

O TEMA DA LOUCURA NA LITERATURA, NA PINTURA E NO CINEMA

três diferentes perspectivas

FERNANDA MONTEIRO VICENTE

Universidade de Aveiro

vicentefernandaster@gmail.com

Resumo

A literatura, a pintura e a sétima arte transmitem distintas percepções da experiência extravagante da loucura. Neste artigo analisam-se exemplos de cada uma destas manifestações, designadamente excertos da obra narrativa de Júlio Dinis, escritor português do séc. XIX, pinturas da autoria de Robert Tony-Fleury e de Géricault, datadas do mesmo período, e, finalmente, o filme “A Beautiful Mind” de 2001, de acordo com a visão foucaultiana da questão. As obras de Michel Foucault, *A hermenêutica do sujeito* (2006) e *História da Loucura* (2005), permitem abordar o “cuidado de si”, num eixo tricêntrico de relações poder-saber-liberdade, e a importância que a interpretação de si mesmo, dos outros e do mundo tem no processo de constituição da sua existência ética, com vista à transformação nunca acabada do sujeito. Pretende-se ainda averiguar em que medida cada manifestação artística patenteia estes pressupostos teóricos de Foucault.

Abstract

Literature, painting and cinema convey different perceptions of the extravagant experience of madness. This article analyses some examples of each of these manifestations, such as excerpts from the narrative work of Júlio Dinis, a 19th century Portuguese writer, paintings by Robert-Fleury Tony and Gericault, dating from the same period, and finally the film *A Beautiful Mind* (2001), offering a Foucaultian view on this matter. The works of Michel Foucault, *The hermeneutics of the subject* (2006) and *History of madness* (2005), allow addressing “the self-care” in a power-knowledge-freedom relationship axis as well as the importance that the awareness of the self, of others and of the world has in the process of creating their ethical existence, regarding the never completed transformation of the subject. The aim is also to ascertain to what extent each of these art forms reveals Foucault's theoretical assumptions.

Palavras-chave: loucura, narrativa dinisiana, pintura, cinema, Foucault

Keywords: madness, dinisiana's narrative, painting, cinema, Foucault

A extravagância atravessa as mais variadas formas de arte, desde a literatura ao cinema, passando pela pintura, congregando o conceito uma pluralidade de sentidos que a teoria moderna repercute. A extravagância, sob uma das suas múltiplas roupagens – a loucura –, será o objeto de análise deste artigo.

A literatura, enquanto testemunha da preferência por este tema, em particular na produção narrativa de Júlio Dinis (1839-1872), designadamente nos contos “O Canto da Sereia”, “Uma Flor de Entre o Gelo”, insertos em *Serões da Província*, e no romance *Uma Família Inglesa*, constituirá o alvo do primeiro olhar inquiridor.

A atração que o tema exerceu sobre os escritores produziu idêntico efeito sobre pintores como Robert Tony-Fleury, com “Pinel delivre les fous de leurs chaînes” (1876), ou Géricault, com a série de quadros dedicados à monomania, originando assim a instauração de um segundo olhar indagador.

De igual modo, a sétima arte não pôde manter-se alheia ao influxo proveniente das anteriores manifestações artísticas. Entre os filmes que têm por tema a exploração deste tema, destaca-se um que merece especial atenção, *Mente Brilhante* (“A Beautiful Mind”), nele incidindo, por isso, o terceiro olhar lançado sobre a loucura.

Interessa pois avaliar em que medida a loucura, em cada uma das manifestações artísticas, torna impossível a interpretação, daqui resultando a diluição do sujeito que interpreta, postulado por Foucault em *L’herméneutique du sujet* (2001). Há ainda a considerar duas perspetivas sobre este fenómeno: o sujeito que instaura essa rutura de interpretação, na qualidade de intérprete, é simultaneamente objeto de interpretação por parte de outros sujeitos e de si próprio. Simultaneamente interessa verificar, em sintonia com a proposta patente em *Histoire de la folie à l’âge classique* (1988), as relações entre “os outros” e o “eu” atingido pela loucura.

