

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE HISTÓRIA

MARISIA P RIBEIRO MACHADO

**RETÓRICA VISUAL DA LOUCURA:
CORPOS INTERDITADOS E ESPAÇOS DE INTERDIÇÃO EM “GIRL,
INTERRUPTED” (1999)**

UBERLÂNDIA

2019

MARISIA P RIBEIRO MACHADO

**Retórica visual da loucura:
Corpos interditados e espaços de interdição em “Girl, Interrupted” (1999)**

Monografia apresentada ao Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia, como exigência obrigatória para obtenção dos títulos de bacharelado e licenciatura em História.

Orientadora: Profa. Dra. Ana Paula Spini

UBERLÂNDIA – 2019

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) Sistema de Bibliotecas da
UFU, MG, Brasil.

MACHADO, Marisia P Ribeiro. Retórica visual da loucura: corpos interditados e espaços de interdição em “Girl, Interrupted” (1999). – Uberlândia, 2019.

Orientação: Prof^a Dr^a Ana Paula Spini

Monografia (Licenciatura e Bacharelado) – Universidade Federal de Uberlândia, Curso de Graduação em História.

Inclui Bibliografia.

Inclui ilustrações.

Palavras-chave: Girl, Interrupted, Loucura, Mulheres, Hollywood, Visualidade

FOLHA DE APROVAÇÃO

MARISIA P RIBEIRO MACHADO

RETÓRICA VISUAL DA LOUCURA: CORPOS INTERDITADOS E ESPAÇOS DE INTERDIÇÃO EM 'GIRL, INTERRUPTED' (1999)

Monografia apresentada ao Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia, como exigência obrigatória para obtenção dos títulos de bacharelado e licenciatura em História.

Orientadora: Profa. Dra. Ana Paula Spini

Uberlândia, 09 de dezembro de 2019.

BANCA EXAMINADORA

Prof^ª. Dra. Ana Paula Spini

Orientadora

Prof. Me. Lucas Henrique dos Reis (Doutorando)

Universidade Federal de Uberlândia

Prof. Me. João Lucas França Franco Brandão

Universidade Federal de Uberlândia

Agradecimentos

Este trabalho não teria sido possível sem o apoio de algumas pessoas e entidades ao longo da minha trajetória – vinculadas ou não à Universidade. São a elas que agradeço e dedico essa Monografia. Primeiramente aos meus pais, sem os quais a caminhada até a graduação na Universidade Federal de Uberlândia não teria se realizado.

Ao meu pai Orlando, pela voz de incentivo dizendo “vai!” sem pestanejar, assim que veio o resultado da aprovação; pelo trabalho árduo, a paciência e a compreensão da liberdade de ser quem sou e fazer o que quero. Obrigada por ter acreditado e compreendido sua filha da “cabeça cheia de letrinhas” – esse trabalho também é pra você. À mulher incrível que é minha mãe Betina (Tina), pela luta incansável ao meu lado, pelo companheirismo que é nossa morada natural, as conversas infindáveis e todas as trocas de ensinamentos que me proporcionou até hoje; esse trabalho é tão meu quanto seu, que me deu o meu primeiro diário da vida e disse “escreve”, que colocava Konrado e eu pra assistirmos inúmeros *thrillers* psicológicos que me impressionaram durante a infância e despertaram a curiosidade por todas essas temáticas que você diz questionáveis, e que amo tanto. A culpa é sua, obrigada por isso e por tanto, sempre. Vocês dois me ensinaram, desde muito pequena, o valor e a importância da Educação – é por isso que sigo e escrevo.

Ao meu irmão Konrado, que sempre enxergou potencial em tudo que fiz, o meu muito obrigada. Konrado me ensina constantemente a não desistir; quando me faltam forças, ele é um esteio, um amparo, um aconchego. Irmão é casa. Nossas conversas, risadas, músicas, abraços e seu incentivo ininterrupto estão todos aqui, nas entrelinhas deste trabalho. Sua dedicação e empenho sempre serão uma das minhas forças motrizes de inspiração nesse mundo.

Não posso deixar de dedicar um espaço para agradecer aos meus mestres profissionais; as professoras que viabilizaram minha trajetória e deram estrutura para que chegasse até o fim desta Graduação. Em especial a Ana Paula Spini, que abraçou a ideia deste trabalho e a missão de me orientar, me guiando pelo universo das imagens e do Cinema. Obrigada pela liberdade de escrita; sem a sua colaboração esse trabalho não teria se realizado.

Agradeço ainda a outras mulheres incríveis que me marcaram ao longo desses cinco anos e deixaram belas cicatrizes na minha formação como mulher, historiadora e professora. À Daniela por ministrar aulas de modo tão apaixonado e incentivar a escrita e a pesquisa; à Maria Elizabeth pela identificação instantânea e todas as discussões em sala na disciplina de Identidade Brasil e à Maria Andréa por ter abraçado minha ideia “fora da casinha” em Estágio V e dado fôlego para a missão da docência. Vocês todas são grandes fontes de inspiração.

Não posso me esquecer de fazer referência aos lugares que a Universidade me permitiu atuar, para além dos muros do 50 e do Restaurante Universitário. Fica aqui o agradecimento ao Programa Institucional de Bolsas de Iniciação à Docência (PIBID) pelos dois anos de experiência como bolsista financiada pela CAPES nas escolas estaduais de Uberlândia, que me proporcionaram momentos fundamentais para minha formação como professora de História.

Também precisa ser mencionada a oportunidade de participação no Cineclube UFU, que incendiou meu interesse em dar vida a essa monografia. Arthur Carvalho, o meu muito obrigada pela minha inclusão nesse projeto que foi como o seu filho na Graduação. Agradeço pelas discussões, trocas de saberes, risadas, pelos domingos até tarde da noite fechando auditórios e pelas cervejas – você é um dos meus cinéfilos preferidos!

E à minha última e mais recente experiência dentro da Universidade, todo meu amor e gratidão. O Projeto de Extensão Interdisciplinar de Oficinas Terapêuticas, coordenado pelo coletivo “DêLírios: Saúde Mental e Arte” balançou todas as minhas certezas e as recolocou no lugar, inúmeras vezes. Frequentar um espaço de internação psiquiátrica semanalmente, durante quase dois anos, transformou meu olhar sobre a loucura e sobre o Outro. Além do projeto, a possibilidade de ainda executar um estágio-docência dentro desse espaço, foi indescritível. A força e motivação para a escrita desse trabalho, estão contidas dentro dos muros da Unidade de Internação em Saúde Mental do Hospital das Clínicas da UFU.

Um agradecimento especial vai para minha guia do inconsciente, minha (ex)psicóloga, Bárbara Turci. Ter te encontrado na metade do caminho dessa jornada de Uberlândia foi o que me manteve persistente até o fim da trajetória. A experiência com a terapia de abordagem histórico-cultural foi uma explosão de consciência, em todos os

sentidos possíveis. Obrigada por ter me guiado com tanta maestria, responsabilidade e afeto pela caminhada do autoconhecimento. Você também é fonte de inspiração, e agora uma grande amiga.

A história em Uberlândia não foi fácil, uma trajetória de mais dores que flores. No entanto, me proporcionou o encontro com muitas figuras especiais pelo caminho, e algumas delas permaneceram. Rafael Lazzari Smaira foi o primeiro amigo que fiz por esses lados, e sem seu incentivo e apoio, o pragmatismo nato, os muitos trabalhos acadêmicos feitos em conjunto e todo companheirismo compartilhado durante os primeiros anos desse terreno estéril de Uberlândia, eu não teria chegado até a escrita dessa Monografia. Obrigada, Fael!

Mafê e Letícia: a minha única indignação é não ter chegado antes na estação dessa amizade. Cada momento com vocês duas foi um respiro de alívio em uma rotina extenuante, e as nossas conversas regadas a guaraná mineiro, cerveja quente, torresmo da Tonha, brigadeiro de micro-ondas ou gnocchi chique caseiro, me mantiveram sã e viva. Aos “Ufulanos”, todo o meu carinho! Compartilhar os últimos momentos e aflições da graduação com vocês deixou tudo mais leve e palatável – obrigada por terem me acolhido tão bem e compreendido minhas esquisitices. A poesia de poder conhecer e compartilhar a rotina com pessoas extremamente inteligentes e fortes, traz consigo o “porquê” de continuar a trajetória universitária. Somos as conexões que construímos, e alguns de vocês são pral’ém dos muros dessa UFU.

Dentre todas as conexões de vida, a mais pulsante: minha Matilha de um Lobo só; Pedro Pizelli. Minha referência, meu “HD externo de consciência”. Obrigada por ser minha orientação, disciplina, pragmatismo e refúgio ao longo desses vários anos. Por toda a paciência frente ao processo de escrita desse trabalho, pelas conversas infundáveis, pelo ouvido atento, o cuidado e preocupação constantes. “A força do Lobo é a Matilha, a força da Matilha é o Lobo.”

Por último agradeço à minha avó Marisia, que compartilha comigo o nome e a loucura. Ela viabilizou, através de suas histórias de vida peculiares, a curiosidade necessária para que essa pesquisa tomasse forma.

Àqueles que vão dispender tempo e cuidado na leitura deste trabalho, o meu muito obrigada. Espero que seja uma experiência frutífera, assim como foi o seu feito.

"Yo solía pensar que era la persona más extraña en el mundo, pero luego pensé, hay mucha gente así en el mundo, tiene que haber alguien como yo, que se sienta bizarra y dañada de la misma forma en que yo me siento. Me la imagino, e imagino que ella también debe estar por ahí pensando en mí. Bueno, yo espero que si tú estás por ahí y lees esto sepas que, sí, es verdad, yo estoy aquí, soy tan extraña como tú." (KAHLO, Frida).

RESUMO

Partindo de uma análise fílmica e histórica do longa-metragem “Girl, Interrupted” lançado em 1999 por James Mangold, o presente trabalho tem como finalidade explorar a produção, reprodução e trajetória imagética dos modos do olhar sobre a loucura. A análise fílmica se consolida a partir de uma reflexão sobre a criação de diferentes *personas* – nessa pesquisa, mulheres – sobre as quais a indústria cinematográfica de Hollywood dispense sua promoção. A análise será desvelada sob duas perspectivas diferentes; a primeira concentra-se em uma investigação dos modos do olhar sobre o corpo feminino a partir de uma análise imagética das representações presentes na narrativa fílmica, sob a luz do processo histórico de concepção da loucura e da mulher louca. O segundo momento concentra a atenção nos olhares sobre os espaços deloucura; fazendo uma análise a partir das imagens que o filme apresenta sobre lugares de cuidado psiquiátrico, e abrindo precedentes para uma interlocução com a visualidade da Psiquiatria, da Instituição e da rua, refletindo dessa forma, sobre os diferentes lugares de expressão da loucura dentro da sociedade. O objetivo, portanto, está em refletir sobre como esse cosmo da loucura – aqui colocado como corpo interditado e espaço de interdição – incentivado por Hollywood, pode produzir, reproduzir ou romper com estigmas sobre mulheres e sobre loucura.

Palavras-chave: História e Cinema, Mulheres, Loucura, Girl, Interrupted, Visualidade, Hollywood, Madness, Madwoman.

Lista de Figuras e Tabelas

Figura 1 e 2 – p. 21: *Shots de introdução em “Girl, Interrupted” (1999)*

Figura 3 – p. 21: *Shot de “Girl, Interrupted” (1999)*

Figura 4, 5, 6 e 7 – p. 23: *Shots de “Girl, Interrupted” (1999)*

Figura 8 – p. 25: *Plano sequência de “Girl, Interrupted” (1999)*

Figura 9 – p. 31: *Plano sequência de “Girl, Interrupted” (1999)*

Figura 10 – p. 33: *Shot de Lisa sendo contida em “Girl, Interrupted” (1999)*

Figura 11 – p. 33: *Shot da automutilação de Daisy em “Girl, Interrupted” (1999)*

Figura 12 – p. 33: *Shot do suicídio de Daisy em “Girl, Interrupted” (1999)*

Figura 13 – p. 54: *Shot de Lisa e Susanna em “Girl, Interrupted” (1999)*

Figura 14 – p. 54: *Shot de Lisa e Susanna em “Girl, Interrupted” (1999)*

Figura 15 – p. 54: *Shot de Lisa e Susanna em “Girl, Interrupted” (1999)*

Figura 16 e 17 – p. 68: *Shots da saída para a sorveteria em “Girl, Interrupted” (1999)*

Figura 18 – p. 68: *Fotografia da “Parada do Louco” em Salvador, Brasil. (2009)*

Figura 19 – p. 68: *Fotografia do “Mad Pride” em Toronto, Canadá. (2014)*

Figura 20 e 21 – p. 71: *Shots de “Girl, Interrupted” (1999)*

Figura 22, 23, 24 e 25 – p. 76: *Shots de “Girl, Interrupted” (1999)*

Tabela 1 – p. 60 e 61: *Produções de Hollywood com temática relacionada a loucura entre 1990 e 1999.*

Sumário

INTRODUÇÃO	11
CAPÍTULO 1: O CORPO QUE ABRIGA LOUCURA.....	17
1.1 ‘GAROTA, INTERROMPIDA’: A CONDENAÇÃO DA LOUCURA A PARTIR DO CORPO	17
1.2 FEMINISMO AMERICANO E OS OLHOS SOBRE OS CORPOS DAS MULHERES	36
1.3 ENTRE CONTRADIÇÕES: AS <i>PSI’S</i> SOBRE O CORPO E COMPORTAMENTO DA MULHER	43
1.4: BREVE PERCURSO DA IMAGEM DO CORPO FEMININO.....	49
1.5: AS DIFERENTES <i>PERSONAS</i> NAS PRODUÇÕES HOLLYWOODIANAS ENTRE 1990-1999	57
CAPÍTULO 2 – A VISUALIDADE DOS ESPAÇOS DE INTERDIÇÃO	63
2.1 – DE FORA PARA DENTRO: A RUA COMO LUGAR DE EXPRESSÃO DA LOUCURA	63
2.2 – DE DENTRO PARA FORA: O LUGAR DE INTERDIÇÃO DOS CORPOS.....	71
2.3 – A VISUALIDADE DA LOUCURA COMO RECURSO DE DESCONSTRUÇÃO DO ESTIGMA	79
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	83
FONTES:.....	85
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	85

Introdução

A ficção permite que tudo seja possível, e a cinegrafia da ficção viabiliza a abertura desse universo possível, onde a partir uma narrativa discursiva e imagética construída sobre quaisquer tipos de concepções, todo e qualquer ato de um personagem pode se tornar aceitável ou compreensível – na mesma medida condenável, aos olhos do espectador. A loucura como temática, dentro desse espectro, é um dos muitos caminhos possíveis para se traçar uma narrativa cinematográfica. No entanto, ela não deve ser considerada tão ficcional ou distante da realidade – a loucura dentro das telas do Cinema é tão subjetiva quanto a que encontramos em sociedade, logo, seu retrato e suas representações podem dizer muito do diálogo estabelecido entre Cinema e sociedade.

A partir de uma análise acerca do olhar de uma estética visual da loucura, pretendo investigar os modos como esses olhares são percebidos e construídos pela Cinegrafia; partindo de uma investigação da narrativa construída por James Mangold no longa-metragem *Girl, Interrupted* lançado em 1999. A pesquisa que se desvelará adiante, nesse sentido, não é especificada ou exclusivamente sobre uma história do Cinema, ou sobre uma história da loucura; mas sim uma tentativa de compreender a história da loucura no Cinema. A intenção é a junção, pela História, desses dois espaços díspares, mas que conversam e se complementam em várias produções hollywoodianas, para que se possa a partir disso pensar acerca da construção de diferentes mulheres a partir dessas produções sobre loucura; a mulher louca, e a mulher ideal.

A análise também não se centrará em uma reflexão sobre o papel do gênero dentro ou fora da narrativa cinematográfica, mas sim a partir de um olhar sobre as mulheres; tecendo uma reflexão sobre como são construídas e percebidas suas representações dentro de uma temática de loucura. Acredito que a relevância da escolha desse recorte do olhar esteja incutida, primordialmente, na proposição da própria medicina como gestão da existência humana e sua postura, de forma normativa, na distribuição de conselhos de “vida equilibrada” e regência das relações físicas e morais do indivíduo e da sociedade em que vive.¹ – principalmente sobre a figura do corpo e comportamento feminino. Além disso, há de se considerar também como as representações culturais desse “ser uma mulher louca” se estruturam no tecido social de forma a restringir o corpo da mulher a determinados lugares.

¹ FOUCAULT, Michel. *A História da Loucura na Idade Clássica*. São Paulo, Perspectiva, 1997. p. 22

O período de lançamento do longa, ao final da década de 1990, foi um marco de importantes significações para a produção e expressão do feminino dentro da sociedade; um momento de readequação das produções de sentidos do “ser mulher” em sociedade e de revisão de valores e papéis previamente estabelecidos “para homens” ou “para mulheres” na dinâmica social. Uma fogueira que foi acesa e diretamente influenciada pelos movimentos feministas dos anos 1960 – temporalidade sobre a qual o filme faz referência. Logo, ainda que essa pesquisa se detenha a temporalidade de lançamento do filme, não podem ser descartadas as referências que a narrativa imagética e dialógica da longa-metragem traz consigo, acerca de uma sociedade americana em meados de 1960.

Nesse sentido, acredito que a análise das experiências narradas através da película pela protagonista Susanna Kaysen, possam contribuir não só para uma apreensão do contexto de opressão e isolamento a partir de uma “patologização” do corpo e comportamento feminino; como para incidir uma análise da relação entre as Instituições de Saúde Mental com o Cinema e a possível criação de uma imagem *feminina* da loucura; examinando também, nesse sentido, a forma sobre a qual essa retórica visual sobre a mulher louca é desenvolvida, explorada e, em parte, protagonizada pela indústria cinematográfica.

Partindo da História do Cinema, há de se perceber uma tendência da Indústria de Hollywood na criação e promoção de *personas*, especificamente mulheres, a partir da chamada Era de Ouro (período de 1917 a 1960), e foco na construção de comportamentos e personalidades específicas para as atrizes contratadas, de modo a representarem sujeitos idealizados.² As atrizes, nesse sentido, passaram e se comportar e se vestir de uma determinada forma, e a imagem do corpo da mulher é promovida e incentivada como uma espécie de espetáculo, evento a ser observado, reproduzido, copiado, objeto de identificação ou desejo.³ A imagem do corpo da mulher *louca*, em contrapartida, surge nas telas como uma forma de oposição a um “modelo ideal” de ser e estar em sociedade; e é esta imagem que será explorada na elaboração do estudo que se segue.

² **MARQUES, Mariana.** *Cinema em Hollywood: a história completa*. In: Instituto de Cinema. São Paulo. Disponível em: <https://institutodecinema.com.br/mais/conteudo/cinema-em-hollywood-a-historia-completa>

³ **De Vilhena, Junia; Medeiros, Sergio; de Vilhena Novaes, Joana.** A violência da imagem: estética, feminino e contemporaneidade. *Revista Mal-estar E Subjetividade*, vol. V, núm. 1, março, 2005, pp. 109-144 Universidade de Fortaleza.

Pensando nisso, a pesquisa intenta abordar a forma como a indústria cinematográfica de Hollywood e filmes comerciais como *Garota, Interrompida* podem desempenhar importantes papéis no que diz respeito a compreensão das trajetórias e narrativas daquelas pessoas que são consideradas “diferentes” e aquém de um outro “normal” e normativo. A análise dessa, que pode ser considerada uma construção cultural de narrativas do Outro, será pautada no questionamento de como filmes como o supracitado colaboram e/ou desconstroem a edificação de estigmas sobre o que é ser alguém física ou mentalmente “capaz”, e para além disso, analisar de que forma essas narrativas – especificamente sobre a imagem dessas mulheres e os espaços de loucura – podem ser construídas através de representações fílmicas e/ou midiáticas.

Para a confecção dessa análise, pretendo me debruçar sobre dois aspectos diferentes, que considere como principais da temática exibida no longa: o corpo e o espaço. Em um primeiro momento me atentarei sobre a imagética do corpo feminino que serve de morada para essa loucura; pensando e problematizando sobre a experiência de interdição desse corpo a partir da narrativa representada em *Girl, Interrupted*. Já em um segundo momento, será feita uma análise sobre o espaço de interdição dessa loucura e sobre as imagens dentre as quais as fontes escolhidas elegem como possíveis “amostras representativas” de loucura. O espaço, sob essa perspectiva, entendido como lugar, porção de um espaço geográfico dotada de significações particulares e relações humanas.

Antes de me debruçar sobre a metodologia de pesquisa e os aparatos teóricos e históricos que virão a ser utilizados e mencionados futuramente, acredito ser essencial fazer aqui uma explicação acerca da terminologia utilizada nessa pesquisa. Dentre os termos possíveis para tratar sobre o sofrimento psíquico e transtornos mentais no geral, fiz a escolha de utilizar o termo loucura; pensando que o vocábulo consegue imbuir em si, o próprio conteúdo da pesquisa e o processo histórico pelo qual o termo perpassa. Me atentando a historicidade aqui tratada – meados de 1960 e fim de 1990 – esse termo faz jus ao momento pelo qual a própria Medicina e Psiquiatria passavam, de reestruturação da própria prática como régua mediadora daquilo que poderia ser considerado insanidade ou não, da própria concepção de normalidade e, conseqüentemente, de loucura.

A seleção de “Garota, Interrompida” para tratar de um tema ainda tão presente na contemporaneidade, se deu não pelo fato de acreditar que esta fosse uma espécie de “amostra representativa” dentre todas as narrativas sobre a loucura feminina e seus

espaços na dinâmica social, mas sim por considerar este, um longa-metragem que possibilita a abertura de uma janela interessante para a cultura, de certa forma contraditória, que a sociedade – como consumidora da indústria cinematográfica – pode reforçar e envolver no tipo de representação dessas mulheres, da loucura e de um “diferente e estranho” , através de veículos midiáticos como o filme a ser tratado. Acredito, portanto, que “Garota, Interrompida”, seja um filme que suscita importantes questionamentos acerca do próprio conceito de loucura, das justificativas de internações da época, da eficiência ou não dessas Instituições de Saúde Mental e, para além de tudo isso, há de se analisar o modo como essa retórica visual da loucura e da loucura feminina são postas, criadas e/ou reproduzidas na película.

Partindo de uma concepção da fotografia como um tipo de “testemunho” do processo histórico, tendo como base aqui a obra de Walter Benjamin, - *A Obra de arte na era da reprodutibilidade técnica* – , é inevitável pensar na construção dessa imagem da loucura e da ‘mulher louca’ como um mecanismo chave para uma consequente apreensão de estigmas dentro do senso comum; uma vez que se pensa como a edificação da história do Cinema se deu a partir da elaboração desses ditos testemunhos históricos imagéticos⁴, que acabaram por constituir uma espécie de “educação do olhar”, a qual o espectador inevitavelmente é exposto e experiencia. Pensar nessa “educação do olhar” e na construção e reprodução de estigmas como o de loucura, é um dos motes principais para desvelar a pesquisa.

O mote da pesquisa se dá a partir dos seguintes questionamentos: a indústria cinematográfica, através da produção e reprodução de imagens de loucura, auxilia ou auxiliou na construção de uma patologização do comportamento feminino? Ela é agente da produção de uma padronização? A “mulher louca” apresentada e representada por Hollywood pode ser entendida como àquela que se contrapõe a mulher modelo que, aí sim, é *produzida* pela Indústria? Hollywood cria, portanto, essa *persona*? Como as discussões acerca da loucura se dão dentro do Cinema? De que forma a temporalidade conversa com as produções hollywoodianas sobre loucura? Como são entendidos os espaços de expressão da loucura, dentro e fora da Cinegrafia?

Desse modo, a construção metodológica dessa Monografia se dividirá em dois momentos: o primeiro, de uma análise fílmica e histórica aprofundada da película

⁴BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. 1995

produzida e dirigida por James Mangold, pensando especificamente nas imagens dos corpos dessas mulheres submetidas aos espaços de restrição, “interrompidas” e restritas à mácula imposta pelas concepções gerais de loucura do período. A intenção, nesse primeiro momento de construção argumentativa, é discutir sobre a interdição dos corpos femininos a partir do olhar construído pelas representações do longa-metragem, pensando porque e de que forma as mulheres – até então protagonistas de suas próprias trajetórias – são interrompidas e separadas do tecido social de forma violenta. A análise da experiência desses corpos interditados não exclui, obviamente, os “agentes de interdição” em questão e suas possíveis contribuições – da própria Instituição Médica, Psiquiátrica e Psicanalítica – sobre a retórica visual dessas mulheres tidas como loucas. O intuito é pensar, dessa forma, sobre como se dá a experiência de interdição de corpos femininos em todo seu escopo. Nesse sentido, também se faz essencial tecer uma narrativa sobre a historicidade dos movimentos feministas e de emancipação das mulheres, pensando nas pautas desses movimentos junto a ascensão das lutas antimanicomiais do período.

