

# Questões de gênero e linguagem em *Imagens do Inconsciente*, de Leon Hirszman

por Marcos Kurtinaitis

Há uma prática corrente na crítica de cultura pop, bastante difundida, de classificação de produtos dessa indústria por um determinado critério valorativo: genericamente, estrelas. É curioso que, a partir de um determinado momento em que o objeto da crítica de arte passa a ser também um produto, a crítica cultural precise assumir uma função sócio-econômica de orientação de consumo. E, sob essa perspectiva, que busque estabelecer uma estrutura intercambiável de valoração de obras culturais, incorporando um modelo de classificação típico da crítica hoteleira e gastronômica para orientar consumidores de produtos também culturais. Não é nem exagero afirmar que os críticos de arte que freqüentam a mídia têm necessariamente que incorporar ao seu ofício a inglória tarefa de determinar em termos de quantidade de estrelas, ou caretinhas felizes e tristes, ou frutas, ou o que quer que seja, o quanto um filme, uma música, um livro, uma exposição de arte, é recomendável ou não ao público leitor de jornais e revistas. Tarefa inglória, porque fadada à ineficiência e imprecisão, mas também prática confortável e prazerosa, que permite ocultar sob o caráter informal que essas categorizações geralmente assumem uma generalização qualquer, um julgamento simplista.

É sintomático, portanto, que este artigo (de resgate crítico, como aqui se propõe) esteja dedicado a um produto audiovisual que jamais se prestaria a uma categorização desse tipo, por de alguma forma repelir a crítica que tenda a vê-lo como *produto*. Não seria possível escrever sobre *Imagens do Inconsciente*,<sup>1</sup> série de documentários de Leon Hirszman, sob essa perspectiva usual da crítica cultural de massa, que tentaria categorizá-lo enquanto bom ou mau filme de acordo com estes

ou aqueles critérios estéticos, éticos e/ou mercadológicos. Não se pode apresentar uma dissertação sobre as virtudes ou imperfeições (ou recomendar ou desestimular o consumo, como compete aos críticos de cultura de massa) desses filmes, mas é interessante reexaminar, exatos vinte anos após a sua realização, aspectos relevantes, especialmente aqueles relativos à linguagem audiovisual e àqueles relativos a gêneros audiovisuais. A proposta de resgate crítico desta obra de Leon Hirszman justifica-se, antes de mais nada, por se inserir numa lacuna bibliográfica: é virtualmente inexistente qualquer texto de crítica audiovisual produzido sobre estes filmes. E isso não diz quase nada sobre os filmes, mas muito sobre a crítica audiovisual, uma vez que a razão para esse laconismo está numa inaptidão, ou mera falta de prática, dos críticos em abordar produtos audiovisuais atípicos. É muito comum que a crítica cultural se ocupe de longas e curtas-metragem para cinema, de telenovelas, telejornais, programas de variedade, documentários, videoclipes, comerciais. Obras audiovisuais desses tipos prestam-se mesmo àquelas classificações por estrelas ou caretinhas, à inclusão em listas de *melhores do ano* ou *clássicos indispensáveis*. Mas este trabalho específico de Hirszman – e o resto de sua filmografia está pleno de obras merecedoras de resgate que objetive recomendar o seu consumo – dificilmente se prestaria a uma ou outra prática.

*Imagens do Inconsciente* é um projeto de três filmes (um de média e dois de longa-metragem) de “não-ficção” – para evitar as especificidades do termo “documentário” – desenvolvido a partir de argumento da psiquiatra Dra. Nise da Silveira<sup>2</sup>: *Em busca do espaço cotidiano* – Fernando Diniz,

<sup>1</sup> *Imagens do Inconsciente 1: Em Busca do Espaço Cotidiano* – Fernando Diniz; *Imagens do Inconsciente 2: No Reino das Mães* – Adelina Gomes; *Imagens do Inconsciente 3: A Barca do Sol* – Carlos Pertuis (Brasil, 1986, 16mm). Direção e roteiro de Leon Hirszman; fotografia e edição de Luiz Carlos Saldanha; argumento de Nise da Silveira; narração de Vanda Lacerda e Ferreira Gullar; música de Edu Lobo e Jards Macalé.

No Reino das Mães – Adelina Gomes e A Barca do Sol – Carlos Pertuis. Documentam, como indica o subtítulo de cada um deles, o resultado do trabalho desenvolvido pela psiquiatra com estes três artistas, pacientes psiquiátricos e participantes do projeto implementado pela doutora. Exceto, portanto, se para incluir *Imagens do Inconsciente* nas listas de “melhores filmes de psiquiatria” ou “filmes sobre artistas plásticos”, sua crítica só pode ser estabelecida segundo critérios que escapam tanto à concepção de cinema como entretenimento ou produto quanto à apreciação de um filme como obra de arte. *Imagens do Inconsciente* é um filme (ou uma série de filmes), mas não é cinema (e não somente não *chega a ser*, como também não é *apenas* cinema). Analisar um filme que esteja longe dos parâmetros (mercadológicos e estéticos) convencionais do cinema é algo a que a crítica tende a se fechar. Listas e classificações em *ratings* têm esse caráter excludente, na medida em que só é possível ordenar numa lista elementos de uma mesma categoria, só é possível atribuir notas a elementos redutíveis a um mesmo denominador comum. Seria bastante difícil estabelecer um critério de avaliação que servisse tanto a programas de televisão quanto a videocliques, ou fazer uma lista de melhores que englobasse simultaneamente filmes de longa e curta-metragem, ficcionais e documentais. E *Imagens do Inconsciente* não está apenas numa categoria de difícil inserção ou incomparável com as categorias mais tradicionais: é também uma obra, em larga medida, de difícil categorização. É uma obra audiovisual – e talvez essa seja a única categorização possível do objeto. Evoca um pouco a amplitude que esse termo pode assumir, afinal *audiovisual* é uma qualidade que ultrapassa as categorias de entretenimento, de produto e de arte, embora possa se apresentar como entretenimento, produto e/ou arte. E, sob esse viés, *Imagens do Inconsciente* talvez seja uma obra interessante de analisar porque combina elementos de linguagem que o audiovisual assume enquanto entreti-

mento, produto e obra de arte. Em cada qual desses âmbitos, há algo no filme a ser salientado, de modo que criticá-lo como uma trilogia de longas para cinema, ou como um documentário, ou como um filme acadêmico de pesquisa seria sempre insuficiente ou inapropriado. Para arriscar-me a uma crítica séria a respeito do filme, vejo-me forçado a encarar todos e cada um desses aspectos do filme individualmente.

