pudesse acontecer. (RATTON apud VILLAÇA, 2005, p. 163)

A Reforma Psiquiátrica, no contexto atual, garante a desospitalização do paciente portador de transtorno. Os cuidados são dirigidos ao paciente que, não necessariamente, recorre à internação. A lei brasileira de assistência ao portador de transtornos mentais, aprovada em abril de 2001, é resultado direto do movimento brasileiro da luta antimanicomial, iniciado em 1979. Como efeitos, o advento desta lei pôde “[...] vedar a exclusão do paciente, ou a sua inclusão em instituições fechadas o que não é a mesma coisa, mas não deixa de produzir efeitos idênticos.” (MATTOS, 2010, p. 58). Em Barbacena, parte dos pacientes que “sobreviveram” ao período vivido no Hospital Colônia, dispõem de casas terapêuticas distribuídas nos bairros da cidade.

Seguidas de modelos assistenciais acompanhados por psicólogos e assistentes sociais, os recursos financeiros que, em primeira instância eram cedidos aos leitos psiquiátricos foram entregues aos egressos dos hospitais psiquiátricos. Pela primeira vez, muitos deles puderam gozar de sua liberdade e autonomia.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A realidade nem sempre foi aprazível aos indesejados socialmente. A memória do Hospital Colônia retrata um modelo de controle e vigilância empregado, minimamente, desde o início da estrutura manicomial enquanto instituição fechada. Não coube, a este trabalho, a precisa definição sintática – ou sintomática – da loucura. Ao longo dos anos, os padrões e normas culturais definiram delírio e patologia, sistematicamente.

O caso observado em *Em Nome da Razão* não foi um caso à parte. A instalação psiquiátrica fez parte de um minucioso modelo de segregação e de controle que, principalmente a partir do período classicista, assolou tais instituições no ocidente. As marcas na história e nos corpos dos pacientes reiteram as maneiras pelas quais os poderes dominantes fazem uso dos jogos de exclusão social, principalmente no que tange a loucura.

Ainda que chamados loucos e extraídos do convívio social, os “corpos errantes”, segundo as normas de hegemonia social, tornam a resistir e a reaparecer, em um clamor por lugar e aceitação. Se creditamos à estética uma função de percepção do mundo a partir das concepções artísticas, cabe a ela, também, a instrumentalização de suas capacidades a fim de agir politicamente e lutar, em conjunto com as outras formas para exercer dignidade e atingir ambientes plurais. Enquanto ferramenta política, a projeção do filme no campo das afetividades de quem o contempla pode causar a comoção necessária para que o sujeito, assombrado pela tragédia e pelo horror, possa agir em prol de uma luta que, até então, não vigorava em seu cotidiano.

O desenvolvimento da estética realista, que se ocupou na figuração não somente da realidade, mas das diversas realidades que compõem a vida humana, é capaz de fazer de sua arte matéria de luta e de força.

A materialidade social da obra, a partir da busca da representação do mundo visível, torna-se cada vez mais forte a partir da gradual democratização dos meios e do maior acesso às informações que contornam o globo. Por meio do cinema, esses indivíduos podem clamar a existência que, até então, fora negada. Ainda que o passante não visibilize o sujeito marginal nas ruas, certamente o enquadramento projetado na tela conduzirá o olhar que, tocado ou não, tomará conhecimento daquela realidade.

Das diversas modalidades expressivas utilizadas pelo realismo, o audiovisual é um grande potencial combativo ao retratar, com mais fidelidade, as imagens críticas que, a partir das intenções e inquietudes do idealizador, necessitam ser veiculadas. Deste modo, o cinema documental – junto de outros gêneros das técnicas audiovisuais – pode produzir os

efeitos de diálogo com o real que, na esfera da contemplação, contestam as normatizações impostas.

Por meio de sua capacidade de denúncia, o documentário expôs, com efeitos realistas, a tragicidade existente naquele lugar. A relevância de sua abordagem, junto das ações do movimento da luta antimanicomial, foi capaz de expandir a discussão que, até então, não ocupava pauta nas centrais discussões acerca do tema. O uso da consciência política, suscitado pela contemplação da obra, o compreende não somente como objeto de afeto, mas de memória.

O compadecimento denota as potências de cumplicidade entre a obra e o espectador. Deste modo, a validação da película enquanto ferramenta de mudanças estruturais é crível em sua habilidade de reafirmar as possibilidades de diálogo entre arte, cultura e o fazer-político. Não obstante, os ambientes audiovisuais podem conceber lugares que auxiliam na construção de uma memória coletiva que repercute em novas realidades sociais.

A política de Estado construída nas últimas três décadas no que tange o cuidado e acompanhamento dos portadores de transtornos mentais recebeu reconhecimento internacional da Organização Mundial da Saúde (OMS). Em dezembro de 2017, no entanto, as políticas que se ocupam da saúde mental pretendem, por meio de uma portaria, extinguir os mecanismos legais que dignificam o paciente. A atual Coordenação Geral de Saúde Mental, Álcool e Drogas do Ministério da Saúde (CGMAD/MS) objetiva realizar mudanças substanciais em detrimento da Política Brasileira de Saúde Mental: em um cenário de retrocessos, a proposta visa o retorno do destaque às ações contrárias à reinserção social e de tratamento humano aos pacientes. As forças das potências manicomializadoras, uma vez mais, representam parte das ações governamentais.

O percurso dos estudos que envolvem a estética manifestada de forma cinedocumental com a saúde mental, principalmente em seu contexto hospitalar, reitera a necessidade da discussão do tema nos mais diversos ambientes, com a intenção de se fazerem presentes novas formas de resistência. A continuidade deste trabalho poderá acompanhar as relações entre o audiovisual e as políticas públicas de saúde mental para perceber de quais modos os produtos estéticos reagem às decretórias hegemônicas.

No caso do documentário, cuja premissa central era a de realizar uma denúncia, somos convidados a tomar, das mãos das instituições fechadas, o leme que guia a Nau dos Loucos. A imersão realizada por suas imagens foi capaz de transformar, gradualmente, as generalizações e concepções que dizem respeito à apresentação destes sujeitos sob novas perspectivas.

Creditamos às filmagens do Hospital Colônia, realizadas em *Em Nome da Razão*, a incumbência de agir junto das forças da Reforma Psiquiátrica para lutar em prol da concessão da dignidade, direito humano básico. Dos afetos presentes na obra e investidos no espectador, inserimos o caso do pesquisador que, após assistir o filme, pôs-se a desvendar a imagem do sofrimento.

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. **Arte poética**. São Paulo: Martin Claret, 2006.

ADORNO, Theodor W. **Teoria estética**. Lisboa: Livraria Martins Fontes, 1982.

AGUIAR JUNIOR, José Wenceslau Caminha. **Cinema e Guerra**: algumas considerações. Porto Alegre: Sessões do Imaginário. PORTO ALEGRE | v. 22 | n. 37 | 2017 | pp. 120-127.

APREA, Gustavo. A memória visual do genocídio. In: YOEL, Gerardo (org.). **Pensar o cinema**: imagem, ética e filosofia. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

ARANHA, Maria Lúcia de Arruda. **Filosofia**: Introdução à Filosofia. 4^a ed. São Paulo: Moderna, 2009.

ARBEX, Daniela. **Holocausto Brasileiro**. Genocídio: 60 mil mortos no maior hospício do Brasil. 1. Ed. – São Paulo: Geração Editorial, 2013.

ARTAUD, Antonin. **Eu, Antonin Artaud**, Lisboa: Assirio & Alvim, 2007.

AUMONT, Jacques et al. **A Estética do Filme**. Campinas: Papyrus, 1995.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1993.

BARROS-BRISSET, Fernanda Otoni de. **Por uma política de atenção integral ao louco infrator**. Belo Horizonte: Tribunal de Justiça do Estado de Minas Gerais, 2010.

BARTHES, Roland. **A câmara clara**: notas sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.

BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e simulação**. Lisboa: Relógio D'Água, 1991.

BAZIN, André. **O Cinema**: ensaios. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.

BENJAMIN, Walter. O narrador: observações acerca da obra de Nicolau Lescov. In: _____. **Coleção Os Pensadores**: textos escolhidos, vol. XLVIII. São Paulo: Abril, 1975. pp. 63-81.

_____. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: _____. **Coleção Os Pensadores**: textos escolhidos, vol. XLVIII. São Paulo: Abril, 1975. pp. 165-196.

_____. Experiência e pobreza. In: _____. **O anjo da história**. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2012. p. 83-90.

BENSE, Max. **Pequena estética**. São Paulo: Perspectiva, 1971.

BERGSON, Henri. **Matéria e memória**: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999. 291 p. (Coleção Tópicos)

BONDER, Nilton. **A alma imoral**: traição e tradição através dos tempos. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

BORGES, Maria Lucília. **Design Desejante**: a dobra como espaço e(ntr)e. Tese de Doutorado em Comunicação e Semiótica. São Paulo: PUCSP, 2008. Disponível em: <http://issuu.com/luciliaborges>. Acesso em: 22/04/2015.

BOTTI, Nadia Cristiane Lappann. **Uma viagem na história da enfermagem psiquiátrica no início do século XX**. Esc. Anna Nery. 2006;10(4):725-729. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ean/v10n4/v10n4a15.pdf>. Acesso em: 01 fev. 2017.

BOTTI, N. C. L. & TORRÉZIO, M. C. S. (2014). Festival da loucura e a dimensão sociocultural da Reforma Psiquiátrica. **Psicologia & Sociedade**; 26(n. spe.), 212-221. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/psoc/v26nspe/22.pdf>. Acesso em: 25 jun. 2016.

BRASIL. Constituição (1998). **Constituição da República Federativa do Brasil**. Brasília, DF: Senado Federal, 1988

BRASIL, Código Penal. Decreto-lei n. 2.848, de 07 de dezembro de 1940. **Diário Oficial [da] da República Federativa do Brasil**. Brasília, DF, p. 2091. 31. Dez. 1940.

BRASIL, Código de Processo Penal. Decreto-lei n. 3.698, de 03 de outubro de 1941. **Diário Oficial [da] da República Federativa do Brasil**. Brasília, DF, p. 19699. 13. Out. 1941.

BRASIL. Lei 10.216, de 06 de abril de 2001. Dispõe sobre a proteção e os direitos das pessoas portadoras de transtornos mentais e redireciona o modelo assistencial em saúde mental. **Diário Oficial [da] da República Federativa do Brasil**. Brasília, DF, p. 02. 09. abr. 2001.

BUCKINGHAM, Will et al. **O Livro da Filosofia**. São Paulo: Globo, 2011.

BURCH, Noel. **Práxis do Cinema**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

CANOVA, Loiva. **A questão da loucura na historiografia ocidental e nos jornais da cidade de Cuiabá na Primeira República**. Veredas da História. Ano IV – Ed. 1 – 2011. Disponível em: <http://www.seer.veredadahistoria.com.br/ojs->

2.4.8/index.php/veredasdahistoria/article/view/54/57. Acesso: 08 jan. 2018.

CAUNE, Jean. **Cultura e comunicação: convergências teóricas e lugares de mediação**. São Paulo: UNESP, 2014.

COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e Poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção e documentário**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008

COSTA, Augusto Cesar de Farias. Direito, saúde mental e reforma psiquiátrica. In: **Direito sanitário e saúde pública** / Ministério da Saúde, Secretaria de Gestão do Trabalho e da Educação na Saúde, Departamento de Gestão da Educação na Saúde; Márcio Iorio Aranha (Org.) – Brasília: Ministério da Saúde, 2003. p. 135-178.

DACORSO, A. L. R.; LEITE, K. C.; MOLINA-PALMA, M. A. **Inovação e competitividade: um estudo sobre a capacidade de inovar do pequeno produtor de rosas de Barbacena (MG)**. Estudos - Sociedade e Agricultura, Rio de Janeiro, vol. 15, no. 1, 2007: 160- 190.

DÉBORD, Guy. **La Societé Du Spectacle**. Les Éditions Gallimard, Paris, 1992, 3^e édition, collection Folio. Disponível em: http://classiques.uqac.ca/contemporains/debord_guy/societe_du_spectacle/societe_du_spectacle.pdf. Acesso em: 10/05/2015.

DE DUVE, Thierry. **A arte diante do mal radical**. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. Universidade de São Paulo: São Paulo. Ano 7, n. 13, 2009. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/ars/article/view/3062/3751>. Acesso: 19 dez. 2017.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia**. Rio de Janeiro: Coleção TRANS, 1995.

_____. **O Que é a Filosofia**. São Paulo: Coleção TRANS Editora !34, 1992.

DELEUZE, Gilles. **Espinosa: Filosofia Prática**. São Paulo: Escuta, 2002.

_____. **Sacher-Masoch: o frio e o cruel; tradução Jorge Bastos; revisão técnica Roberto Machado** – Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2009.

_____. **Foucault**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warbug; tradução Vera Ribeiro**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013

DUARTE, Rodrigo (org.). **O Belo autônomo: textos clássicos de Estética**. Belo Horizonte:

Autêntica, 2012. 2^a. edição revista e ampliada.

EAGLETON, Terry. **A ideologia da estética**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda, 1993.

ECO, Umberto. **D'Aristote à Poe**; in: CASSIN, Bárbara (org.). *Nos Grecsetleurs Modernes*. Paris: Seuil, 1992.

_____. **História da Beleza**. Rio de Janeiro: Record, 2004.

_____. **História da Feiura**. Rio de Janeiro: Record, 2015.

FABRIS, Annateresa (org.). **Fotografia: Usos e Funções no Século XIX**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

FERRAZ, Maria Cristina Franco. **Homo deletabilis: corpo, percepção, esquecimento do século XIX ao XXI**. Rio de Janeiro: Imago, 2010. 196 p.

FERRO, Marc. **Cinema e História**. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

FIRMINO, Hiram. **Nos porões da loucura**. Rio de Janeiro: CODECRI, 1982.

FRANÇA, Vera; ALMEIDA, Roberto. **O acontecimento e seus públicos: um estudo de caso**. Contemporânea. Salvador: v. 6, p. 1-24, 2008.

FRANÇA, Vera. **O acontecimento e a mídia**. São Paulo: Galaxia, n. 24, p. 10-21, 2012.

FRANCO, Kalinka Maria Braga. **Uma análise sobre a construção da loucura baseada nos relatos de Daniela Arbex sobre o manicômio de Barbacena**. Monografia apresentada ao curso de Direito da Universidade Federal do Paraná. Curitiba. 2015.

FRANCO, Marília. Prazer Audiovisual. In: **Comunicação e Educação**. São Paulo, (2): 49 a 52, jan./abr. 1995

FREUD, Sigmund. Luto e melancolia. In: _____. **Obras completas**, vol. XIV. Tradução dirigida por Jayme Salomão. Rio de Janeiro, Imago, 1996. p. 245-266.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir: nascimento da prisão**. Petrópolis: Editora Vozes, 1977.

_____. **A Ordem do Discurso: aula inaugural no Collège de France**, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. 23 ed. São Paulo: Edições Loyola, 2013.

_____. **A História da Loucura na Idade Clássica**. São Paulo, Perspectiva, 2002.

GADELHA, Maria Julieta; PAIVA, Cláudio Cardoso de. **A Representação da doença Mental no Cinema: Um Estudo de Mídia, Comunicação e Saúde Mental. O Caso Do Bicho de Sete Cabeças.** Disponível em <http://www.bocc.ubi.pt/pag/gadelha-julieta-paiva-claudio-representacao-doenca-mental.pdf> . Acesso em: 25/06/2014.