O segundo momento da escrita se debruçará na experiência do espaço. Aqui, escolhi discorrer sobre as imagens do espaço de interdição dessas mulheres, pensando na Instituição Psiquiátrica desde sua estrutura arquitetônica e dinâmica disciplinarizadora até seus agentes e fatores que viabilizam a existência das mesmas a partir de ações de interdição dentro desses espaços – a Instituição será analisada, nesse sentido, a partir das imagens do Hospital Claymoore, que é ficcionado na película. A intenção é pensar sobre a imagem dessa Instituição, dentro e fora das câmeras, na tentativa de estabelecer um paralelo entre os diferentes lugares habitados pela loucura e suas representações diversas.

Para basear as argumentações e constituir uma análise acerca da fonte selecionada, um exercício essencial é a exploração das edificações da Psiquiatria, que se constitui como a primeira especialidade da prática médica, definindo-se no século XX em um contexto no qual a medicina social vigorava exercendo forte controle sobre os indivíduos.⁵ A prática apropria-se da loucura ao ser e constituir a ponte distingue o normal do patológico e que realiza, dotada dos mecanismos jurídicos que possibilitam a eficácia da sua intervenção, a vigilância e o cuidado dos considerados doentes mentais. Dessa forma, se consolida como uma área do saber permeada por contradições que são próprias do seu discurso, construído a partir de representações teóricas ambíguas e práticas

⁵ **FOUCAULT, Michel.** *O Nascimento da Clínica*. Tradução de Roberto Machado, 7 ed., Forense Universitária, Rio de Janeiro, 2014.

asilares. Dessa forma, pretende-se estabelecer uma narrativa que contemple a historicidade dessas Instituições, no que diz respeito a como o estigma da “mulher louca” fora fixado, reproduzido e reverberado; traçando um paralelo sobre como esse estereótipo pode ou não ter sido influenciado pela retórica visual da indústria cinematográfica acerca do tema.

A concepção de loucura tem diversas definições, e sua compreensão depende quase sempre do olhar que lhe é incidido, ou do contexto ao qual faz referência. Em uma pesquisa breve pelas definições de loucura a partir de diferentes dicionários da língua portuguesa e considerando diferentes contextos, me deparei com pelo menos oito definições do substantivo *feminino* diferentes. Loucura pode ser:

“um distúrbio, alteração mental caracterizada pelo afastamento mais ou menos prolongado do indivíduo de seus métodos habituais de pensar, sentir e agir.’; ‘sentimento ou sensação que foge ao controle da razão’; ‘paixão, gosto desmedido por alguém ou por algo’; ‘ato ou fala extravagante, que parece desarrazoado, atitude, comportamento que denota falta de senso, de juízo, de discernimento’; ‘atitude imprudente, insensata’; ‘caráter de tudo que ultrapassa o convencional, de quanto foge às regras sociais’; ‘alegria extravagante, insana; desatino, desvario’; ‘caráter do que é extraordinário, excepcional, maravilhoso’”.

O intuito, a partir daqui, é desvelar sobre como essas diferentes concepções são expressas na sociedade a partir de um olhar sobre as representações dentro e fora da Cinegrafia, utilizando o longa-metragem *Girl, Interrupted* como um escopo necessário para apreender sobre essas diferentes expressões.

Capítulo 1: O corpo que abriga loucura

1.1 ‘*Garota, Interrompida*’: a condenação da loucura a partir do corpo

No presente capítulo, pretende-se explorar a forma como os modos do olhar sobre a loucura e especificadamente, o corpo da ‘mulher louca’ são produzidos e reproduzidos pela Indústria Cinematográfica de Hollywood. Utilizando o filme *Girl, Interrupted* do diretor James Mangold como uma janela para analisar as possíveis representações criadas sobre esse corpo a partir do cinema, pretende-se refletir sobre a recepção dessas representações e a possível contribuição de uma abordagem sobre a “loucura” e a “mulher louca” na constituição e/ou desconstrução de estigmas que circundam o tema.

A intenção é partir já de dentro das telas do cinema, pensando sob uma perspectiva de “visualidade da loucura” e do olhar sobre essa visualidade⁶. O filme, dessa forma, possibilitará analisar diferentes representações que se dão sobre a figura do corpo feminino; já que permite uma análise ambivalente acerca da representação dessas mulheres, possibilitando uma reflexão não somente sobre aquelas representações que têm suas narrativas construídas a partir do estigma da loucura, mas também sobre as colocadas como “mulheres modelo”, as quais Hollywood insiste em promover desde a Era Clássica do Cinema.

A escolha de um longa-metragem como *Girl, Interrupted* permite que se tenha uma grande oportunidade para a composição de uma crítica sobre a desestigmatização de lugares de representação acerca da loucura e suas espacialidades – pensando nas diferentes interpretações culturais sobre o que pode ser considerado uma “mulher louca” e como essa imagem é apresentada em diferentes espaços; ou como se dão seus espaços predestinados e de que forma a imagem de contraposição dessa *persona*, da “mulher modelo”, é validada e fomentada. A relevância do estudo sobre o corpo, o feminino e a loucura se dá a partir da reflexão sobre essas *personas* estabelecidas pela Cinegrafia e a possível desconstrução de concepções estigmatizantes que permeiam a figura do corpo feminino. A película escolhida como fonte, livremente inspirada no livro autobiográfico

⁶ Pensando em uma concepção de visualidade que a considera como uma dimensão importante da vida social e seus processos; a partir da compreensão da imagem como um objeto que participa das relações sociais como prática material, e o reconhecimento de uma dimensão cultural associada a essa visualidade. Na tentativa de estabelecer uma ponte de transição do “visível” para o visual a partir de uma inspiração “antropológica” do olhar. (DE MENESES, ULPIANO B. Fontes visuais, cultura visual, história visual. Balanço provisório, propostas cautelares. *Revista Brasileira de História* v. 23, n. 45, USP, 2003, pp. 11-36)

da protagonista do filme e da história, Susanna Kaysen, possui um discurso imagético que pode contribuir para uma compreensão ampla dos argumentos até aqui citados. Parece pertinente, nesse sentido, me utilizar de uma breve “sinopse” do conteúdo narrativo do filme, para que meu leitor se sinta confortável em elaborar comigo suas próprias aferições e interpretações das imagens mais adiante exploradas.

Susanna Kaysen (interpretada por Winona Ryder) é uma jovem de classe média norte-americana que, no ano de 1967, é internada no Hospital Psiquiátrico de Claymoore após uma tentativa de suicídio “malsucedida” – que ela nega veementemente, desde o início da narrativa – e diagnosticada com Transtorno de Personalidade Limítrofe Borderline (TPB). O filme retrata o período de internação da protagonista, desde a sua admissão à ala feminina do Hospital à sua alta; dois anos depois. O que dá mote a narrativa são as relações que Susanna estabelece, interna e externas à Internação; que são apresentadas no filme a partir do uso de flashbacks para compor a trajetória da personagem, de forma que é a partir dessa ferramenta que o diretor retrata como a teia de relações vai se construindo aos poucos, junto à outras pacientes internadas.

No decorrer da trama, a protagonista estabelece um forte vínculo com a paciente que é considerada mais louca e perigosa da trama, Lisa Rowe (interpretada por Angelina Jolie), diagnosticada como sociopata. A relação entre as duas personagens toma a maior parte da narrativa fílmica, e James Mangold faz um jogo clássico, ainda que nem sempre bem delimitado, de protagonista-antagonista entre a trajetória de Susanna e Lisa de modo que, ao final do filme, Lisa acaba sendo o motivo pelo qual Susanna se “desvia” de seu tratamento durante a Internação. As duas organizam uma fuga do Hospital, e essa fuga é o mote do maior *plot twist* do longa-metragem, mas acabam retornando à Internação.

O desfecho do filme se dá a partir da fuga, quando Susanna e Lisa acabam se envolvendo no suicídio de Daisy (Brittany Murphy), uma ex-paciente do Hospital Claymoore que havia recebido alta e, de certa forma, ativado o “gatilho” para a fuga das duas personagens – pois se sentiam injustiçadas perante a alta da ex-colega, alegando que ela não estaria suficientemente “adaptada” a uma vida de volta à sociedade, ou “normal”; se Daisy estava apta para o convívio social, as duas também acreditavam estar. Após presenciarem o suicídio da ex-colega, ambas são colocadas de volta à Internação e privadas de manterem a continuidade da relação. É a partir desse retorno ao Hospital que Susanna se entrega por completo aos tratamentos propostos, e só consegue atingir sua

redenção (que se dá a partir da alta médica) quando se afasta completamente da antagonista Lisa que, por sua vez, permanece internada e contida dentro do espaço psiquiátrico enquanto Susanna deixa a Internação.

Durante todo o discurso imagético do filme, há uma aparente necessidade de expressar a diferença entre os corpos das personagens; um exemplo que pode ser mencionado são as diferentes formas como as personagens de Susanna e Lisa são retratadas. Logo no início da trama, há uma sequência de 2'17" que introduz os corpos dessas mulheres. A primeira cena é a de uma janela com grades espessas, vista de dentro para fora, sugerindo um ambiente de aprisionamento, onde se encontram Lisa e Susanna. O lugar é ambientado com pouca iluminação, dando ênfase somente ao rosto das personagens com a utilização de cores frias, dentro do mesmo cenário que se revela como uma prolepse sobre o final do filme, que representa os túneis do porão do Hospital. Nele estão as duas personagens, Lisa chorando deitada no colo de Susanna.

O quadro de sequência mostra uma seringa que é varrida do chão em meio aos cacos de vidro e colocada de lado por Georgina, logo em seguida Polly aparece na cena chorando em um dos cantos do ambiente enquanto um gato pula de seu colo em direção a janela gradeada. A cena só é interrompida quando dois homens de branco, enfermeiros, tentam abrir uma das portas – também gradeadas – do lugar, não se sabe até então se para resgatar ou aprisionar as personagens que ali se encontravam.

A seringa sendo varrida entre os cacos de vidro de um chão já sujo, as grades por todos os lados, goteiras pingando e fazendo eco, o choro das personagens, a música "Bookends"⁷ tocando ao fundo enquanto Susanna surge como voz narradora e finaliza a cena dizendo "*Maybe I was just crazy. Maybe it was the 60's. Or maybe I was just a girl, interrupted.*". A fala é prerrogativa para a primeira de muitas analepses durante a narrativa, e são diversos elementos que transmitem uma atmosfera muito específica já de início, e contribuem para uma caracterização de um tipo de sofrimento da mulher louca. Um processo que parece solitário e perigoso, e que nem sempre encontra sua solução a partir do tratamento médico – se considerarmos a ausência de acolhimento que a cena denota até a chegada abrupta dos "homens vestindo branco". A atenção dada a seringa

⁷ Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/simon-e-garfunkel/1583176/traducao.html>

sendo colocada de lado como uma possível representação da ineficácia do tratamento médico para aquele núcleo de personagens.

O ambiente pode construir no espectador uma sensação de ameaça e insegurança em vista dessa espacialidade escolhida, e nesse sentido tem a capacidade de realocar a narrativa em uma outra direção: a de uma possível compreensão de que um estado de sanidade mental envolve, em seu processo, a tomada de decisões moralmente “corretas”; através da escolha de um entregar-se ao tratamento psiquiátrico sem relutância – não colocar a seringa de lado –, colocando a Psiquiatria sob um olhar de um processo de vilã à heroína da história.⁸ O espaço é, nesse momento, o fator que isola o corpo na mesma proporção em que é o único que o acolhe e “cura”. Elementos como as grades das portas e janelas se contrapõem ao discurso narrativo das primeiras cenas e à chegada dos enfermeiros ao ambiente, ao mesmo tempo que aquele ambiente aprisiona por si próprio, há de se pensar sobre a narrativa instável de Susanna questionando sua própria sanidade, em um desgaste identitário explícito contribui para a construção de uma ambiguidade interpretativa, em que o lugar acaba também sendo a representação de um refúgio de proteção – ainda que ilusória ou duvidosa, dada a ambientação colocada.

Ao mesmo tempo, essa também é uma cena que nega a prerrogativa estigmatizada de compreensão das Instituições como lugares necessariamente terapêuticos e/ou curativos. Pensando na escolha de James Mangold de colocar as primeiras sequências da película já a partir de uma visão interna à Instituição, é interessante refletir como essa escolha pode sugestionar uma impressão de que a prática médica poderia, por si só, aumentar o sofrimento, a insegurança ou o medo. Ou mesmo de que a internação e o isolamento podem direcionar a trajetória dos corpos dessas mulheres, ali completamente vulneráveis, a um estado de loucura ainda maior. A escolha do filme para tratar dessas concepções enraizadas no corpo social e nas produções midiáticas se dá, portanto, pela abertura dessas diferentes interpretações que o longa-metragem permite e oportuna; ambiguidades que se fazem constantes do início ao fim da narrativa.

⁸ **HARPER, Stephen.** Media, Madness and Misrepresentation: critical reflections on Anti-Stigma discourse. In: *European Journal of Communication*, vol. 20(4) 460-483, London, 2005.

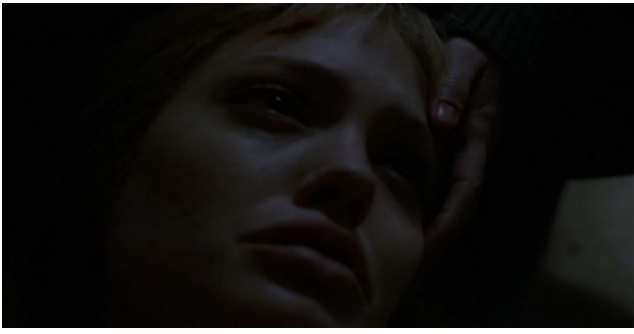


Figura 1 – *Girl, Interrupted* (1999)



Figura 2 - *Girl, Interrupted* (1999)



Figura 3 - *Girl, Interrupted* (1999)

Imediatamente após o plano estabelecido na Figura 3, a câmera faz um corte seco e muda completamente a iluminação do ambiente, tudo fica extremamente claro e branco para a cena em que Susanna, a protagonista, entra na emergência do hospital após sua suposta tentativa de suicídio; sendo amarrada na cama e passando por uma lavagem estomacal – uma cena forte, que poderia ser compreendida como uma ilustração da força sobre a qual uma pessoa pode ter que ser submetida para dar início a um tratamento e aceitar o adoecimento mental como uma doença orgânica, que precisa de intervenção. Nesse sentido, a cena também pode revelar que estar em lugares de cuidado psiquiátrico é, por vezes, ter que ser submetido a graus perturbadores de disciplina, força e violência.

O corpo dessas mulheres loucas, já colocado em xeque desde os primeiros momentos da película, é entendido como um lugar confuso e difuso – não parece pertencer a elas próprias. Susanna, durante toda a narrativa imagética, nunca parece estar vivenciando a experiência do momento presente; e é através da utilização de *flashbacks* que James Mangold auxilia na retratação dessa mulher louca que é colocada como “ausente de si mesma” e alheia ao mundo externo. A relação da narrativa fílmica com o tempo, dessa forma, é um dos principais recursos do diretor para construir a atmosfera de loucura; através de uma série infinita de analepses durante todo o percurso do filme, Mangold explora a noção fragmentada de tempo, presente na narrativa não linear de

Susanna Kaysen – fazendo referência também ao modo como a autora escreve seu *memoir*⁹ 10– esse é um dos elementos que faz a personagem questionar sua própria sanidade, que não consegue permanecer de forma integral e permanente no tempo presente; de modo que a memória não constitui para personagem o confinamento de momentos do passado, mas invade e distorce sua percepção do presente constantemente, como se os *flashbacks* fossem então elementos essenciais para a representação dessa “incongruência temporal”¹¹ de insanidade.

Os corpos das mulheres que aparecem durante a narrativa imagética do filme são restritos a categorias muito específicas, de infantilidade, masculinidade ou objetificação e sexualização; de modo que Susanna está como o equilíbrio entre essas figuras. Apesar de ter imbuído em seu diagnóstico o estigma de uma suposta promiscuidade, ter se envolvido com seu professor casado na película, ser julgada por isso e, várias vezes durante a trama, exposta por ter um apreço pelas relações sexuais casuais e se apropriar desse discurso; a imagem de sua personagem não necessariamente explora esse enredo de forma explícita. Susanna Kaysen *parece normal*, e penso que pode ser esse um dos motivos pelos quais ela suscita a empatia do espectador, que simpatiza com sua figura e desconfia, junto a ela, das práticas médicas e diagnósticos aos quais é submetida.

Lisa Rowe, por sua vez, representa o papel “tradicional” da imagética da louca: é colocada como perigosa, precisa ser contida e sedada em várias cenas do filme, sua sensualidade e sexualidade são o tempo todo condenadas como comportamentos impróprios ou desviantes e sua aparência é sempre colocada de modo desorganizado ou hipersexualizado. A personagem interpretada por Angelina Jolie¹² acaba amplificando a perspectiva de um estereótipo da mulher louca; uma vez que torna concreta a imagem dessa mulher desadaptada ao convívio social como alguém perigosa e imoral.

Enquanto Susanna aparece como uma representação enigmática, em crise identitária em uma fase decisiva da vida adulta, manifestando excessiva racionalização; Lisa por sua vez se expressa de forma muito mais imediata, impulsiva e transparente. Sua

⁹ Utiliza-se *memoir* ao invés de autobiografia, por se tratar de um “livro de memórias”, que conta história de um episódio específico da vida de uma pessoa, e não necessariamente sua trajetória de vida completa.

¹⁰ **KAYSEN, Susanna.** *Girl, Interrupted*. Turtle Bay Books, New York, 1993.

¹¹ **MARSHALL, Elizabeth.** Borderline Girlhoods: mental illness, adolescence and femininity in *Girl, Interrupted*. In: *The Lion and the Unicorn*, vol. 30 n. 1 pp. 117-133, USA, 2006.

¹² Vencedora do prêmio da Academia de Melhor Atriz Coadjuvante em 1999 pela interpretação de Lisa em *Girl, Interrupted*.

agressividade é constantemente explorada na visualidade fílmica, sua personalidade persuasiva e manipuladora constitui parte dos elementos que expressam a totalidade da loucura representada nos corpos femininos do longa-metragem. Ao contrário das demais personagens; a trajetória de Lisa só escala para mais perto da loucura, da internação, do isolamento necessário e da insanidade. Logo, ela também é alvo das práticas mais violentas e invasivas do Hospital ao longo do filme; cenas com intervenções medicamentosas forçadas, diversos encarceramentos no isolamento do “quarto branco” são exemplos de práticas que colaboram para a edificação dessa *persona* insana e fora de controle.



Figura 4 - "Girl, Interrupted" (1999)



Figura 5 - Girl, Interrupted (1999)



Figura 6 - Girl, Interrupted (1999)



Figura 7 - Girl, Interrupted (1999)

Nesse sentido, é interessante perceber como, ainda que a trajetória narrativa e imagética das duas personagens esteja enraizada na construção de uma imagem da “mulher louca”, são duas imagens construídas de formas díspares; onde uma delas é mais ou menos “aceitável” que a outra – enquanto uma representa o extremo, o desadaptado e anormal; a outra é imbuída de histórias que a colocam como alguém mais perto daquilo que é considerado “normal” e palatável. A protagonista Susanna Kaysen, por exemplo,

demanda um sentimento de empatia do espectador, que ao acompanhar sua trajetória até o Hospital pode até, por vezes, se indignar com a atitude do médico e dos pais da personagem, que a guiam até essa circunstância de forma compulsória; mostrando Susanna como uma jovem que parece não ter controle sobre o próprio destino e as próprias decisões.

As figuras 4 e 5 demonstram como a representação da protagonista é feita, o tempo todo, em função do espaço que ocupa e, em todo caso, a aprisiona. A atriz denota uma expressão ausente durante a maior parte da narrativa fílmica, e a elaboração das analepses auxilia o espectador a captar a essência “estranha” e desadaptada de Susanna com a realidade imposta. Olhando de dentro pra fora, ou sempre em contraposição a janelas, portas e grades, a protagonista é retratada a partir da perspectiva do encarceramento, da internação e da instituição psiquiátrica. Suas relações externas a esse ambiente que aprisiona só são retratadas a partir dos *flashbacks*, e a sensação é de que o corpo da protagonista permanece interrompido do início ao fim da narrativa.

Em contrapartida, Lisa Rowe intriga o espectador durante toda a trajetória do filme. A cena que introduz a personagem é a de Lisa chorando no porão do Hospital junto a Susanna ¹³ uma imagem que denota uma impressão de uma mulher sensível e vulnerável, acometida pelo sofrimento e desamparada em um ambiente escuro e sombrio; algo que se mostra completamente dissonante com a cena posterior da personagem quando, mais tarde, é retratada sua chegada ao Hospital Claymoore. A partir desse momento a imagem da personagem se modifica, e o discurso de “descontrole” toma parte do pacote de construção dessa imagem de insanidade.

A personagem representada pela personagem de Angelina Jolie perpassa por diferentes significações durante o longa-metragem, mas permanece sempre coerente à mensagem da loucura, da manipulação, violência e insensibilidade que essa mulher louca supostamente carrega consigo. Durante a trama, assim que chega à ala feminina da Internação, trazida por policiais após sua última e mais recente fuga do Hospital, Lisa causa alvoroço e movimentação em toda a ala. Percebe-se, a partir de então, que ela é conhecida pelos outros pacientes e funcionários do Hospital, e reconhecida por seus comportamentos agressivos e sua recusa ao tratamento psiquiátrico. Ela inspira confiança própria, liderança e ameaça; está completamente distante da imagem da mulher

¹³ Ver figura 1.

vulnerável e sensível que o espectador vivencia nos primeiros momentos do filme. A quebra dessa narrativa imagética já desperta a inquietação do espectador sobre a personagem.

Lisa Rowe, ao avistar Susanna na porta de seu quarto olhando em sua direção e então perceber que sua amiga – que antes ocupava o lugar de Susanna – não está mais ali; vai em direção ao quarto da paciente para questionar Susanna. O plano-sequência que mostra o primeiro encontro entre as duas personagens, em que Lisa enfrenta Susanna, consegue capturar os argumentos até aqui citados de forma sumária:



Figura 8 - *Girl, Interrupted* (1999)

Acredito que seja importante explorar a sequência de imagens acima para que se possa fazer uma composição sobre os estereótipos instituídos a partir de imagens e a possibilidade de reforço desses e de estigmas sobre os quais a Cinografia se debruça em criar e/ou reproduzir a partir dessas alegorias por repetição, que permitem uma leitura simbólica específica.¹⁴ A linguagem cinematográfica, nesse sentido, nos fornece mecanismos para que se possa interpretar uma possível intenção do diretor ao montar o longa-metragem; desde o modo como escolhe posicionar a câmera aos cortes de plano e

¹⁴ GABBARD, G. *Psychiatric and the cinema*. Washington-London: American Press. 1999

sequência durante a narrativa – tudo é feito e criado a partir de uma interpretação específica, com um objetivo específico; seja ele objetivo ou subjetivo.

Pensando na composição dos quadros supracitados, é interessante refletir sobre como as personagens são colocadas de formas opostas em todos os sentidos; primeiramente pelo próprio posicionamento da câmera – que foca em cada uma delas em planos médios separados, e em Lisa fazendo um corte de plano fechado (*big close-up*) e dando ênfase as expressões da personagem – até o próprio figurino que compõe a cena. Tudo parece contribuir para o estabelecimento de uma dicotomia entre as duas personagens; uma veste preto, a outra branco; a aparência de Lisa é de uma mulher confusa e transtornada, que transmite uma sensação de desorganização. Já Susanna não tem um fio de cabelo fora do lugar, se veste de forma recatada e sua figura transmite, por si só, inocência e fragilidade.

Na cena em questão, percebe-se como esse posicionamento da câmera favorece a interpretação de violência e injustiça que a cena denota; o ângulo da câmera é posto de forma a aumentar a figura de Lisa em comparação a de Susanna, numa referência clara a uma situação de ameaça e perigo para a personagem da protagonista, que é literalmente enquadrada no canto do cenário enquanto Lisa vocifera suas indignações. Os corpos das duas personagens estão, nesse momento, simbolizando corpos acometidos pela loucura. Ainda que em diferentes níveis, Lisa e Susanna corporificam o adoecimento mental durante toda a narrativa do longa-metragem, mas é a partir de cenas como essa que é possível dar luz à forma sobre como o olhar sobre a loucura é construído.