### Filme acadêmico: cinema como instrumento

Como produto puro e simples, *Imagens do Inconsciente* atende a uma demanda bastante específica, que não é a do público espectador de cinema comercial, tampouco a do cinéfilo de carteirinha do cinema brasileiro, e nem mesmo a do espectador usual de documentários. Justifica-se no âmbito bastante desprestigiado do filme acadêmico, do registro de divulgação científica, do filme de pesquisa – quase que a um passo da vídeo-aula. No mercado editorial, seria um paradigmático. Difícil não é tanto pensar noutras obras audiovisuais que mereçam essa qualificação, mas pensar em qualquer razão para que uma obra dessa natureza atinja notoriedade. É necessário reconhecer que os filmes que compõem o conjunto batizado *Imagens do Inconsciente* são filmes para um fim. Um fim extra-cinema, extra-entretenimento, extra-arte: um fim acadêmico, ou pedagógico. Nas palavras de seu próprio diretor, Leon Hirszman: “é um filme científico, didático”.<sup>3</sup> Como produto, vende-se apenas ao mercado restrito de bibliotecas universitárias, acervos institucionais e coisas do tipo. “Não serão filmes voltados para a exibição comercial na televisão ou em cinemas. (...) Esses filmes não poderão ser exibidos, a não ser para pessoas que efetivamente trabalhem na área do inconsciente (...). Uma coisa de caráter cultural, à disposição nas universidades, nos cursos, nas fundações de arte, nos centros de pesquisa (...)”<sup>4</sup>. Filmes, portanto, para professores e estudantes (e interessados em geral) nas áreas de psiquiatria,

<sup>2</sup> dentro de um projeto mais amplo de documentação e divulgação científica de sua pesquisa em psiquiatria, pioneira no uso da arte-terapia em pacientes esquizofrênicos e no estudo das obras de arte produzidas por artistas nessa condição, responsável pela fundação do Museu das Imagens do Inconsciente, no Rio de Janeiro.

<sup>3</sup> em entrevista a VIANY, Alex. O Processo do Cinema Novo. Rio de Janeiro, Aeroplano, 1999, p. 310.

<sup>4</sup> Leon Hirszman apud VIANY, Alex. Op. cit, p. 309.

psicologia analítica e, em menor escala, artes plásticas e antropologia. Mas não se insiste aqui no reconhecimento desse aspecto de *Imagens do Inconsciente* para reduzi-lo a isto, pois os filmes certamente não se bastam na expressão *filmes científicos*. São mais do que isso. Se é preciso afirmar que são filmes científicos é porque essa condição é determinante de muitos aspectos de linguagem que esses filmes apresentam – o que é o foco da presente análise.

A estrutura narrativa (melhor seria dizer “demonstrativa”) fundamental do filme é aquela de um estudo de caso. Estudos de casos clínicos de esquizofrenia. O próprio título do projeto o insere num conjunto de documentações de um determinado tipo de estudo de casos de psiquiatria, a partir de obras de arte produzidas por esquizofrênicos, que já se popularizou como estudos de “imagens do inconsciente”. O fato de se estruturar dessa forma e nesse âmbito não só condiciona a linguagem verbal em que o filme se expressa em seu roteiro, que pressupõe um público razoavelmente familiarizado com (ou pelo menos interessado em) pesquisas nessa área, como também a linguagem audiovisual de que ele se vale: o que e como é mostrado em sons e imagens. É assim que se justifica a predominância no filme de seqüências que são apenas montagens com as imagens de pinturas e esculturas produzidas por esquizofrênicos e de uma narração em *off* que é quase que totalmente a reprodução de um discurso clínico e científico de uma psiquiatra sobre essas obras.

O método de trabalho do Museu de Imagens do Inconsciente é o método de exposição do filme: estudo de séries de imagens de um mesmo autor esquizofrênico. Esse método, no museu, revelou a “repetição de motivos mitológicos” e a “continuidade no fluxo de imagens do inconsciente”. Ao espectador, então, é apresentada uma série de imagens criadas por um mesmo autor para que assim, por meio da reprodução das conclusões daqueles estudos, possamos “ler” naquelas imagens a “repetição de motivos mitológicos” e a “continuidade no fluxo de imagens do inconsciente”, de modo a didaticamente incorporarmos o conceito de esquizofrenia que o filme oferece logo de início: emergência de conteúdo arcaico que se acumula em fragmentos de mitos.

Outro recurso de que se vale a estrutura demonstrativa

da narrativa é a comparação (visual) entre as obras criadas pelos esquizofrênicos e obras de arte da Antigüidade, principalmente helênica (e também obras de arte modernas, caso das cadeiras de Van Gogh comparadas a uma série de quadros de Adelina Gomes no segundo filme). Mas será que é tudo o que o audiovisual tem a oferecer como linguagem e instrumento: uma ferramenta para uma exposição do que poderia ser um show de *slides* de uma aula – fascinante, mas uma aula, não um filme – de psicologia jungiana?

Não, pois a linguagem audiovisual tem sua riqueza, e como filme, *Imagens do Inconsciente* tem algo a acrescentar ao conteúdo de uma aula que transcende a mera ilustração. É exatamente isto o que quero tornar evidente nas considerações que se seguirão. Espero poder provar a autonomia de *Imagens do Inconsciente* como filme, não apresentá-lo como mera ilustração de conteúdos. O filme é um discurso que se constrói audiovisualmente – e para a construção desse discurso concorrem todos os recursos de linguagem a disposição dos realizadores.