A loucura – uma leitura enformada pela perspectiva foucaultiana

Descartes, na obra *Méditations* (2005:268), preconiza a loucura como uma das materializações da extravagância ao fazer o seguinte comentário: “são loucos, e eu não seria menos extravagante, se seguisse o exemplo deles”. A existência deste fenómeno, na perspetiva de Michel Foucault (2005:24), decorre do apego do homem por si mesmo, através das ilusões que alimenta incessantemente. Por consequência, o homem assume como verdade a mentira e a ilusão/o sonho como realidade (2005:24).

Foucault refere, na obra dedicada ao estudo da loucura, um tipo de loucura que designa por “loucura da paixão desesperada”, espoletada por um amor excessivo que inflige sobre quem a viveu o logro, a decepção. Sobre estas desordens do coração se abate o

castigo, imbuído de uma aura de moralidade, que toma muitas vezes a forma de distúrbios do espírito.

Independentemente da tipologia de loucura, estabelecida em qualquer quadro nosográfico, o certo é que, ao longo dos tempos, esta se definiu no próprio âmbito da razão (2005:36), uma vez que é um ser pensante – e, portanto, -não louco – que pensa a loucura como algo fora da norma. A história da percepção da loucura traçada por Michel Foucault revela que a atitude da comunidade e da sociedade para com os loucos não se alterou com a passagem do tempo (1994:129). Os loucos, como outrora os leprosos, são excluídos da sociedade, encerrados num espaço para não perturbarem a ordem.

No plano da linguagem o estatuto do louco reveste-se de alguma curiosidade, porque, por um lado, tal como Gérard Dessons admite, o “style de la folie est désigné par référence négative – le manque, l’illogisme, la contradiction – à un modele général transcendant la singularité des discours, il ne peut constituer l’historicité du dire-fou” (2010:144); mas, por outro, ao louco coube no teatro do séc. XVI um papel primordial, porquanto ele profere de forma simbólica a verdade que os homens não vêem e contribui para o desfecho da trama¹. Deste modo, o louco dava voz à verdade sem, no entanto, ser responsável ou conhecedor da verdade que transmite.

Durante muito tempo, o louco é banido por ser considerado em função da sua ausência de razão, o mesmo é dizer desrazão ou não-ser da razão. Mais tarde, a exclusão social mantém-se, mas modifica-se a percepção da loucura. O louco é, doravante, visto como o outro da razão e internado para que os homens, responsáveis pela sua exclusão da esfera da “normalidade”, dele se distingam e se reintegrem na norma que eles mesmos definiram. Finalmente, o louco passou a ser encarado como doente, dotado de um estatuto científico e terapêutico. Nesta situação concreta o louco enquadra-se na razão médica. O louco é então percebido como o “outro” do pensamento e da moral subjugado pela relação de poder estabelecida com o médico, detentor exclusivo do poder e do saber.

A experiência da loucura é entendida, agora, como uma alteração da faculdade humana e como uma alienação da verdade do homem. É imperativo criar uma disciplina que estude a loucura como doença mental e que procure cientificamente objetivar o sujeito louco. Ao médico/terapeuta caberia fazer aparecer a verdade do louco. Este é um alienado em consequência da sua relação com o mundo, e a sua patologia é responsável pelo afastamento de si e pela alienação da sua natureza.

O médico continua a representar a razão, a norma, o discurso do “Mesmo”. O louco acaba por aceitar, com vista a alcançar a cura, uma identidade que um outro lhe mostra

¹ Bastará, por exemplo, recordar o papel que cabe a Joane, o parvo, na obra de Gil Vicente, *O Auto da Barca do Inferno*.

como sua, mas que não foi capaz de encontrar por si só.

Na verdade, o asilo afasta o louco de si próprio com o objetivo de o consciencializar da sua patologia. Assim, este sujeito perde a sua liberdade, ficando subordinado quer à sua loucura quer aos poderes de um “outro”, que se instala na sua interioridade ou fora dela. Confinado por relações de poder, manietado pela “disciplina” que lhe é imposta, o louco torna-se um sujeito “dócil”, cujos comportamentos e maneiras de agir estão sob controlo do médico.

Na formulação filosófica de Foucault o louco não será capaz do “cuidado de si” e, conseqüentemente, confrontar-se-á com limitações que o impedem de se constituir como sujeito capaz de agir de forma diferente, de ser o que não é.