GOFFMAN, Erving. **Manicômios, Prisões e Conventos.** São Paulo: Editora Perspectiva, 2005.

GOMES, Wilson. **Estratégias de Produção de Encanto.** O Alcance Contemporâneo da Poética de Aristóteles. Textos de Cultura e Comunicação, Salvador, v. 35, 1996, p. 99-125.

_____. **La poética del cine y la cuestión del método en el análisis fílmico.** Significação. Curitiba. Vol. 21, no. 1, 2004, p. 85-106.

GOTLIB, Nádya Battella. **Tarsila do Amaral, a modernista.** São Paulo: Editora Senac. 2003.

GOULART, Maria Estela Brandão. **Em Nome da Razão: Quando a Arte Faz História.** Revista Brasileira Crescimento Desenvolvimento Humano. 2010; 20(1): p. 36-41

GUATTARI, Félix, **Caosmose.** Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

GUÉRON, Rodrigo. **Arte e política: estudos de Jacques Rancière.** AISTHE, Vol. VI, no 9, 2012. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/Aisthe/article/view/289/309>. Acesso em: 20 set. 2017.

GUIMARÃES, César; LEAL, Bruno Souza; e MENDONÇA, Carlos C. (orgs.) **Comunicação e Experiência estética.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

GUINZBURG, J. Escritas da Tortura. In: E. TELLES; V. SAFLATLE (orgs.), **O que resta da ditadura.** São Paulo, Boitempo, 2010, p. 133-150.

HAMBURGUER, Esther. Políticas da representação: ficção e documentário em ônibus 174. In: MOURÃO, Maria Dora e LABAKI, Amir (orgs.). **O cinema do real.** São Paulo: Cosac Naify, 2014. p. 295-326.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **Cursos de Estética – 2.** Ed. Rev. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

_____. **O belo na Arte: Curso de Estética.** São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009.

HELVÉCIO Ratton. In: xSão Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa16008/helvecio-ratton>>. Acesso em: 07 de Jan. 2018.

HEYNEMANN, Liliane. **Leni Riefenstahl: o monumental como imagem da ruína**. Belo Horizonte: Devires, 2007.

HUYSSSEN, Andreas. **Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

IBRAHIM, Elza. **Manicômio judiciário: da memória interrompida ao silêncio da loucura**. Curitiba: Appris, 2014.

JIMENEZ, Marc. **A estética como resistência**. MÉTIS: história & cultura – v. 3, n. 6, p. 11-16, jul./dez. 2004

JACOBINA, Paulo Vasconcelos. **Direito penal da loucura: medida de segurança e reforma psiquiátrica**. Brasília, DF: ESMPU, 2008.

JAGUARIBE, Beatriz. **O choque do real: estética, mídia e cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

_____. Modernidade Cultural e estéticas do realismo. In: **MODERNIDADE: PROJETO, MOMENTO HISTÓRICO E EXPERIÊNCIA CULTURAL. ECO-PÓS** - v.9, n.1, janeiro-julho 2006, pp. 222-243. Disponível em: https://revistas.ufrj.br/index.php/eco_pos/article/view/1070. Acesso em: 02 nov. 2017.

KEHL, Maria Rita. **Ressentimento**. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2011.

KOBRÉ, Kenneth. **Fotojornalismo: uma abordagem profissional**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2011.

KOSSOY, Boris. **Realidades e Ficções na Trama Fotográfica**. Ateliê Ed., São Paulo, 1999.

LEAL, Bruno S.; GUIMARÃES, César; e MENDONÇA, Carlos (orgs.) **Entre o sensível e o comunicacional**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010.

MAFFESOLI, Michel. **Elogio da Razão sensível**. Petrópolis (RJ): Vozes, 2005. 3^a. ed.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. 2. Ed. São Paulo: Brasiliense, 2011

MARQUES, Ângela. **Comunicação, estética e política: a partilha do sensível promovida pelo dissenso, pela resistência e pela comunidade**. Revista Galáxia, São Paulo, n. 22, p. 25-39, dez. 2011.

MARQUES E SENA. **Arte e política, estética e ética no documentário Lixo Extraordinário**. Revista Comunicação Midiática, v9, n.1, p.174-196, jan./abr. 2014.

MARX, K. **Manifesto do Partido Comunista**. São Paulo: Expressão Popular, 2015.

_____. **O capital**. São Paulo: Nova Cultural, 1996.

MATTOS, Virgílio. **Canhestros caminhos retos: notas sobre a segregação prisional do portador de sofrimento mental infrator**. Rev Bras Crescimento Desenvolvimento Hum. 2010; 20(1): 51-60. Disponível em:

http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-12822010000100008.

Acesso em: 02 fev. 2017

MEDEIROS, Adriano. **Cinejornalismo Brasileiro: uma visão através das lentes da Câmera**. Film. Juiz de Fora: FUNALFA, 2008.

MORAIS, Maria Perla Araújo. **Linguagem e Loucura em Guimarães Rosa**. Todas as Musas. ISSN 2175-1277. Ano 01, No 02, 2010.

NEVES, Teresa Cristina da Costa. Trauma e Narrativa: vozes silenciadas da tortura num conto de Veríssimo. In: XII CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC, 2011, Curitiba. **Centro, Centros – Ética, Estética**. Curitiba: UFPR, 2011. n.p. Disponível em: <http://www.abralic.org.br/eventos/cong2011/AnaisOnline/resumos/TC0626-1.pdf>. Acesso em: 26 jun. 2016.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. São Paulo: Papyrus, 2012.

NIETZSCHE, Friedrich. **O Nascimento da Tragédia**. São Paulo: Editora Escala, 2011.

_____. **Segunda consideração intempestiva: da utilidade e desvantagem da história para a vida**. Tradução de Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro, Relume Dumará, 2003. 107 p.

Parecer sobre medidas de segurança e hospitais de custódia e tratamento psiquiátrico sob a perspectiva da lei n. 10.216/2001. Disponível em: <http://pfdc.pgr.mpf.mp.br/temas-de-atuacao/saude-mental/docs-publicacoes/parecer_medidas_seguranca_web.pdf>. Acesso em: 30. jun. 2016.

PASSOS, Izabel Christina Friche, et al.. **Significação da loucura e modos de convivência social com o louco: estudo de caso na cidade de Barbacena-MG**. Vivência. UFRN/CCHLA. n.32 (2007) -. Natal: UFRN. 2007 – p. 239-258.

PELBART, Peter Pál. **Da Clausura do Fora ao Fora da Clausura: Loucura e desrazão**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1989.

_____. **Vida e Morte em Contexto de Dominação Biopolítica.** São Paulo: IEA/USP, 2008.

_____. **Poder sobre a vida, potência da vida.** Revista Lugar Comum. Porto Alegre: No 17, pp: 33-43, E-papers Serviços Editoriais LTDA, 2002.

PELEGRINI, Sandra C. A. **O realismo social de Courbet.** Notas sobre as interfaces entre a pintura e fotografia na pesquisa histórica. Patrimônio e Memória. São Paulo, Unesp, v. 9, n. 2, p. 17-42, julho-dezembro, 2013.

PENAFRIA, Manuela. **Análise de Filmes: conceitos e metodologia(s).** In: VI Congresso SOPCOM, Lisboa, 2009. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/bocc-penafria-analise.pdf>. Acesso: 02 jan. 2018.

PORTOCARRERO, Vera. **Arquivos da Loucura: Juliano Moreira e a descontinuidade histórica da psiquiatria.** Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 2002.

PUCCINI, Sérgio. **Roteiro de documentário: da pré produção à pós-produção.** Campinas: Papirus, 2009

RANCIÈRE, Jacques. **A Partilha do Sensível.** São Paulo: Editora 34, 2009.