A forma como se pode “recheiar” um filme de imagens de quadros ou esculturas é bastante restrita. Ainda assim, o filme se utiliza de *zooms*, *pans*, *travellings* que levam a câmera a percorrer o espaço em torno de uma escultura. E não apenas para estetizar ou estilizar a apresentação dessas obras de arte, que possuem autonomia em relação ao filme. O filme faz uso narrativo desses elementos. Busca fazer-nos sair de um detalhe de um quadro para depois apreendermos o todo (como ocorre quando a narração comenta o mais importante quadro de Fernando Diniz). Ou, ao contrário, fazer-nos vagarosamente mergulhar num determinado detalhe de um quadro conforme a narração nos chama atenção para esse detalhe. É um filme que se constrói também do tempo em que cada quadro permanece na tela. É sempre uma opção do roteiro e da montagem mostrar essa ou aquela obra, em que seqüência, por quanto tempo, de que forma. É assim que se constrói um discurso audiovisual, que é autônomo ainda que tome como matéria-prima imagética quase exclusivamente as obras de arte produzidas pelos internos e como matéria-prima sonora o discurso clínico da psiquiatria. Ainda que autônomo, porém, o discurso audiovisual repousa sobre uma opção narrativa

limitadora, que tenta reduzir tudo quanto possível do discurso apenas à manipulação das imagens criadas pelo personagem central de cada um dos filmes.

Do ponto de vista da apreciação do espectador comum, esses limites auto-impostos do projeto, derivados de sua pretensão de filme acadêmico, são empobrecedores. Empobrecem o discurso verbal tanto formalmente, por limitá-lo quase na totalidade a uma narração em *off*, quanto em termos de conteúdo, que, para se manter estritamente científico, evita incursões pormenorizadas por dados biográficos e mesmo por aspectos de linguagem plástica apresentados pelas pinturas e desenhos das *imagens do inconsciente*. E empobrecem também o discurso audiovisual, na medida em que limitam quase tudo o que se vê, e a progressão do filme, à exibição de obras de arte estáticas.

Por outro lado, essa opção é apenas uma disponibilização do cinema a que o cinema não está habituado. Novamente segundo as palavras do próprio diretor, o que o filme busca é “apenas criar um instrumento cinematográfico” de apresentação do trabalho clínico e teórico da Dra. Nise da Silveira, que demonstre sua pertinência, seu fundamento e sua viabilidade. Sob esse ponto de vista, o filme é muito bem-sucedido e sua estrutura não empobrecedora, mas adequada. Com efeito, limitar ao máximo as imagens do filme àquelas das obras dos esquizofrênicos e o som a um discurso de análise dessas obras pela própria doutora é uma estratégia eficaz, que comunica com economia aquilo que precisa ser comunicado: a experiência teórica a respeito das obras criadas por doentes psiquiátricos. Felizmente, essa opção econômica e humilde do cineasta – humilde porque se compraz em fazer do cinema instrumento da ciência – não é só o que basta para evitar que o filme ultrapasse o seu caráter instrumental. Pela própria força das imagens criadas pelos esquizofrênicos, mas também pelo recurso prudente a determinados expedientes da comunicação cinematográfica, o filme também informa, entretém, fascina, comove, choca. E, a partir daí, já não pode ser encarado apenas como filme didático, acadêmico, produto para consumo de instituições de educação e pesquisa. Revela-se também uma obra da indústria cultural, deixa evidente algum tipo de parentesco com o cinema tradicional.

### Elementos de estética do documentário: entretenimento e informação

A forma mais fácil e imediata de classificação de *Imagens do Inconsciente* é aquela que vai designá-lo como um documentário. Mas trata-se de um documentário que, por suas especificidades, situa-se em algum ponto entre os gêneros *documentário acadêmico* e o documentário propriamente dito, *de cinema*. Ser cinema implica em apresentar elementos de espetacularização. Por estranho que possa parecer num filme que se pretende científico, esses elementos estão presentes em *Imagens do Inconsciente*. E se o projeto tem muito de cinema é principalmente devido ao fato de ter sido feito por um cineasta experimentado em documentários e por outros profissionais bem qualificados de cinema. Nesse sentido, os elementos de espetáculo, de cinema, do filme residem no envolvimento na sua produção de grandes nomes – um grande poeta na narração, músicos consagrados na trilha sonora, um profissional de grande competência na fotografia e na edição.

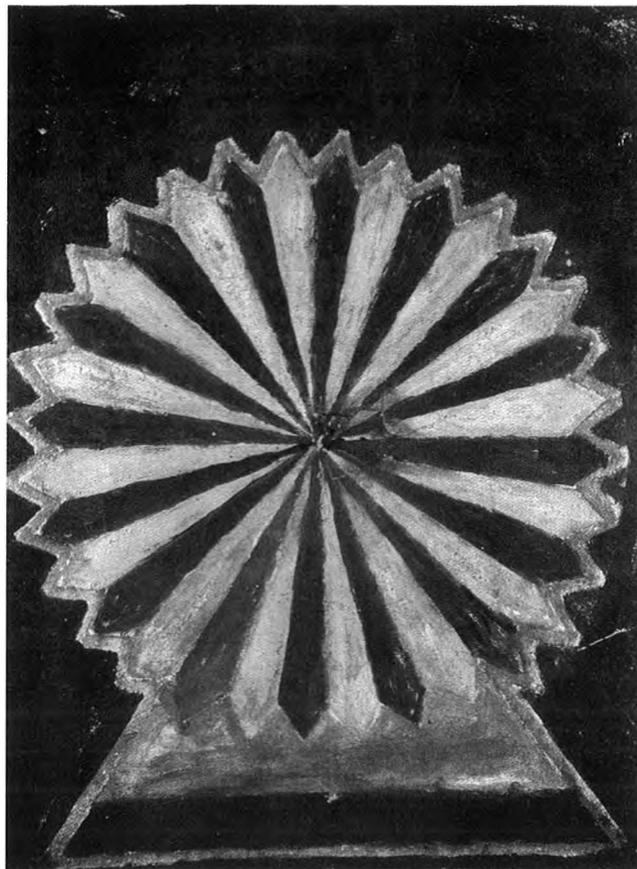
Mas a principal razão para que o filme não seja só um filme acadêmico, mas também cinema, é certamente a presença de um bom cineasta na direção. Se Francis Coppola fizesse um vídeo institucional, certamente seria mais do que um vídeo institucional – basta reparar nas qualidades inerentes aos comerciais dirigidos por bons cineastas, como aqueles da *Nike* feitos por Terry Gillian.