As cenas que seguem os quadros supracitados mostram Lisa sendo fisicamente contida e “interrompida” pelos corpos de controle; enfermeiros irrompem a cena de forma abrupta, prendem e retiram Lisa do quarto de Susanna contra sua vontade, a medicam e direcionam à “solitária” do Hospital – o estereotipado quarto-branco, utilizado outras vezes em outras produções de Hollywood¹⁵ espaço amplamente reproduzido pela cinegrafia e mídia ao escolher uma representação de um “espaço de loucura”. A imagem do corpo e a narrativa de Lisa são, sob essa perspectiva, o espaço escolhido para a representação e abrigo da loucura, sob os estereótipos mais clássicos de reprodução dela.

¹⁵ Alguns exemplos de produções hollywoodianas que se utilizam desse recurso visual são: *Um estranho no Ninho* (1975), *12 Macacos* (1995), *Ilha do Medo* (2010).

A iluminação da película também aparece como um elemento que merece destaque, e será explorada mais adiante em outras cenas; no entanto, é interessante antecipar e perceber como há poucos momentos durante a narrativa imagética que não são excessivamente iluminados, claros ou brancos. Enquanto as personagens estão em contato com a internação e com a hipervigilância da hierarquia do Hospital, as cenas são muito iluminadas, de modo que até durante a noite seja possível perceber um “filtro” que ilumina e enfoca as expressões da protagonista. Os únicos momentos em que o diretor abre mão desse excesso de luminosidade e clareza na ambientação são aqueles que se passam entre os túneis submersos do Hospital, e sobre essa espacialidade me deterei mais adiante no texto.

Ainda refletindo sobre o olhar das imagens dos corpos dessas mulheres que foram ‘interrompidas’, é interessante acrescentar aqui um dos principais estímulos para o desfecho da trama do filme. A trajetória narrativa e imagética da colega de internação das duas personagens, Daisy Randoe (interpretada por Brittany Murphy), que culmina na cena de seu suicídio envolvendo Susanna e Lisa, merece atenção. Daisy é a personagem que usufrui de maiores “privilégios” durante a narrativa; ela possui um quarto só para si durante o período de internação, que é decorado pelo pai; recebe frequentes visitas do mesmo e tem a permissão de fazer suas refeições isolada em seu quarto – todas trazidas também pelo pai.

As concessões que são feitas a outras internas, não atingem tanto Daisy, que é uma personagem claramente habituada a mimos e regalias, e assim permanece durante o período em que se mantém internada. Durante a trama, há diversas referências implícitas que fazem com que o espectador se debruce sobre uma mesma conclusão: a relação de Daisy com a figura paterna era problemática. Ao final da trajetória da personagem, através de uma discussão travada com Lisa, chega-se à conclusão de que Daisy fora abusada por seu pai durante toda a sua vida; e é essa constatação, vociferada em forma de provocação por Lisa após sua fuga com Susanna, que ocasiona as duas pedirem abrigo na casa de Daisy, que se transforma em gatilho para o suicídio da jovem.

Lisa, claramente incomodada e enciumada com a situação superficialmente tranquila em que a vida de Daisy se estabelece, decide provocar a personagem ao expor gratuitamente os cortes provenientes de automutilação feitos em seu braço, e trava uma discussão com ela, expondo o abuso sofrido pelo pai – tudo para tentar provar que Daisy,

apesar de ter sido declarada saudável a partir da alta do Hospital, estaria longe de *ser* alguém saudável e normal. O cenário que se constrói na casa de Daisy explora a relação entre três corpos diferentes que abrigam loucura em diferentes níveis, e que têm suas trajetórias interrompidas pela internação psiquiátrica e os comportamentos desadaptados. Ao mesmo tempo, coloca implícita uma suposta ineficácia da disciplinarização desses corpos pela Internação, quando mostra a trajetória de Daisy após o tratamento terapêutico e seu posterior suicídio.

Refletir sobre a imagem do corpo de Daisy é, portanto, pensar diretamente sobre a *interrupção* desse corpo e da existência dele; uma vez que sua trajetória imagética e narrativa é brutalmente interrompida pelo maior *plot twist* do longa-metragem – e tal acontecimento resulta na volta à Internação de protagonista e antagonista. Nesse sentido, pensar sobre a interrupção dos corpos é também e necessariamente pensar sobre o porquê, por quem e de que forma esses corpos são interrompidos.

Podemos afirmar que a trajetória de Daisy, por exemplo, é interrompida antes mesmo de seu trágico suicídio – a interrupção dela, e das outras personagens do filme, acontece no momento da internação psiquiátrica. A partir de seus comportamentos desadaptados às normas sociais de convivência, essas mulheres são isoladas do tecido social e têm, ainda que periodicamente, suas trajetórias violentamente interrompidas. A violência, nesse caso, nem sempre é algo do campo abstrato e metafórico, se faz presente nas internações compulsórias da época e durante o próprio período de internação – com o aval das práticas médicas e tratamentos propostos pela Psiquiatria da época.¹⁶

Categorizadas como loucas – pensando sob uma concepção de loucura em vias de transição da Reforma Psiquiátrica norte-americana¹⁷ – essas mulheres são contidas e isoladas em espaços de controle como o Hospital Claymoore, para fins de tratamento

¹⁶ BIRMAN, Joel. *A Psiquiatria Como Discurso da Moralidade*. Rio de Janeiro: Graal, 1978.

¹⁷ A Reforma Psiquiátrica é entendida como um processo social complexo que se acendeu a partir da segunda metade do século XX e envolveu, a partir do questionamento sobre o papel e a natureza da instituição asilar e do saber psiquiátrico, a mudança na assistência médica e no tratamento terapêutico de pacientes de acordo com novos pressupostos éticos e técnicos, a incorporação cultural desses pressupostos e uma convalidação jurídico-legal dessa nova assistência. A partir da Reforma houve um redirecionamento de assistência que estabeleceu nova gama de direitos das pessoas portadoras de transtornos mentais. As novas condições do tratamento psiquiátrico nos EUA começaram só a partir de 1955, e sua transformação se desenrolou através do projeto *Community Mental Health Centers Act of 1963* estabelecido pelo presidente Kennedy, em 1963. No ano de produção do filme se estabeleciam os primeiros estudos acerca do movimento iniciado em 1955 e produções relacionadas ao tema eram fomentadas, já que as políticas sanitárias norte-americanas até 1980 ainda priorizavam outras questões que não a saúde mental da população. (Desviat, 1999, p.57, apud, Kennedy, 1963).

terapêutico e uma proposta curativa desse adoecimento mental. Historicamente, as justificativas das internações feitas para mulheres, na época, eram as mais variadas possíveis. Em se tratando de um contexto de mobilização pela liberdade e pelos direitos civis dos sujeitos, surgem comportamentos que podem ser interpretados como desajustados – e que a psicanálise, em conjunto com a psiquiatria, possui mecanismos para condenar, isolar, intervir e interromper.¹⁸

Ao fazer uma reflexão sobre os agentes da interrupção desses corpos femininos, há de se fazer uma inevitável culpabilização daqueles que durante a maior parte da História, contribuíram para a condenação, opressão e por vezes interrupção destes: os aparatos estruturais do patriarcado, a Psicanálise e a Psiquiatria reproduzidas até o momento. Dentre os diversos fatores que contribuíam para a condenação do corpo e a estigmatização de uma imagem da loucura estão inseridos, também, os veículos midiáticos que muitas vezes reproduziram informações sobre loucura e comportamentos femininos a partir de concepções baseadas na patologização desses comportamentos.

O lugar desse corpo patologizado a partir da obra de Foucault, por exemplo, está como um *locus privilegiado* das formas de controle e poder que a Modernidade consagrou.¹⁹ Para o autor, é a Modernidade que vai inaugurar uma sociedade disciplinar que assume a “deficiência” enquanto uma de suas narrativas próprias. A sociedade disciplinar vai buscar a supressão do indivíduo a partir de sua normalização, assim como vai inferir diagnósticos e patologias, utilizando-se da Psiquiatria como um mecanismo de controle dos corpos e comportamentos dos sujeitos. O dispositivo médico, nesse sentido, pode ser compreendido por Foucault como uma “expressão da tecnologia do poder moderno construída pelo conhecimento científico”²⁰ – poder esse que viabiliza a interrupção dos corpos de acordo com a (in)conveniência social do período.

Sob essa perspectiva, a narrativa construída por Mangold é estabelecida de forma que seja possível perceber como a culpabilização do direcionamento desses estigmas e até da internação de algumas pacientes está presente na figura masculina e nas normas sociais estabelecidas pelo patriarcado. A trajetória da protagonista, por exemplo, é o tempo todo permeada pelo romance proibido estabelecido com o professor, além das relações sexuais casuais que condenam seu comportamento. A figura do professor

¹⁸ DESVIAT, M. *A Reforma psiquiátrica*. Rio de Janeiro: Fiocruz, 1999.

¹⁹ FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. 14ªed., Rio de Janeiro: Graal, 1979

²⁰ *Idem*, p. 84.

aparece como uma visão quando Susanna é internada para lavagem estomacal após sua tentativa de suicídio; sugerindo que a circunstância poderia estar diretamente relacionada à figura do professor e do romance entre os dois – elemento que é incrementado espontaneamente à narrativa do longa-metragem, mas não se faz presente no *memoir* escrito por Kaysen.

O motivo de uma tentativa de suicídio poderia ser interpretado como uma desilusão amorosa, a princípio. Mais tarde a figura masculina reaparece como agente que mobiliza a interrupção desse corpo; o primeiro psiquiatra, que atende Susanna como um favor ao pai dela, e que decide, determina e direciona a protagonista à internação psiquiátrica no Hospital Claymoore. A cena em que o psiquiatra conduz Susanna até o carro a segurando pelo braço, passando pela propaganda eleitoral de Kennedy no jardim da casa, pode ser interpretada como se a interrupção de sua trajetória estivesse, mais uma vez, diretamente ligada às figuras masculinas presentes em sua vida: o professor, o pai, o psiquiatra e até mesmo o Presidente.

Um ponto relevante a ser levantado, sob essa perspectiva, são as figuras de autoridade médica presentes ao longo da narrativa imagética. Embora a interrupção da trajetória da protagonista esteja cercada por um pano de fundo masculino, as figuras de interrupção dos corpos dentro e fora da internação são, em sua maior parte, mulheres. A orientadora na escola, que questiona a falta de decisão sobre o futuro de Susanna e sua falta de adaptação e conformismo aos papéis preestabelecidos para mulheres na sociedade da época; a recepcionista do Hospital que informa a Susanna que sua entrada à internação é de voluntária e responsabilidade dela própria; a enfermeira-chefe Valerie, que guia a maior parte da trajetória da protagonista dentro da internação, a enfermeira responsável pela medicalização compulsória e Dra. Wick, psiquiatra de maior autoridade da internação, responsável pela alta médica.

A narrativa pode direcionar o espectador a enxergar essas figuras como as mais próximas da “normalidade” dentro do longa-metragem. Destacam-se, nesse escopo de narrativas, as personagens da psiquiatra que concede alta e trata Susanna, Dra. Wick (Vanessa Redgrave) e a enfermeira Valerie (Whoopi Goldberg) que durante toda a narrativa é como a maior referência de normalidade da protagonista e das pacientes na internação. Essas duas personagens são as principais figuras que interditam o corpo e a trajetória das pacientes internadas, e principalmente da protagonista. No entanto, é uma

interdição feita de forma sutil e quase afetiva; ambas transmitem uma certa estabilidade e racionalidade propositadamente estabelecidas, e são figuras respeitadas. É interessante como o diretor constrói a imagética de Valerie não só como esse senso de autoridade imposto a figura de enfermeira-chefe, mas também como um senso de realidade; ela aparece na narrativa em momentos de crise, com um discurso sensato e sensível, que ao mesmo tempo que defende a necessidade da internação, questiona sua aplicabilidade. Dra Wick, por sua vez, é colocada como a autoridade médica máxima da instituição e está nela a possibilidade de readaptação e retorno ao “mundo dos sãos”.

Uma contraposição imagética interessante que é feita pelo diretor é a exploração dessas mulheres de referência e autoridade a partir de um paralelo de quadros, estabelecido em uma sequência, um recurso utilizado em outros momentos do filme, onde a repetição de uma mesma cena com personagens diferentes evoca no espectador a necessidade de se fazer uma comparação simbólica entre as imagens, levando em consideração similaridades e diferenças. Nesse caso, o paralelo é feito quando Susanna chega ao Hospital, e o plano-sequência a partir de uma analepse da conversa antes tida com a orientadora do colegial, mostra a figura da secretária e recepcionista do Hospital, e logo em seguida a de Valerie. A sequência traz consigo uma sensação de julgamento, em que essas figuras de autoridade estão como os principais agentes e referenciais de interrupção do corpo e trajetória da personagem.



Figura 9: plano-sequência *Girl, Interrupted* (1999)

Mais tarde, já no final da trama, esse “julgamento” aparece de forma muito concreta na cena em que a alta médica de Susanna é discutida e seus planos fora da internação são questionados – situação que remete a discussão travada anos antes com a orientadora do colegial, ao final da trajetória escolar. É interessante perceber como as instituições de controle²¹ são colocadas de forma equiparada através dessas trajetórias imagéticas, não é necessário um discurso explícito na narrativa dialogada para que o

²¹FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir: nascimento da prisão*. Trad. Lígia M. Ponde Vassalo. Petrópolis: Vozes, 1987.

espectador compreenda que escola e hospital são colocados em um mesmo patamar normativo de institucionalização.

No entanto, ainda que as agentes de interrupção sejam em sua maior parte figuras de autoridade médica femininas, a interrupção mais violenta dos corpos ainda se dá através do masculino. As contenções corporais das pacientes são feitas por enfermeiros homens, são os policiais que contém e levam Lisa a força para o Hospital, é o Psiquiatra da família de Susanna que leva pelo braço até o táxi em direção ao Hospital. A interrupção “concreta” da imagem desses corpos femininos está ainda nas mãos do patriarcado.²²

Com a narrativa imagética de outras personagens isso não é diferente e Daisy, anteriormente citada, pode ser considerada como mais um exemplo da interrupção dos corpos e sua relação com a figura masculina e o patriarcado. O suicídio da personagem pode ser considerado, sob essa perspectiva, como uma espécie de amostra do extremo, da possibilidade de invasão, abuso, violência e repressão sobre a qual esse corpo pode perpassar em meados de 1960 – mas não restritamente a essa época. Ainda que essa possa não ser a intenção do diretor ao montar a película, é uma das possíveis interpretações e direcionamentos sobre as quais o historiador, ao se atentar sobre a análise do olhar das representações imagéticas em um filme, pode se debruçar. É interessante perceber a aparente necessidade cinematográfica, nesse sentido, de explorar rentabilidade a partir do extremo, quando o diretor escolhe trabalhar com imagens dos corpos dessas personagens femininas em situações de violação e violência extremas.²³

A personagem interpretada por Angelina Jolie, que está aqui como uma fiel representação imagética e narrativa dessa “mulher louca”, é repetidamente contida e medicada pela equipe médica durante a trama, cenas de Lisa sendo repreendida e disciplinada das mais variadas formas, são exploradas pelo diretor. O mesmo acontece com outras personagens secundárias durante a narrativa e de forma também extrema, por exemplo, com Daisy quando Lisa arregança suas mangas e mostra os cortes de automutilação acometidos pela personagem e posteriormente na cena de seu suicídio por enforcamento. A protagonista da trama, ainda que de forma mais branda, também

²² *Patriarcado* aqui compreendido como uma construção social injusta que reforça os papéis de gênero e opressão, evocando principalmente a dominação masculina sobre mulheres.

²³ **De Vilhena, Junia; Medeiros, Sergio; de Vilhena Novaes, Joana.** A violência da imagem: estética, feminino e contemporaneidade. *Revista Mal-estar E Subjetividade*, vol. V, núm. 1, março, 2005, pp. 109-144 Universidade de Fortaleza.

perpassa por essa exploração da imagem de invasão e violência do Outro – direta ou indiretamente – sobre seu corpo.



Figura 10 - *Girl, Interrupted* (1999)



Figura 11 - *Girl, Interrupted* (1999)



Figura 12 - *Girl, Interrupted* (1999)

Fotogramas como os apresentados nas figuras acima são explorados durante a narrativa fílmica não apenas como recurso de impacto e visualidade do extremo, mas também como configurações que colaboram para que a atmosfera de insanidade da película seja construída. São muitas as cenas em que a personagem interpretada por Angelina Jolie precisa ser contida por enfermeiros, médicos ou policiais, a partir de uma violência e violação estritamente corporal. O recurso da contenção e posterior isolamento, prática muito utilizada até o ano de produção do longa-metragem ²⁴, são imagens revisitadas em outros momentos da película, mas é interessante aferir que somente Lisa Rowe e as personagens que estão sob maior influência de seu comportamento ‘insano’ são submetidas a esses recursos – um olhar que permite que se faça a interpretação de que

²⁴ Em 1999, embora a Reforma Psiquiátrica já passasse por sua transição na política norte-americana, as práticas médicas de cuidado psiquiátrico ainda permaneciam arraigadas aquelas incorporadas pré-Reforma, de modo que a contenção de pacientes, medicalização compulsória e o isolamento compunham parte dos tratamentos terapêuticos fornecidos pelas internações da época. É importante salientar como, pelo menos até 2016 de acordo com a *American Psychiatric Association*, políticas sobre direitos dos portadores de transtornos mentais ainda foram incorporadas ao *Mental Reform Act*, de modo que a implementação e revisão da Reforma se estabelece como um processo contínuo e contemporâneo. (HORTER, E. “The Psychoanalytic Hiatus”. In *A History of Psychiatry: from the era of the asylum to the age of prozac*. New York, USA: John Wiley & sons, 1997, pp. 145-189.)

aquelas mulheres que constroem laços com Lisa, têm para si o mesmo destino; da insanidade, do isolamento, da interrupção violenta do corpo. A sequência apresentada pelos fotogramas 11 e 12, são como o ápice da representação da violência dessa interrupção dos corpos, e da forma como ela é explorada pelo diretor. A imposição de Lisa em expor os cortes no braço de Daisy e o embate discursivo travado entre as duas personagens nessa cena explora alguns dos elementos visuais e narrativos utilizados para construir as representações de loucura e dos corpos das mulheres loucas.

“Daisy: *Você só está com ciúmes, Lisa... Porque eu melhorei... Porque eu fui liberada... Porque eu tenho uma chance... uma vida.*

Lisa: *Eles não te deram alta porque você melhorou, Daisy, só desistiram. Você chama isso de vida? Pegar o dinheiro do papai, comprar suas bonecas e seus mimos, comer a merda do frango dele, engordando feito uma galinha premiada? Você mudou o cenário, mas não a circunstância – e o público acena. E todo mundo sabe. Todo mundo sabe. Que ele te come. O que eles não sabem... é que você gosta. Hein? Você gosta.*

Susanna: *[para Lisa] Cala essa boca!*

Lisa: *[para Susanna e Daisy] Hey cara, é legal, é okay. Tudo bem, tá tudo muito bem! Um homem, um pinto, um homem, um pinto, um homem, um pinto, um frango... um pai... um Valium, um comprimido... tanto faz.*

[se vira para Daisy]

Lisa: *Você gosta de ser a Sra. Randone. Provavelmente é só o que você sabe ser.*

Daisy: *Divirtam-se na Flórida.*

[Daisy sobe para o seu quarto]”²⁵

O diálogo entre as personagens captura os questionamentos que permeiam toda a narrativa filmica, as disparidades que separam um corpo são de um insano, a forma como a alta médica era compreendida como uma espécie de “atestado de sanidade” após um longo período de internação, - a distância dos muros do Hospital necessariamente como volta e adaptação às normas sociais e a um ideal de vida, “uma nova chance”. O enfrentamento de Lisa acerca dos cortes de Daisy e de sua necessidade de medicação denota como a personagem têm também o papel de questionar os métodos e práticas psiquiátricas impostos a elas, partindo mais uma vez de um questionamento da eficácia dos diagnósticos, da internação e da própria sociedade em aceitar a loucura.

O posterior suicídio de Daisy se dá após esse último diálogo entre as personagens, sugestionando que fora engatilhado por Lisa e seus questionamentos duros a personagem interpretada por Brittany Murphy. A cena que precede a descoberta do suicídio por

²⁵ MANGOLD, J. *Girl, Interrupted*. 1999 Transcrição disponível em: <https://www.imdb.com/title/tt0172493/characters/nm0001401>

Susanna na figura 12 mostra Susanna saindo da casa de Daisy para refletir antes de se despedir da amiga, ainda sem saber do incidente – e o diretor escolhe mais uma vez se utilizar do elemento das grades como metáfora do aprisionamento em que as personagens ainda se encontravam, mostrando Susanna em uma perspectiva de fora da varanda da casa de Daisy para dentro, entre as barras de ferro das grades. É como se em todas as personagens permanecessem interrompidas pela internação, isolamento e encarceramento da realidade, ainda que distantes dos mecanismos de controle do espaço hospitalar.

Adiante na narrativa, quando Susanna retorna de seu passeio em direção ao quarto de Daisy, a trilha sonora se encarrega da função de premeditar o desfecho dado pela figura 15, a canção *The End of the World* de Skeeter Davis²⁶ é colocada em repetição e prepara o espectador – e a protagonista – para a cena que se aproxima, explicitando a máxima interrupção da trajetória do corpo da mulher louca.

Refletir sobre a interrupção e violação dos corpos dessas personagens é um exercício que traz à tona, inevitavelmente, o processo de historicidade de libertação e emancipação feminina. O filme faz referência a 1967 – época em que os Estados Unidos “respiravam” mobilizações que buscavam a conquista de direitos civis da população norte-americana, e os sujeitos históricos começavam a ganhar espaço e voz para reivindicarem seus lugares no tecido social – mas é lançado em 1999, quando a partir de então o movimento feminista já se consolidava no seio da sociedade norte-americana e temas como a representação feminina no Cinema já eram fomentados e discutidos.

Sob essa perspectiva, é necessário explorar a forma como as trajetórias desses sujeitos históricos são interrompidas dentro do escopo da historicidade proposta pela narrativa do longa-metragem, e de que forma esse Outro mencionado interfere, disciplinariza e pode auxiliar na construção posterior, em 1999, dessa imagem produzida e reproduzida pela Indústria, que acaba carregada de estigmas.

1.2 Feminismo americano e os olhos sobre os corpos das mulheres

Partindo desse ponto, o exercício de realizar uma pesquisa sobre a imagem de Susanna Kaysen e das mulheres representadas no filme de James Mangold, *Garota, Interrompida*, é necessariamente me utilizar de uma janela para escrever também sobre o

²⁶ Disponível em:

<https://www.lyrics.com/lyric/5933831/Skeeter+Davis/The+End+of+the+World+%5BFrom+Girl%2C+Interrupted%5D>

olhar fílmico acerca da experiência de mulheres que foram submetidas a internações psiquiátricas de forma compulsória e, de certa forma, condenadas por seus comportamentos. E pensando a partir da historicidade trazida sempre de forma explícita e necessária ao contexto do filme, dizer de personagens como Susanna Kaysen é também dizer sobre o cenário dos movimentos feministas norte-americanos, e pensar nos sujeitos históricos que deram vida às primeiras conquistas e posicionamentos em prol de mulheres e dos direitos civis.

Na intenção de dar luz ao cenário da história emancipatória feminina norte-americana, é importante pensar no ponto de convergência que se tem ao longo das décadas de mobilização dos movimentos feministas dentro dos Estados Unidos, que é a luta pela aprovação da *Equal Rights Amendment*, proposta em 1923²⁷. Essa é uma primeira mobilização, que acontece devido ao fato de, na Constituição da época, não haver nenhum tipo de cláusula específica que fornecesse qualquer forma de proteção às mulheres, no âmbito público ou privado. É a partir dessa conquista legislativa, ainda ínfima, que o movimento feminista norte-americano começa a crescer de forma rápida e progressiva ao passar dos anos posteriores.