RATTON, Helvécio. **Em Nome da Razão: Um Filme Sobre Os Porões da Loucura.** [Filme-vídeo]. Produção de: Grupo Novo de Cinema e Associação Mineira de Saúde Mental. Direção de: Helvécio Rattton. Fotografia de: Dileny Campos. Montagem de: José Tavares de Barros. Som: Evandro Lemos. Produção: Tarcísio Vidigal. Assistente de Fotografia: Maria Amélia Palhares. Assistente de Montagem: João Fernando Motta. Imagem: Líder. Som: Tecnison e Stúdio Hélio Barroso. 1979, 23'50. P&B. son.

REIS, Daniel Aarão, GASPARI, Elio, BENJAMIN, César, MARTINS, Franklin, MAGALHÃES, Vera Lúcia, SALEM, Helena, LEITE, Paulo Moreira, NAHAS, Jorge, RIDENTI, Marcelo, FREIRE, Alipio, HORTA, Celso, SADER, Emir, ALMADA, Izaías, LINS, Consuelo, PIVET A, Idibal, MUNIZ, Dulce, TAPAJÓS, Renato, TORRES, Cláudio e BUCCI, Eugênio. **Versões e ficções: o seqüestro da História.** 2º Ed. São Paulo, Ed. Fundação Perseu Abramo: 1997.

RESENDE, Heitor. Política de saúde mental no Brasil: uma visão histórica. In: TUNDIS, S. A.; COSTA, N. do R (Org.). **Cidadania e loucura: políticas de saúde mental no Brasil.** Petrópolis: Vozes, 1992. cap. 1, p. 15-73.

REZENDE, Iago. **Diante da Dor do Louco: a tragédia e o abalo no documentário “Em Nome da Razão: um filme sobre os porões da loucura”.** Monografia apresentada ao curso de Jornalismo da Universidade Federal de Ouro Preto. Mariana, 2015. 77 p.

_____. XXXVIII CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO - INTERCOM, 37, 2015, Rio de Janeiro. **Arte, história e estética**: fatores presentes no documentário “Em Nome da Razão: um filme sobre os porões da loucura”. Rio de Janeiro, 2015. Disponível em: <http://portalintercom.org.br/anais/nacional2015/resumos/R10-2906-1.pdf>. Acesso em: 26 jun. 2016.

RHADE, Maria Beatriz Furtado; DALPIZZOLO, Jaqueline. **Considerações sobre uma estética contemporânea**. Revista da Associação Nacional dos Estudantes de Pós-Graduação em Comunicação, Rio Grande do Sul: PUC-RS, 2007. Disponível em <http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/viewFile/149/150>. Acesso em: 14 jun. 2015.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Tradução de Alain François et. al. Campinas (SP): Unicamp, 2007. 536 p.

_____. **Tempo e narrativa**, vol. 1, 2 e 3. Tradução: Cláudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2010. 379 p., 277 p., 497 p., respectivamente.

RODRIGUES, Sara Martin; FARIAS, Edson Silva; FONSECA-SILVA Maria da Conceição. **O Cinema por Deleuze: imagem, tempo e memória**. Salvador: ENECULT: Encontro de estudos multidisciplinares em cultura. 2010. Disponível em: <http://www.cult.ufba.br/wordpress/24291.pdf>. Acesso: 11 dez. 2017.

ROSA, João Guimarães. **Primeiras Estórias**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

RUDGE, Ana Maria. **Trauma**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009

SANTAELLA, Lúcia. **O que é Semiótica**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

_____. **Estética: De Platão a Peirce**, São Paulo: Experimento, 1994.

SAVASSI, Altair José. **Barbacena - 200 anos**. Belo Horizonte: Editora Lemi S.A., 1991.

SAVASSI, Altair José . **Resumo histórico do município de Barbacena**. Barbacena: Prefeitura Municipal, 1953.

SILVA, Marcos. **Metamorfoses da Linguagem: histórias, cinemas e literaturas**. São Paulo: LCTE Editora, 2009.

SILVA, Marcus Vinicius de Oliveira. **A instituição sinistra, mortes violentas em hospitais psiquiátricos no Brasil**: coletânea de relatos de morte de internos em hospitais psiquiátricos. Brasília, DF: Conselho Federal Psicologia, 2001.

SILVA, Mônica Eulália da. **Crianças Invisíveis**: Reflexões sobre o percurso histórico de construção da política pública de saúde mental para crianças e adolescentes em Minas Gerais. Belo Horizonte: Perspectivas em Políticas Públicas, Belo Horizonte, MG: Vol. IV. No 7. P. 61 - 78

SILVEIRA, L. C.; BRAGA, V. A. B. **Acerca do conceito de loucura e seus reflexos na assistência de saúde mental**. Rev Latino-am Enfermagem, 2005. Julho-agosto; 13(4):591-5 www.eerp.usp.br/rlae

SIMIS, Anita. **Estado e cinema no Brasil**. São Paulo: Editora Unesp, 2015.

SODRÉ, Muniz. **O império do grotesco**. Rio de Janeiro: MAUAD, 2002.

SONTAG, Susan. **Diante da Dor dos Outros**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. **Sobre Fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. **Under the Sign of Saturn**. New York: Farrar, Strauss & Giroux, 1980.

SOUSA, Jorge Pedro. **Fotojornalismo**: introdução à história, às técnicas e à linguagem da fotografia na imprensa. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2004. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/sousa-jorge-pedro-fotojornalismo.pdf>. Acesso: 15 set. 2017.

TALON-HUGON, Carole. **A Estética**: história e teorias. Lisboa: Edições Texto&Grafia, 2009.

VANOYE, Francis. GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Campinas: Papyrus, 2008.

VASCONCELLOS, Jorge. **Deleuze e o Cinema**. Rio de Janeiro: Editora Ciência Moderna LTDA, 2006.

VILLAÇA, Pablo. **Helvécio Rattón**: o cinema além das montanhas. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Cultura – Fundação Padre Anchieta, 2005.

VIRILIO, Paul. **Estética da desapareição**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015. Col. ArteFíssil.

_____. **Elogio da Intolerância**. Ed. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2006.

ANEXOS

ANEXO A – FICHA TÉCNICA: “EM NOME DA RAZÃO”

Direção: Helvécio Ratton

Produção: Tarcísio Vidigal

Fotografia: Dileny Campos

Montagem: José Tavares de Barros

Som: Evandro Lemos da Cunha

Assistente de Fotografia: Maria Amélia Palhares

Assistente de Montagem: João Fernando Motta

Laboratório de Imagem: Líder

Som: Tecnison; Estúdio Helio Barroso

Empresa Produtora: Grupo Novo de Cinema, Associação Mineira de Saúde Mental

ANEXO B: PÔSTER DO FILME “EM NOME DA RAZÃO”



ANEXO C – CENAS DO HOSPITAL PSIQUIÁTRICO DE BARBACENA



Figura 17: Paciente nua, molhada e tomando água. Foto: Júlio Bernardes. Disponível em: <http://www.quimerafilmes.com.br/em-nome-da-razao.html>. Acesso: 05 jan. 2018.



Figura 18: Paciente olha para a câmera em quarto escuro, com pouca luminosidade. Foto: Júlio Bernardes. Disponível em: <http://www.quimerafilmes.com.br/em-nome-da-razao.html>. Acesso: 05 jan. 2018.

