



RECIIS

Revista Eletrônica de Comunicação
Informação & Inovação em Saúde

[www.reciis.cict.fiocruz.br]

ISSN 1981-6278

Novas escrituras e mediações em saúde

A casa dos mortos

Debora Diniz

DOI: 10.3395/reciis.v3i2.263pt

Malu Fontes


Jornalista, Doutora em Comunicação e Cultura Contemporâneas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, Brasil

malufontes@ufba.br

O efeito mais provável produzido sobre o espectador pelos três atos que compõem *A Casa dos Mortos*, sexto documentário da antropóloga e bioeticista Debora Diniz (ImagensLivres/Ministério da Saúde, 2009), é o de levá-lo a experimentar um lugar situado na interseção entre o alívio, o desconforto e o estranhamento. O alívio gerado por saber-se habitando universos sociais radicalmente opostos e distantes daquele dos indivíduos retratados no filme – loucos e infratores -, dupla e irreversivelmente estigmatizados por mecanismos convergentes pactuados entre a sociedade, representada pelo senso comum, e os campos da saúde, da justiça e da segurança pública. O estranhamento, dificilmente traduzível em um primeiro momento de apreensão da narrativa, é gerado pela absoluta impossibilidade de identificação diante do desconforto de ver-se diante de uma experiência amplificada em grau máximo da alteridade: ser apresentado a um outro tão radicalmente diferente de um “nós” socialmente compartilhado, um outro de tal modo desconhecido e radical, que tais diferenças, dada a impossibilidade mínima de reconhecimento e semelhança, tornam-se semanticamente intraduzíveis.

Em apenas 24 minutos, o documentário ilustra a condição humana, social, médica e jurídica sob a qual vivem os cerca de 4.500 homens e mulheres que hoje habitam os hospitais de tratamento e custódia existentes em todo o Brasil, numa espécie de fusão entre um tratamento psiquiátrico tão interminável quanto ineficiente e uma prisão perpétua que atende pelo nome jurídico de Medida de Segurança. Uma atualização do panóptico de Foucault que, mesmo após a reforma psiquiátrica que abriu as portas dos manicômios no Brasil, manteve



 **A casa dos mortos. Direção e roteiro: Debora Diniz. Produção: Fabiana Paranhos (direção), Andréa Sugai, Kátia Soares Braga, Lívia Barbosa, Malu Fontes. [Brasília : Imagens Livres], 2009**

esquecidos os hospitais-presídios (COHEN, 2006) e seus ocupantes.

Embora filmado no Hospital de Custódia e Tratamento de Salvador, uma unidade psiquiátrica vinculada à Secretaria de Justiça e Direitos Humanos do Estado da Bahia e onde hoje existem cerca de 150 internos, *A Casa dos Mortos* nada tem de cores locais ou específicas deste hospital, exceto o fato de a quase totalidade dos pacientes serem negros ou pardos. Levando-se em conta a proposta explícita do filme de abordar um fenômeno invisível e essencialmente remissível ao campo dos direitos humanos, certamente poderia ter tido como cenário qualquer HCT do país, visto que os elementos presentes na narrativa são intrínsecos a toda e qualquer unidade desta natureza: abandono, loucura, duplo estigma, cronicidade do encarceramento em nome de potencialidade eventual de riscos, ausência de redes substitutivas de apoio aos egressos do sistema etc.

A Medida de Segurança (COHEN, 2006) é o mecanismo jurídico ao qual são submetidos homens e mulheres com diagnóstico de transtorno mental e que cometem algum tipo de infração criminal. Uma vez que são inimputáveis perante a lei, ou seja, considerados, após perícias psiquiátricas, como cognitivamente incapazes de compreender os crimes que cometeram e, conseqüentemente, também incapazes de serem responsabilizados e responder pelos atos cometidos, independentemente da gravidade destes, não podem ser julgados, condenados e cumprir pena em presídios comuns. A eles são aplicadas a Medida de Segurança que se constitui na cessação da liberdade, período durante o qual são submetidos a tratamento psiquiátrico que, em tese, tem como objetivo reduzir o potencial de periculosidade de modo a reinseri-los no contexto familiar e social. Nos vinte e cinco hospitais de custódia hoje em funcionamento em todo o país, a realidade apresentada pelo documentário é praticamente a mesma, com variantes, para pior, em alguns estados brasileiros.

Centrado na condição vivenciada por indivíduos hoje custodiados no HCT de Salvador, o documentário de Debora Diniz, já em uma primeira análise, indica para o espectador que os relatos que compõem seus 24 minutos de duração (além de um extra com Pedro Delgado, coordenador da Área Técnica de Saúde Mental do Ministério da Saúde), não se tratam de escolhas baseadas tão somente em histórias pessoais com potencial de denúncia ou capazes de assegurar uma narrativa contundente na linha cinema-verdade que tão comumente marca o gênero documentário (ROUCH et al., 2003).