Temos, dessa forma, os anos entre 1967 e 1969 – período em que se passa o filme – o auge do governo de Lyndon B. Johnson, nos Estados Unidos, imediatamente após o assassinato de John F. Kennedy. Período de ebulição de importantes manifestações e reivindicações no país, em que a consolidação do Movimento pelos Direitos Civis já estava posta e continuava em ascensão; a Guerra do Vietnã atingia seu auge e, em um processo reivindicatório contrário, efervesciam os movimentos pacifistas e da Contracultura, concomitantemente à movimentação das mulheres no mesmo sentido, onde, em Setembro de 1968 centenas delas queimavam seus primeiros sutiãs em Atlantic City, durante o Concurso Miss América. O movimento da libertação sexual, nesse

²⁷ A *Equal Rights Amendment* foi uma medida legislativa proposta em 1923 para garantir direitos civis iguais a todos os cidadãos americanos, independentemente do gênero. Essa medida foi criada com a intenção de acabar com as distinções legislativas preestabelecidas entre homens e mulheres que eram impostas em termos de divórcio, propriedade, emprego e demais assuntos. Com o advento das mobilizações feministas a partir de 1960, a medida ganhou mais espaço e foi reintroduzida nas discussões dos direitos civis, sendo aprovada pelo poder legislativo e colocada em pauta nas discussões sobre direitos das mulheres pelo menos até 1980. (BOLES, Janet K. *The politics of the equal rights amendment: conflict and the decision process*. Longman Publishing Group, 1979.)

sentido, se combinava imediatamente aos protestos contra a Guerra de agressão dos Estados Unidos contra o Vietnã.²⁸

É interessante perceber a necessidade do diretor em explorar elementos visuais e narrativos no filme que denotassem a historicidade tratada; Mangold se preocupou o tempo todo em explicitar que o cenário de internação psiquiátrica, as práticas médicas e a “interrupção” das trajetórias das mulheres retratadas no longa-metragem estavam inseridas em um contexto de grandes mobilizações políticas e sociais – e que essas mobilizações estavam, de certa forma, diretamente conectadas às trajetórias das personagens, ou pelo menos à trajetória da protagonista.

Já no início do filme, na cena em que o Psiquiatra contratado pela família leva Susanna ao carro para a internação no Hospital Claymoore, no jardim externo da casa da personagem está fincada uma propaganda eleitoral do presidente Kennedy. Mais tarde, já dentro do cenário da internação psiquiátrica, há referências de temporalidade o tempo todo passando na televisão que fica na ala feminina; a morte de Martin Luther King é anunciada pela TV durante a trama, as campanhas eleitorais do Governo norte-americano, o movimento hippie e até mesmo a convocação de soldados através do sorteio pela data de nascimento é transmitido enquanto as pacientes estão internadas.

Susanna Kaysen, antes de ter sua admissão no Hospital Claymoore, têm uma conversa com uma orientadora ao fim do colegial, e nela faz referência às mobilizações feministas em Atlantic City²⁹, afirmando que seu destino não seria necessariamente o mesmo daquelas que queimavam os sutiãs em praça pública, ela só não queria ser como a mãe. A partir desses elementos, o diretor traz um ambientação ao contexto político e social da época e permite que o espectador tenha uma visão mais ampla do aparato que envolvia a própria Instituição da Psiquiatria e o controle dos corpos.

Há nessa efervescência organizada de 1960, a organização do Movimento Negro e a consolidação dos *Black Panthers* após a morte do líder ativista Martin Luther King; que incorporaram inevitavelmente em suas pautas também a causa feminista – se

²⁸ **WILCOX, Clyde; SHAMES, Shauna.** Gender Politics in the United States: A Paradox. *Gender Law and Policy Annual Review* (Tohoku University, Japan), Volume 2; 111-132. 2005.

²⁹ As mobilizações feministas de 1968 as quais o filme faz referência foram chamadas de “Bra-burning”, a famosa queima de sutiãs, que reuniu cerca de 400 ativistas do *Womens Liberation Movement*, mulheres que fizeram uma manifestação denunciando a exploração comercial de mulheres a partir da promoção do concurso “Miss América” realizado no período. (**LOVE, Barbara J.** *Feminists who Changed America, 1963-1975. University of Illinois Press, 2006.*)

consolidando como uma ameaça permanente ao Governo norte-americano; uma vez que se compreende como a existência de um coletivo como os *Black Panthers* danificava a imagem de uma democracia que se mantinha apoiada em séculos de escravidão e vigas legislativas abertamente racistas.

Uma das personagens principais desse coletivo era uma mulher feminista: Angela Davis. A existência naturalmente impositiva de Angela Davis resumia tudo aquilo que o *status quo* masculino, branco e norte-americano dos anos 1960 não suportava – e, sob certo aspecto, ainda não suporta: era mulher negra, inteligente, independente e senhora de si, consciente de suas origens, desafiando ativamente e de peito aberto, um sistema que violentava e oprimia os corpos de suas e seus semelhantes; tudo sem baixar a cabeça ou silenciar sua própria voz.³⁰ E com uma voz potente e desafiadora de todos os padrões tal qual a de Angela Davis, ela foi ouvida; mas *interrompida* exatamente na mesma proporção em que vociferava e reivindicava o lugar de seu corpo, e do de outras mulheres.

Em 1969, Angela Davis foi demitida do cargo que ocupava de professora de filosofia da Universidade da Califórnia, por sua associação ao partido comunista americano e participação ativa junto aos *Black Panthers*. Nos anos que se seguiram, Angela Davis ainda foi fortemente perseguida, colocada na lista dos dez maiores criminosos do país, condenada e presa sem evidências, e durante todo esse processo, submetida a altas doses de “espetacularização” por parte da mídia norte-americana – que não podia deixar de explorar a situação de uma mulher, presa sem prerrogativas, por causa de seu ativismo político. Posteriormente ela foi solta, pois não havia evidências para mantê-la encarcerada. A imagem de Davis reverbera até a contemporaneidade e permanece viva – assim como a própria – nos movimentos feministas e de direitos humanos.³¹

A chamada “segunda onda” do Movimento Feminista, que perdurou mais ou menos entre os anos de 1960 e 1980 – nesse sentido, foi marcada pelo contexto do pós-Guerra e teve grandes personagens femininas, tais como a supracitada Angela Davis, que vociferaram em prol dos direitos pelo corpo, pela liberdade do corpo e pelo respeito sobre a existência dessa liberdade. A autora Betty Friedan³² também é uma das importantes

³⁰ GORDON, Avery F. Globalism and the prison industrial complex: a interview with Angela Davis. In: *Sage Journals, Race & Class*, California 1998.

³¹ PAIVA, Vitor. A luta de Angela Davis, desde 1960 até o discurso na Marcha das Mulheres nos EUA. Disponível em: <https://www.hypeness.com.br/2017/01/a-vida-e-a-luta-de-angela-davis/>

³² Betty Friedan foi uma importante ativista feminista norte-americana do século XX. Publicou em 1963 o livro “A Mística Feminina”, best-seller que fomentou grandemente a Segunda Onda do Feminismo,

personagens do contexto, que a partir de seu best-seller *A mística feminina* se opunha à forma pela qual as mulheres eram retratadas pela mídia norte-americana, argumentando como a insistência do espetáculo em transformá-las em donas de casa limitava suas possibilidades e desperdiçava seu potencial.³³

Ainda que tratando de um feminismo estritamente branco e classicista, Betty Friedan denunciava a imagem perfeita da família nuclear fortemente comercializada na época, e sob muitos aspectos acabou por influenciar e liderar as primeiras conquistas das mulheres após a Guerra, como por exemplo a *Equal Employment Opportunity* na Lei dos Direitos Civis de 1964 – medida legislativa criada para reforçar as oportunidades de emprego entre mulheres americanas.

Impossível deixar de mencionar, nesse sentido, a fomentação da *filmologia feminista* que foi acrescida a partir da Segunda Onda do Feminismo e do desenvolvimento dos estudos sobre as mulheres e conquistas de espaço e trabalho a partir de 1960. A filmologia feminista consiste em uma teoria crítica do Cinema, que incide sua atenção sobre a função das personagens femininas nas películas, em narrativas, gêneros e estereótipos nos filmes, construídos – de acordo com a teoria – como um reflexo da visão da sociedade sobre as mulheres. Escritoras analisaram, nesse sentido, a forma como as mulheres são retratadas nos filmes, relacionando-as à historicidade posta pelo período, a quantidade de tempo na tela, o papel ativo ou passivo representado, entre outros aspectos.

Mais tarde, sob esse mesmo contexto, influenciadas pelas críticas feministas sobre o Cinema advindas da Inglaterra, o cenário da narrativa crítica fílmica norte-americana passou a se inspirar em perspectivas baseadas na psicanálise, na semiótica e no marxismo para tecer suas argumentações. O eixo da crítica girava em torno, principalmente, sobre

“O sentido da produção do texto de um filme, a forma que um texto constrói uma visão do assunto, e as maneiras em que os próprios mecanismos de produção cinematográfica afetam a representação das mulheres e reforçam o sexismo.” (ERENS, 1990. p. 56)

abordando o papel da mulher na indústria e na função de dona-de-casa, a partir de uma análise das implicações para a sobrevivência do capitalismo e da depressão sobre a qual esse regime as submetia.

³³ **Gerhard, Jane F.** *Desiring revolution: second-wave feminism and the rewriting of American sexual thought, 1920 to 1982.* New York: Columbia University Press, 2001.

Uma figura importante dentro desse cenário foi a autora britânica Laura Mulvey, que a partir de sua obra publicada em 1975, *Prazer Visual e Cinema Narrativo*, constrói uma narrativa pensando na concepção de haver, dentro do cinema, uma tendência a colocar as personagens femininas em papéis passivos, que oferecem mero prazer visual – o que classifica como escopofilia, ou o prazer a partir do exercício da observação.

De acordo com Mulvey, a análise da mulher dentro do cinema, construída a partir de um sistema com enraizados vínculos patriarcais e se baseando em conceitos da psicanálise, a mulher seria apenas “portadora de significado, não uma criadora de significado”³⁴ e, de modo a embasar toda sua argumentação, se utiliza dos estigmas do psicólogo Jacques Lacan como uma espécie de prerrogativa para compreender o filme como um espaço feito para a objetificação da sexualidade feminina e a exploração, de cunho patriarcal, como uma ação específica de um voyeurismo estético. Utilizando-se de uma perspectiva psicanalítica, a autora exerceu grande influência, posteriormente, no chamado cinema feminista e na percepção da audiência sobre os papéis desempenhados por mulheres dentro das telas.

Há de se fazer um diálogo de contraposição sobre a perspectiva adotada por Mulvey acerca da significação da mulher dentro de um longa-metragem, pensando sob uma ótica de menos passividade dessas representações femininas entendidas, a partir da Psicanálise, como objetos de um instinto escopofílico e libido do Ego³⁵. A autora, na intenção de dar direção aos modos como o cinema pode desconectar suas representações do sistema patriarcal enraizado na psicanálise, acaba por colocar a imagem da mulher dentro das telas como objeto passivo de um olhar dominante masculino e parte crucial inscrita no prazer cinematográfico. No entanto, é necessário analisar a imagem dessa mulher também inscrita em uma outra perspectiva, e esse exercício é feito por Spini e Miucci³⁶ ao analisarem as subjetivações femininas no cinema hollywoodiano entre 1931 e 1934.

As autoras exemplificam como Greta Garbo, grande estrela da década de 1930 e 1940, ocupava um lugar tido como central na produção de narrativas hollywoodianas e

³⁴ **MULVEY, Laura.** *Prazer visual e cinema narrativo*. In: XaViEr, ismail (org.). *A experiência do cinema*. rio de Janeiro: Graal/Embrafilme, 1983, p. 438

³⁵ *Id.* p. 451-452

³⁶ **SPINI, Ana P. MIUCCI, Carla F. B.** Star System, sexualidade e subjetivações femininas no cinema de Hollywood (1931-1934). In: *Revista ArtCultura* v. 17, n. 30 p. 11-30, Uberlândia, 2015.

era, assim como outras estrelas do período, tão ou mais bem pagas que os atores contratados. A ambiguidade expressa pela figura de Garbo era explorada pelos diretores, que lucravam a partir de seu “jogo cênico” preestabelecido e elaborado conscientemente, para seu próprio benefício. Essa perspectiva desconstrói o ângulo posto por Mulvey de passividade de uma mulher enxergada como produto e objeto da Indústria Cinematográfica; é necessário considerar a estrela também como agente de sua própria imagem.

“O sistema que as criou para o lucro sofreu seu efeito colateral: viu aumentar vertiginosamente o poder das estrelas de tomar decisões por tornarem-se fundamentais para o funcionamento da fábrica de sonhos e de dinheiro.” (SPINI; MIUCCI, p. 24. 2015)

O exercício do olhar do espectador elencado por Laura Mulvey, no entanto, é fator essencial para a produção e reprodução de estigmas e *personas* dentro da Indústria Cinematográfica. Em uma de suas obras, Walter Benjamin³⁷ fala sobre os processos evolutivos das técnicas de produção e reprodução voltados para a Arte, de modo que para ele a arte, em sua essência, sempre fora algo reproduzível – pensando que era plenamente possível produzir algo que de antemão já havia produzido e, dessa forma, gerar interesse pelo valor monetário que uma obra poderia abrigar.

A fotografia, sobre esse aspecto teria a função de perturbar o espectador como uma espécie de testemunho do processo histórico. É inevitável pensar, dessa forma, na construção dessa imagem da loucura e da ‘mulher louca’ como um mecanismo chave para uma consequente apreensão de estigmas dentro do senso comum; uma vez que se pensa como a edificação da história do Cinema se deu a partir da elaboração desses ditos testemunhos históricos imagéticos, que acabaram por constituir uma espécie de “educação do olhar”, a qual o espectador inevitavelmente é exposto e experientia.

O corpo da mulher aparece, portanto, como um espetáculo a ser olhado, exposto e disponível para estereotipizações. Em *A sociedade do espetáculo*, Guy Debord tece uma crítica nesse sentido, pensando sobre como a onipresença da mídia, através de uma exposição excessiva das imagens, pode falsificar a experimentação “real” no mundo,

³⁷BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. Publicado em 1955.

tornando os indivíduos meros espectadores, passivos e receptores de uma gama de conteúdo por segundo.³⁸

Essa “educação do olhar” a qual Benjamin se referêcia, no entanto, - e aqui tecemos uma análise sobre uma educação do olhar *sobre o corpo feminino*, sofre também influências da Psicanálise e da ciência médica, que desde as suas inaugurações criam e reforçam uma imagem tendenciosa da mulher, seu corpo e comportamentos; de modo a acarretar uma demanda psicológica que é resultado de uma interiorização de distâncias sociais estabelecidas por esse tipo de olhar do Outro, junto a uma série de constrangimentos colecionados pela trajetória completamente subjetiva da esfera moral psicanalítica.

Nesse sentido, não me parece assertivo e convincente concentrar todos os esforços em construir uma narrativa que critique estritamente a Indústria Cinematográfica, a Mídia e os meios de comunicação como um todo, tal como argumentaram parte dos autores da Escola de Frankfurt, ao dispender parte de suas narrativas em afirmar como o Cinema, por exemplo, muitas vezes é utilizado para a exposição de produtos – pensando neste como uma dos braços do sistema capitalista – e não com a finalidade, que é maquiada, de produção e exposição de Arte. Para Adorno e Horkheimer³⁹, o Cinema é visto como um monopólio cultural dos donos do capital, que o utilizam como uma plataforma de massificação gerando, por vezes, a alienação do público alvo. Sob essa perspectiva, esse cinema industrial têm a capacidade de criar, disseminar e estabelecer determinados tipos de padrões; de beleza, comportamento e até mesmo normalidade.

Também não é minha intenção aqui, descartar e criticar veementemente autores que indubitavelmente são grandes referências sobre o estudo da produção e reprodução dos meios de comunicação, no entanto, acredito ser de grande valia o embasamento a partir de suas narrativas para a construção de uma argumentação que não se baseie somente sob a perspectiva de crítica à Mídia, mas também a outras fontes de estigmatização e estereotipização acerca da imagem das mulheres, tais como a própria Psicanálise e, em certos momentos, a prática médica da Psiquiatria.

³⁸ VIANA, Nildo. Espetáculo, fetichismo e abstratificação. In: *Revista Panorama*, n. 1, Universidade Federal de Goiás, 2011.

³⁹ ADORNO, Theodor W. & HORKHEIMER. A indústria cultural: o iluminismo como mistificação das massas. In: LIMA (org.). *Teoria da cultura de massa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978

Os estudos sobre a trajetória das mulheres e suas conquistas no processo de desassociação das vigas patriarcais vêm se expandindo até a contemporaneidade, e é perceptível a tentativa de incluir uma análise sobre televisão, o cinema e as mídias digitais, acompanhando uma progressão ao advento da tecnologia. É sob essa perspectiva que pesquisas cada vez mais pensadas sob a perspectiva da mulher como agente de sua própria trajetória e mudanças no olhar do Outro, têm sido fortemente fomentadas. A investigação que se dá do corpo e da imagem da mulher inspirada nas influências da psicanálise, entretanto, que surge após a II Guerra baseando-se nos estigmas estabelecidos por Sigmund Freud e Jacques Lacan, é um movimento que faz referência clara às mudanças pelas quais a própria noção de saúde mental⁴⁰ perpassava a partir da década de 1960 atingindo, nos Estados Unidos, seu auge em 1990 – ano de produção do filme escolhido como amostra nessa pesquisa.

É pensando sobre essa parte da História e a possível influência dessas noções de psicanálise, doença e saúde mental na construção de uma *persona* feminina padronizada e na contraposição reproduzida da “mulher louca”, dentro e a partir da Indústria Cinematográfica – pensando nos veículos midiáticos da década de 1990, que a pesquisa se dedicará a seguir.

1.3 Entre contradições: As *Psi's* sobre o corpo e comportamento da mulher

Pensando nas muitas conquistas feministas, a progressão da História – que infelizmente não pode ser encarada como uma caminhada retilínea e idílica rumo a felicidade e a prosperidade –, no entanto, demonstra como ao longo dos anos, o aparente progresso do cenário da mulher, da saúde mental e de outras diversas conquistas emancipatórias foi, muitas vezes, maquiado por políticas públicas com prerrogativas protecionistas, mas que exerciam completo desserviço às suas causas primárias.

A experiência da reformulação da Psiquiatria, nesse sentido, foi um fenômeno comum a diversos países ao mesmo tempo e, portanto, possui marcos históricos e semelhanças convergentes, tais como as demandas sociais de reorganização do espaço hospitalar e sua medicalização, deflagradas junto ao advento da Modernidade, após a eclosão e término da II Guerra Mundial.⁴¹ Com a superlotação de manicômios, a pequena

⁴⁰ AGUIAR, Marcela P. Ascensão e consolidação da psiquiatria biológica norte-americana: uma análise histórica. In: *Mnemonise* vol. 11 n. 01, pp. 227-257, UERJ, Rio de Janeiro, 2015.

⁴¹ CASTEL, Robert. *A Ordem psiquiátrica: a idade de ouro do alienismo*. 2.ed. Rio de Janeiro: Edições Graal. 1978

quantidade de funcionários, a falência das propostas de tratamento existentes na época, ou mesmo a própria ausência de propostas terapêuticas para determinados sofrimentos psíquicos, surge a necessidade urgente de dispender atenção e investimento na área de saúde mental – ao invés de continuar mantendo o foco na doença e na sanitização social.

Manuel Desviat ⁴², um dos psiquiatras pioneiros durante as movimentações da Reforma Psiquiátrica aponta, sob esse aspecto, como as características sociopolíticas de cada país e de seus respectivos sistemas sanitários foram fator de diferença entre os movimentos da Reforma pelo mundo. Esse processo de repensar os paradigmas psiquiátricos tinha muito a ver com os desdobramentos de uma sociedade do pós-Guerra estabelecida na época, que começa a ansiar por outros valores no que diz respeito aos direitos humanos, além de transformações que validassem também o viés administrativo e comercial de um novo Governo em ascensão.

Nos Estados Unidos, as primeiras manifestações em prol de mudanças no modo de se fazer e compreender a saúde mental se dão, nesse sentido, logo após a Segunda Guerra, a partir de exigências sobre transformações restritas ao modelo asilar de psicoterapia institucional; da necessidade de modelos de atenção que superassem a utilização do manicômio como único tratamento viável, e do surgimento da chamada *psiquiatria preventiva* norte-americana.

Essa inovação do fazer psiquiátrico, advinda da medicina preventiva, surge na tentativa de suprimir a doença do tecido social; e é originada a partir de um cruzamento da Psiquiatria de setor com a comunidade terapêutica. A partir de 1970, acabou sendo adotada como política oficial sobre saúde mental no país, influenciada pela elaboração do Plano de Saúde Mental já no Governo de Kennedy.

A política de saúde mental preventiva consistia, portanto, em acompanhar uma “história natural da enfermidade”⁴³, na tentativa de dar uma solução à doença antes que houvesse necessidade de uma Internação Psiquiátrica. Seria como uma espécie de medida interventiva, mais do que preventiva – e explicarei a seguir, o porquê dessa afirmativa. A intenção, nesse ponto, é das melhores possíveis: a justificativa da Reforma no fazer

⁴² DESVIAT, M. *A Reforma psiquiátrica*. Rio de Janeiro: Fiocruz, 1999.

⁴³ FOUCAULT, Michel. *O nascimento da clínica*. Trad. De Roberto Machado – 7 ed. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 2014.

psiquiátrico se baseia na necessidade de desinstitucionalização do paciente, redução da quantidade de internações, do tempo de permanência das internações que se fizessem necessárias e na promoção de maior número de altas aos pacientes já internados.

No entanto, é importante ressaltar como, por enquanto, ainda estamos tratando das mesmas Instituições Asilares as quais, anos antes, apresentavam superlotação e ineficácia de tratamentos em vista de políticas de controle e repressão social dos corpos. Essa desinstitucionalização, portanto, aparece maquiada por uma necessidade – pensando no contexto de um país pós Guerra – de desospitalização para racionalização de recursos; objetivos claramente de cunho econômico e administrativo, que partem mais da necessidade de um bom funcionamento do status quo norte-americano e fuga da crise econômica, do que necessariamente – ou estritamente – da preocupação com a saúde mental dos sujeitos⁴⁴; uma evidência dessa afirmativa está na consequência ocasionada, posteriormente às medidas “preventivas” reformistas, do maior índice de moradores de rua nos Estados Unidos até então.

O sentido da medicina de psiquiatria preventiva estava em combater tudo o que, na sociedade, pudesse interferir de alguma forma no bem-estar dos cidadãos e fosse considerado desadaptado do convívio social.⁴⁵ Foi um plano baseado nos estudos de Caplan em seu livro *Princípios da Psiquiatria Preventiva*, onde a ideia era a de que os problemas de saúde e os problemas sociais poderiam ser diminuídos – ou até mesmo superados – por intermédio da participação, da autoajuda e da promoção de ampliação das oportunidades sociais, atribuindo a função da busca pela saúde mental não somente dentro dos consultórios, mas à uma comunidade terapêutica estruturada. Caplan defendia a concepção de que, se detectadas precocemente, as doenças mentais poderiam ser prevenidas e, caso estas representassem amostras de desvio e marginalidade, poder-se-ia, portanto, erradicar os males da sociedade a partir da prevenção.⁴⁶

A metodologia dessa Psiquiatria Preventiva instaurada na sociedade norte-americana a partir dos primeiros anos da Reforma no país foi, no mínimo, problemática. Era feita a partir de uma espécie de classificação de “suspeitos” que poderiam se enquadrar em um possível estado de adoecimento mental, pensando essa suspeição a

⁴⁴ AMARANTE, Paulo. Loucos pela vida: a trajetória da reforma psiquiátrica no Brasil. Rio de Janeiro: Editora Fio Cruz. 1995.

⁴⁵ *Id.* p. 39

⁴⁶ CAPLAN, Gerard. *Princípios da Psiquiatria Preventiva*. Coleção Psyche, Zahar, 1980. P 81

partir de elementos tais como ancestralidade, hábitos cotidianos e constitucionalidades – fatores considerados de “risco”, eleitos de modo completamente aleatório e generalizante.

De acordo com a teoria de Caplan, seria necessário dividir a prevenção em: *Primária*, a partir da fomentação de programas que os transtornos mentais em uma comunidade; *Secundária*, que se resume no incentivo a programas que auxiliem na redução da duração dos transtornos e internações; e *Terciária*, que seria a redução da suposta deterioração resultante dos transtornos mentais.⁴⁷ Dessa forma, sua metodologia classificava os sujeitos considerados suspeitos – ou desadaptados –, que deveriam ser identificados e encaminhados por conta própria ou por intermédio de qualquer pessoa que os considerasse uma ameaça à ordem pública, para o devido tratamento especializado. Todo esse processo se dava a partir da entrega de um questionário à população; era a psiquiatria preventiva a partir do chamado *screening*; de modo que caso o comportamento analisado fosse considerado fora dos padrões do questionário, a pessoa deveria ser encaminhada à uma unidade para o devido tratamento. Essa metodologia de prevenção à saúde mental foi adotada não somente nos Estados Unidos, como também se tornou referência na América Latina, a partir da Organização Mundial de Saúde (OMS) e da Organização dos Estados Americanos (OEA) nas décadas de 1970 e 1980.