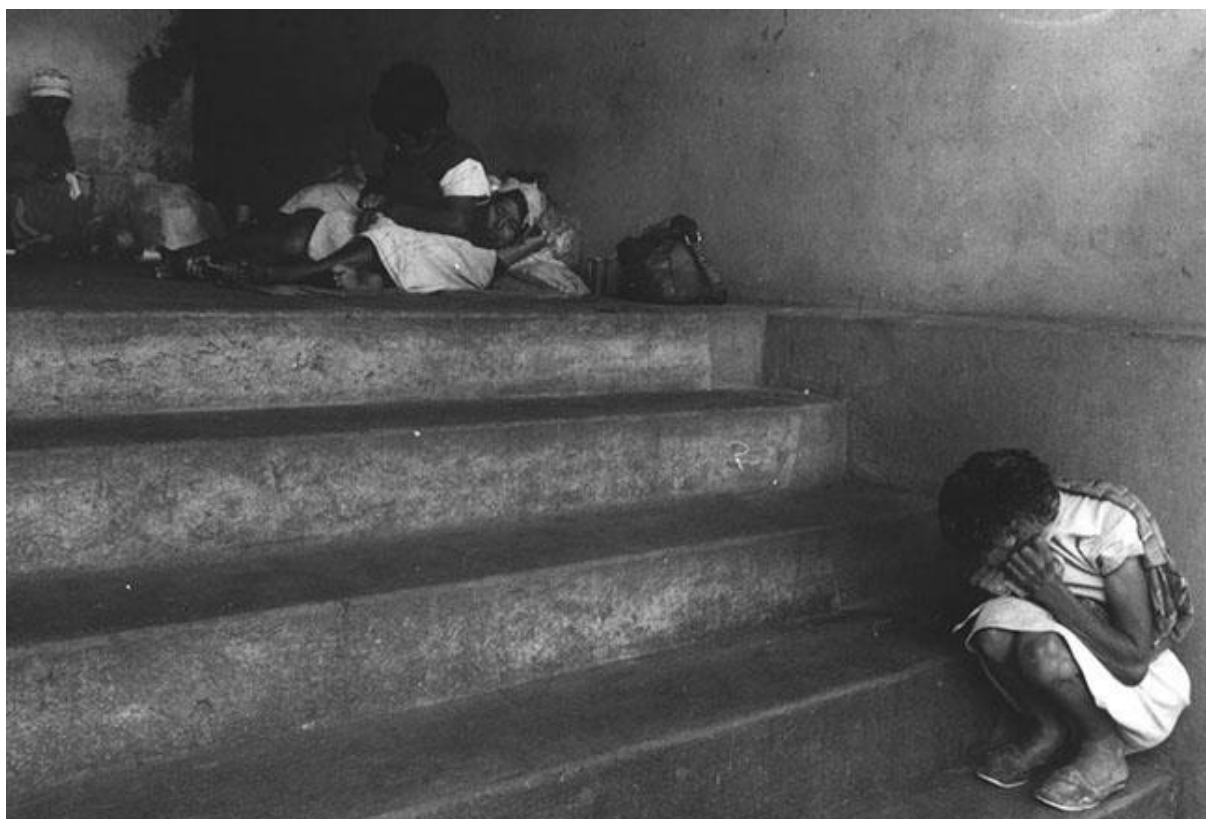


Figura 19: No canto inferior direito, um paciente está agachado e, com menos visibilidade, outros pacientes aparecem deitados no canto superior esquerdo. Foto: Júlio Bernardes. Disponível em: <http://www.quimerafilmes.com.br/em-nome-da-razao.html>. Acesso: 05 jan. 2018.

ANEXO D: ENTREVISTA COM HELVÉCIO RATTON³⁶**Entrevista com Helvécio Ratton, diretor do documentário “Em Nome da Razão: Um Filme Sobre os Porões da Loucura”.**

Helvécio Ratton: Bom, o filme nasceu, assim, de um cochilo, eu acho que o sistema as vezes cochila, e quando ele cochila é que permite que certas coisas aconteçam. “Em Nome da Razão”, eu rodei em 1979, as imagens foram gravadas em 1979 e eu acabei o filme entre 1979 e 1980, na virada do ano. Eu digo um cochilo porque a gente vivia em uma ditadura militar, quer dizer, qualquer peça que você produzisse, fosse audiovisual, fosse um filme, uma peça de teatro, uma música, um texto ou um livro passava pela censura, era uma época que a gente vivia sob um controle total. E eu tinha voltado para o Brasil recentemente, tinha voltado para o Brasil em 1974, depois de passar uns anos fora de Minas e fora do Brasil porque fiquei exilado algum tempo fora. E quando eu voltei, eu fui estudar psicologia e tentando retomar uma carreira de cinema que eu já tinha começado fora do Brasil mas quando cheguei aqui fui preso e então foi uma coisa bem complicada e eu custei a botar de novo o pé no chão e precisava de trabalhar, de sobreviver, etecetera e decidi estudar psicologia. E eu estava, em 1979, terminando o curso. Eu tinha começado em 1975 e estava terminando o curso de psicologia, mas naquela encruzilhada de eu vou trabalhar em psicologia, vou voltar a fazer cinema, e tal, mas foi curioso porque o filme de alguma forma me fez decidir o que eu realmente queria fazer. Eu vi, nesse ano, na escola de psicologia, quando um cara me mostrou algumas fotos de Barbacena e eu fiquei escandalizado. Porque eu conhecia hospitais psiquiátricos, eu conhecia o Raul Soares, conhecia o Galba Veloso, porque fazem parte da formação de um psicólogo, mas não na dimensão e na escala que é Barbacena. Quando eu vi as fotos eu fiquei muito impressionado e me deu muita vontade de fazer um documentário lá, falei poxa, quero fazer um documentário lá. Mas não podia, é aquela coisa que não pode e etecetera. Nessa época é bom situar o contexto, você tinha um movimento antimanicomial mundial muito forte, onde você tinha, um dos expoentes era Franco Basaglia, um psiquiatra italiano, e com muita repercussão mundo afora e fortes repercussões aqui em Minas Gerais, em Minas tinha um movimento de fato consistente, sólido mesmo. E eu vinha participando desse movimento, que me interessava, e envolvia psiquiatras, estudantes de medicina, enfermeiros, psicólogos e etecetera. E, quando veio uma posição do secretário de saúde, da FHEMIG, permitindo que se fizesse uma visita ao hospital, na época. Armou-se um grupo de pessoas, de intelectuais, jornalistas que foram e eu fui nesse grupo. Inclusive o Iran Firmino

³⁶ A entrevista foi cedida pelo diretor na base da Quimera Filmes, seu estúdio, em julho de 2015. O anexo fez parte da monografia “**Diante da Dor do Louco:** a tragédia e o abalo no documentário “Em Nome da Razão: um filme sobre os porões da loucura” (REZENDE, 2015) realizada por mim, sob orientação da Profa. Dra. Maria Lucília Borges.

que fez as matérias do Estado de Minas foi junto e outras pessoas também foram. Quando eu vi aquilo pensei que deveria fazer um documentário imediato sobre aquilo. E assim, tipo, guerrilha mesmo. Saí de lá e voltei, coloquei com o pessoal que estava na liderança do movimento antimanicomial, que queria fazer esse documentário e eles levaram a posição até a FHEMIG que autorizou e eu montei uma equipe em 10 dias de pessoas completamente voluntárias, nós fizemos com o nosso dinheiro e jamais tínhamos pensado em fazer um patrocínio para isso. Nós nos juntamos, foi quatro ou cinco pessoas, e a impressão que me dava era a de cochilo, porque qualquer hora o sistema iria acordar e perceber o que se estava sendo permitido que fizesse e então eu falei “gente, não podemos perder tempo”.