Na obra *Hermenêutica do sujeito* ocorre uma mudança de direção, no sentido de postular uma estética da existência ao subordinar o pensamento à ética, concebendo-se o indivíduo quer como sujeito de conhecimento de algo exterior a si, na sua relação com o mundo, mas simultaneamente na relação consigo próprio, tornando-se objeto do seu conhecimento, na esfera da interioridade, por um processo de subjetivação que lhe permita (re)criar-se a si mesmo.

A temática desta obra centra-se no “cuidado de si”, em estreita correlação com o “conhecimento de si”, alcançado por meio de diversas práticas, que defluem de leituras e, conseqüentemente, de interpretações. Foucault apresenta o sujeito como intérprete do mundo, da natureza, do outro. No entanto, este sujeito é concomitantemente objeto de interpretação por parte de outros. Simultaneamente Foucault admite que o sujeito elabora as suas interpretações, atuando ativamente na sua própria constituição. No que respeita à hermenêutica, Foucault considera-a parte fundamental do nosso mundo, da nossa história e de nós mesmos. Como sustenta Alexandre Sech Júnior (2009:102), para Foucault “interpretação e intérprete, hermenêutica e sujeito confundem-se”. Ainda na obra em apreço a loucura institui-se como ponto de rutura em que o intérprete se dilui, impossibilitando a concretização da interpretação. Com efeito, a loucura situa-se no polo oposto ao “cuidado de si”, sendo imprescindível a ajuda do outro para que o louco abandone este estado (Foucault, 2006:161-167).

A constituição do sujeito é encarada como um processo histórico, ou seja, corresponde a um processo permanente e inacabado, repercutindo-se nas transformações que dele defluem. Nesta mudança do modo de ser do sujeito, este torna-se conhecedor de si mesmo e capaz de aceder à verdade e agir da melhor maneira, da maneira mais conveniente (Foucault, 2006:234). Neste processo de constituição permanente do sujeito, este último deve estar vigilante relativamente às representações que recebe constantemente do exterior, examinando o “grau de pureza da própria representação”, avaliando se “é mesmo a representação do mundo exterior ou uma simples ilusão” (Foucault, 2006:363).

Transpondo estas reflexões de âmbito teórico sobre o fenómeno da loucura, levantam-se algumas questões. O louco, não sendo capaz de se entregar ao “cuidado de si” e diluindo-se na qualidade de intérprete, disporá de algum meio de recuperar esses papéis? A criação de uma alteridade, de um outro “eu”, na sua interioridade, fomentará a capacidade de se tornar intérprete de si? Como encarará o louco a sua loucura? Como a encaram os “outros”? O louco será capaz de se transformar ou progredir? Ocupando a posição do “outro” neste processo, será o louco capaz de permitir a progressão, a transformação do outro que não é louco?

Além disso, importa também estabelecer a articulação entre a literatura e a perspetiva histórico-filosófica da loucura. Para esta questão encontra-se resposta em Michel Foucault, que considera a linguagem literária tão marginal quanto a loucura, porquanto ambas se afastam das regras da linguagem quotidiana (1994: 133).

A loucura na obra narrativa dinisiana

A produção literária dinisiana foi lida por alguns críticos² à luz da formação médica do seu autor. Nestes estudos, aparecem referências a crises de melancolia, de *spleen*, à tísica, à psicologia e à psicanálise, todavia se aborda em nenhum deles a loucura.

A literatura dinisiana cria condições para que se lance sobre o tema da loucura um primeiro olhar indagador. A compilação *Os Serões da Província*, publicada pela primeira vez em 1870, engloba dois contos representativos da abordagem literária do tema da loucura: “O Canto da Sereia” e “Uma Flor de entre o Gelo”.

Da leitura dos contos ou novelas³, assim classificados por boa parte da crítica literária, defluem algumas questões a que urge responder: o tratamento do tema da “loucura” é o mesmo? Qual o olhar que norteia a interpretação do fenómeno? A loucura permite explorar na produção literária os modos de subjetivação do sujeito? E se a resposta à última questão for afirmativa, a que sujeito, a “si” ou ao “outro”?