O filme também apresenta uma utilização de determinados elementos da linguagem audiovisual do documentário que igualmente contribui para que ele adquira aspectos de “filme de cinema”. O primeiro desses elementos é a ficcionalização – que não combina com o academicismo da proposta científica da obra. Como qualquer bom documentário – e ao contrário de reportagens ou filmes científicos – *Imagens do Inconsciente* constrói-se em torno de personagens. Tanto que há um filme para cada personagem, em torno de quem cada um dos filmes é centrado. Os filmes enfocam uma pessoa, sua vida e sua obra, ainda que predomine esta última sobre os demais aspectos de sua figura. O segundo e o terceiro filme vão direto à apresentação dos personagens. “Carlos é um místico”, é o que primeiro escutamos em *A Barca do Sol*. Curiosamente, é o

primeiro filme, que tem a função de servir também como introdução geral ao tema dos documentários, aquele em que o problema da personagem é melhor trabalhado.

Em todos os três filmes, entretanto, há momentos em que a narração e as imagens também abrem espaço para dados biográficos, extrapolando a mera exposição de uma pesquisa científica. Abre-se o espaço para a ficcionalização, para a narrativa. Chega a haver mesmo dramatização de conteúdos (como quando a narração assume o discurso de um personagem, o que ocorre, por exemplo, em *A Barca do Sol*, quando reproduz o que seria a fala da mãe de Carlos contando como foi o dia em que ele se revelou esquizofrênico). Os momentos em que a narração em *off* relata eventos da vida dos personagens tendem a ser ilustrados não mais com imagens dos quadros, mas com imagens de arquivo: fotos pessoais, o prontuário médico, imagens apenas genéricas - caso das cenas com o interior de casebres do morro em contraposição ao interior de mansões burguesas, que servem para ilustrar a passagem que narra a infância de Fernando Diniz, acompanhando a mãe, empregada doméstica, em suas visitas aos casarões onde ela trabalhava.

Outra opção feita em alguns momentos (sem grande harmonia, é verdade) que tenta reaproximar o filme da narrativa e afastá-lo da exposição acadêmica consiste em apresentar um novo elemento na vida e obra dos artistas primeiro em termos biográficos e só depois por meio da forma como esse elemento novo viria a ser representado nos quadros. Nos momentos em que é feita essa opção narrativa, os filmes interrompem a análise das obras para voltar a dados biográficos (o que ocorre, por exemplo, tanto em *No Reino das Mães* quanto em *Em Busca do Espaço Cotidiano*, de modo a introduzir o dado da convivência dos internos com cães, que depois seriam retratados nos quadros de Adelina e de Carlos) e as imagens tendem a ser imagens de arquivo. Em termos visuais, portanto, essa opção não tem tanto a acrescentar. Mas em termos de roteiro, constitui-se numa espécie de momento de respiro na seqüência de demonstração científica, um momento também de reaproximação do espectador em relação ao personagem por meio da empatia - que é despertada de forma muito mais eficaz pelos dados biográficos do que pelos dados clínicos.



Outro aspecto inerente à linguagem do documentário a que o filme eventualmente recorre é a denúncia e a documentação da realidade presente. É o que se apresenta nas seqüências que abrem o primeiro filme e fecham o segundo, que se constituem numa exposição da realidade das instituições psiquiátricas. Sempre que os filmes interrompem a análise das obras para voltar a dados biográficos, percebe-se que a edição aproveita a oportunidade para inserção de cenas do cotidiano dos internos. Não dá para negar, enfim, que sucesso dos filmes em sua comunicação com o espectador depende da apresentação das condições em que vivem os personagens. Talvez isso devesse até ser melhor explorado pelos filmes, não

apenas pelo caráter de denúncia, mas principalmente porque a força emocional daquelas obras dos internos vem também do fato de sabermos que foram feitas por pessoas em condições mais do que adversas. Se o filme tivesse talvez carregado demais no caráter denunciativo de seu tema, talvez falasse a um público maior. E mesmo que a intenção seja a de realizar um filme acadêmico, é impossível – aos espectadores, ao diretor e à autora – fechar os olhos para o quanto de denúncia há naquilo que os filmes estão apresentando.

No final de *No Reino das Mães*, a câmera na mão acompanha Adelina de volta ao corredor de onde a vimos surgir no início do filme. Essa câmera que acompanha a personagem central do filme não consegue evitar tirá-la rapidamente de quadro e mostrar a cena chocante que se desenrola ao lado: uma outra interna, anônima, que está caída ao chão e sendo alimentada ali mesmo no corredor por uma enfermeira. Eventos como esse revelam que o diretor às vezes não resiste ao ímpeto de denunciar. Do mesmo modo como a narração que reproduz o discurso da Dra. Nise da Silveira não hesita muitas vezes em assumir um tom de desafio aos métodos tradicionais da psiquiatria e do tratamento manicomial. Não é à toa que esse mesmo *No Reino das Mães* que deixa momentaneamente de lado sua personagem central para documentar um instante da vida nos manicômios se encerre na chave da denúncia e do impacto. Logo após a seqüência de Adelina voltando ao corredor, o filme termina com um texto de cunho fortemente denunciativo, atacando a psiquiatria tradicional, acusada de “favorecer a regressão” dos internos e não a sua melhora, que é ouvido sobre imagens contundentes do cotidiano depressivo dos manicômios. Em *A Barca do Sol*, aproveitando-se do fato de que não teria cenas “reais” para ilustrar o fato, o diretor se vale da imagem de um homem sendo levado por policiais militares de um camburão à entrada do hospício para ilustrar o momento em que a narração relata a internação de Carlos. Um paralelo entre a internação de Carlos (ocorrida na década de 30) e a situação presente do sistema de tratamento psiquiátrico no país – que só evidencia a inércia do sistema. Outro caso de um espírito denunciativo que se manifesta por entre frestas deixadas pela rígida estrutura científica-biográfica.

A presença desses três elementos do cinema documentário tradicional (espetáculo, ficcionalização e denúncia) revela que, embora não tencione sê-lo, *Imagens do Inconsciente* bem poderia ter-se constituído como um único documentário de longa-metragem para o circuito comercial. Talvez até devesse tê-lo sido. Seu tema é fascinante e a realidade que documenta escandaliza. Isso, imagino, seria suficiente para justificar uma tentativa de distribuí-lo a um público mais amplo.

Os três aspectos da linguagem do documentário acima citados não são, contudo, os únicos cujo uso por Leon Hirszman merece atenção. Mais do que apontar como certo ou errado, bom ou ruim, adequado ou inadequado o uso desses elementos da linguagem do documentário, o que se quer aqui é apontá-los porque é na combinação desses elementos que se manifesta o aspecto criador do cineasta, a individualidade desta obra perante outros produtos audiovisuais de mesmo gênero ou de gêneros aparentados, e as qualidades do filme que decorrem unicamente de sua linguagem audiovisual.