E então eles nos autorizaram, nós fomos para Barbacena na cara e na coragem e eles nos deixaram, eu pude filmar tudo o que eu quis, não tive nenhuma restrição, verdade seja dita é que eu entrei onde eu quis entrar, conversei com todo mundo e adotei uma posição, no meio do documentário, que eu não queria falar com os responsáveis do hospital. Eu não queria personalizar aquela situação, não queria individualizar e dizer assim: “tem um vilão nessa história que é esse diretor do hospital, é um cara malvado”, sabe? E então eu deixei assim, sem nenhum deles. Eu gravei, cheguei a gravar com o doutor Paulo Tolendal que na época era o diretor do hospital e gravei com o senhor Emanuel, que era o diretor administrativo e inclusive aparece colocando os discos lá. E eu uso alguns trechos dele em off, mas sem identifica-lo. Exatamente para não ter nenhum responsável e eu queria deixar bem claro que os responsáveis éramos nós todos, a sociedade reproduzia aquele tipo de instituição. E a sensação maior que eu tive ao fazer o documentário era de que o meu desejo era pular aqueles muros, roubar aquelas imagens e mostrar para a sociedade. Trazer cá pra fora e dizer: “ó, isso é o que a gente esconde atrás dos muros, isso é o que nós fazemos”. A intenção clara do documentário era essa. E aí eu fiquei pensando em esteticamente, como eu iria construir esse documentário, depois que eu cheguei de Barbacena da visita, né? Antes de rodar, eu fiquei pensando como fazer e tomei a opção de filmá-lo em preto e branco, acho que foi a primeira opção bem radical na linguagem que eu queria, e de fazer uma fotografia mais dura, mais rude, o mais próximo possível do que era aquilo ali. Sem embelezar, sem fazer nenhuma estetização em cima. Eu me lembro de algumas pessoas falando que eu tinha que usar Artaud, tenho que usar não sei o quê. E eu dizia: “tenho que usar nada, vou usar a vontade que eu tenho de ver aquilo e de botar aquilo pra fora”. Então foi uma coisa, que as decisões foram tomadas nessa linha e eu tratei de buscar uma coerência assim. Ficamos lá dentro cinco ou seis dias, eu acho que seis dias. Eu entrava cedo no hospital, a gente ficou em um hotel lá perto então eu chegava lá as sete horas da manhã e ficava até a hora do sol se por. Enquanto tinha luz a gente rodava. E isso foi muito pesado porque não era fácil você estar trabalhando ali dentro, tratando de buscar um certo distanciamento daquela realidade ali para você conseguir operar sobre ela. Eu tentava ter algum distanciamento, o que era muito difícil, até, assim um distanciamento físico, pra te falar a verdade. Eu me lembro por exemplo que tinha

um dos pátios que nós, entramos, era o pátio das mulheres agudas, um pátio que tinha 600, não sei quantas mulheres. E a gente entrava com uma equipe pequena, de três ou quatro pessoas, era eu, o fotógrafo, o assistente de fotografia e o cara do som. E teve uma vez dentro desse pátio que nos tivemos que fazer uma coisa pra fazer com que elas se afastassem da câmera, porque a gente entrava e eles nos cercavam. Era necessário ter uma distância até para conseguir filmar, não se consegue filmar uma multidão que está junto de você. E teve um dia que a gente teve que adotar uma tática que, eles pediam muito cigarro, e então a gente comprava cigarro, abríamos o maço e deixamos o cigarro solto em uma caixa de papelão e deixamos alguém distribuindo o cigarro para os que queriam para poder aliviar as pessoas em volta e a gente conseguir filmar. E então até esse distanciamento era difícil. E foi uma experiência fortíssima de contato com os pacientes, ali. A gente teve um contato direto lá. A reação que eu ouvi de um deles era de uma mulher até que disse assim: “Eu sei porque vocês estão nos filmando, isso é pra quando a gente morrer, vocês saberem quem foi”. E outros que viam na gente uma ponte com lá fora, né? Queriam mandar recados.

Bem forte, a experiência. Até hoje quando eu vejo o documentário eu me emociono. Já são muitos anos e até hoje eu me sinto emocionado e tem certas coisas, assim, que eu consigo sentir os cheiros de lá. Ficaram impregnados cheiros muito fortes de excrementos, de suor e de sofrimento. Não está no filme, né? Pois o filme não tem cheiro. Então fica na alma da gente. Quando eu começava a ver o filme, sentia de novo aquele cheiro. E o documentário surgiu em um momento muito bom para o movimento antimanicomial, ele foi lançado no Congresso de Psiquiatria, aqui em Minas Gerais, no início dos anos 80, e foi inclusive a forma que a gente teve de driblar a censura, porque quando eu estava montando o documentário eu comecei a receber recados que o pessoal da FHEMIG queria ver o documentário, o pessoal da saúde também. Aí eu pensei, poxa, vão querer censurar o que nós podemos mostrar ou dizer sobre isso e vinha aí o congresso e eu pensei, poxa, o congresso é um excelente momento para a gente lançar. Eu acelerei muito a edição e a montagem dele. A gente fez no Belas Artes da UFMG e consegui acelerar, com o professor Marcos, que foi quem montou e a gente acelerou muito a montagem para chegar no congresso. Aí tínhamos a outra opção de não usar música, eu não queria usar música, usei só a música deles lá de dentro, a música que eles produzem, a música que eles cantam e eu queria que fosse o som de lá, eu não estaria incorporando nada de fora. E aí lançamos o documentário no início de 80 e teve uma repercussão fortíssima, muito forte. Eu acho que eu também não tinha me dado conta da força dele. E o Basaglia ficou encantado e emocionadíssimo com o documentário, levou para a Europa inclusive e achou que era muito forte e que iria servir muito ao movimento e como serviu, né? E a gente imediatamente fez algumas cópias em 16 milímetros e inclusive ele foi para São Paulo, para o Rio e aí ele começou a circular e a passar no Brasil inteiro. Aí é difícil de segurar, né? Passava no cinema também no Rio de Janeiro, aqui, em São Paulo. Ele foi premiado na França e teve uma série de prêmios e festivais e aí ele ganhou uma vida sozinho. Eu acho que ele foi uma

ferramenta muito boa para o movimento, eu acho que ele serviu muito a esse movimento antimanicomial e as sessões dele eram espantosas, eu me lembro de gente passando mal, eu me lembro de uma sessão no Rio de Janeiro onde uma menina saiu para vomitar lá fora. Algumas pessoas passavam mal e não entendiam aquilo.

Então eu acho que ele cumpriu um belo papel, até hoje eu gosto muito desse trabalho e foi o meu primeiro trabalho na volta ao Brasil, eu tinha feito alguns produtos fora mas foi o meu primeiro trabalho dirigindo aqui. E na época eu me lembro que em um primeiro momento, lá dentro, eu fiquei pensando nessa questão em que você expõe as pessoas, eu estou filmando aqui dentro e estou filmando essas pessoas todas que não sabem pra que eu estou filmando. Eu vou expor o rosto delas lá fora, vou expor essas pessoas pro mundo, lá fora. Me dava uma certa ambiguidade assim dizendo que poxa, eu tenho direito disso? É claro que eu me senti no direito de fazer isso na medida em que a gente estava lutando contra um tipo de instituição como aquela, o tipo de instituição fechada, né? Como são os conventos, as prisões e os manicômios. Então o objetivo principal era quebrar aqueles muros. E então eu resolvi o meu conflito daquela forma: eu tinha que expor essa condição delas e essa seria a forma de que isso não continue.

Iago Rezende: Uma coisa que me chamou muito a atenção foi exatamente o som, inclusive essa dicotomia sentimental que, por exemplo, uma música que fala que “lá fora tem alguém esperando por mim” e a pessoa cantando. Eu queria saber se foram escolhas suas ou se foi um processo orgânico que aconteceu no local.

Helvécio Ratton: Nada eu pedi. A única coisa que eu arnei foi aquela mulher, a Sueli, que canta a música que ela tinha feito junto com as outras, do Seu Manoel. Foi a única música que eu arnei de fato. Agora os outros sons estavam acontecendo normalmente e a gente gravando sem parar. Eu entrava nos espaços com a câmera rodando e com o gravador ligado. Então isso foi direto e orgânico. Então eu tive muito material de som na montagem para poder escolher o cara que canta “Jesus Cristo, eu estou aqui”; e são sempre coisas assim, né? “Jesus Cristo, eu estou aqui”, ou “lá fora tem alguém que pensa em mim”. É sempre algo que remete a possibilidade de mudar aquela situação, de sair dali de dentro. E a maior parte dos relatos era de gente que tinha entrado um dia e nunca mais tinha saído, que é a condição básica de um hospital como aquele. É onde você de fato enterra as pessoas, não interna, enterra.