O discurso do *incipit* da obra é pronunciado pela personagem tio Cabaça. Este homem ocupa no meio do grupo de pescadores, de certa forma, o lugar de mestre, que os restantes escutam com atenção, procurando dele receber as verdades que devem contribuir

²A leitura de alguns artigos corrobora a ideia de que o curso de medicina de Júlio Dinis se projetou, de algum modo, na sua criação literária. Luís de Pina (1939), Aníbal Rego Vilas-Boas (1940) e Clementino Fraga (1940) refletiram sobre a influência da medicina nas obras dinisianas.

³A crítica literária de Júlio Dinis recorre a uma diversidade de vocábulos para designar as narrativas curtas. É curioso verificar que o este mesmo crítico numa outra obra (2002:141) revela dificuldades na escolha do termo mais adequado para nomear estas narrativas, adotando o vocábulo “romancezinhos”, mas apresentando também o termo “novelas” e “narrativas”. Liberto Cruz (1989), ao referir-se à coletânea *Serões da Província*, utiliza a expressão “um livro de contos”. Já Egas Moniz (1924:232) e Ernesto Rodrigues (1999:166) optam por denominar os mesmos textos “novelas”. João Gaspar Simões (1963:107) não se decide por um termo, hesitando entre “conto” e “novela”.

para que cada um se apetreche devidamente para os acontecimentos que a sua existência lhe reserva. O estatuto do tio Cabaça está patente na seguinte passagem: “era tido em grande conta na companhia [sic], não só pelo muito que entendia de coisas do mar, como pelo bem que sabia contar histórias curiosas, crónicas de tempos passados, recebidas por tradição dos seus pais e que de boa vontade transmitia aos moços, que o escutavam sempre atentos, embebidos naquelas recordações, quase todas gloriosas para a gente do mar” (1971:11). Entre o auditório interessa avaliar a reação de uma personagem, “o pescador moço”, que acaba por receber das palavras do tio Cabaça uma “profunda impressão” (*idem*:19) que se mistura com uma “certa preocupação de espírito” (*idem: ibid.*). Além do mais, neste rapaz evidencia-se uma profunda abstração que permanece inabalável ainda que os elementos da natureza se lhe interponham no caminho, como é o caso das ondas do mar. Pedro, assim se chama o pescador moço, deixa-se dominar pelo excesso dos sentimentos (“Pedro sentia, e por infelicidade, sentia com excesso” – *idem*: 20). Ora tal característica aumenta a sua debilidade e a sua fraqueza, agudizando proporcionalmente a sua propensão para a alienação. Os sintomas, ainda pouco evidentes, agravar-se-ão até ao final trágico da narrativa. A melancolia e a mania ocupam um lugar privilegiado, entre as figuras da loucura na obra de Foucault, na explicação do delírio.

De salientar que Dufour, em *Essai sur les opérations de l'entendement et sur les maladies qui le dérangent* (1770:357), ressalta ainda a propensão dos melancólicos para a solidão: “Assim se explica o facto de os melancólicos gostarem da solidão e evitarem as companhias, é isso que os torna mais apegados ao objeto de seu delírio ou à sua paixão predominante, seja qual for, enquanto parecem indiferentes a tudo o resto”.

Em relação ao comportamento de Pedro, a palavra “delírio” ocorre na obra⁴ justificando um tratamento enquadrado pela ciência positiva, até porque Júlio Dinis é também médico de profissão. James (1747:1215), no *Dictionnaire universel de médecine*, aponta aos melancólicos os seguintes traços, entre outros: “[...] não evitam os homens, mas parecem não prestar atenção alguma ao que lhes é dito; nada respondem”. Estes mesmos traços evidenciam-se em Pedro, ouvinte pouco atento das palavras do tio Cabaça:

[...] escutava-as distraído e provavelmente sem ter sequer consciência do que elas significavam. A abstracção de Pedro aumentara a ponto de fazer julgar a todos que ele transpusera as raias da loucura.

Tudo fazia maquinalmente; se respondia às perguntas que lhe dirigiam era como se as não houvesse compreendido (1971:43).

⁴Leia-se a seguinte passagem (Dinis, 1971:33): “Pedro correu, como em delírio, todas aquelas estreitas e tortuosas ruas de areia, que seguiam por entre os palheiros, e parou em toda a parte onde imaginava encontrar aquela que tão ansiosamente procurava”.