Uma das marcas principais do filme é a ausência de um narrador externo e de trilha sonora, o que fortalece a crueza do relato e da abordagem um forte viés de imparcialidade e distanciamento. As três narrativas e trajetórias que estruturam o documentário são apresentadas a partir de três atos descritos em um poema (intitulado *A Casa dos Mortos* e que também dá nome ao filme) produzido por um quarto indivíduo igualmente custodiado no HCT Salvador, o poeta popular Bubu, com 15 internações no manicômio judiciário baiano. A

expressão dialoga explicitamente com o clássico de Fiódor Dostoiévski (1988), *Recordação da Casa dos Mortos*, e com a obra *Cemitério dos Vivos*, do brasileiro Lima Barreto, inspirada nas duas passagens do escritor pelo Hospital Nacional de Alienados, no Rio de Janeiro, em 1914 e 1919 (BARRETO, 2004).

Os três relatos estão no documentário não a favor do registro das *via crucis* percorridas no sistema manicomial judiciário por Jaime, Almerindo e Antônio, os três indivíduos em cujas trajetórias a narrativa é construída a partir dos três atos criados por Bubu em seu poema homônimo. A história e a condição destes três homens estão no filme, antes, a serviço de uma abordagem que amplia em tons fortes os sentidos, significados e dimensões sociais, políticas e morais da perversão e da tragédia que norteiam a vida dos milhares de custodiados hoje Brasil a fora. O primeiro indivíduo a ser apresentado no documentário, Jaime, é submetido à exacerbação da loucura em um ambiente que, antes de tratá-lo e reabilitá-lo para uma vida mais digna em sociedade, amparado por redes substitutivas capazes de lhe dar suporte social posteriormente aos períodos de internação manicomial, o encarcera e medicaliza indefinidamente. No HCT, Jaime tem seu transtorno mental radicalizado e, durante o período de filmagens, comete suicídio, um fenômeno tão comum quanto invisível em instituições de tratamento e custódia.

Almerindo, o segundo indivíduo sobre o qual o filme se estrutura, é um homem de 50 anos, com aparência de mais de 70, encarcerado desde 1981 por ter roubado uma bicicleta e ser acusado de crime de lesões corporais leves por agredir fisicamente a vítima. Esquecido pela burocracia jurídica e ignorado pela perícia psiquiátrica, perdeu todos os vínculos afetivos e familiares, nunca mais saiu do HCT e hoje não tem família nem tampouco para onde ir. Embora aparentemente embotado por anos e anos de medicalização diária, Almerindo, em uma espécie de delírio realista, denuncia em sua resposta ao chamado do seu nome pela terapeuta ocupacional do hospital a sua condição no mundo: "Almerindo está morto". Ao fim do documentário, nenhum espectador terá dúvidas do veredito que Almerindo aplica a si mesmo. Inegavelmente, trata-se, sim, de um morto-vivo, um vivo-morto, um morto social, a mesma metáfora-título que dá corpo às expressões que nomeiam tanto a obra de Dostoiévski, quanto a de Lima Barreto e o poema de Bubu. Vivo, mas morto, morto, embora vivo, Almerindo é um dos milhares dos chamados 'problemas sociais, esquecidos pela burocracia do estado em sua cegueira, omissão e inoperância no que se refere à população de loucos infratores.

No contexto dos hospitais presídios, o universo formado por centenas de almerindos é reiteradamente transformado nessa categoria guarda-chuva nomeada de problema social, nomenclatura sobre a qual até mesmo a Reforma Psiquiátrica e suas conquistas tem pouco a dizer e nada a fazer, dada a ineficácia das ditas redes substitutivas de apoio, como as residências terapêuticas, cuja função seria dar suporte aos usuários não plenamente contemplados em suas demandas sociais nos Centros

de Apoio Psico-Social, os CAPS, unidades ambulatoriais multidisciplinares para onde são encaminhados os pacientes com transtornos mentais após o fechamento dos hospitais psiquiátricos de modelo asilar. O fato é que, tanto nos CAPS quanto nas ainda limitadas estruturas das residências terapêuticas, o louco infrator experimenta o mesmo estigma que lhe é conferido pelo senso comum: representa, mesmo para as equipes de saúde e embora de modo pouco explicitado publicamente, o medo, a ameaça, o risco potencial de perigo, aspectos para os quais o modelo da Reforma não está habilitado para lidar.