Iago Rezende: E a sua concepção estética aconteceu antes do documentário ser feito, na hora ou no momento da montagem?

Helvécio Ratton: Parte antes, né? Quer dizer, eu tive decisões assim como essa que eu te falei de que seria rodado em preto e branco, que tipo de fotografia eu queria. E outras decisões

eu fui tomando no caminho, na captação de som e de imagem lá dentro, na medida que a gente chegou e tomou o primeiro tapa, porque eu da equipe era o único que conhecia já o hospício. Os outros não conheciam e eu alertei muito a eles, porque era muito forte. E a gente filmava um dia e o nível de cansaço físico e mental era enorme, porque era uma coisa extenuante que esgotava emocionalmente. E eu tinha avisado muito a eles como era e então algumas decisões eu fui tomando no caminho, inclusive com colaboração de pessoas da equipe que também foram sugerindo coisas e as decisões finais na edição, na montagem. Então eu acho que teve essa estética dele se afinando nesses três momentos, decisões que eu tomei antes de rodar, decisões durante a filmagem e decisões já na edição, sabe?

Iago Rezende: Qual é o processo de captação do frágil, do sensível? Inclusive alguns outros filmes, como o *Batismo de Sangue*, utilizam dessas cenas do forte e do trágico. Qual é esse processo de captação, principalmente no documentário?

Helvécio Ratton: Eu acho que a ficção é bem diferente do documental aí, né. Eu acho que a impressão que me dá as vezes, quando eu lembro, é que a gente estava filmando com a respiração presa, sabe? Era aquela coisa que não te deixava respirar, aquela situação. Era algo que você ia detendo o olhar, você ia parando seu olhar. Ao mesmo tempo em que você estava de passagem por uma coisa imensa, aquele trajeto que a gente fazia dentro do hospital. Eu acho que é uma questão do olhar. De como você coloca o seu olhar. No processo documental, esse olhar dá um tempo das coisas acontecerem, é uma forma de olhar, no caso de “*Em Nome da Razão*”, muito despojada. É o que buscava, de alguma forma, filmar a alma daquelas pessoas, era por aí: a humanização delas. Porque a ideia que você tinha ali era a de que você não estava lidando com seres humanos, você estava lidando com um grupo de sei lá o que, o que ali dentro até perdia o nome, perdia a identidade, perdia tudo, perdia a roupa, perdia a condição humana. E acho que esse olhar era o olhar de buscar exatamente essa humanidade neles. Acho que foi principalmente nisso. Não sei se é diferente, pois acho que na ficção, por exemplo, nas cenas de tortura do *Batismo de Sangue* é como se fosse o outro lado dessa história, em que você se pergunta: “mas como seres humanos são capazes de fazer isso com os outros?”. Acho que o que mais dói é pensar em como o torturador também é um ser humano.

Iago Rezende: Pelo que eu entendi, você e sua equipe também se compadeceram à dor do hospital. Esse compadecimento interfere no processo de produção documental?

Helvécio Ratton: Eu não acredito. Eu acho inclusive muito difícil você ser insensível à dor que está perto de você. Eu não consigo. Eu não acho que há processo estético em que o cara se distancia, não creio. Eu acabo mergulhando naquilo que eu estou vendo e é difícil que eu

não me emocione com aquilo que estou fazendo. Não dá pra se ter uma relação meramente intelectual: “eu estou aqui filmando mas não vou me sujar aqui, não vou me sujar nessa emoção”. Eu acho muito difícil.

Iago Rezende: E você, como artista, quando consegue ver na obra o ponto em que ela vai emocionar ou compadecer, ou até conversar com o espectador?

Helvécio Ratton: A partir das minhas reações. Não tem outra forma. Nunca, em nenhum momento, eu fiz coisas pensando: agora eu vou chocar as pessoas. Inclusive eu evitei isso, de certa forma, eu tinha algumas cenas bem escatológicas, eu evitei colocar porque eu senti que eu ia causar um nível de repulsa maior do que eu queria. Era difícil de ver certas coisas e eu queria que elas fossem vistas. Por mais que chegassem no nível do insuportável, era preciso que elas fossem vistas. O objetivo era esse: o documentário que tinha uma carga de denúncia como aquela tem que ter o limite do possível de ser visto, então eu evitei certas coisas que poderiam ter escandalizado e ter chocado muito mais as pessoas. Eu deixei de fora por opção. Não era o objetivo. Quer dizer, é obvio que o objetivo era chocar, mas eu media muito as coisas pelas minhas emoções, pela forma que eu reagia. Eu queria na verdade transformar o documentário em uma viagem dentro daquele espaço. E ele tem uma digressão, um caminho que sai dentro dele como o cara que iria ser lobotomizado e que foi, o filme termina com ele, a mãe e a irmã. Aquilo aconteceu depois que eu tinha voltado, eu resolvi filmar quase como um anexo ao filme. Eu filmei ele lá dentro, na prisão, nas celas, já preso e com a lobotomia programada. Aliás, eram duas lobotomias, a dele e da Sueli, aquela que canta. E o filme tirou ela da lobotomia, se o filme fez bem à uma pessoa, à ela fez um bem especial porque a denúncia evitou que ela fosse lobotomizada. Não foi o caso dele, do João Adão. Mas a gente filmou lá fora, inclusive para entende-lo e contar o que foi lá dentro.

Iago Rezende: E tendo em vista a obra como denúncia e a obra como produtor sensível, qual é o objetivo de fazer esse tipo de denúncia através do documentário, que é a junção da arte cinematográfica com o jornalismo e com a arte e estética?

Helvécio Ratton: Mostrar à sociedade o que acontecia em uma instituição como aquela, criada e mantida por nós. Era uma instituição pública, né? E o que acontecia lá dentro. Então o objetivo era, de fato, colher aquelas imagens e trazê-las para mostrar aqui fora. O alcance dele foi enorme, até hoje eu recebo todos os dias pedidos de cópias e pessoas que expõem o filme, e etcetera. Inclusive agora, por causa do livro da Daniela Arbex, né? O Holocausto Brasileiro, ele está sendo muito procurado. O caso de “Em Nome da Razão” é que ele nunca parou. O filme continua sendo referência quando se fala da necessidade da desospitalização, inclusive porque a gente ainda não tem um modelo hoje acabado para você substituir aquele

outro. É um processo que a gente está trilhando e está se fazendo ao caminhar, é um caminho que não existe. Um filme não muda a realidade, mas um filme pode ajudar as pessoas a pensar sobre a realidade. E as pessoas é que mudam. Na medida em que ele começa a colocar algumas perguntas ele acaba fazendo um papel muito legal.

Iago Rezende: Uma pergunta que eu fiz à mim mesmo ao assistir o documentário e ao escrever a monografia é: o que faz com que o espectador assista algo que o incomoda?

Helvécio Ratton: Tiveram pessoas que não aguentaram assistir. O que eu acho que leva as pessoas a assistirem é esse sentimento de, eu não sei se é de compaixão, mas é o sentimento de você pertencer à um continente humano, pertencer à essa esfera humana. Eu acho que isso é o que leva. A compaixão é, de certa forma, um sentimento muito ligado ao cristianismo, a compaixão pelo outro, que eu acho inclusive um sentimento muito bonito. De alguma forma você se coloca no lugar do outro. Eu acho que esse sentimento me move muito. Esse sentimento de me interessar pela dor alheia, até onde eu possa interferir nela. É óbvio que ninguém é masoquista ao ponto de ficar vendo aquilo que não é capaz de interferir, né? Mas eu me lembro de uma época em que eu estava rodando uma coisa em um hospital e era de aidéticos. Tinha uma situação de uma criança que ficou na minha cabeça e um médico falou comigo: “não olha não, senão você vai se sensibilizar muito sem que você possa mudar a condição dela”. O que é verdade, porque você absorve uma carga muito grande e você não consegue acabar com a dor dele. Mas de alguma forma é algo que nos move, isso, né? Não sei se você aprende, nasce com isso ou o que seja mas, eu me sinto tocado, pela condição alheia. Isso acaba também, de certa forma, te posicionando em termos políticos, em termos ideológicos. E eu acho que há aí de uma certa forma, uma espécie de uma continuidade natural, orgânica, que acontece isso. Acho que se você vê o mundo político, o espectro político que há, você percebe de que maneira há pessoas que se preocupam com o destino dos outros e há pessoas que querem que os outros se lixem, literalmente.