Mas estes sintomas tomarão uma proporção agigantada, condenando-o ao isolamento absoluto: “Esta distracção continuada, que o alheava ao trato usual dos seus companheiros, acabou por o isolar completamente, pois todos pareciam experimentar um certo afastamento por aquele carácter excessivamente concentrado e tão sujeito a aberrações que se assemelhavam a uma verdadeira loucura” (*idem*:43-44).

Este “louco” é, pois, condenado à exclusão pela comunidade em que vive. Nada de novo, na verdade, dado que este é o tratamento mais comum desde que o ser humano tomou consciência da doença mental.

Mas, retome-se a teoria foucaultiana para melhor se perceber a atitude do “louco” face à sua “loucura” e a do “outro” face ao mesmo fenómeno. Este pescador relega o “cuidado de si”, não dispondo das estratégias necessárias para usar a razão, o pensamento, com vista a agir em conformidade com o modo de subjetivação que deve buscar (“nem lhe deixava pensar na possibilidade de se subtrair a elas” -*ibid.*). A aproximação que o narrador estabelece entre este moço e as figuras míticas de Prometeu e Tântalo (1971:21) intensificam a perseguição do irrealizável e do remédio letal para o desespero que o consome. O diálogo entre as personagens apresentadas encarrega-se de evidenciar o papel de Pedro, enquanto portador da verdade (“juro-lhe...ser verdade tudo quanto me ouvir”). Assim o crê, este alienado que se desconhece como tal, assumindo o papel de portador de discursos verdadeiros que hipoteticamente poderão conduzir – quem sabe? – o “outro”, neste caso o tio Cabaça, a um conhecimento maior de si e, portanto, contribuirão [eventualmente] para que o processo de subjetivação se opere. Agora invertem-se os papéis e quem escuta é o tio Cabaça (“Fala, que eu te escuto” (1971:22)). O jovem pescador confessa diante do velho os efeitos alienantes que produz o canto que atribui a uma sereia e que ouve há já alguns dias na praia. Pedro admite a sua fraqueza para resistir ao fascínio que o canto exerce sobre si e é então que o tio Cabaça retoma a sua posição de mestre para, mais uma vez, advertir o jovem pescador. É curioso pensar que este guia se deixará enredar por esse mesmo canto, crendo tratar-se verdadeiramente do canto de uma sereia⁵. Ao descrever a forma como Pedro do Ramires procurava realizar os seus anelos, o narrador

⁵Confronte-se a seguinte passagem da obra dinisiana (1971:41-42): “O velho [...] principiou a ouvir aquele canto que o sobressaltou; aplicou o ouvido e percebeu-o mais distante. O velho ficou aterrado! Quanto mais involuntariamente o deleitava aquela música, tanto maior vulto tomavam as suas apreensões. Considerava-se já perdido, mas teve uma inspiração salvadora: correu para a pequena ermida, que lhe estava próxima, e, ajoelhando-se na entrada, pôs o pensamento na Virgem e serviu-se do expediente que, segundo a fábula, tinha utilizado um companheiro de Ulisses em uma situação idêntica. A prática surtiu efeito”. O perigo parecia ter passado, mas essa noite foi passada quase em claro. O mestre, dotado de todas as estratégias necessárias, não conseguiu aplicá-las à sua vida e, sobretudo, aos acontecimentos com que teve de lidar. O resultado foi o receio não apenas por si mas sobretudo por Pedro, a quem, como guia, parece não ter valido: “Depois lembrava-se de Pedro, o bom do velho, e compreendia como ele devia andar perdido, quando a si próprio nem a reflexão nem o peso dos anos lhe foram preservativo contra a influência daquela endemoninhada”.

vê-o “às vezes possuído de uma verdadeira alucinação” (*idem*:26). Em determinado momento da narração fica-se com a sensação de que Pedro, o intérprete, cede exclusivamente a um conhecimento elaborado a partir de um código desconhecido para a generalidade das pessoas.