Autores como Birman e Costa⁴⁸ argumentam como, mesmo não aderindo a uma conotação de cunho eugenista, a proposta norte-americana de Psiquiatria Preventiva denota um viés claro de controle, que coloca a sociedade como um lócus privilegiado, a partir do objetivo de prevenir o adoecimento mental por meio de uma detecção de comportamentos considerados desviantes e de risco. Para os autores:

“É assim que a relação Saúde-Doença, polarizada entre adaptação e desadaptação sociais, de acordo com os critérios estabelecidos, passa a fazer parte do circuito homeostático da ‘Comunidade’, que lança mão da Psiquiatria Preventiva como um dos seus instrumentos para reestabelecer o equilíbrio das tensões.”
(BIRMAN E COSTA, 1944, p. 56)

Esse tratamento enviesado, criado a partir da teoria de Caplan acaba, portanto, consistindo em um modelo de tratamento e diagnóstico que fica centrado na figura do “louco” como sujeito e portador individual do adoecimento mental que se esparrama pela

⁴⁷ BIRMAN, Joel. *A Psiquiatria Como Discurso da Moralidade*. Rio de Janeiro: Graal, 1978

⁴⁸ BIRMAN, Joel; COSTA, Jurandir. Freire. Organizações de instituições para uma psiquiatria comunitária. In: AMARANTE, P. *Psiquiatria social e reforma psiquiátrica*. Rio de Janeiro: FIOCRUZ, 1994

dinâmica social caso não seja devidamente tratado.⁴⁹ A intenção por trás dessa teoria consistia em efetuar transformações favoráveis nas outras instituições de controle, tais como colégios, locais de trabalho, asilos e a própria sociedade em geral.

A Psiquiatria Preventiva norte-americana acaba, portanto, produzindo um público novo e gerando uma demanda de saúde mental que se utilizará das ofertas que seu próprio sistema concebeu.⁵⁰ Nesse sentido, é importante ressaltar como o modelo asilar de internação – o duramente criticado durante a implementação da Reforma Psiquiátrica – acaba sendo retroalimentado pelo próprio circuito preventivista; só é uma roupagem diferente para um mesmo mecanismo de medicalização e controle da ordem social. Seria portanto, um dispositivo que reitera como mecanismo de controle, com a única – e sutil – diferença de ter abandonado o encarceramento para adotar uma suposta “promoção” em saúde mental.

A progressão da história da medicina sobre saúde mental prosseguiu enfrentando seus desafios nos anos posteriores, de modo que na década de 1990, a temática sobre saúde mental na mídia, em obras literárias e dentro da Indústria Cinematográfica efervescia – o tema começou, nesse momento, a deixar de ser um tabu para o tecido social. Depois da Reforma Psiquiátrica, a comunidade médica passou a admitir que se fazia necessário um diálogo permanente junto à sociedade, acerca das questões de saúde, adoecimento e sofrimentos psíquicos; para que fossem quebrados alguns estigmas e na tentativa de diminuir a prerrogativa do tratamento da doença como medida de controle da ordem social.⁵¹

É interessante pensar, nesse sentido, sobre de que forma medidas como as efetuadas pela psiquiatria preventiva, em meados de 1970 contribuíram – ou não – para a contenção, repressão e interrupção de corpos femininos que, acordando com os

⁴⁹ Pode ser feita nesse ponto um cotejo ao filme recente *The Joker* (2019) e como a narrativa de construção do personagem interpretado por Joaquin Phoenix pode significar uma relação de configuração díspar da perspectiva ditada por Caplan; uma vez que a narrativa do personagem envolve justamente o movimento contrário, a partir da interpretação de que a dinâmica social associada ao sistema de produção capitalista promove e viabiliza a maturação do adoecimento mental. O sujeito, em *The Joker*, não é o portador individual desse adoecimento que se estende ao tecido social; é o próprio tecido social que o adocece. Essa crítica construída em um longa-metragem contemporâneo traz consigo uma possível reflexão acerca das mudanças de configuração da relação do indivíduo com os estigmas e pareceres em torno das concepções sobre loucura.

⁵⁰ **ROCHA, Rodrigo C.** *Dos manicômios a Reforma Psiquiátrica: uma revisão histórica dos movimentos da saúde mental*. Instituto de Psicologia da UFF Unidade Volta Redonda, 2017.

⁵¹ **CASTEL, Robert.** *A Ordem psiquiátrica: a idade de ouro do alienismo*. 2.ed. Rio de Janeiro: Edições Graal. 1978.

movimentos que efervesciam já supracitados na época, exigiam a necessidade de desarmar os padrões até então estabelecidos por uma sociedade de enraizadas vigas patriarcais e repressoras. As mulheres, a partir da primeira queima de sutiãs, já não permitiam as mesmas imposições e vociferavam suas vontades e liberdades; o corpo, portanto, fala por si só e demanda a exigência de ser ouvido.

Sob uma perspectiva que parte de uma História da Loucura de mais de duzentos anos, desde a primária segregação entre loucas e loucos que, internados em diferentes Instituições a partir de uma classificação por gênero⁵², eram submetidos a práticas completamente experimentais e acobertadas como tratamentos; é interessante reconhecer como a prática psiquiátrica fora perpassando por aperfeiçoamentos e transformações sobre o modo de compreender e atender o paciente louco. No entanto, no que diz respeito a imagem da mulher – e especificamente dos ‘desvios’ do corpo dessa mulher – até a década de 1990, não é possível afirmar a mesma evidência de transformações.

Essa afirmação parte da prerrogativa tecida pelo próprio Foucault, que ao finalizar a argumentação de sua obra, afirma como a escrita de sua narrativa acabou por resultar não estritamente na confecção de uma história e trajetória do louco, como também tornou possível o próprio surgimento da psicologia.⁵³ A psicologia seria, nesse sentido, como uma espécie de escape às práticas de controle e disciplinarização advindas da Idade Clássica e, como se tivesse previsto, também posteriores a sua perspectiva temporal.

Nesse sentido, mesmo que os progressos da própria Reforma Psiquiátrica e das práticas médicas tenham alçado grandes voos e que o diálogo com a Psicologia tenha sido fomentado e aberto como uma janela importante para uma nova relação que, a partir da Idade Clássica, passa a constituir o ser humano enquanto sujeito pensante que detém, em seu interior, suas próprias respostas e verdades acessíveis e compreensíveis; não houve, sob nenhum aspecto a dissociação do corpo feminino ao patriarcado e, nessa época, ao controle das Instituições.

Para o próprio Foucault, o corpo está como um dos valiosos símbolos das muitas formas de controle social, que agem a partir de normatizações de comportamentos e “vigilâncias” de corpos que se tornam necessariamente dóceis – uma vez que suas forças e energias estão habituadas ao controle externo, à sujeição e ao aperfeiçoamento. Em

⁵² **FOUCAULT, Michel.** *História da Loucura na Idade Clássica.* Editora Perspectiva, São Paulo, 1997.

⁵³ *Id.* p. 522

História da Sexualidade, o autor argumenta como, através da determinação do tempo e espaço, as formas históricas predominantes são vistas como figuras a serem referenciadas, como uma espécie de modelo a ser seguido, garantindo espaço para uma naturalização de mudanças e tornando o corpo acessível ao olhar do Outro. Poderia ser esse um dos fatores pelos quais mulheres permaneceram sendo submetidas a internações compulsórias ainda que em períodos após a fomentação da desinstitucionalização dos corpos pelo aparato do Estado? O controle do corpo estaria presente, dessa forma, em todas as sociedades ocidentais enraizadas no patriarcado?

A disciplinarização e o controle são retratados em diversos momentos no filme, na maior parte das vezes, através da retenção literal dos corpos, mas também pela exploração de um discurso moralmente aceitável que aproximaria tais corpos de uma suposta normalidade. Durante toda a narrativa, o espectador acompanha as agressivas intervenções médicas direcionadas as pacientes internadas, como já mencionado há diversas cenas de contenção corporal e medicalização forçada na mesma proporção que são retratadas as terapias de labor e arte. O funcionamento da própria Instituição, nesse sentido, transmite fundamentalmente essa necessidade de domesticação dos corpos, o torná-los dóceis⁵⁴ para que seja atingido objetivo terapêutico e curativo da alta médica. É interessante refletir sobre a produção de um longa-metragem que retrata os anos 1960 e consegue, ao mesmo tempo, criticar e consentir com o contexto narrado, oportunizando uma ambivalência de interpretações sobre as produções fílmicas acerca do tema em meados de 1990.

O período retratado na película, nesse aspecto, precede as mudanças feitas com a incorporação da medicina preventiva, e acredito que seja interessante perceber como a produção fílmica a partir da década de 1990 escolhe retratar e dialogar com essa temática; partindo de uma indagação sobre um discurso imagético que seja expressivo não somente de uma loucura feminina como também da promoção de uma narrativa que esteja, de repente, em contraposição àquela da mulher louca.

1.4: Breve percurso da imagem do corpo feminino

⁵⁴ **FOUCAULT, Michel.** *Vigiar e Punir: nascimento da prisão*. Trad. Lígia M. Ponde Vassalo. Petrópolis: Vozes, 1987.

Desvelar sobre o processo histórico e social de construção de uma imagem da “mulher louca”, é inevitavelmente pensar sobre os processos históricos pelos quais essa(s) mulher(es) passou ao longo do tempo; sob esse aspecto, o exercício e elaboração da temporalidade desse processo torna-se essencial. Partindo do pressuposto de que, nessa pesquisa, o enfoque é sobre a imagem da mulher de dentro da Indústria Midiática Audiovisual, especificamente norte-americana, é interessante pensar como se deu essa a edificação imagética e discursiva de uma suposta *persona* feminina.

Pensando o cinema historicamente, podemos afirmar como a chamada Era de Ouro – período que compreende a ascensão do cinema como entretenimento, entre 1917 a 1960 – junto à inevitável ascensão do *Studio System* e grandes estúdios de produção em Hollywood, como a MGM, foi um marco importante no que diz respeito não somente a criação de conteúdo como às promoções – quase forçadas – de atrizes e atores hollywoodianos ao estrelato. A seleção de jovens com potencial para se tornarem estrelas era fortemente fomentada pela Indústria e, uma vez inseridos no sistema, essas pessoas tornavam-se parte de um projeto de (en)formação, que contribuía na personificação do glamour proveniente de Hollywood.

A criação inevitável dessas novas personalidades dentro de jovens atrizes e atores em construção se dava, inclusive, a partir da criação de novos nomes e histórias de vidas que fossem vendáveis e atraentes, dentro e fora do universo de planos-sequências. Exemplos desse tipo de trajetória não nos faltam, podemos citar aqui algumas das principais estrelas da Indústria: Marilyn Monroe, ou mesmo Greta Garbo e Joan Crawford. O foco até então se encontrava na imagem dos atores, e não particularmente em suas atuações.⁵⁵ As mulheres, nesse contexto, eram tidas como uma espécie de modelo a ser seguido; atrizes – dentro e fora das câmeras – deveriam portar-se como damas, sempre maquiadas e bem vestidas, preparadas para serem cortejadas por cavalheiros; objetos atrativos.

Entre 1960 e 1980, o Cinema passa a requisitar novas abordagens no que diz respeito a construção de narrativas e caracterização dos próprios personagens; uma cronologia não linear e a ambiguidade moral entre protagonista e antagonista, além dos chamados *twist endings* (finais com reviravoltas narrativas) são acrescentados aos

⁵⁵KREUTZ, Katia. Hollywood: da Era de Ouro aos blockbusters. In: *Academia Internacional de Cinema*. 2019 Disponível em: <https://www.aicinema.com.br/hollywood-da-era-de-ouro-aos-blockbusters/>

mecanismos de produção filmica em Hollywood.⁵⁶ As histórias e narrativas montadas nas películas, a partir de então, passaram a cultivar referências, dentro do próprio enredo, que de alguma forma homenageavam a história do cinema clássico; é interessante perceber como, até hoje, a hegemonia cultural construída a partir de então pela Indústria Cinematográfica, segue exercendo grande influência sobre as produções e reproduções contemporâneas, dentro e fora das lentes das câmeras.

O período a partir da década de 1980 – que compreende a produção e recepção do longa aqui utilizado como fonte – é sustentado pela aposta nos *blockbusters* e o mercado de *home vídeo*, com a ascensão de novas tecnologias dentro do campo do audiovisual, que fomenta o campo para o surgimento de novos cineastas e propicia o terreno para as produções de baixo custo. Destacaram-se, nesse período, cineastas como Tarantino, Spike Lee, Spielberg e Kevin Smith; que acabaram por perpetuar, em suas produções, as referências à história do cinema e de Hollywood, acrescentando à narrativa filmica elementos da cultura *pop* da época, pensando-se que os videoclipes produzidos em meados de 1990 influenciaram grandemente a própria linguagem cinematográfica em si.⁵⁷

Dentro desse contexto de glamour e beleza, têm-se a busca e exaltação de um “ideal feminino da América”, mencionada na obra de Georges Sadoul⁵⁸ em *História do Cinema Mundial*, por exemplo, demonstra a intensidade pela qual a Indústria se apropriou de concepções de beleza, comportamento e condutas tidas como ideais para as mulheres – de modo a fomentar, dessa forma, a reprodução e interpretação de uma determinada personalidade desse “ser mulher”.

O cinema clássico disseminou e concretizou um modo de produção filmica, valores e ideologias que foram ao longo dos anos sendo enraizadas no sujeito a partir de um processo contínuo, desde a sua instalação como veículo de comunicação. É necessário, portanto, considerar a cinegrafia como um processo semiótico no qual o sujeito é continuamente engajado, representado e inscrito em sua própria ideologia.⁵⁹ Essa ideia reforçaria uma concepção de que a imagem da mulher, nesse sentido, poderia ser

⁵⁶ *Idem.*

⁵⁷ **MARQUES, Mariana.** *Cinema em Hollywood: a história completa.* In: Instituto de Cinema. São Paulo. Disponível em: <https://institutodecinema.com.br/mais/conteudo/cinema-em-hollywood-a-historia-completa>

⁵⁸ **SADOUL, Georges.** *História do Cinema Mundial volume I – das origens a nossos dias.* 1983

⁵⁹ **GUBERNIKOFF, Giselle.** A imagem: representação da mulher no cinema. In: Revista Conexão – Comunicação e Cultura, UCS, Caxias do Sul, v. 8 n. 15, 2009.

construída dentro e a partir dessa ideologia semiótica, participando de um processo inclusive mercadológico da própria produção filmica.

É a partir do *Star System* e dos *blockbusters* que a produção filmica possibilita a edificação de estereótipos recorrentes dentro das narrativas; uma vez que nesse momento – a partir de 1980 – a Indústria procurava na estrela de cinema não apenas a representação de um personagem no sentido amplo de atuação e interpretação narrativas, mas ali precisava estar contida uma personificação “modelo” de ser alguém⁶⁰; uma *persona* ideal sob o olhar do espectador, seu consumidor direto de conteúdo.

A criação dessa *persona* dentro do personagem, possibilitaria uma espécie de identificação do espectador a partir de expectativas comuns dos traços de personalidade ali apresentados; é importante não deixar de lado, nesse sentido, a perspectiva do Cinema também como Indústria, já que a promoção dessas *personas* têm por consequência um produto industrial, artigo manufaturado e submetido a uma transformação pelo estúdio, para que se torne rentável.

Aquilo que pode ser chamado de “linguagem cinematográfica”, que engloba os códigos específicos de produção e realização de um filme, tais como posicionamento de câmera, enquadramentos e outras diversas ferramentas de transgressão da imagem; são mecanismos essenciais a película, mas que podem também ser usados de modo a contribuir para essa idealização da representação feminina dentro da tela.⁶¹ Justapondo-se a essa afirmação, está a imagem do corpo feminino tida – e viabilizada pelo patriarcado, inclusive – como um espetáculo a ser olhado; e uma vez que esse corpo se faz cômico de sua “função”, deve reconhecer e perpetuar seu lugar na dinâmica social, tudo é feito e reproduzido em acordo com um estereótipo da beleza ideal. A criação da *persona*, nesse sentido, vai além da propagação de um mero “gatilho” ao consumidor da imagem; é uma criação cômica, ativa, e dialoga continuamente com seu público alvo, sendo retroalimentada e perpetuada dentro – e fora – das câmeras.⁶²

⁶⁰ BUTCHER, Pedro. A reinvenção de Hollywood: cinema americano e produção de subjetividade nas sociedades de controle. In: *Contemporânea* n. 03(2004.2), Rio de Janeiro.

⁶¹ BUTCHER, Pedro. A reinvenção de Hollywood: cinema americano e produção de subjetividade nas sociedades de controle. In: *Revista Contemporânea* n.3, UFRJ, 2004 p. 19.

⁶² SPINI, Ana P. MIUCCI, Carla F. B. Star System, sexualidade e subjetivações femininas no cinema de Hollywood (1931-1934). In: *Revista ArtCultura* v. 17, n. 30 p. 11-30, Uberlândia, 2015.

O Cinema está, sob essa perspectiva, como um dos setores privilegiados da cultura de uma Indústria ligada à “economia coletiva do desejo”⁶³, que coloca a produção de subjetividade como matéria prima de evolução das forças produtivas sob suas formas mais desenvolvidas. Pensando essa construção de subjetividades viabilizada pela Cinegrafia, têm-se a reflexão sobre o corpo feminino a partir de uma função estética e sua aliança, inevitável, à beleza e aos bons comportamentos junto aos mecanismos de regulação social. Esse hábito cultural da equiparação imagética da mulher como objeto de desejo, têm por consequência direta uma dinâmica implícita de perfeição e/ou imperfeição; que viabiliza e fomenta a criação de uma imagem que contraponha a persona da mulher modelo; essa sendo, portanto, a mulher louca. Sob esse aspecto, é inevitável retornar ao enredo imagético do filme e ponderar sobre a dicotomia posta entre as figuras de Susanna Kaysen e Lisa Rowe.

A trajetória estabelecida entre protagonista e antagonista na trama explora, ainda que nem sempre com limites bem definidos, trajetórias que são colocadas como moralmente aceitáveis ou não. Um exemplo claro dessa afirmação está presente no desfecho do longa-metragem, quando Susanna e Lisa são privadas de manterem uma relação para que Susanna consiga atingir a “cura” terapêutica, enquanto Lisa é retratada como uma paciente “sem solução”, que vai e volta da internação psiquiátrica há oito anos, de acordo com o enredo do filme. A cura, para Susanna, estaria no distanciamento da mulher louca que Lisa abriga em si, e na entrega completa às intervenções terapêuticas propostas pelo Hospital.



Figura 13 - *Girl, Interrupted* (1999)



Figura 14 - *Girl, Interrupted* (1999)



Figura 15 - *Girl, Interrupted* (1999)

⁶³ **FOUCAULT, Michel.** *História da Sexualidade I: A vontade de saber.* Edições Graal, Rio de Janeiro, 1988.

É a partir desse distanciamento que a protagonista encontra a cura e recebe alta, dois anos após sua admissão. A transição de Susanna Kaysen de mulher louca à mulher modelo, que vira referência para as pacientes que permanecem internadas no Hospital, pode ser vista como um exemplo da produção dessa *persona* da mulher modelo impulsionada por Hollywood. É uma dicotomia tão claramente estabelecida, que nas últimas cenas do filme Susanna vai visitar Lisa, que está sozinha em um quarto e contida na cama, completamente isolada do mundo exterior; enquanto Susanna senta à sua frente e passa esmalte em suas unhas, como uma espécie de amostra empática do mundo “real e normal” feminino para a personagem. As duas travam um diálogo acerca da alta de Susanna e da permanência de Lisa na internação, e fica exposta a interpretação de que Susanna sai do hospital como uma mulher socialmente aceitável e deixa, lá dentro, a mulher louca contida na cama.

Nos três fotogramas supracitados se apresenta um mesmo jogo cênico, ainda que construído de formas e em momentos diferentes da narrativa. Há a contraposição entre as figuras de Susanna e Lisa, que é coerente com o discurso da trajetória de todo o longa-metragem. Na figura 13, temos Susanna saindo do consultório da Dra. Wick pela primeira vez, após a fuga das personagens pelos túneis do Hospital para o acesso a seus diagnósticos no escritório da psiquiatra, enquanto Lisa é conduzida a sua própria consulta no mesmo momento. A cena apresenta cores frias, iluminação clara e um plano que permite que sejam vistos todos os personagens e o cenário ao fundo, mas o foco definitivamente está na troca de olhares em mesmo nível que as personagens estabelecem entre si. Ambas as personagens são guiadas por agentes de interrupção, no entanto, apenas Lisa é fisicamente invadida – a enfermeira a conduz pelo braço, enquanto Susanna caminha livremente e em frente a enfermeira que a acompanha.

Já na figura 14, há uma separação clara e concreta entre as duas personagens – Lisa está dentro do isolamento do “quarto branco” e Susanna de fora, já entregue ao tratamento proposto e a caminho da alta médica, logo, “livre” dentro das instalações da internação. A porta que separa o olhar das personagens, nesse momento, é uma representação concreta e simbólica do momento em que a trajetória da narrativa se encontra. Nesse sentido, a figura subsequente representa a continuação da escala de loucura da trajetória de cada uma das personagens; Lisa contida na cama, ainda presa no

isolamento e Susanna se despedindo, sentada e tranquila em uma cadeira de frente para a amiga – a loucura contida, a proximidade de uma suposta sanidade a caminho da alta.

Ainda dependendo atenção sobre o discurso do corpo, é possível afirmar como este é tido como o objeto de maior regulação social – o feminino, principalmente. Alvo de contenções e restrições sobre a imagem e sobre os comportamentos que sustentam (ou enfeitam) esse corpo, a expectativa que é criada sobre o corpo da mulher e essa persona ideal auto instituída pela Indústria, é a de uma corporalidade delicada e dedicada, um comportamento completamente polido e preocupado em conquistar espaço, pessoas e angariar desejo – esse é o esperado e o obrigatório objetivo da imagem do corpo feminino.

Pode-se afirmar, portanto, que a ruptura com essa estética preestabelecida pela sociedade e o sistema patriarcal está veiculada diretamente à uma ruptura de cunho *psíquico*.⁶⁴ Se temos na estética da imagem a pressão de uma representação de saúde, jovialidade, beleza e gentileza – entre outros vários adjetivos que aqui poderiam ser acrescidos –, o não atendimento a essa demanda e expectativa preestabelecida pela sociedade, ocasiona no isolamento e exclusão não apenas dos padrões, como também do convívio social. Escrever isso pensando sobre a contemporaneidade assusta, uma vez tendo consciência dos movimentos de emancipação da mulher desde a queima do primeiro sutiã, mas infelizmente ainda é sob essas vigas enraizadas do patriarcado e da repressão e julgamento sobre o corpo, que vivemos e somos sustentadas.

A imagem e estética que recaem sobre a figura feminina, nesse sentido, carregam uma série de sinônimos e significações que aparecem não apenas como referências de padrões e comportamentos, mas também exigências – *intervenções* estéticas que acabam por traduzir gratificações sociais. A relação entre o feminino e a estética apresentaria dois propósitos: o de produzir o desejo em sua perspectiva de um olhar narcísico e do Outro, e o de mitigar a angústia e o desamparo absoluto que um rompimento com o superego produziria no Eu.⁶⁵ A produção e reprodução dessa *persona* criada por Hollywood e sua inevitável contraposição estaria, portanto, diretamente ligada a discursos de cunho moralizante, estéticos e psíquicos para o olhar sobre o corpo dessas mulheres – baseados, por vezes, numa suposta estetização da realidade.

⁶⁴ TELLES, S. *O psicanalista vai ao cinema: artigos e ensaios sobre a psicanálise e cinema*. São Paulo : Casa do Psicólogo; São Carlos, SP : EdUFSCar, 2004.

⁶⁵ VILHENA E MEDEIROS. A violência da imagem: estética, feminino e contemporaneidade. In: *Revista Mal-Estar e Subjetividade*. Fortaleza, 2005.

Antes de fazer aferições de possível cunho generalizante, é interessante introduzir como dentro do campo da História, têm-se grandes referências teóricas que trabalham com a crítica da estetização da realidade, como já supracitado na escrita – alegando como as narrativas midiáticas acabam por se sobrepor às vivências e experiências do real, produzindo, como resultado, uma realidade simulada. Autores como Adorno, Horkheimer e outros da Escola de Frankfurt vão defender veementemente essa vertente historiográfica, junto a teóricos como Jean Baudrillard ⁶⁶, que ao estudar a influência da mídia no tecido social afirma a suposta existência de uma “esquizofrenia cultural” – a concepção sobre o que considera ser uma invenção midiática do real que, de acordo com o autor, faz a roda do capitalismo girar em seu curso normal.

É inevitável, nesse aspecto, assumir a onipresença da mídia, que produz uma avalanche de imagens e conteúdo em intervalos de tempo cada vez mais curtos e de forma cada vez mais imediatista. Com o advento tecnológico das plataformas como a de *streaming*; acredito ser relevante pensar a contemporaneidade da imagem sob a luz de grandes referências historiográficas tais como as supracitadas.