Um desses aspectos diz respeito a como o diretor se coloca diante do problema sujeito-objeto na realização do filme documentário. Como já fizera anteriormente, em *Maioria Absoluta* por exemplo, o diretor manifesta sua preferência por dar voz ao objeto (em primeiro lugar, as próprias obras de arte, ainda que a narração não as deixe falar por si). Os três filmes têm exemplos de como a opção de enfoque do diretor abre espaço para que a realidade fale por si, para que os retratados assumam o discurso. Em *Em Busca do Espaço Cotidiano*, boa parte da narração em off de Vanda Lacerda é substituída pelo depoimento direto do personagem central, o que destaca muito esse primeiro filme frente aos dois outros, em que esse mesmo recurso não pode ser utilizado – com Adelina por se tratar de uma paciente que pouco se vale da expressão oral; com Carlos por ele já estar morto quando da realização do filme. Muito do que somos levados a saber sobre Fernando Diniz vem de suas próprias palavras e não só daquelas de uma psiquiatra, como ocorre nos outros dois filmes. A atitude de Hirszman diante de Fernando, dando voz às suas interpretações pessoais daquilo que pinta, às suas opiniões sobre a realidade circundante, deixa claro que a abertura ao objeto é marca de sua postura como documentarista. O cineasta não

evita o artifício de “dar voz ao outro”, como no caso exemplar de uma das primeiras seqüências do primeiro filme. Ali, a câmera e o som, a montagem e a decupagem, estão todos a serviço da interna que permanece pregando fervorosamente no pátio do hospício e da outra interna que a escuta enquanto entoa lamúrias. O discurso da “pregadora” não é interrompido pela montagem e nem relevado pela decupagem, que opta por se manter num *travelling* acompanhando a outra interna que permanece andando ao redor daquela primeira, lamuriando-se. E isso para uma cena sem função demonstrativa da tese do filme, uma cena que serve apenas para situar o espectador no universo em que se passam os documentários.

No caso de *Imagens do Inconsciente*, a forma de abordar o objeto garantindo-lhe autonomia, voz, diz respeito não só ao universo do documentário, mas também ao da psiquiatria, na medida em que aquilo que o filme busca fazer é exatamente o que a psiquiatria tradicional não faz: preocupar-se primordialmente com as “riquezas do mundo interior” dos esquizofrênicos. Assim, sua opção por se constituir quase totalmente de imagens dos quadros por eles pintados é uma opção também ética e ideológica. O filme, como apontado quando se ressaltou aqui suas características denunciativas, sabe que a psiquiatria tradicional deve mudar, e age para isso. Mas a quem ele está falando? Não seria a pessoas que já pensam dessa forma? Não é, enfim, um filme de estudo para os já “convertidos” aos métodos da terapia ocupacional?

Outro aspecto relevante de linguagem audiovisual presente no filme, o uso da narração em *off*, do qual *Imagens do Inconsciente* se vale o tempo todo, tende a ser mal visto pela crítica de documentários. Mas aqui, ainda que se possa argumentar que a narração é problemática, talvez ela seja mesmo necessária. Vincula-se à pretensão didática e acadêmica do filme. Poderia ser substituída por depoimento direto da Dra. Nise da Silveira, aproximando o filme mais do documentário moderno e menos do filme científico, mas imagino que essa aproximação não tenha sido a todo tempo procurada pelos autores, pelo contrário.

Outro recurso polêmico de que o documentarista se vale é a re-encenação, presente em *A Barca do Sol*, em que Joel Barcelos interpreta o já falecido Carlos Pertuis. Hoje abominada



em qualquer contexto que não o das reportagens (e, ainda assim, só aceitáveis no contexto de reportagens policiais sensacionalistas) ou o dos programas de televisão evangélicos ou de conflitos domésticos, a re-encenação se apresenta aqui como único recurso para a inserção de cenas ilustrativas do cotidiano de Carlos – cenas que puderam contar com as personagens reais nos outros dois filmes. Em confronto com as cenas de *Em Busca do Espaço Cotidiano* em que vemos Fernando Diniz em ação, fica evidente o quanto perde em força um filme como esses ao se valer de um recurso como a re-encenação. Tudo o que a imagem do próprio Diniz tem de

contundente, eloqüente, a encenação de passagens do cotidiano de Carlos por Joel Barcelos tem de desnecessária, morta. A reencenação é a própria negação do maior valor do documentário: a tentativa de apropriação do fenômeno tal qual ele se apresenta na realidade. O recurso a ela aqui, entretanto, é bastante discreto. Não chega a ofuscar o brilho do projeto como um todo.

### O filme como obra de arte ou as obras de arte como filme?

É na tentativa de leitura dos filmes *Imagens do Inconsciente* como obras de arte cinematográfica que residirão as maiores dificuldades. Ainda assim, trata-se de uma leitura pertinente. De alguma forma, é inegável que os filmes não se esgotam apenas como experiências acadêmicas ou de entretenimento educativo, que encerram também uma experiência estética. Mas onde estaria a arte? No filme em si, nas obras dos artistas que são reproduzidas em seqüência nesse filme, apenas nestas, apenas naqueles, em ambos ou em nenhum deles? A resposta mais adequada parece ser a de que há duas experiências estéticas – artísticas – diferentes envolvidas no filme: a dos quadros reproduzidos e a do próprio filme. Porque os quadros não são o filme e o filme, ainda que apenas colocasse em uma determinada seqüência esses quadros, é também algo diverso deles (é antes de mais nada um discurso audiovisual sobre eles, como já afirmado).

Uma das dificuldades, portanto, que a tentativa de ler *Imagens do Inconsciente* como obra de arte (plástica ou cinematográfica?) impõe diz respeito à questão da autoria. Se é arte, é de quem? A melhor alternativa aqui talvez seja novamente abordar a autoria que compete a todos e a cada um dos envolvidos na criação efetiva do que se vê e se escuta.

### O filme da Dra. Nise da Silveira

Além, evidentemente, da própria iniciativa do projeto e do trabalho que o filme documenta, a parte que compete à Dra. Nise é toda aquela porção da narração em *off* que se sobrepõe à montagem com as imagens do inconsciente. Ainda que o roteiro não seja de sua autoria, o filme deixa evidente que aquele discurso clínico, psicanalítico, a respeito das

personagens e de suas obras é fruto das pesquisas da Dra. Nise da Silveira. O filme dela é, portanto, o filme acadêmico mencionado anteriormente.