Pode pôr-se a hipótese de este ser alienado ser detentor de uma capacidade única, vedada aos demais? A loucura franqueará uma porta fechada para os seres dotados de razão, de lógica, que lhes permite categorizar os “outros” como “loucos”? A resposta do narrador não constitui uma garantia que permite responder afirmativamente à questão, mas a insinuação patenteia-se nestes termos: “[...] deitou-se e fitou os olhos nas nuvens, como se nas formas irregulares que elas desenhavam no espaço estivesse lendo uma página misteriosa escrita em caracteres desconhecidos” (*idem:ibid.*). À linguagem particular das nuvens junta-se a linguagem do mar interpretada apenas pela cantora e pelo pescador. E note-se que o comportamento da cantora que solicitara aos pescadores que a levassem para o mar é entendido como uma “loucura”. O facto de estas duas personagens partilharem a capacidade de interpretar a linguagem das águas não justifica que sejam ambas as personagens colocadas na mesma “Nau dos loucos”? A paixão ardente que domina o coração de Pedro impede-o de se transformar: ele caiu na armadilha que a falta de “cuidado de si” lhe preparou. Faltou-lhe o exercício de preparação para este acontecimento que acabará por lhe custar a vida. Não tem já capacidade de se servir das estratégias que, na sua condição de sujeito, intérprete da verdade do discurso do tio Cabaça, deveria ter adquirido e posto em prática, para que a sua razão não se deixasse dominar pela paixão. E é já “em delírio” (1971:33) que corre nas ruas de Espinho para ver e ouvir a cantora estrangeira a quem se consagrara por inteiro. É justamente na boca de um dos pescadores, ouvidos por Pedro na noite tormentosa, que se evoca de novo a loucura, agora sob a designação de “mania”, aplicada desta vez ao comportamento da *Madama* (*idem*:34). A distinção entre “mania” e “melancolia” parece justificar o emprego deste termo, quando escolhido para designar o comportamento da cantora. Surge ainda outra vez, mas agora sob as roupagens da palavra “loucura”, numa frase interrogativa total na boca de Pedro que, assim, procura avaliar a sua reação ao canto da mulher estrangeira desconhecida (*idem*:38). Pedro não é ainda capaz de julgar o seu estado de espírito e chegará ao ponto de ver na morte o “único alívio a esperar” (*idem*:45).

Numa das noites em que esperava à beira-mar para ouvir a voz da mulher a quem votara o coração, ocorre a tempestade. Os gritos da mulher conduzem Pedro “como um louco” às vagas do mar, no intuito de a salvar. Quando, enfraquecido (“tinham-no alquebrado as vigílias contínuas e os extremos da paixão”), se debate com a força do mar, apodera-se dele o delírio (“Dúvidas, superstições, preconceitos, tudo lhe assaltava a

consciência e o fazia delirar”). Extenuado, esquece-se até de lutar e entrega-se à alucinação sem opor resistência alguma à força implacável do mar.

É então que a contemplação da mulher amada no meio do oceano parece imprimir novo alento ao naufrago. Em breve esta esperança se desfaz contra a interpretação do “outro” ou dos “outros”, neste caso os pescadores, que crêem a cantora alucinada (“não depositavam demasiada confiança no sossego de espírito da cantora para supor que não fosse possível uma ilusão da sua parte”). Ela, porém, acredita que o que viu – um homem agarrado à borda do barco – é a verdade, a realidade, negada pelos outros (“ela não acreditava haver sido alucinação dos sentidos”). Salvaguardará o texto a possibilidade de a interpretação equívoca da loucura, decorrente de quem a interpreta, traduzir a crítica do escritor face a uma postura social comum na época em que o escreveu? O texto não responde de forma categórica a esta questão, o que não impede que se indague sobre a matéria.

Os outros dois exemplos da obra narrativa dinisiana que tematizam a loucura são distintos deste, abordando o fenómeno sob óticas distintas.