A sobrecarga de conteúdo produzido pelo Cinema e pela Mídia pode, sob certa medida, asfixiar o próprio registro do imaginário e a possibilidade criativa do sujeito, de arquitetar sua própria interpretação e estética para aquilo que lhe desperta a curiosidade. No entanto, é necessário pensar na imagem, sua produção e reprodução não estritamente como uma espécie de “vilã” clássica e até hollywoodiana da história, que submete o sujeito passivo a um discurso imagético já postulado pelo Outro; mas sim partindo de uma premissa – ainda que óbvia – desse construir da imagem como um exercício recíproco, dialético e dialógico de também ser afetado por ela na mesma proporção.

Dessa forma, evita-se no feitiço dessa pesquisa uma narrativa de cunho hegemônico acerca da produção e recepção dos filmes, e se faz necessário revisitar e relativizar, sempre que possível, a ideia de uma mensagem de manipulação que é preestabelecida e enraizada por essas referências teóricas, que acabam pensando no sujeito como um alguém apático ao processo de construção de um discurso imagético. A cinegrafia está, nesse sentido, como uma oportunidade, uma janela possível que suscita debates a partir

⁶⁶ BAUDRILLARD, Jean. *A sociedade do consumo*. tradução de Artur Mourão. São Paulo: livraria Martins Fontes, 1970.

da própria narrativa, e não por causa da mesma – ela é coparticipe de uma dinâmica social, que se retroalimenta em si mesma.

Pensando a partir dessa perspectiva, temos o Cinema como uma das principais fontes de “modelos” de identificação. Esses modelos, por sua vez, podem ser apropriados e apreendidos pelo espectador que é, portanto, agente dessa apreensão. O exercício da apropriação, por sua vez, perpassa pelo campo do fascínio e da idolatria, juntamente ao da discordância e da crítica; denotando a esse público consumidor de discursos imagéticos, sua própria originalidade e autonomia de compreensão e perspectivas – o público é, necessária e obviamente, vivo.⁶⁷

Nesse sentido, na medida em que toda a decodificação pode ser considerada uma forma de leitura, entende-se que o receptor nunca recebe passivamente uma mensagem sem a interpretar e reelaborar, portanto, o discurso imagético do corpo fala também das relações internas à sociedade, e sua experiência nunca se dá sozinha, é sempre interpelada pela experiência da própria cultura.⁶⁸

Acredito ser de extrema valia, a partir dos aspectos elencados, pensar no corpo da mulher sob a luz de Susanna Kaysen e direção de James Mangold em *Garota, Interrompida*. O discurso imagético advindo da película têm ferramentas suficientes para se pensar sobre como a retratação do corpo feminino a partir do Cinema pode, ou não, corroborar para a construção de estereótipos sobre loucura; além de oportunizar o dispêndio de atenção na reprodução cinematográfica de uma *mulher ideal*, - ou, às vezes, apenas “moralmente tragável”. No entanto, também me parece pertinente fazer uma análise acerca das produções cinematográficas feitas no período de produção de *Garota, Interrompida* – refletindo sobre a forma e a frequência com que a temática é trabalhada em outras produções no mesmo período.

1.5: As diferentes *personas* nas produções Hollywoodianas entre 1990-1999

Os estereótipos sobre pessoas com doenças mentais estão como uma categoria a parte, para determinados autores, da criação e reprodução midiática de *personas* por si só. Pensando historicamente, o tabu sobre a loucura e o adoecimento mental esteve posto

⁶⁷ BUTCHER, Pedro. A reinvenção de Hollywood: cinema americano e produção de subjetividade nas sociedades de controle. In: *Revista Contemporânea*, n.3, 2004/2, UFRJ.

⁶⁸ NOVAES E VILHENA. De cinderela a moura torta: sobre relação mulher, beleza e feiúra. In: *Interações* vol. 8 n. 15, Rio de Janeiro, 2003.

desde a Idade Clássica, aliado sempre à uma curiosidade inerente que a própria temática suscita no corpo da sociedade.⁶⁹

Um elemento que precisa também ser colocado em questão, ao se tratar dessas *personas* promovidas por Hollywood, é a escolha das atrizes em questão para retratar estereótipos de loucura imbuídos nas personagens. Angelina Jolie acabara de participar de um longa-metragem da HBO lançado em 1998, *Gia*, em que interpretava uma protagonista, jovem mulher recém-chegada a cidade de Nova Iorque, que se torna uma supermodelo e, no auge de sua carreira, se volta para as drogas e destrói sua carreira. O filme mostra a trajetória de “decadência” da personagem, e Angelina Jolie performa a construção dessa trajetória rumo a loucura e ao desatino de Gia.

Nessa mesma perspectiva, a protagonista Winona Ryder interpreta personagens peculiares anteriores a *Garota, Interrompida*; exemplos que podem ser elencados são as participações em longa-metragens como *As bruxas de Salém (1996)*, *Edward Mãos de Tesoura (1990)*, *Os fantasmas se divertem (1988)*. Ambas as atrizes já começavam a colecionar um histórico de personagens “estranhas” e *personas* que se contrapunham às figuras modelos exemplares de mulheres promovidas por Hollywood. Nesse sentido, é interessante perceber como essas construções de personagens não se dão despropositadamente, assim como as escolhas das próprias atrizes.

Em se tratando da recepção e da promoção midiática do longa-metragem em questão, um dos artigos publicados logo após o lançamento de *Garota, Interrompida* traz à tona uma entrevista com Winona Ryder, que fala sobre o papel e a escolha de fazer parte da produção filmica do longa.⁷⁰ É interessante perceber, nesse ponto, que a escolha de Winona Ryder ao interpretar a principal mulher louca do filme também não é despropositada; o aceite do convite se dá a partir de uma experiência de internação vivenciada pela própria atriz, que na entrevista concedida ao Times, elucida a necessidade e urgência em se tratar de um tema como saúde mental a partir de uma experiência real. De acordo com Ryder, “a história que escolhemos compartilhar diz algo sobre o que

⁶⁹ HARPER, Stephen. Media, madness and misrepresentation: critical reflections on anti-stigma discourse. In: *European Journal of Communication* vol. 20(4); 460-483, London, 2005.

⁷⁰ CONTANT, JENNET. Holiday films; Mining her memories to play a troubled soul. In: The New York Times Newsletter, section A, page 2, 1999

somos enquanto sociedade. Como mulheres, nos é permitido fraquejar, mas brevemente, contanto que nos recuperemos rápido, de uma forma que seja palatável e tranquila.”⁷¹

A construção da personagem de Gia e posteriormente de Lisa, performada por Angelina Jolie, despertou a atenção de um artigo do Times, que decidiu gastar tempo para falar exclusivamente sobre como a atriz se tornou um “indiscreto objeto de desejo” após suas interpretações hollywoodianas.⁷² Nesse sentido, tem-se a construção e promoção das duas *personas* aqui colocadas em questão, em uma única atriz. Jolie é objeto de desejo, de fascínio e idolatria, na mesma proporção em que interpreta personagens insanas e descontroladas. O tema da loucura dentro da Cinegrafia americana, sob essa perspectiva, suscita curiosidade na mesma proporção em que incomoda.

Acredito que seja agindo sobre essa curiosidade – a partir da criação ou reprodução dela, que a Indústria Cinematográfica e a Mídia atuam. Na intenção de suscitar debates, incidir reflexões, transmitir uma informação ou simplesmente compor um fazer artístico. Nesse sentido, é interessante trazer à tona as produções cinematográficas feitas nos Estados Unidos – especificamente pela indústria de Hollywood –, que incorporam, de alguma forma, o tema da loucura entre os anos de 1990 e 1999; período escolhido em função do ano de produção e lançamento da película aqui utilizada como fonte.

Partindo do pressuposto de que há, somente na cinegrafia norte-americana, cerca de 450 filmes catalogados que retratam, de forma direta ou indireta a loucura, o doente mental, a psiquiatria e problemas relacionados a transtornos diversos⁷³, é de se pensar que a temática suscita tantos debates quanto rentabilidade à Indústria Cinematográfica. Nesse sentido, para tecer minha argumentação sobre esse tópico, foi feita uma pesquisa baseada na metodologia de uma “busca avançada” de títulos norte-americanos, especificamente de Hollywood, a partir da base de dados da plataforma *Internet Movie Database (IMDb)*⁷⁴

⁷¹ **RENNER, REBECCA.** How Winona Ryder took Girl, Interrupted from page to screen. In: *Literary Hub*, USA, 2015.

⁷² **KOESTENBAUM, Wayne.** It takes all kinds; Angelina Jolie: the indiscreet object of desire. In: *The New York Times Magazine*, section 6, p. 99, 1999, USA.

⁷³ **GABBARD, G.** *Psychiatric and the cinema.* Washington-London: American Press. 1999

⁷⁴ IMDb: base de dados online de informação sobre música, cinema, filmes, programas e comerciais para televisão e jogos de computador. Foi criada em 1990 por Col Needham, no Reino Unido, e comprada pela Amazon oito anos depois. A plataforma é uma das fontes mais populares do mundo quando se fala em conteúdos de filmes, TV e celebridades e disponibiliza aos usuários uma série de serviços, incluindo horários de exibição de filmes nos cinemas, trailers, críticas e avaliações de usuários, recomendações personalizadas, galerias de fotos, notícias, curiosidades, dados de bilheteria, entre outros. Todas as informações podem ser conferidas no próprio site da empresa ou em seus aplicativos.

e das avaliações estabelecidas sobre os filmes por fóruns como *Rotten Tomatoes*. As classificações utilizadas como metodologia para a pesquisa no IMDb foram a partir de: título, tipologia, recorte temporal, classificação indicativa, gênero, empresas de distribuição, país, palavra-chave, língua-mãe, local de filmagem, tema, popularidade e premiações.

Os resultados coletados a partir da pesquisa mostraram que entre o período de 1990 e 1999, houve uma produção filmica de grande quantidade em Hollywood, totalizando 255 filmes de diferentes gêneros – ou seja, mais da metade das produções cinematográficas sobre loucura foi construída durante esse período. Entre eles, temos 87 dramas, 84 comédias, 50 suspenses, 38 romances, 31 fantasias, 26 comédias românticas, 44 filmes de ação e/ou policiais, 19 filmes considerados “para família”, 18 aventuras, 18 filmes de terror, 14 animações, 12 ficções científicas, 8 biografias (categoria que compreende o filme aqui tratado), 6 musicais, 3 filmes históricos e também 3 com temática de guerra, 2 sobre crimes, um sobre espionagem, sobre faroeste e sobre esporte.

A partir de um segundo corte na pesquisa feita foram separados, dentre os duzentos e cinquenta e cinco filmes produzidos por Hollywood no período tratado, aqueles que possuíam uma temática semelhante à do filme de James Mangold. Os vinte e cinco longas-metragens encontrados estão separados na tabela a seguir, identificados por seus respectivos títulos (originais em inglês), ano de lançamento, gênero e tipo de semelhança temática:

Nome do filme	Ano	Gênero	Temática
Girl, Interrupted	1999	Drama/biografia	Loucura feminina
Dorothy Dandrige	1999	Drama/biografia	Biografia da mulher modelo
Boys Don't Cry	1999	Drama	Suicídio
American Beauty	1999	Drama	Transtornos de comportamento
The Sixth Sense	1999	Drama/thriller	Loucura
Cruel Intentions	1999	Drama	Loucura feminina
Suicide Virgens	1999	Drama	Suicídio
28 days	1999	Drama/comédia	Internação psiquiátrica/reabilitação
Brokedown Palace	1999	dram.	Transtornos de comportamento
Flawless	1999	Drama/comédia	Loucura/reabilitação
The Deep end of the Ocean	1999	dram.	Loucura/reabilitação
Passion of Mind	1999	Drama	Depressão feminina/reabilitação
Floating	1997	Drama/romance	Loucura feminina
Julien Donkey-Boy	1999	Drama	Transtornos de comportamento
Rosetta	1999	Drama	Esquizofrenia masculina
		Drama/romance	Loucura feminina

Trash	1999	Drama	Transtornos de comportamento
The Joyriders	1999	Drama	Suicídio
Jesus Sun	1999	Drama	Loucura/reabilitação
Dr Mumford	1999	Drama	Psicologia e loucura
The Bumblebee Flies Away	1999	Drama	Transtornos de comportamento
But I'm a Cheerleader	1999	Comédia dramática	Internação psiquiátrica/reabilitação
Silence of the Lambs	1991	Drama/thriller	Psicopatia
Forrest Gump	1994	Drama	Transtorno de comportamento
Se7en	1995	Drama policial	Loucura/crime
Figh Club	1999	Drama	Comportamentos "desviantes"

A intenção, a partir desses dados, é perceber a frequência de temáticas que envolvem saúde mental durante a periodicidade tratada, além de pensar sobre como essas produções se inserem em um contexto pós reforma Psiquiátrica norte-americana. A exploração de temáticas tão complexas e densas coloca em questão a justificativa sobre a qual a Indústria Cinematográfica se debruça ao escolher se utilizar de representações sobre loucura, internações psiquiátricas e transtornos de comportamento em geral. É possível aferir, nesse sentido, que a intenção pode estar pautada na rentabilidade do tema tratado, quando se coloca o filme como um inevitável produto de consumo.

O longa-metragem aqui utilizado como fonte, por exemplo, é produzido e lançado em 1999, seis anos após o lançamento do livro ao qual se baseia o filme, que é categorizado como *best seller pelo New York Times* por anos consecutivos, e acaba chamando por fim a atenção da Indústria de Hollywood. Em uma das entrevistas posteriores com a autora do livro, ela faz uma afirmativa que acredito ser de grande valia para a interpretação da produção fílmica em geral sobre loucura:⁷⁵ em uma tradução breve, Susanna Kaysen afirma que o que torna uma história interessante seria a forma como os elementos dessa história são construídos e reproduzidos em um processo de criação, de modo que essa criação seja capaz de sensibilizar o olhar do Outro e transformar o enredo criado e reproduzido, em uma história que permita que seu “consumidor” se identifique em algum aspecto com a narrativa estabelecida.

A identificação do público com os personagens está presente durante toda a história do Cinema como um importante fator de promoção dos filmes, a partir da criação de personas que se tornam grandes “objetos de desejo” pelo espectador. Na mesma

⁷⁵ WINIK, Marion. Susanna Kaysen lays it on the line: the ‘Girl, Interrupted’ author is not screwing around in her new memoir. In: *The Austin Chronicle*, USA, 2001.

proporção, a indústria também constrói o contra-argumento, ou seja, representações que abrigam a antipatia do público consumidor e funcionam como uma espécie de discurso antídoto – comportamentos, aparências e até mesmo personalidades sobre as quais o espectador escolhe evitar. É importante reafirmar que não tratamos aqui de um espectador apático e passivo à recepção de discursos imagéticos e narrativos da Indústria, mas de uma possível e provável influência desses discursos no olhar desse espectador, e vice-versa.

Nesse sentido, seria possível afirmar que as vinte e cinco produções Hollywoodianas criadas entre 1990 e 1999 aqui selecionadas, poderiam ser consideradas como uma forma da indústria cinematográfica de construir narrativas do “extremo” como um produto rentável e lucrativo? Ou ainda, seria essa uma amostra representativa de uma mobilização sobre a própria construção de estigmas sobre loucura?

Para além dos questionamentos sobre o objetivo das produções fílmicas e ainda que se considere que apenas 10% da produção total de filmes tenha tratado de temas semelhantes a loucura, há de se pensar que nessa proporção em relação ao ano de 1999 – um alto número de produções para um curto espaço de tempo. Dentre o segundo recorte feito na pesquisa, é interessante perceber como dos vinte e cinco filmes supracitados, 21 deles são produzidos no mesmo ano do longa-metragem *Girl, Interrupted*. É pertinente e parte essencial do ofício como historiadora, continuar a lançar um olhar sobre as mobilizações que se davam fora das telas do Cinema: a recepção do público perante as criações desses discursos imagéticos. Com uma produção relativamente grande para um curto período, é importante questionar: haveria alguma relação entre um acontecimento/fato impactante no tecido social e a fomentação desse tipo de produção na cinegrafia? Essas produções são representativas pensando sobre a sociedade norte-americana em 1999? E se o são, por qual/quais motivos? Acredito que a para começar a organizar tais questionamentos, seja necessário compreender a sociedade norte-americana do ano vigente e, sob esse mesmo aspecto, as espacialidades em que a loucura se introduz, dentro e fora das telas do cinema.

Acordando com os argumentos já supracitados, a sociedade e a política norte-americana de 1990 acabava de passar pela Reforma Psiquiátrica, e para além disso ou do reestabelecimento de relações diplomáticas estremecidas e eleições de diferentes Presidentes no período, aconteciam também mobilizações no corpo social do sujeito

norte-americano que direcionavam seu olhar para o adoecimento mental e os temas relacionados às produções supracitadas.⁷⁶

Uma das mobilizações que pode ser mencionada é a criação do *Mad Pride*, em 2000, um movimento criado pelos usuários de recursos de saúde mental a partir da iniciativa de uma organização de defesa da saúde mental dos Estados Unidos denominada *MindFreedom*, com a intenção de problematizar as terminologias estereotipadas sobre loucura, através de uma série de campanhas de reeducação da população sobre as concepções de saúde mental.⁷⁷ Os ativistas do movimento se organizavam, justamente, para que os termos utilizados para designar os “loucos” caíssem em desuso e fossem substituídos por concepções mais positivas e próximas da realidade acerca do tema. Desse modo, após a Reforma Psiquiátrica e a desinstitucionalização da loucura em espaços asilares, a necessidade de desconstruir os estigmas que circundavam a imagem e narrativa da loucura se fez cada vez mais urgente.

Outra situação que, ao final dos anos 1990, fez com que o sujeito norte-americano direcionasse seu olhar e atenção para as criações, reproduções e políticas sobre saúde mental provenientes do país foi a tragédia proveniente do Massacre de Columbine, no Colorado, mencionada no periódico *USA Today* como um “ataque suicida” e assim interpretado por grande parte da população.

Além de ter suscitado o debate sobre a posse e controle de armas nos Estados Unidos, o incidente provocou infindáveis debates sobre a saúde mental dos adolescentes norte-americanos, uma vez que vários psiquiatras publicaram, na época, suas próprias aferições e diagnósticos sobre os comportamentos dos dois jovens atiradores que, inclusive, utilizavam medicação antidepressiva e, portanto, foram vistos como “doentes mentais” já de antemão. Sob um contexto de mobilização da desconstrução de estigmas

⁷⁶ A chamada *MindFreedom* foi fundada em 1988 por ativistas que reivindicavam o fim da medicalização forçada, da eletroconvulsoterapia involuntária como tratamento terapêutico e dedicou-se, a partir de então, a proteção dos direitos das pessoas em todo o mundo que eram rotuladas com transtornos psiquiátricos. Após sua fundação, movimentos como o *Mad Pride* foram promovidos e fomentados até o final da década de 1999 e, nesse sentido, produções cinematográficas que retratassem o tema também ganhavam destaque pelo movimento e eram discutidas entre os ativistas e protecionistas de direitos.

⁷⁷ **REAUME, Geoffrey.** "A History of Psychiatric Survivor Pride Day during the 1990s". In: *The Consumer/Survivor Information Resource Centre Bulletin*, No. 374. USA, 2008.

sobre loucura nos Estados Unidos, o Massacre de Columbine fora um incidente que despertou e reafirmou a atenção para esses estigmas.⁷⁸

Pensando a partir da perspectiva desse contexto, é importante notar como a produção e recepção de um filme como *Garota, Interrompida* dialoga diretamente com a historicidade vivenciada pelo espectador norte-americano, de modo que o filme é como um fruto e produto das políticas e vivências sociais. É plausível, portanto, fazer essa mesma aferição sobre as demais produções hollywoodianas criadas entre 1990 e 1999, uma vez que o olhar sobre a loucura passava por diversas movimentações e realocações dentro e fora das telas do Cinema.

Penso que analisar as produções de Hollywood, suas temáticas e respectivas recepções das obras seja um exercício que acaba por abrir mais portas do que consigo fechar. No entanto, acredito que seja uma pauta necessária à pesquisa, uma vez que estimula a reflexão sobre as possíveis contribuições e/ou desconstruções dos estigmas sobre a estética da loucura a partir do Cinema.

⁷⁸ Essa afirmação se dá baseada nas produções midiáticas concretizadas após a tragédia, dada a proporção da repercussão noticiada. O documentário *Blowing for Columbine* é um exemplo que pode ser mencionado dessa atenção para os estigmas e para a promoção de temas sobre saúde mental no contexto norte-americano. Realizado por Michael Moore, o documentário venceu um Oscar de melhor filme documentário em 2003, e explora a natureza da violência norte-americana a partir da perspectiva do massacre.

Capítulo 2 – A visualidade dos espaços de interdição.

2.1 – De fora para dentro: a rua como lugar de expressão da loucura

Fazer uma reflexão sobre as produções hollywoodianas que criam e retratam *personas* em cenários e representações de loucura pode ser, também, um exercício de reflexão sobre as espacialidades dessa loucura retratada, e do olhar do Cinema sobre tais espaços. Pensando que já em 1915 o cinema atingiu sua maturidade e lançou mão da exploração do espaço, abandonando a imobilidade da câmera, parece relevante pensar sobre as imagens e olhares que são lançados sobre esse espaço. Nesse sentido, depois de pensar sobre a visualidade da loucura a partir de um olhar sobre o corpo das mulheres e personagens de Hollywood, o presente capítulo tem como principal objetivo incidir um exame sobre o espaço que interdita e violenta esses “corpos interrompidos”.

À sombra de uma historicidade que abriga grandes pautas acerca do tratamento e evolução da medicina, especificadamente no âmbito da Psiquiatria, o período que abarca a década de 1990 conta com mobilizações e produções acerca da percepção da loucura e dos estigmas que inevitavelmente contornavam a sua concepção até então, principalmente no campo comunicacional.⁷⁹ Uma das já supracitadas mobilizações fora a organização do movimento *Mad Pride*, elaborado a partir de um coletivo de “sobreviventes” de internações psiquiátricas; ex-pacientes que passaram pela experiência de violação de direitos enquanto internos e defendiam, para além da desinstitucionalização da loucura, a necessidade de pôr fim ao estigma.

Inaugurado em 1993, o grupo de ativistas pioneiros do *Mad Pride* se consolidou como uma aliança internacional, com o intuito de resistir e criticar os sistemas psiquiátricos focados na internação de pacientes, buscando por alternativas e abordagens que instigassem a recuperação da saúde mental para além dos muros do espaço psiquiátrico; além de permitir que a expressão e identificação com concepções variadas de loucura não fosse motivo de constrangimento para aqueles que foram “condenados”, naquela época, por seus próprios diagnósticos de adoecimento mental.⁸⁰

⁷⁹ LEWIS, Bradley. A Mad Fight: psychiatric and disability activism. In: *The Disability Studies Reader*, Lennard J. Davis, USA, 1997. Cap. 28

⁸⁰ GLASER, Gabrielle. ‘Mad Pride’ fights a Stigma: mental illness advocates are proudly calling themselves mad. In: *The New York Times*, USA, 2008. Page ST1 of the NY Edition

A escolha de nominar o movimento como *Mad Pride*, ou “Orgulho Louco” em território brasileiro, teria origem na necessidade de expressar uma crítica contundente à propagação de termos considerados pejorativos aos usuários de serviços de saúde mental, que foram explorados por parte da grande mídia. Os ativistas do movimento acreditavam haver um certo exagero e sensacionalismo na forma como temas sobre saúde mental eram representados, onde a mídia se utilizava de uma ênfase extenuante aos diagnósticos estabelecidos e acabava por reforçar o olhar sobre a loucura como uma patologia que deveria ser necessariamente tratada com receio e isolamento social, inclusive através de ferramentas como a internação e medicalizações forçadas.⁸¹ Assim como os termos de reapropriação e celebração adotados pelos movimentos *LGBT*, *Queer* e *Black Pride*, a nomenclatura escolhida para representar o *Mad Pride* simboliza a necessidade de redirecionar esse foco, saindo de um lugar de *patologização* das diferenças em direção ao respeito, aceitação, resistência e afirmação das mesmas.

É pertinente mencionar que a mobilização ativista pela expressão e afirmação dos usuários de serviços de saúde mental, liderada e criada por ex-pacientes de internações psiquiátricas, fora inspirada na história de uma mulher: Elizabeth Packard.⁸² Declarada como louca pelo marido no Estado de Illinois, dos Estados Unidos dos anos 1860, ela permaneceu anos internada por discordar das crenças religiosas do marido e suas visões políticas. A internação compulsória era um recurso real e frequente do Estado na época, e os direitos das mulheres ainda não haviam alcançado e sobreposto a voz firme do patriarcado; de modo que a vida de Elizabeth Packard se consolidou, após sua libertação da instituição e do marido, sob a função de dar voz aos direitos das mulheres e afirmar à sociedade, através de vias legislativas, como um estado de “insanidade” poderia ser posto como um conveniente mecanismo social de desaprovação.