Ironicamente, em uma das cenas do filme, Almerindo dá a dimensão exata das expectativas que o mundo exterior deposita sobre os hospitais-presídios: docilizar, domesticar os loucos infratores, sob a perspectiva foucaultiana dos corpos dóceis, mediante as doses diárias das drogas autorizadas, como identifica Bubu em seu poema-manifesto. Ao medicar Almerindo como faz rotineiramente com cada interno, um agende hospitalar insiste em perguntar-lhe se engoliu a medicação. Na cena seguinte, Almerindo surge na tela com uma expressão contemplativa, remetendo ao transe, e começa a cantarolar com a voz embolada uma música do cancionário popular brasileiro dos anos 80, cujo refrão consiste em repetir exaustivamente o verso: “*adocica/meu amor/adocica/adocica meu amor/a minha vida*”. Nada mais tradutor da tese de Foucault acerca do processo de docilização dos corpos desejável nas instituições totalizantes, como hospitais e presídios (FOUCAULT, 1983). Em termos coletivos, Almerindo constitui os tais “problemas sociais”. Para estes, a condição de custodiado é traduzida diariamente pela legitimação de uma condenação já sabida à prisão perpétua, pena sequer prevista no Código Penal Brasileiro, numa demonstração de que, nos hospitais-presídios, a realidade brasileira parece apontar para uma perspectiva inaceitável diante de quaisquer preceitos humanitários: as normas sociais não ditas, mas praticadas, valem mais que a lei.

O terceiro indivíduo do documentário é Antônio, ilustrador de uma condição igualmente corriqueira nos hospitais de custódia: a do sujeito que, a partir da primeira internação, ou seja, do ingresso no esquema irreversivelmente estigmatizante dos manicômios judiciais, construído em uma espécie de limbo onde a Medicina atribui a responsabilidade à Justiça e esta o devolve à Medicina, jamais consegue escapar do encarceramento (GOFFMAN, 1999). A força do estigma duplo impede que pessoas como o poeta Bubu, que nomeia o filme e sua própria condição, e como o próprio Antônio, uma vez submetidos ao estatuto da Medida de Segurança, jamais consigam manter-se fora do ciclo vicioso de idas e vindas, internações e reinternações, numa ciranda ininterrupta, gerada essencialmente pela dupla estigmatização, entre cessação de liberdade, cumprimento da Medida de

Segurança, retorno à vida em família e volta ao sistema manicomial e assim *ad infinitum*. Embora não seja função do documentário apontar para tragédias anunciadas, personagens como Antônio são, a longo prazo, potencialmente transformáveis em estatísticas que dão conta de trajetórias como a de Jaime, a dos suicidas.

Para além da abordagem da condição de invisível e de excluído absoluto aplicada à população de homens e mulheres considerados loucos e criminosos e submetidos a regimes de cessação de liberdade que de temporários tornam-se eternos, *A Casa dos Mortos* se presta a uma cartela de tematizações tão ampla quanto desafiadora, sobretudo para os campos das políticas públicas de saúde, da justiça e dos direitos humanos. O documentário, sem recorrer a maneirismos ou teses sentimentais, desestabiliza os atores sociais que atuam no campo da saúde mental, mas silenciam diante dessa população tão invisível que sequer consegue lugar nas pautas e agendamentos dos formuladores das políticas públicas. O filme, ao abordar o cruzamento entre crime e loucura, interroga o espectador acerca do lugar do louco infrator na práxis, na agenda e no discurso da Reforma Psiquiátrica, que há oito anos redefiniu os modos de ação diante dos indivíduos com transtornos mentais, com a entrada em vigor da Lei Antimanicomial, em abril de 2001 (BRASIL, 2001).

Referências bibliográficas

- BARRETO, L. **O cemitério dos vivos**. São Paulo: Planeta do Brasil, 2004.
- BRASIL. Lei n.10.216, de 06 de abril de 2001. Dispõe sobre a proteção e os direitos das pessoas portadoras de transtornos mentais e redireciona o modelo assistencial em saúde mental. **Diário Oficial da União**, Brasília, DF, 9 abr. 2001.
- COHEN, C. Medida de segurança. In: COHEN, C.; FERRAZ F.C.; SEGRE, M. (Org.). **Saúde mental, crime e justiça**. São Paulo: Edusp, 2006.
- DOSTOIÉVSKI, F. M. **Recordações da casa dos mortos**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988.
- FOUCAULT, M. **História da loucura**. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- FOUCAULT, M. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. Petrópolis: Vozes, 1983.
- GOFFMAN, E. **Manicômios, prisões e conventos**. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- ROUCH, J.; TAYLOR, L. A life on the edge of film and anthropology. FELD, S. (Ed.). **Ciné-ethnography**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003. p.129-146. (Visible evidence, v.13) 