Ao assumir em larga medida esse discurso, o roteiro talvez se constitua numa experiência incompleta acerca das obras dos artistas esquizofrênicos. Faz falta a possibilidade de experimentarmos sem intermediação a obra dos pintores (o que eu, particularmente, fiz em determinados momentos, retirando o áudio da reprodução). Assim como faz falta uma intermediação que analise também o valor artístico dos quadros, não apenas o valor que eles têm como forças curativas e como objetos de análises clínicas.

Essa análise clínica dos quadros impõe ao espectador alguns limites à apreciação deles. A geometrização dos quadros de Carlos Pertuis deverá, em função desse discurso, decorrer de alguma patologia, não de uma “pulsão de ordem”, um desejo legítimo de estabelecer padrões no caos, que pode se fazer presente na vida de qualquer pessoa, ocorrer na obra de qualquer artista, de forma saudável, não-patológica. Enfim, não teremos a liberdade de tomar os elementos plásticos daquelas obras desvinculados de suas motivações patológicas.

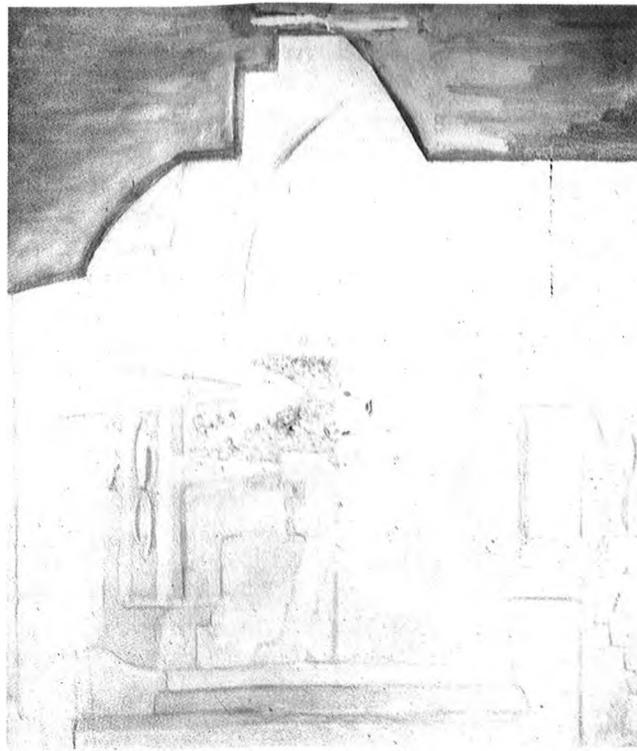
### Os filmes de Fernando Diniz, Adelina e Carlos Pertuis

Quando se afirma que *Imagens do Inconsciente* encerra também uma experiência estética, podemos ser levados a interpretar essa experiência como limitada aos quadros e esculturas que são reproduzidos no filme. Trata-se de um risco evidente de qualquer filme que documente uma outra obra de arte. Um filme sobre os Rolling Stones, ainda que dirigido por Jean-Luc Godard (*Sympathy for the Devil*), ou um filme sobre Bob Dylan, ainda que dirigido por Martin Scorsese (*No Direction Home*), devem muito a Rolling Stones e a Bob Dylan, na medida em que a arte de seus personagens faz parte da experiência estética do filme. A não ser que se opte por um caminho radical, como aquele escolhido por Glauber Rocha em *Di*, em que bem pouco espaço a criação do cineasta reserve para a obra do artista retratado, a arte que o filme mostra será sempre responsável por uma parcela da arte do filme. Situado no extremo oposto do espectro em relação a *Di*, *Imagens do Inconsciente*, em que muito espaço é dado às obras de arte

retratadas, corre o risco de deixar a impressão de que toda a arte do filme está naquelas obras e nenhuma no filme em si, mero instrumento.

Pode-se também, evidentemente, discutir-se se o que os esquizofrênicos produzem é ou não arte. Procuo não entrar no mérito dessa questão, mas preciso deixar clara minha convicção de que aquilo que um esquizofrênico pinta ou esculpe tem tanta chance de ser visto como arte quanto o que pinta ou esculpe um bacharel de Yale, um esquimó ou um alienígena. Até porque muitos dos grandes artistas do passado apresentaram algum tipo de distúrbio psíquico, e nem por isso o que fizeram deixou de ser visto como arte. Não vale nem a pena enumerar as inúmeras comparações com as obras de Malevitch, Francis Bacon, Kandinsky etc que os quadros de Fernando, Adelina e Carlos evocam. Basta dizer que é nítido que os três artistas possuem talento, e que o que produzem é interessante, tocante, tem força própria. Sem dúvida, portanto, contribuem e muito para *Imagens do Inconsciente* ser também uma experiência estética.

Para exemplificar, é ilustrativo recorrer à narração de como a obra de Carlos Pertuis em particular tocou-me. Estava assistindo pela primeira vez ao primeiro filme, ainda incerto quanto a se assistiria ou não aos outros dois, mas convicto de que se fosse assisti-los o faria na mesma ordem em que se apresentam: primeiro o de Fernando, depois o de Adelina, depois o de Carlos. Não foi o que ocorreu. Ainda durante a parte introdutória do primeiro filme, enquanto eram apresentadas as características gerais das obras de arte dos esquizofrênicos (a narração informava: "... estas séries contém significações paralelas a temas míticos. Isso porque a peculiaridade da esquizofrenia reside na emergência de conteúdos..."), a seqüência da montagem chamou-me a atenção: a imagem havia se detido mais demoradamente sobre um determinado quadro que imediatamente cativou-me. Na tela, muito próxima, revelando-se conforme a câmera realizava uma lenta panorâmica, a imagem de um barco com um imenso sol quase que sentado à proa, um belíssimo sol antropomorfizado cujas expressões faciais surgiam de traços precisos mas leves, traços que convenceriam como sendo de um artista experiente. A imagem gerou-me um imediato arrebatamento, que só posso associar à experiência da apreciação de