Elizabeth Packard se tornou uma inspiração para o movimento do *Mad Pride* e para ativistas pelos direitos de mulheres e saúde mental, não apenas por seu histórico trágico e representativo acerca do binarismo sanidade/insanidade, mas também por ter conseguido promover mudanças legislativas a partir de sua trajetória – ela foi uma personagem pioneira na luta pelos direitos das mulheres em contextos de internação psiquiátrica.

⁸¹ LEWIS, Bradley. A Mad Fight: psychiatric and disability activism. In: *The Disability Studies Reader*, Lennard J. Davis, USA, 1997. Cap. 28

⁸² CARLISLE, Linda, Elizabeth Packard: A Noble Fight, University of Illinois Press, USA, 2010.

Voltando a atenção aos modos do olhar sobre a loucura e sobre as representações desta em corpos e espaços, parece inevitável traçar aqui um paralelo de conexão entre a produção e lançamento de um filme como *Girl, Interrupted* e mobilizações como *Mad Pride*, não somente por serem movimentos contemporâneos um ao outro, mas também por se tratarem de processos que estimularam um terreno fértil para as discussões sobre o tema, ao final da década de 1990.

Enquanto o filme lança um olhar sobre os corpos de mulheres internadas em instituições psiquiátricas, ascende a crítica sobre comportamentos moralmente aceitáveis ou não e formas variadas de ser uma mulher louca dentro e fora de um espaço de cuidado psiquiátrico, o *Mad Pride Movement* se consolida como um espaço “de fora” dos muros e braços dessa Instituição Psiquiátrica, que é pauta de muitas discussões da época. Sob esse aspecto, em se tratando de representações espaciais da loucura o *Mad Pride*, pensado sob a luz do contexto de lançamento de filmes como *Girl, Interrupted* é uma mobilização que pode ser interpretada como um símbolo do diálogo entre Cinema e sociedade; uma vez que se utiliza do mesmo conteúdo narrativo do longa-metragem mas a partir de uma linguagem diferente.

A dicotomia loucura/sanidade que se dá dentro das telas é elaborada de tal forma que o espectador ainda tenha a impressão de que a Instituição Psiquiátrica seja algo espacialmente separado da dinâmica social – um Hospital que fornece a internação como recurso terapêutico para os considerados insanos e dasadaptados ao convívio, algo distante da realidade. No entanto, o fluxo de mobilizações e discussões em torno do tema, como o *Mad Pride*, coloca essa experiência de dentro das telas do Cinema concretizada na realidade cotidiana das ruas dos Estados Unidos, Canadá, Inglaterra, Austrália e até mesmo Brasil.

Nesse sentido, ainda que acontecendo em espaços díspares uma mesma discussão se estabelece e comunica: a estigmatização da loucura junto à invasão e interrupção dos corpos em lugares de cuidado terapêutico. Um movimento sobre “Orgulho Louco” instiga de forma fundamental a sociedade em direção a quebra de preconceções sobre adoecimento mental, abrindo as portas dos espaços “predestinados” aos corpos loucos e transpondo a instituição psiquiátrica de seus altos muros para as ruas das cidades.

Uma análise imagética que pode ser elaborada aqui acerca dessas espacialidades da loucura, é a partir da elaboração de um contraste entre um cenário que se estabelece

no longa-metragem *Girl, Interrupted* e registros fotográficos feitos de mobilizações do *Mad Pride Movement* pelo mundo.



Figura 16 - *Girl, Interrupted* (1999)



Figura 17 - *Girl, Interrupted* (1999)



Figura 18 - "Parada do Louco", Salvador - Bahia. 2009



Figura 19 - "Mad Pride", Toronto - Canadá. 2014

Embora as imagens que retratam a mobilização do *Mad Pride* sejam de temporalidades díspares das produzidas pelo longa-metragem, a escolha em ainda assim utilizá-las nesta pesquisa se dá pela visualidade que carregam, servindo como “amostras representativas” do processo pelo qual a estigmatização da loucura perpassou ao longo dos anos, e explicitando a reivindicação do lugar da louca e do louco como o lugar comum: a rua, a mobilização, a resistência.

Nesse aspecto, reconheço que essa diferença temporal limita minhas possibilidades de comparação de discurso narrativo e/ou imagético mas o intuito, a partir dessa escolha, está em explorar as possíveis significações da rua como espacialidade para pessoas que, historicamente, foram condenadas à reclusão, ao isolamento e à interdição.

Durante a narrativa do longa-metragem, a sequência ilustrada pelas figuras dezesseis e dezessete é tida como o único momento em que as internas, enquanto grupo coletivo, têm a possibilidade de estabelecer contato com a sociedade fora do espaço do “Hospital Claymoore”. O grupo de pacientes, orientado pelas enfermeiras da Unidade, é acompanhado até a sorveteria próxima ao Hospital – uma forma de “premiação por bom comportamento”, segundo a narrativa fílmica, e a própria autora da autobiografia da protagonista.

A compreensão de um contato com a sociedade como forma de “premiação especial” é curiosa, quando se tece uma reflexão sobre a existência do próprio *Mad Pride Movement* pois, para o cerne do movimento a narrativa não foge tanto a essa realidade ficcionada por James Mangold. Assim como as pacientes da Unidade de Internação do Hospital Claymoore recebiam como premiação a possibilidade do convívio social, os ativistas do movimento compreendem a liberdade de expressão e existência da loucura em um espaço comum, também como uma espécie de premiação – e a criação do movimento, portanto, se dá para que não seja necessária a imposição de uma recompensa por um comportamento que deveria ser ordinário ao cotidiano comum. Dessa forma, refletir sobre esse arranjo é interessante para analisar essa transição de cenários das espacialidades da loucura e como, para ambos os contextos, o distanciamento da Instituição Psiquiátrica é visto como uma expressão de liberdade e aproximação à normalidade.

A vicissitude dessa questão consiste, é claro, nos estereótipos e estigmas criados e reproduzidos a partir de concepções herdadas da convivência com o tecido social, que a partir de um senso comum guia essas representações dos corpos e espaços para um foco quase exclusivamente binário; centrado sob uma dinâmica de doença/cura, que acaba por afirmar e viabilizar a intervenção médica como única “solução” possível, ao invés de optar pelo ajuste social das diferenças existentes entre os corpos e suas respectivas necessidades dentro dos espaços públicos.⁸³ Essa dicotomia acaba criando um espaço cultural de divisão entre os corpos, onde um lado do binarismo define necessariamente o outro e ambos funcionam juntos; como figuras opostas que legitimam a balança do sistema de poderes social, econômico e político. Ainda assim, é a partir dessa balança e da aproximação de corpos estigmatizados com o “senso comum” que se constrói um

⁸³ LEWIS, Bradley. A Mad Fight: psychiatric and disability activism. In: *The Disability Studies Reader*, Lennard J. Davis, USA, 1997.

“fôlego” para o existir e se expressar da loucura em liberdade – ainda que estejamos tratando de uma liberdade questionável, enraizada aos mecanismos de controle.

Ainda pensando sob essa perspectiva, um ambiente que não pode ser deixado de fora de uma análise de visualidade dos espaços, mas que pode passar despercebido, é a sala de estar do Hospital; lugar de convivência comum das pacientes internadas e onde passam a maior parte do tempo. É nesse lugar que acontece a maior interlocução entre sociedade e internação, e ela se dá a partir da televisão - principal entretenimento das pacientes. Além dos *flashbacks*, a tv é outro recurso utilizado pelo diretor para o espectador apreender maior contato com a temporalidade e o contexto social norte-americano implícito na narrativa do filme; além disso ela é o ponto de referência e conexão com a “realidade” das internas, e se mostra como um elemento presente durante toda a narrativa.

A programação transmitida participa do núcleo narrativo em vários momentos, mas três deles se destacam: no primeiro, Susanna e outras pacientes assistem à conscrição⁸⁴ dos jovens norte-americanos para a guerra do Vietnã. Enquanto a convocação compulsória acontece, a partir do sorteio do dia e mês de nascimento de homens adultos para o serviço militar, uma das pacientes diz “Bingo! Ele está morto agora.”; deixando implícita uma crítica ao contexto da Guerra que eclodia na década de 1960. Mais adiante na narrativa, a notícia da morte de Martin Luther King também é anunciada pela tv da sala de estar da internação, um quadro de *close-up* da televisão é inserido na narrativa mostrando os escritos “*Martin Luther King (1929-1968)*, servindo como referencial de temporalidade do isolamento de Susanna e das outras pacientes – um ano já havia se passado desde a entrada de Susanna no Hospital.

Em um terceiro momento, a tv é novamente um elemento de referência temporal e narrativa, em uma sequência que pode ser vista como uma elaboração narrativa muito simbólica. Após um episódio de “indisciplina” dentro do Hospital protagonizado por Susanna e Lisa que antecede a fuga das duas da internação, ambas são separadas e

⁸⁴ A conscrição é um termo que diz respeito a qualquer tipo de trabalho involuntário requerido por alguma autoridade estabelecida. É diretamente associado ao serviço militar obrigatório a partir do sistema de recrutamento nacional quase universal, geralmente imposto aos cidadãos do gênero masculino. Nos Estados Unidos, a conscrição foi adotada após a Guerra de Secessão (1861-1865), passando por diferentes configurações, mas recrutando e obrigando homens com idades entre 18 e 25 anos a se registrarem no *Selective Service System*. Após o insucesso da Guerra do Vietnã, o serviço militar obrigatório norte-americano é abolido em 1973.

acompanhadas de perto por uma consulta da psiquiatra. Susanna fica abalada após a consulta, e é separada da convivência de Lisa. Após a separação, ela resolve abusar da medicação compulsória e permanece quase catatônica por um grande período. A retratação desse momento é feita partindo de um paralelo estabelecido entre o momento vivenciado por Susanna com o contexto e a temporalidade que estão presentes fora do Hospital – noticiada na tv.

Após a consulta com Dra. Wick, a cena que surge é a de Susanna tomando três comprimidos de uma vez, sucedida por uma transição para o quadro da televisão (figuras 20 e 21), que noticia os processos de mobilização da contracultura⁸⁵ norte-americana que acontecia concomitante à trajetória daquele mundo paralelo da internação psiquiátrica. As imagens de cartazes e protestos acontecendo nas ruas das cidades dos Estados Unidos acompanham a narração dos acontecimentos com a seguinte frase: *“We live in a time of doubt. The institutions we once trusted, no longer seem reliable”*.



Figura 20 - *Girl, Interrupted* (1999)



Figura 21 - *Girl, Interrupted* (1999)

Além de também fazerem referência à temporalidade tratada a partir da trajetória de Susanna Kaysen, as imagens trazem consigo o processo de mobilização social pelo qual a sociedade norte-americana perpassava. No auge dos movimentos de contracultura, a rua se instaurava como o principal lugar de ocupação dos corpos. Corpos colocados à

⁸⁵ Movimento de contestação norte-americana de caráter social e cultural, surgido em 1960 e protagonizado pelos chamados *beatnicks*; jovens mobilizados pelo inconformismo com a realidade estabelecida nos Estados Unidos no começo da década, seguindo uma ideologia de cunho pacifista. A mobilização da contracultura se utilizava dos meios de comunicação em massa para manifestar-se em prol de pautas como a liberdade de expressão, direitos das mulheres e dos negros, libertação sexual, defesa da ecologia e combate a autoritarismos de todos os tipos.

frente de um discurso pacifista, reivindicando o fim da Guerra do Vietnã e fomentando, ao mesmo tempo, espaço para os processos artísticos e culturais que eclodiam em 1968.

A imagem 20 traz o cartaz colado na parede atrás da televisão com os escritos “Come Together”, em um plano médio enquanto Susanna assiste a uma programação genérica na tv. Dentro do quadro também pode-se perceber as janelas da sala de estar, brancas e gradeadas, sempre remetendo ao lugar de isolamento e reclusão do Hospital. As palavras do cartaz “Come Together” podem ser interpretadas como uma referência à música da banda The Beatles⁸⁶ lançada em 1969 nos Estados Unidos e baseada no slogan de campanha de Timothy Leary⁸⁷ para o governo da Califórnia também em 1969. É interessante perceber como a marcação temporal é implícita a partir dessas mensagens sutis colocadas pelo diretor, tendo a televisão como o principal bumbo do tempo – marcador e referência para a história de dois anos de internação de Susanna Kaysen.

A relevância de tecer uma análise sobre esse elemento da narrativa e a referência temporal imbuída nas imagens do longa-metragem se dá pela análise de um elemento congruente ao *Mad Pride Movement*: a rua. Um paralelo que pode ser estabelecido, nesse sentido, é sobre esse lugar comum onde temporalidades diferentes tratam de uma mesma narrativa. A rua, dentro da narrativa, é a visualidade do lugar que possibilita a liberdade e movimentação dos corpos – é onde a passagem do tempo é mais bem delimitada. A televisão é o recurso escolhido para estabelecer essa conexão com o “mundo real”, e funciona quase como uma ferramenta de propaganda; é onde é possível viver com liberdade e sanidade, ainda que em contestação. Da mesma forma, o ano de lançamento de *Girl, Interrupted* traz consigo a mobilização do *Mad Pride*, sob um prelúdio semelhante ao do conteúdo e temporalidade expressos na narrativa. A loucura como uma expressão possível e compreensível, também em forma de contestação, mas dessa vez de fora dos muros institucionais de uma internação psiquiátrica.

A exposição e análise de uma mobilização social em torno da loucura durante o período de lançamento do longa-metragem aqui estudado, estabelece uma interlocução com o contexto norte-americano de recepção da película, partindo de um exame de fora das telas do Cinema para dentro da narrativa proposta por *Girl, Interrupted*. Da mesma forma, me parece congruente fazer também o movimento contrário: de uma análise dos

⁸⁶ Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/the-beatles/199/>

⁸⁷ Professor de Harvard, psicólogo e neurocientista que foi uma grande referência para o movimento de contracultura norte-americano.

lugares e narrativas representadas dentro do filme para o diálogo que podem vir a estabelecer, mais tarde, com a sociedade.

2.2 – De dentro para fora: o lugar de interdição dos corpos

Em se tratando de espaços que contém loucura, nenhum me parece mais original e representativo desta do que os que intervêm e interrompem diretamente os corpos das loucas e loucos, desde a Idade Clássica: as instituições psiquiátricas. Acredito que seria um exercício incoerente, nesse sentido, tratar da visualidade espacial dessa loucura e não me deter ao manicômio, às internações e, portanto, aos espaços escolhidos dentro da narrativa fílmica em *Girl, Interrupted* para serem marcadores dessa interdição dos corpos.

O chamado “Hospital Claymoore” é uma alusão, construída no filme, a uma outra instalação psiquiátrica de renome datada do início do século XIX existente até os dias de hoje, o *McLean Hospital*. A locação feita para que a filmagem pudesse acontecer, no entanto, foi elaborada em um terceiro hospital⁸⁸, localizado na Pennsylvania, *Harrisburg State Hospital* – cuja estrutura era semelhante o suficiente à do McLean Hospital e poderia servir de referência. Neste item, vou me utilizar das imagens referentes ao Hospital Claymoore, retratado no longa-metragem, para que seja feita uma análise sobre a visualidade desses espaços de interdição. No entanto, acredito ser importante tecer uma breve historicidade acerca da constituição de lugares de loucura e, dada a sua temporalidade, como funcionava a interrupção dos corpos contidos neles.

É a partir do século XVII que são estabelecidas as casas para abrigar os “insensatos”; a criação da internação como alternativa para o isolamento e a disciplinarização dos corpos e comportamentos é edificada como a estrutura mais visível da experiência da loucura até então.⁸⁹ O sentido como a loucura é percebida, a partir da Idade Clássica, estabelece uma conexão entre a obrigação moral e a lei civil, uma junção que funciona a partir de formas autoritárias de coação e resulta, nesse sentido, na internação como única alternativa viável.

O “internamento”, para Foucault, é uma criação própria do século XVII que se difere muito da prisão da Idade Clássica – que homogeneizou o desatino e os desajustados do século sob um mesmo espaço e tratamento –, na medida em que passou a considerar a

⁸⁸ <https://www.imdb.com/title/tt0172493/locations>

⁸⁹ **FOUCAULT, Michel.** *A História da Loucura na Idade Clássica*. 1997. São Paulo, Perspectiva.

existência de diferentes “perfis” das pessoas tidas como incapazes e impossibilitadas de trabalhar ou integrar-se ao grupo. Esse entendimento heterogêneo da loucura criou a alternativa da Internação pelas instituições asilares, e colocou a loucura em um patamar diferente: concebida, a partir de então, de forma específica e autônoma do desatino, a partir da reclusa, do isolamento e de sua ligação à Razão e às regras morais da sociedade.⁹⁰ Essa aquisição de uma linguagem própria estabelece a diferença dentro da suposta igualdade a qual a loucura era baseada até então.

Nesse sentido, o desenvolvimento de um diálogo de cumplicidade entre a Medicina e a loucura, a partir do século XVIII, passa a ser um elemento constituinte da instituição asilar e da concepção de loucura como doença. A psiquiatria de observação, a intervenção a partir da internação de aspecto hospitalar e o diálogo entre louco e médico propiciaram a distinção desse campo da Medicina, já a partir do século XIX, entre as doenças ditas físicas e psicológicas ou morais; e uma psicologia começava a se edificar pautada em um “jogo de culpabilidade”, onde tratamentos e curas giravam em torno de concepções de punição.⁹¹

A loucura entendida enquanto patologia e não como desatino, como nos primeiros anos da Idade Clássica, começa a ser concebida a partir de uma espécie de “mediação moral” estabelecida pela própria psicologia e por uma sociedade que coloca o trabalho e a norma como sentidos de orientação e disciplina para o cidadão. Para Foucault, essa transposição do sentido acabou por reduzir a experiência a uma percepção estritamente moral da loucura.

O caminho do entendimento e da existência do louco dentro do tecido social, traçado por Foucault, passa necessariamente pela experiência do trabalho e relação com a produtividade e o ócio. A “balança moral” preestabelecida a partir de uma aliança da medicina com a sociedade, isolou e patologizou a loucura, de modo a estruturar uma lógica que viabilizasse o único destino possível para a reintegração moral e política de um sujeito como o exílio social pela internação; uma vez que a economia mercantilista não permitia a existência de um personagem que não ocupava o lugar de consumidor ou o de produtor de capital.⁹²

⁹⁰ *Idem*, p. 78.

⁹¹ *Ib.*

⁹² *Idem*, p. 94

Sob esse aspecto, a partir do século XIX, a loucura passa a assumir posse irrestrita da internação⁹³, e a aproximação do pensamento médico à prática estabelecida dentro do espaço da internação coloca a loucura, segundo Foucault, em um lugar de “estatuto público” onde o confinamento está como a garantia da segurança da sociedade. É a partir desse ponto que a medicalização é introduzida como uma forte aliada da internação, e o gesto de exclusão e isolamento que denota essa internação passa a adquirir um significado mais positivo, terapêutico e de “cura”. Passa-se a investir, nessa perspectiva, na reestruturação do espaço asilar, uma vez que agora esse isolamento espacial carrega consigo um valor terapêutico através de um suposto reajustamento político, social e moral da relação entre loucura e desatino.

Partindo desse pressuposto, é coerente afirmar como a experiência da internação psiquiátrica fora utilizada até então como mecanismo de controle de corpos e espaços, moral, social e laboral. Pensando sob a perspectiva de uma história das mulheres, a alternativa do isolamento pela internação se estruturava como um postulado praticamente semi-jurídico e administrativo, uma vez que decidia, julgava e executava ações de forma quase independente; ainda que tardiamente pautado e patologizado pelas práticas médicas.⁹⁴

Em se tratando da instituição representada no longa-metragem, o McLean Hospital, inspiração da criação do Hospital Claymoore, é datado do início do século XIX e fica localizado em Belmont, Massachusetts; construído como um refúgio para pessoas de famílias ricas e aristocráticas e frequentado por grandes personalidades como Sylvia Plath, James Taylor e Ray Charles. Durante a trama, a protagonista interpretada por Susanna Kaysen menciona como antes o Hospital abrigara grandes personalidades e, naquele momento, passava um período sombrio – em vista da historicidade sobre a qual a própria psiquiatra perpassava em meados de 1960.

Durante a narrativa fílmica, o Hospital e suas práticas médicas são alvo de crítica da protagonista que não se enxerga, durante a maior parte da trama, partícipe daquele universo de controle. Susanna Kaysen é a personagem que contesta as práticas médicas, as necessidades de intervenções violentas sobre o comportamento das pacientes, os diagnósticos dados, a atitude programada da vigilância dos profissionais e todo o domínio

⁹³ **FOUCAULT, Michel.** *O nascimento da clínica.* Rio de Janeiro: Editora Forense. 1977

⁹⁴ *Idem.*

sobre as formas de expressão dentro do espaço.⁹⁵ As regras que condicionam as pacientes são definidas por rotinas diárias que envolvem as checagens das pacientes durante todo o período do dia, a monitorização de todas as atividades desenvolvidas, a confiscação de pertences, imposição de medicação diária, além de práticas de isolamento, sessões de eletrochoque e banhos de gelo. – todas as práticas ainda com uma forte herança e referência das instituições asilares do século XIX e da Idade Clássica.

O aprisionamento e o controle intrínsecos a internação psiquiátrica são representados no filme também através da própria visualidade do espaço; as grades são símbolos recorrentemente utilizados na caracterização típica dos hospitais psiquiátricos em filmes – e em *Girl, Interrupted* essa premissa não é diferente. Funcionam como elementos figurativos ao aprisionamento psicológico e das práticas impostas por medicações controladas, tratamentos agressivos e diagnósticos generalizantes. Já na primeira cena do filme o principal elemento visual utilizado aparece: um som do vento ruindo antecede a imagem das grades do porão do Hospital através de um lento *fade in*. As grades inauguram o filme e antecedem a apresentação das personagens, se constituindo como um elemento figurativo preponderante de representação do aprisionamento asilar.



Figura 22 – As grades entre as escadas em *Girl, Interrupted* (1999)



Figura 23 – corredores amplos e extremamente brancos em *Girl, Interrupted* (1999)



Figura 24 - *Girl, Interrupted* (1999)



Figura 25 - *Girl, Interrupted* (1999)

⁹⁵ KAYSEN, Susanna. *Girl, Interrupted*. 1993

O Hospital aparece como um lugar isolado da cidade. O olhar que é incidido sobre sua estrutura não é assustador e não transparece, ao espectador, nenhuma sensação de ameaça – pelo menos de início. No entanto, a sensação de isolamento e exclusão do mundo exterior é gradativamente potencializada a medida em que a narrativa se desenvolve. Corredores, janelas e portas com grades, banheiros coletivos e banhos acompanhados, portas que não podem ser trancadas, a onipresença das enfermeiras na rotina médica de checagem das pacientes – tudo corrobora para a mesma narrativa imagética de supervigilância e isolamento sobre a qual o espaço se constitui. O isolamento espacial do Hospital traz à tona a impressão de um hospital-prisão, e é colocado também como a visualidade de uma delimitação entre o mundo são e o mundo louco, protegido e protetor da realidade exterior – a qual as pacientes observam através das grades em diversas cenas da película, permitindo que o espectador compreenda o universo dos corpos das mulheres ali representadas a partir da detenção.

Até quando as cenas extrapolam a espacialidade da internação psiquiátrica, a impressão de isolamento e controle não deixa a trama. Um exemplo são as sequências que acontecem na casa de Daisy, na ocasião de seu suicídio. O mesmo elemento visual das grades é utilizado e destacado no ambiente, e há inúmeras fechaduras na porta de Daisy, que se mostra o tempo todo cônica da existência das fechaduras e da necessidade de checá-las. A abrangência do isolamento, dessa forma, se estende para além do domínio do Hospital enquanto constante elemento de repressão.⁹⁶

Um outro elemento visual muito recorrente na narrativa do diretor são as superfícies de vidro; janelas, portas, espelhos estão como recursos visuais que funcionam como uma espécie de “gatilho” para a protagonista, parecendo fazer alusão a uma atmosfera de contradição e não pertencimento – sempre existe um obstáculo que separa Susanna Kaysen do mundo dos “sãos”, o outro lado é sempre o de um Outro, referencial de normalidade; são esses elementos metafóricos visuais que apreendem a impedição do alcance da realidade e normalidade e caracterizam a internação psiquiátrica no filme.