Iago Rezende: A “beleza” é uma palavra muito arriscada. Mas é possível ver profundidade na cena da tragédia?

Helvécio Ratton: Eu acho que sim. Nós temos que entender beleza em um sentido muito amplo, não simplesmente de ideal estético. Mas eu acho que você vê a beleza na alma humana. Eu gosto muito das cenas de “Em Nome da Razão” quando ela canta, acho uma cena profundamente bela. Ela canta com uma expressão, uma alma e uma força. A nossa capacidade de resistência frente ao sofrimento, à tragédia, eu acho isso muito bonito. E ali você percebe isso, que apesar de tudo ainda há uma resistência, há uma força, há algo que luta. Eu acho belo, isso. Eu acho que a tragédia pode produzir o belo também, esteticamente.

Iago Rezende: “Em Nome da Razão” aconteceu em 1979 e hoje a desospitalização já é uma realidade e o Hospital Colônia não existe mais. Qual é o sentimento que o documentário pode produzir hoje perante a esse fato, já que a mudança já não é mais uma opção para o espectador contemporâneo?

Helvécio Ratton: Talvez de um caminho que não se deva trilhar mais. Eu acho principalmente isso. Eu acho que inclusive o filme não aponta nenhum caminho. Tivemos a sabedoria de não querer indicar nada que poderia ter sido feito. Então eu acho que isso faz ele ficar de certa forma como um filme que se atravessou ao tempo. Hoje dizemos que Barbacena não é mais aquela do filme, o hospício não é mais aquele e não existe mais naquela concepção. E quando você percebe os muros e toda essa discussão, ele fica como algo ao qual nós não podemos retornar, talvez pelo fato de que a gente ainda tenha muita coisa para descobrir aí pela frente. Mas eu tenho essa convicção de que ele expressa isso. E também mostra nossa imensa capacidade de oprimir o próximo, isso a gente diz no filme e de certa forma nisso ele se junta à imagem dos campos de concentração, de certas prisões e certas situações que a gente vê hoje como imigrantes, povos que vem sofrendo com guerras e com perseguições. Então você percebe que ele se insere em uma faixa onde você dá voz à essas pessoas que de alguma forma foram jogadas para fora do sistema.

Iago Rezende: Esse é inclusive um ponto interessante. Qual é a importância de dar voz ao oprimido na arte que fala sobre ele?

Helvécio Ratton: É o que a gente fez. Dar à eles a condição de falar e dar à eles o direito da escuta. Obviamente estávamos lidando com pessoas que não tinham o direito à escuta. E o que nós fizemos foi permitir que elas fossem escutadas, não só por nós que estávamos ali, talvez elas não tivessem essa dimensão, do número de pessoas que iriam escutá-las. É muito difícil que ela tenha uma dimensão da quantidade de vezes que ela seria vista e por quantas pessoas. Então eu acho que essa escuta que você cria, você cria uma escuta para quem não era escutado há muitos anos, ou quem nunca foi escutado. A maior parte das pessoas ali que me abordavam me diziam que estavam ali porque o pai pôs ali, porque tomava algumas cachaças. Gente que sentia que não tinha motivo para estar lá, gente que se sentia injustiçada ali. Não era o lugar que deveria estar. Então acho que é esse o papel, o papel de alguém que senta para escutar o outro.

Iago Rezende: Então, se posicionar diante da dor do outro é um ato benéfico e interessante para o espectador?

Helvécio Ratton: Eu acho que é. Eu acho que ensina alguma coisa. Acho que acaba passando alguma coisa nisso aí. De prestar atenção nessas pessoas, sabe? De repente perceber que elas existem, estão ali, perto da gente. A relação de Barbacena com o hospício é exemplar: como você tem longos anos de silêncio em frente aquilo. Como a gente criou esses lugares onde a sociedade sabe que existem relações que não são muito boas mas é melhor não falar, melhor não falar delas. Eu acho impressionante, acho que depois inclusive que a cidade ficou muito incomodada com essa referência só ao hospício. E acho que a coisa mais visível na cidade é o hospício, as pessoas não se referem, por exemplo, à Barbacena como a cidade das rosas, talvez agora a cidade possa caminhar para se colocar assim, mas na verdade é a cidade do hospício. Então eu acho que essa é uma relação muito ambígua e muito contraditória entre Barbacena, da população, com o hospício e com as denúncias do hospício. Eu já senti, em certo momento, um incomodo das pessoas com o meu filme.

Iago Rezende: Você acha que a mídia fornece um fator de mudança do cotidiano da pessoa? O documentário pode interferir na maneira como Barbacena vê o Colônia?

Helvécio Ratton: Acredito que sim. Na medida em que as pessoas de lá não sabiam o que acontecia lá dentro. A gente não pode supor que elas soubessem. Inclusive é um hospital que existe desde o início do século XX. Muita gente que nasceu depois não soube o que era aquilo. Acredito que sim, como uma forma de se ter ideia do que era lá dentro. Inclusive as fotos, d'O Cruzeiro, que foi da década de 60, não acarretou em nada. Inclusive a reportagem que foi uma bela reportagem, não teve maior repercussão. Mas eu acho que de alguma forma as pessoas folhearam aquilo ali, fecharam as páginas e deixaram a revista pra lá. Agora talvez por não existir naquele momento um movimento antimanicomial como aconteceu depois. De alguma forma eu acho que a grande repercussão do “Em Nome da Razão” se deve ao fato de que ele pegou o trem em movimento que era esse movimento. Ele subiu junto e foi abrindo caminho também.

Iago Rezende: E o que é o título ‘Em Nome da Razão’?

Helvécio Ratton: Os crimes da razão. Os crimes cometidos em nome da razão. Era basicamente isso. Eu acho que da mesma forma que você tem e tinha crimes cometidos em nome de Deus ou do que fosse, eu queria marcar que aquilo que nós dizíamos que não é razão, que é *desrazão*. É como se aquilo nos permitisse condenar aquelas pessoas para sempre, né? Em nome da razão, de qual razão? Essa razão majoritária. Porque o que é mais maluco dessa história é que eu morei muito no interior, meu pai era do interior, Juiz de Direito. Eu me lembro que morava em lugares pequenos que tinham os doidinhos normais na rua, que eram os da cidade. A fulana era a “Maria Abana-Rabo”, que era uma moça que tinha

cabelo enorme, o outro era o que a gente menino brincava, corria deles, tinha uma coisa assim também. E que era parte do cotidiano da cidade. Não era alguém que você precisava de tirar dali e deixar atrás de um muro, era alguém que convivia dentro de seus limites e poderia conviver com as pessoas. Acho que isso foi algo que mudou muito, a questão da hospitalização e essa ideia de que você podia mandar passar um trem pelo interior recolhendo as pessoas, né? O que eles falam do trem da loucura, realmente é coisa de doido você imaginar isso, colocar alguém dentro de um trem é uma forma de você estabelecer um esquecimento. Mas eu acho que “Em Nome Da Razão” foi criado nesse sentido. Algumas pessoas acharam que era em nome da razão que a gente deveria acabar com aquilo, mas na verdade o que eu queria dizer era que em nome da razão a gente cometia crimes como aquele, crimes contra a humanidade. Barbacena é uma cidade que deve se livrar desse fantasma. Mas só pode se livrar escancarando, a única forma de você se livrar dos fantasmas é lançando luz nos cantos escuros. Então eu acho que o filme acaba ajudando a botar uma luz nesses cantos que ninguém vê.