uma verdadeira obra de arte. O quadro tinha plasticidade e poesia. Parei a reprodução do filme imediatamente. Como já sabia que o título do terceiro filme era *A Barca do Sol*, e como já tinha ouvido essa mesma expressão no nome de uma banda brasileira dos anos 70, associei meu arrebatamento ao fato de aquela imagem ter feito ressoar em minha cabeça a expressão. "Barca do Sol". Imaginei que eu talvez estivesse descobrindo o que era, enfim, a tal "barca do sol". Seria aquela imagem? A curiosidade levou-me a assistir em primeiro lugar ao terceiro filme, apenas para confirmar se aquela era, enfim, a barca. Era. O terceiro filme apresenta os letreiros do título exatamente sobre a imagem daquele quadro e tem como personagem central o autor daquela pintura. Essa revelação pessoal levou-me a mergulhar fundo na experiência estética dos quadros de Carlos Pertuis. Autor de 21.300 obras (!), algumas das quais poderiam

ser vistas como o tipo de composição de que fala Paul Klee (é o que diz a narração num dos raros momentos em que se afasta do comentário clínico e permite uma aproximação puramente estética das obras). O modo como experimentei o terceiro filme ainda antes de familiarizar-me com o primeiro permitiu que a minha experiência fosse efetivamente pautada pelos quadros, mais do que pelo filme. Com a obra de Fernando Diniz e de Adelina Gomes não desenvolvi uma afetividade ou uma apreciação tão intensa. A de Carlos parece-me mesmo suficiente para encher de arte o filme, para justificá-lo. É rica o bastante para isso. “Fotogramas do inconsciente de todos” é como a narração se refere, em determinado momento, aos quadros de Carlos. E é desses fotogramas que o filme se compõe, é a partir deles que estabelece um discurso forte e convincente, eficaz. Jung se interessou particularmente por esses quadros, tanto que uma foto em que o pai da psicologia analítica aparece apontando para o centro de uma mandala desenhada por Carlos é reproduzido no filme e também na primeira página de um catálogo do museu de imagens do inconsciente, tendo se tornado uma espécie de “foto-cartão-de-visitas” do trabalho da Dra. Nise da Silveira.

Carlos tinha o poder de imergir diretamente para conteúdos coletivos do inconsciente. É o que informa a narração quando indica, por exemplo, que ele passou rapidamente de quadros representando a metade escura e não aceita de sua composição psíquica (a sombra de seu ego) para representações arquetípicas do aspecto reprimido e sombrio de toda a coletividade. Assim, suas obras têm muita força por si só. Daí serem as que melhor servem à opção estética dos filmes. Apenas esse terceiro filme se vale da divisão em capítulos separados por vinhetas com o título e tema musical, embora todos os outros também tragam, implicitamente, uma divisão semelhante. E isso por uma razão mais didática do que narrativa, ligada exclusivamente à obra de Carlos Pertuis. Os títulos dos capítulos se referem a cada um dos aspectos analisados pelos psiquiatras no trabalho do artista (mandalas, rituais, sombra, anima, o espaço cósmico), que por sua vez são um verdadeiro compêndio de todo o conteúdo mitológico que se manifesta nos trabalhos dos esquizofrênicos.

A obra de arte, portanto, que melhor se sustenta por si

só está em *A Barca do Sol*. Curiosamente, é o filme que menos se sustenta enquanto filme autônomo, o que tem a menos elaborada estrutura narrativa, o que menos revela a respeito de seu personagem, o que mais recorre a artifícios que prejudicam o envolvimento do espectador. A atração pelo infinito (que triunfa sobre a geometrização na obra de Carlos, conforme diz a narração) não contagia o filme. *A Barca do Sol*, a despeito de apresentar obras que dialogam tão facilmente com o profundo e com o cósmico, é um filme que tem dificuldade de articular-se fora do campo teórico com a imensidão interna de sua personagem e com a amplitude das experiências emotivas evocadas pelo seu objeto. Exceto em seu momento mais “luminoso”, que é também o grande momento de toda a série de filmes, e que será exposto mais adiante.

### O filme de Leon Hirszman

Justiça seja feita, *Imagens do Inconsciente* não é uma série de filmes que possa dizer-se só do diretor. Muito de seus méritos, mesmo daqueles exclusivamente cinematográficos, deve ser fruto do trabalho de Luiz Carlos Saldanha. Além de fotógrafo e editor, tornou-se curador do projeto após a morte de Hirszman. Seu papel se torna fundamental na medida em que o filme opta por se constituir quase totalmente de imagens de quadros e esculturas – depositando, então, grande responsabilidade narrativa sobre a forma como estes são filmados e montados. Assim, foto e montagem, as partes que competiram a Saldanha, guardam boa parte do que é contribuição da linguagem audiovisual para o filme. Mas a direção de Leon Hirszman também contribui muito para a experiência estética proporcionada por *Imagens do Inconsciente*, graças a acertadas opções de linguagem audiovisual.

Por exemplo, a opção por começar os filmes como um “mergulho” direto na realidade do interno. Por alguns minutos sem narração, o primeiro filme corta da música suave de Edu Lobo que se ouve durante os créditos iniciais para a cantoria de uma mulher em seus trapos que servem de uniforme do hospital psiquiátrico. Vamos direto à realidade de onde brotarão as obras de arte que apreciaremos a seguir. Um começo perturbador e de impacto, criando uma sensação de incômodo

que persiste até que comece a narração. Essa sensação é retomada no início do segundo filme, em escala bem menor. No terceiro filme, uma vez que o espectador já foi introduzido ao universo abordado, o que se apresenta é um início bem mais ameno: a narração entra logo de cara, sobre a imagem dos internos (Adelina e Fernando) pintando.

Outra opção acertada do início do primeiro filme é aquela por planos com as grades emoldurando o quadro – opção denunciativa, revelando que a realidade dos internos dos hospitais psiquiátricos, no Brasil, é uma realidade prisional. No primeiro filme, vemos as grades se abrirem, a câmera acompanhar uma paciente (aquela que será retratada no segundo filme, Adelina Gomes, mas que naquele momento é ainda uma anônima) que, junto a outros, deixa o hospício em direção ao ateliê do Museu. Estamos abandonado o espaço da carceragem, do sofrimento, da desumanidade, em direção ao espaço de cura, arte, espiritualidade. Só nesse momento começa a narração em *off*.