A iluminação da trama também é muito explorada pelo diretor para a caracterização das espacialidades de loucura. O ambiente sombrio que abriga o clímax da trama, de sombras recortadas, vestidos acinzentados se assemelha ao estado de loucura

⁹⁶ **CHOUINARD, Vera.** Placing the ‘madwoman’: troubling cultural representations of being a woman with mental illness in *Girl, Interrupted*. In: *Social e Cultural Geography*, vol. 10 n. 7, Canada 2009.

explorado pela narrativa das personagens naquele momento. O ambiente destruído dos túneis labirínticos do porão, os vidros estilhaçados, a seringa, todos os elementos contribuem para a construção de uma cena que respira insanidade e descontrole. No entanto, na mesma medida em que esse ambiente é o maior representativo de uma espacialidade de insanidade, também representa refúgio e estabilidade quando as personagens fogem das instalações permitidas do Hospital para terem acesso aos seus diagnósticos no escritório da Psiquiatra e se divertirem explorando os túneis misteriosos.

Uma espacialidade importante e que não pode aqui ser descartada, nesse sentido, são os túneis. Lugar que se constitui como um refúgio dual, em que as pacientes podem se expressar livremente e distantes dos principais mecanismos de controle e autoridade, mas no qual são igualmente confrontadas com o próprio aprisionamento labiríntico imposto pela instalação. A disposição labiríntica do porão do Hospital denuncia a incongruência das práticas dominantes do sistema psiquiátrico, e é uma metáfora que tem a capacidade de acentuar a dúvida que perpassa toda a trama do filme sobre a dualidade entre sanidade e insanidade.

Essas instalações são visitadas em três momentos diferentes, durante a narrativa imagética do longa-metragem: na cena da prolepse inicial, que antecipa o desfecho da trama e traça a dúvida enraizada em Susanna acerca da definição de loucura, engatilhada por uma frustração da incapacidade de discernir qual seria o mundo correto para si; dos loucos ou dos sãos.⁹⁷ Em um segundo momento, os túneis são revisitados, dessa vez como um lugar de refúgio para as internas, um escape a realidade controladora da parte “de cima” do Hospital, em que se encontram para terem acesso ao consultório da psiquiátrica e conversarem sobre seus prontuários e diagnósticos – é o único momento da trama em que essas mulheres contêm o controle de suas próprias trajetórias dentro do espaço.

As imagens do Hospital Claymoore são colocadas sempre em contraposição aos corpos das personagens internadas, ao longo do longa-metragem, são poucas as cenas que mostram a estrutura do espaço em um plano sozinho ou separado de seus personagens. A impressão é de que a narrativa imagética construída pelo diretor James Mangold procurou explicitar, a todo tempo, essa relação estabelecida entre corpos interrompidos e seu espaço de interrupção.

⁹⁷ Ver figuras 1, 2 e 3.

Mais um exemplo que pode ser elucidado sobre essa “atmosfera asilar” que é construída na narrativa, muito embora seja retratada já em meados da reforma psiquiátrica, é o fato de que os momentos mais fluidos da narrativa imagética de Mangold se dão fora das instalações do Hospital. A já supracitada saída para o sorvete como premiação das pacientes já consegue evidenciar a forma como a instituição ainda era compreendida na época e retratada pelo filme. Nesse sentido, é perceptível a forma como a loucura e o isolamento pela internação são colocados no filme ainda como espaços problemáticos e contraditórios. Mesmo que se tenha cenas em que o espaço aparece como um lugar de cuidado terapêutico, de propostas curativas e amparo para as pessoas desadaptadas, ele ainda aparece retratado como um lugar de controle e suas respectivas representações podem reforçar estereótipos na mesma medida em que os descontroem.

A afirmativa de que o filme possibilita uma abertura de contraditórias concepções e estereótipos sobre loucura, se dá muito pela relação dos corpos das *personas* construídas com os espaços representados.⁹⁸ A contraposição entre as primeiras cenas de Susanna Kaysen nas instalações da internação e a cena da discussão com Lisa Rowe, nos túneis do porão do Hospital, conseguem ilustrar essas contradições que acredito que, dada a temporalidade explicitada da narrativa fílmica e da produção do longa-metragem, são extremamente plausíveis.

É importante reafirmar aqui como o contexto de produção fílmica também influencia na confecção e recepção do mesmo, uma vez que o movimento antipsiquiátrico e de Reforma das propostas e práticas médicas se postulava na década de 1990 e influenciava produções acerca do assunto, no campo da cinegrafia, literatura e nos meios de comunicação em geral.⁹⁹ Partindo desse pressuposto, acredito ser de grande valia uma análise um pouco mais aprofundada acerca dessas ambientações criadas pela indústria cinematográfica e de como a visualidade desses espaços e da relação dos espaços com as personagens em questão pode reforçar ou desconstruir estereótipos sobre loucura, no entanto, acredito deixo esse exercício para futuros trabalhos por não acreditar haver tempo hábil para sua elaboração na confecção de uma Monografia.

Girl, Interrupted permite ao espectador uma experiência de imersão no interior de uma internação psiquiátrica, guiada pelo olhar de uma personagem que é testemunha dessa mesma realidade. A voz narrativa que orienta o olhar sobre a loucura e suas

⁹⁸ **CHOUINARD, Vera.** Placing the ‘madwoman’: troubling cultural representations of being a woman with mental illness in *Girl, Interrupted*. In: *Social e Cultural Geography*, vol. 10 n. 7, Canada 2009.

⁹⁹ **GABBARD, G.** *Psychiatric and the cinema*. Washington-London: American Press. 1999.

espacialidades não é capaz de constituir uma garantia de desconstrução do discurso implícito às práticas experienciadas no Hospital ou às vivências acumuladas.¹⁰⁰ Pode, contudo, oferecer um ponto de vista ainda subjetivo, sólido, enquanto retrato de uma experiência pessoal vivida à luz de inspirações e representações mentais e socioculturais de uma realidade memorada.

São mais de 450 filmes catalogados, somente na cinegrafia norte-americana, que retratam de forma direta ou indireta a loucura, o doente mental a psiquiatria e problemas relacionados a transtornos diversos.¹⁰¹ Nesse sentido, a utilização de narrativas imagens para a análise de representações sobre estigmas e estereótipos sobre corpos de mulheres tidas como loucas e espacialidades de intervenção dessa loucura, é um exercício que traz à tona inúmeros questionamentos, e suscita muito mais dúvidas do que consegue responder.

A própria concepção de loucura ainda é contemporaneamente colocada em questão; e por se tratar de um conceito carregado de subjetividades e em relação direta com o contexto cultural e social sobre o qual se posta e dialoga, sua própria percepção varia em acordo com a historicidade do período. Os estudos de maior referência que abarcam a concepção de loucura não estabelecem a sua definição, mas sim sua etiologia; e a Psiquiatria surge como um instrumento e um recurso utilizado pela sociedade para se relacionar com a loucura de forma tranquila. Ela não está como uma ciência neutra, mas é governada pela visão de mundo, mentalidade e ideologia de uma sociedade.¹⁰² Sua definição contemporânea é colocada pelo Manual Diagnóstico e Estatístico de Transtornos Mentais em função do “desajustamento do indivíduo ao meio social”¹⁰³, reiterando uma noção foucaultiana da loucura em oposição á racionalidade e um diálogo constante com as compreensões morais e civis da norma social.

2.3 – A visualidade da loucura como recurso de desconstrução do estigma

No processo de pesquisa das imagens das espacialidades da loucura, me deparei com o website oficial do McLean Hospital, a maior fonte de informações disponível sobre

¹⁰⁰ **BENOSKI, A. Diogo.** *Cinema: representação e loucura.* Dissertação de Mestrado do Curso de Pós-Graduação em História pelo Centro de Filosofia e Ciências Humanas UFSC, Florianópolis, 2004.

¹⁰¹ **GABBARD, G.** *Psychiatric and the cinema.* Washington-London: American Press. 1999

¹⁰² **DUARTE, JR.** João Francisco. *A política da loucura: a antipsiquiatria.* 3ed. Campinas: Papirus, 1987

¹⁰³ **DSM-IV-TR** 4.ed. Porto Alegre: Artmed. 2002 p. 27 (O DSM-IV é a mais moderna enciclopédia para catalogação de transtornos mentais. É uma publicação conjunta que conta com mais de mil pessoas e numerosas entidades profissionais. Ele é um projeto da Associação Psiquiátrica Americana, e seus conceitos se apóiam em uma ampla base empírica e, portanto, passível de utilização em diversas áreas.)

a inspiração real sobre a qual o Hospital Claymoore do longa-metragem fora baseado.¹⁰⁴ O site explora a história do surgimento do Hospital e seu desenvolvimento ao longo dos séculos como o maior e mais renomado centro de pesquisas sobre neurociência, que hoje sustenta o maior programa de pesquisa psiquiátrica e neurocientífica do mundo em um hospital privado.

O espaço foi pioneiro no campo da pesquisa, e funciona como a maior unidade da *Harvard Medical School* e um grande afiliado do *Massachusetts General Hospital*. É um hospital internacionalmente reconhecido, fundado em 1811 como “Instituição Asilar para os Insanos” e tendo desenvolvido ao longo de sua história, com o avanço da medicina psiquiátrica, o maior programa de ensino psiquiátrico de Harvard, dedicado a fornecer cuidado psiquiátrico especializado, diagnósticos e tratamentos de doenças psiquiátricas e comportamentais que incluem internações residenciais, hospitalizações parciais e escolas de terapia especializada sobre abuso de álcool e drogas, psiquiatria da criança e do adolescente, tratamentos de depressão e ansiedade, psiquiatria geriátrica, saúde mental da mulher e distúrbios psicóticos e de personalidade¹⁰⁵ – sendo uma das principais referências sobre o transtorno de personalidade limítrofe, diagnóstico postulado sobre a protagonista de *Girl, Interrupted*.

Atualmente o Hospital desenvolve uma campanha sobre estigmas envolvendo saúde mental *Deconstructing Stigma* é um projeto criado pelo McLean Hospital em parceria com American Foundation for Suicide Prevention, OCD Foundation, Massachusetts Association for Mental Health, National Alliance on Mental Illness e Project 375 que se utiliza das imagens de mais de 75 voluntários que enfrentam sofrimentos psíquicos e escolhem compartilhar seus rostos e trajetórias de vida de experiência e contato com os transtornos mentais, através de curtos depoimentos sobre suas vidas, quem são, o que fazem, como convivem com suas doenças e suas experiências e protestos contra a estigmatização da loucura.

O Hospital acabou desenvolvendo um site específico para compartilhar as imagens e histórias desses voluntários que se mobilizaram nessa campanha de combate ao estigma. A descrição do objetivo da campanha no site é

¹⁰⁴ **KAYSEN, Susanna.** *Girl, Interrupted*. 1993.

¹⁰⁵ <https://www.mcleanhospital.org/about/history-progress>

"Desconstruindo o estigma: Uma mudança de pensamento pode mudar uma vida', é mais do que uma série de fotografias sobre a trajetória de vida de pessoas que foram afetadas por doenças mentais. Cada história é contada pelos olhos dos voluntários da própria campanha, enquanto eles dialogam sobre os preconceitos envolvidos nas questões de saúde mental. Não são estatísticas vazias ou rostos sem nomes, os voluntários dessa campanha são pessoas que convivemos em nossos cotidianos – são pessoas assim como você."¹⁰⁶

A construção do site é baseada a partir de uma categorização de fotos das pessoas que se voluntariaram a participar da campanha que, em sua maior parte, aparecem sorrindo ou com expressões faciais que transmitem uma sensação de tranquilidade. Nas respectivas fotos estão incutidas descrições escritas por elas mesmas, sobre suas experiências com a convivência junto aos diagnósticos recebidos. As fotos são separadas a partir desses diagnósticos, que se dividem em: transtornos de ansiedade, bipolaridade, borderline, depressão, transtornos alimentares, abuso de substâncias e trauma.

De acordo com as fontes colhidas pelo McLean Hospital, mais de 2 milhões de pessoas tiveram acesso à campanha desde dezembro de 2016, quando a mobilização foi lançada.¹⁰⁷ A exibição principal da campanha foi feita no Aeroporto de Boston, entre os terminais B e C, com as fotografias de 30 dos voluntários e um texto curto sobre cada uma de suas respectivas trajetórias enfrentando a luta contra o estigma, na intenção de estimular empatia ao “consumidor” dessa visualidade pública e “imposta” nas paredes de lugares públicos de grande movimentação, como aeroportos e terminais de ônibus e trens.

O projeto conta ainda com colaborações de instituições e grupos do mundo todo que apoiam a causa da luta contra o estigma e se inserem nesse mesmo contexto, tais como NAACP e o *Maine Department of Corrections*, que são explicitados no site como colaboradores da causa em vista quantidade significativa de mortes envolvendo adoecimento mental a partir de um recorte racial (do NAACP) e de funcionários correccionais das prisões dos EUA, atentando-se, dessa forma, para a necessidade de se falar sobre saúde mental e investir em campanhas e mobilizações como essa, de combate ao estigma.

¹⁰⁶ <https://deconstructingstigma.org/about-the-campaign>

¹⁰⁷ “Information was compiled using data from the National Institute of Mental Health, the World Health Organization, the Centers for Disease Control and Prevention, the Journal of Health and Social Behavior, and the National Alliance on Mental Illness.”

Além da categoria de apoiadores da campanha que enxergam a necessidade de uma mobilização contra o estigma e incentivo à promoção de saúde mental nos Estados Unidos, há uma aba dissertando estritamente sobre a existência e trajetória histórico-cultural do estigma, elencando fatos acerca da discriminação do adoecimento mental, publicados em um estudo do *Journal of Health and Social Behavior* que mostra, dentre muitas pautas sobre o adoecimento mental, que 78% dos entrevistados afirmaram já ter tido alguma experiência com discriminação por causa de um diagnóstico. Posteriormente, é feita uma lista curta sobre medidas que podem prevenir e reduzir a propagação do estigma sobre o adoecimento mental, encorajando as pessoas a buscarem conhecimento sobre o tema e indicando fontes seguras para esse propósito.

É interessante mencionar que em uma das abas do site, onde "leituras recomendadas" sobre os transtornos mencionados pelos voluntários da campanha são elencadas como possíveis e seguras referências sobre adoecimento mental há, na categoria de "transtorno de personalidade borderline" – o diagnóstico de Susanna Kaysen – a indicação da leitura de sua autobiografia e do próprio filme produzido por Hollywood, *Girl, Interrupted*.

Dentro de uma campanha que se utiliza de imagens como fonte principal de mobilização e desconstrução de senso comum tão enraizado na sociedade e a tanto tempo, é peculiar se pensar que o filme aqui retratado como um elemento visual ambíguo sobre a visualidade da loucura, seja indicado como uma referência não só para o conhecimento geral do tema e do transtorno inculcado na protagonista Susanna Kaysen, como também para a desconstrução de estigmas envolvidos nas concepções de loucura. A escolha por fazer essa espécie de contradiscurso, utilizando a imagem como ferramenta principal para a reformulação de um imaginário social é coerente quando se pensa como, durante a História, as imagens carregaram consigo essa capacidade de formular, ditar e desconstruir concepções sociais e culturais dentro de uma sociedade.

Considerações Finais

A escolha da análise até aqui desvelada a partir do enfoque em corpos e espaços que contém loucura, não foi feita por acaso – se edificou a partir de uma observação, durante o processo de pesquisa, que culminou nessa separação de diferentes perspectivas da concepção de loucura. A inspiração surgiu a partir do título do longa-metragem, e *Girl, Interrupted* também não parece ter sido pensado despropositadamente. Com uma vírgula completamente “fora de lugar” a leitura do título incomoda na mesma proporção que intriga.

Partindo do pressuposto de que a função semântica da vírgula no discurso faz parte do grupo de pontuações que se destinam a marcar pausas no decorrer de uma oração (tais como o ponto final ou o ponto e vírgula), a interpretação de sua utilização no título de Susanna Kaysen – que é reutilizado por Mangold no filme – traz consigo essa irrupção incômoda entre duas palavras. Sob uma interpretação simbólica de tal escolha é possível fazer uma aferição direta com o tipo de narrativa que é percorrido pela história.

A vírgula como irrupção da sentença pode ser interpretada a partir da representação da trajetória não linear sobre a qual a história de Susanna Kaysen se baseia e é conduzida; a linha temporal difusa, as contradições discursivas e imagéticas e o caráter fragmentário da narrativa contada são como uma representação referente aos dezoito meses que a protagonista permanece internada em um hospital psiquiátrico. Nesse sentido, é interessante refletir sobre como a interrupção imposta pela vírgula segue presente por toda a trajetória da narrativa: através das checagens constantes dos pacientes em seus quartos, nos cortes secos de cenas com marcadores temporais, na linearidade da narrativa e no próprio dissenso de representação da realidade vivenciada pelas pacientes.

A perspectiva de que a vírgula têm como uma de suas principais funções a separação – ou a pausa – entre duas “ideias” diferentes que continuam em uma mesma sentença; somada a escolha de seu uso, pode ser interpretada a partir de uma implicação de que, apesar desse obstáculo sintático e semântico na trajetória da personagem que irrompe sua fluência, não há perda de significado ou sentido da experiência transmitida.

É a partir desse hiato imposto que a trajetória de Susanna Kaysen potencializa sua significação. A vírgula fora de lugar não é reticente, mas pontual; interrompe a fluência na mesma proporção que redireciona suas significações. Acredito que essa seja uma perspectiva que abriga a ambivalência das expressões de loucura impressas dentro e fora

do longa-metragem, já que a compreensão de uma vivência de sofrimento psíquico não deve ser linear ou homogênea, mas abarcar as vicissitudes de um processo tão complexo quanto a própria convivência com a racionalidade.

O intuito desta pesquisa, portanto, esteve em estabelecer um percurso sobre as formas de expressão da loucura em corpos interrompidos pela internação psiquiátrica e o próprio lugar da internação, pensado como principal agente de interrupção e trincheira do sofrimento psíquico. A partir de uma análise de imagens sobre loucura, pensadas com base na narrativa do longa-metragem de James Mangold, é importante ressaltar que os corpos em questão são de mulheres, e a loucura retratada é especificamente feminina – e em algumas trajetórias, também feminista.

O elemento que percorre toda a estrutura deste trabalho é a imagem, que na mesma medida em que se consolida como um veículo de grande alcance, parece ter inesgotáveis possibilidades de interpretação e exploração e, nesse sentido, abre mais portas do que a escrita e a pesquisa monográfica parecem conseguir fechar. A relevância de sua utilização e análise neste estudo, no entanto, está em configurar as concepções históricas de loucura presentes nessas imagens como um recurso de interlocução entre os lugares – de loucura ou não – e seu respectivo diálogo junto ao corpo da sociedade; pensando sob a luz de uma necessidade urgente e contemporânea de discussão e rompimento de estigmas e estereótipos enraizados pela cultura.

Mais do que falar sobre uma história da loucura, especificadamente sobre Cinema, sobre um dialogia imagética ou sobre uma história das mulheres loucas, essa pesquisa se preocupou em pensar esses motores a partir do olhar do Outro, no intuito de se fazer como um estudo de compreensão desse olhar e das influências, modificações e ressignificações sobre as quais esse olhar pode perpassar ao longo da História.

FONTE:

MANGOLD, James. *Girl, Interrupted*. Produção: 3Art Entertainment, Columbia Pictures Corporation, Red Wagon Productions. Estados Unidos, 1999. Longa-metragem, colorido, 127 min.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ADORNO, Theodor W. & HORKHEIMER. A indústria cultural: o iluminismo como mistificação das massas. In: *LIMA (org.). Teoria da cultura de massa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978

AGUIAR, Marcela P. Ascensão e consolidação da psiquiatria biológica norte-americana: uma análise histórica. In: *Mnemonise* vol. 11 n. 01, pp. 227-257, UERJ, Rio de Janeiro, 2015.

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. 1995.

BENOSKI, A. Diogo. *Cinema: representação e loucura*. Dissertação de Mestrado do Curso de Pós-Graduação em História pelo Centro de Filosofia e Ciências Humanas UFSC, Florianópolis, 2004.

BIRMAN, Joel. *A Psiquiatria Como Discurso da Moralidade*. Rio de Janeiro: Graal, 1978.

BIRMAN, Joel; COSTA, Jurandir. Freire. Organizações de instituições para uma psiquiatria comunitária. In: AMARANTE, P. *Psiquiatria social e reforma psiquiátrica*. Rio de Janeiro: FIOCRUZ, 1994

BUTCHER, Pedro. A reinvenção de Hollywood: cinema americano e produção de subjetividade nas sociedades de controle. In: *Contemporânea* n. 03(2004.2), Rio de Janeiro.

CASTEL. Robert. *A Ordem psiquiátrica: a idade de ouro do alienismo*. 2.ed. Rio de

Janeiro: Edições Graal. 1978

CONTANT, JENNET. Holiday films; Mining her memories to play a troubled soul. In: The New York Times Newsletter, section A, page 2, 1999.

CHOUINARD, Vera. Placing the ‘madwoman’: troubling cultural representations of being a woman with mental illness in *Girl, Interrupted*. In: *Social e Cultural Geography*, vol. 10 n. 7, Canada 2009.

DESVIAT, M. *A Reforma psiquiátrica*. Rio de Janeiro: Fiocruz, 1999

De Vilhena, Junia; Medeiros, Sergio; de Vilhena Novaes, Joana. A violência da imagem: estética, feminino e contemporaneidade. *Revista Mal-estar E Subjetividade*, vol. V, núm. 1, março, 2005, pp. 109-144 Universidade de Fortaleza.

FOUCAULT, Michel. *A História da Loucura na Idade Clássica*. Editora Perspectiva, SP, 1997.

_____. *Microfísica do poder*. 14ªed., Rio de Janeiro: Graal, 1979

_____. *Vigiar e Punir: nascimento da prisão*. Trad. Lígia M. Ponde Vassalo. Petrópolis: Vozes, 1987.

_____. *O nascimento da clínica*. Trad. De Roberto Machado – 7 ed. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 2014.

GABBARD, G. *Psychiatric and the cinema*. Washington-London: American Press. 1999

GUBERNIKOFF, Giselle. A imagem: representação da mulher no cinema. In: Revista Conexão – Comunicação e Cultura, UCS, Caxias do Sul, v. 8 n. 15, 2009.

GLASER, Gabrielle. ‘Mad Pride’ fights a Stigma: mental illness advocates are proudly calling themselves mad. In: *The New York Times*, USA, 2008. Page ST1 of the NY Edition

HARPER, Stephen. Media, Madness and Misrepresentation: critical reflections on Anti-Stigma discourse. In: *European Journal of Communication*, vol. 20(4) 460-483, London, 2005.

HORTER, E. “The Psychoanalytic Hiatus”. In *A History of Psychiatry: from the era of the asylum to the age of prozac*. New York, USA: John Wiley & sons, 1997, pp. 145-189.

KAYSEN, Susanna. *Girl, Interrupted*. Turtle Bay Books, New York, 1993.

KOESTENBAUM, Wayne. It takes all kinds; Angelina Jolie: the indiscreet object of desire. In: *The New York Times Magazine*, section 6, p. 99, 1999, USA.

LEWIS, Bradley. A Mad Fight: psychiatric and disability activism. In: *The Disability Studies Reader*, Lennard J. Davis, USA, 1997. Cap. 28

MARQUES, Mariana. *Cinema em Hollywood: a história completa*. In: Instituto de Cinema. São Paulo. Disponível em: <https://institutodecinema.com.br/mais/conteudo/cinema-em-hollywood-a-historia-completa>

MULVEY, Laura. *Prazer visual e cinema narrativo*. In: XaViEr, ismail (org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal/Embrafilme, 1983, p. 438

NOVAES E VILHENA. De cinderela a moura torta: sobre relação mulher, beleza e feiúra. In: *Interações* vol. 8 n. 15, Rio de Janeiro, 2003.

ROCHA, Rodrigo C. *Dos manicômios a Reforma Psiquiátrica: uma revisão histórica dos movimentos da saúde mental*. Instituto de Psicologia da UFF Unidade Volta Redonda, 2017.

RENNER, Rebecca. How Winona Ryder took *Girl, Interrupted* from page to screen. In: Literary Hub, USA, 2015.

SADOUL, Georges. *História do Cinema Mundial volume I – das origens a nossos dias*. 1983.

SPINI, Ana P. MIUCCI, Carla F. B. *Star System, sexualidade e subjetivações*

femininas no cinema de Hollywood (1931-1934). In: *Revista ArtCultura* v. 17, n. 30 p. 11-30, Uberlândia, 2015.

TELLES, S. *O psicanalista vai ao cinema: artigos e ensaios sobre a psicanálise e cinema.* São Paulo : Casa do Psicólogo; São Carlos, SP : EdUFSCar, 2004.

VILHENA E MEDEIROS. A violência da imagem: estética, feminino e contemporaneidade. In: *Revista Mal-Estar e Subjetividade.* Fortaleza, 2005.

WINIK, Marion. Susanna Kaysen lays it on the line: the 'Girl, Interrupted' author is not screwing around in her new memoir. In: *The Austin Chronicle*, USA, 2001.