Essa impressionante abertura do primeiro filme, contrastada com as cenas iniciais dos outros dois, é indício de um dos maiores defeitos do projeto *Imagens do Inconsciente*: a falta de unidade entre os filmes que o compõem. Como obra autônoma, é nítido que *Em Busca do Espaço Cotidiano* é melhor acabada. Tem melhor equilíbrio entre biografia e análise da obra, entre estudo de caso e narrativa. Os outros dois filmes são marcados pelo desequilíbrio entre o que está centrado no personagem e o que é apenas exposição de seu caso clínico (apresentado apenas pelo viés da produção pela arte-terapia). Por conta disso, um personagem como Carlos Pertuis, que é talvez de todos o mais fascinante enquanto figura humana, é aquele que tem sua personalidade e biografia menos aprofundadas, apesar de *A Barca do Sol* provocar-nos a reflexão sobre a dimensão de sua figura. “Esquizofrênico ou santo”, pergunta a narração, sem que o filme nos forneça depois quaisquer subsídios que nos permitam formar juízo num ou noutro sentido.

*Em Busca do Espaço Cotidiano* é dos filmes aquele que tem maior autonomia em relação a todas as questões adjacentes e o que melhor se sustenta como cinema puro e simples. Porque está cheio de soluções de linguagem que são



totalmente cinematográficas. Por exemplo, quando a narração diz que a realidade perdeu a importância para Fernando, um efeito de vídeo desestabiliza e deforma a imagem, antes de passarmos ao título do primeiro capítulo. *Em Busca do Espaço Cotidiano* tem também uma estrutura mais explicativa e acessível. Por ser o primeiro, ocupa meia hora com a apresentação do Museu de Imagens do Inconsciente, do trabalho da Dra. Nise da Silveira, das características da esquizofrenia etc. Quando essa primeira parte se encerra, o filme realiza uma passagem muito bem estruturada para o enfoque centrado na personagem. A câmera “passeia” um pouco pelos corredores do hospital psiquiátrico, chega ao

quarto de Fernando Diniz. Ali, começa enquadrando as pinturas da parede e só depois chega ao seu rosto, uma imagem incômoda da debilitação causada pelos transtornos mentais. Só aí é que entra o letreiro com seu nome e percebe-se que o filme se encaminhará a partir dali em direção àquela personagem. De uma certa forma, esse movimento de câmera que introduz a segunda parte do primeiro filme é simbólico daquele movimento que o filme como um todo apresenta: um movimento de chegada ao ser humano a partir de sua obra. Um movimento que só se completa plena e harmonicamente nesse primeiro filme, em que há efetivamente uma aproximação do artista enquanto pessoa. Aqui, o autor optou acertadamente por estruturar o filme de modo que uma breve introdução dando conta de todos os aspectos e etapas da obra de Fernando (mandalas, geometria, separação e integração, espaço cotidiano etc.) antecederesse um mergulho mais aprofundado em sua biografia, para só a partir daí retomar a análise dos quadros, já tendo munido o espectador de dados biográficos suficientes para compreendê-la mais profundamente e com maior envolvimento. *Em Busca do Espaço Cotidiano* é dos filmes o que melhor trabalha os aspectos biográficos e também o que faz melhor uso das imagens da personagem, o que menos se mantém preso simplesmente às imagens dos quadros. Em *No Reino das Mães* e em *A Barca do Sol*, nem sempre conseguimos ultrapassar a obra e chegar ao ser humano. Em *Em Busca do Espaço Cotidiano*, o rosto de Fernando Diniz em primeiro plano e sua fala desarticulada – que o filme deixa comunicar por si mesma – são mais do que suficientes para expor-nos a dimensão humana daquela personagem. O que não ocorre com Adelina nem com Carlos (nesse último caso, claro, em grande parte devido à impossibilidade de contato direto com a personagem retratada). No primeiro dos filmes, vemos muitas cenas de Fernando em atividade, pintando e esculpindo. Isso confere a este filme uma força que faz falta aos outros dois. Força que se manifesta toda ela no final de *Em Busca do Espaço Cotidiano*. Estamos ali já na dimensão do humano puro e simples. Transcendemos a obra e as análises clínicas. E a angustiante imagem de Fernando, incapaz de fazer permanecer firme uma engrenagem que ele moldou na

argila vale por uma metáfora muito mais poderosa de sua luta do que qualquer um de seus quadros.

Apesar desses momentos brilhantes e de suas características bem melhor acabadas, não é no primeiro filme que está o melhor momento de *Imagens do Inconsciente*. É em *A Barca do Sol* que encontramos uma cena isolada capaz de revelar um uso extremamente maduro da linguagem audiovisual e, ao mesmo tempo, capaz de despertar por si só uma imensa discussão teórica. Trata-se do momento em que a narração assume o que seria o discurso da mãe de Carlos e apresenta-nos o evento que desencadeou sua internação no hospital psiquiátrico. A narração fala da grande visão mística que Carlos teve e que acabou por levá-lo ao hospício: em suas próprias palavras, o “planetário de Deus”. A imagem que acompanha essas palavras: *blackout*. Ouvimos as retumbantes palavras que Carlos gritou a sua mãe na tentativa de traduzir seu delírio místico e cósmico, mas não há nada a ser visto. Sabiamente, o diretor não arrisca qualquer imagem que possa corresponder a semelhante epifania. Nem mesmo uma imagem retirada de algum quadro do próprio Carlos.

Há nesse gesto um reconhecimento da condição de terceiro do cineasta, dos limites da linguagem audiovisual, um reconhecimento dos limites da representação plástica e dos limites da linguagem e da razão humana para reproduzir experiências muito além da esfera operacional de nossa porção consciente. Ironicamente, a melhor *imagem do inconsciente*, numa série de filmes recheados de imagens desse tipo, é uma imagem que não existe. Irreproduzível pelo próprio homem que a visualizou – tanto que ele passaria todo o resto de sua vida tentando expressar aquele *big bang* de seu mundo interior –, como poderia ser traduzida pelo cinema?

Naquela não-imagem do terceiro filme de *Imagens do Inconsciente*, carrega-se toda a carga significativa desses filmes. Resume-se ali um problema que é da psiquiatria e do cinema e das artes: a incomunicabilidade articulando êxtase religioso, limites da experiência humana e da representação. Problemas que dizem respeito a todo o universo cultural habitado pelo homem, o universo da linguagem. Naquele momento, vale dizer, *Imagens do Inconsciente* não é apenas cinema: é também discurso sobre o *logos*.