Na novela “Uma flor de entre o gelo” duas são as personagens acometidas de uma certa loucura: uma delas é Valentina e a outra é o facultativo que a trata. Valentina acha-se apaixonada por um “príncipe” que conhece apenas pelas palavras por ele escritas nas paredes da capela da Sr.^a da Saúde. A loucura que concebe, muito afastada da realidade, transmite-a numa missiva a uma amiga da cidade sob uma ironia trágica desvendada pelo leitor, que acompanhou o Dr. Jacob no momento em que deixou a resposta aos versos de Valentina nas paredes da capela, tornadas confidentes. O apaixonado não é pois um Adónis, como o imagina Valentina, mas um velho médico cujas cãs impõem respeito a quem com ele convive. O narrador nomeia a ilusão do romance criado por Valentina de “devaneios dos vinte anos” (1980:249). Este devaneio turva-lhe a razão ao ponto de não lhe permitir aceitar a “realidade”. Ainda assim, a destruição desta criação imaginosa não passa para Valentina de um episódio risível, a que atribui pouca importância. Já o mesmo não se pode dizer das consequências nefastas que a ilusão da correspondência amorosa trouxe ao velho médico. À medida que o médico, através da revelação das emoções e da análise das reações de Valentina, vê a sua ilusão desmoronar-se, o leitor percebe as transformações que nele se vão operando. Primeiro, compreende, por meio do narrador, que o seu olhar “chamejante e desvairado” vai resvalando para o “delírio”; depois, é o próprio sujeito, o Dr. Jacob, quem se assume dominado pela paixão violenta que o leva gradualmente à loucura (“eu amava-a loucamente”). A constatação da loucura decorre da tomada de consciência da ilusão que criou: “Que direito tinha para fazer nascer ilusões, como as que eu, louco, cheguei a alimentar? [...]” O médico percebe os efeitos devastadores desta ilusão perdida: “Não vê que eu enlouqueço?” (*idem*:256) e confirma o seu estado mais adiante: “Conte-lhe a

minha loucura, fale-lhe na minha ridícula credulidade [...] ” (*idem*:257). Sobre o mesmo fenómeno lança-se ainda um “outro” olhar, desta feita o de um especialista, um médico que observou o paciente no “hospício dos alienados”, quando o Dr. Jacob aí foi recolhido. Dois factos se impõem pela importante informação que transmitem: primeiro, a existência de “hospícios dos alienados”, e, segundo, o acompanhamento do paciente por um médico.

Michel Foucault (2005:131) dá conta do reconhecimento da loucura como “realidade patológica” no séc. XIX, cabendo a este século a definição da boa e da má loucura.

Retome-se o texto dinisiano para se conhecer o diagnóstico do médico que acompanhou o Dr. Jacob. Trata-se, na sua interpretação, de uma “mania” que, aliás, descreve com contornos de cientista positivista, verificando as alterações de humor por que passa o paciente. Ora o vê tomado de “acessos de hilaridade”, ora lhe distingue “um sorriso singular”, ora assiste ao seu choro, à sua comoção, ora ainda lhe deteta um “desespero violento”. É nesta fase que considera ser necessário vigiá-lo para que não cause a si mesmo qualquer dano. A avaliação do médico aponta para a grande dificuldade de cura do doente.

De assinalar que a doença mental é alvo de apreciação científica no contexto de uma obra literária, dotando-a, assim, de um espírito científico positivista, patente na segunda metade do séc. XIX.

Regresse-se ainda à carta do facultativo para, curiosamente, se indagar da lógica ou ilógica que preside ao discurso do louco. O médico, ignorando a história da paixão amorosa serôdia do Dr. Jacob, desconhece também a lógica que preside ao discurso aparentemente ilógico do paciente. A razão do médico leva-o a concluir erradamente que a linguagem que o seu paciente utiliza não se subordina ao nexa da razão. O leitor, no entanto, interpreta a lógica do seu discurso, porquanto conhece os acontecimentos que o norteiam. Esta análise permite reequacionar o problema da loucura. Será a lógica que preside ao discurso de um louco distinto da lógica que orienta os discursos quotidianos? O discurso de um louco obedecerá a uma lógica inacessível para “outro” intérprete que não ele? Afinal, torna-se evidente a incapacidade do médico para tratar do caso do Dr. Jacob. Ele não tem condições para garantir que velho facultativo é “louco”, dada a sua inépcia para avaliara realidade que subjaz aos discursos do “paciente”. Afinal de contas, o velho clínico não parece assim tão louco, ou será que a sua loucura consiste apenas em continuar a perseguir um sonho?

O desejo de encontrar o elixir da juventude justifica-se tendo em vista a recusa por parte de Valentina do amoque lhe votou o velho médico, recusa essa legitimada pela diferença de idades. A frase “Vim tarde!”, incompreendida pelo médico, faz todo o sentido para o leitor que conhece a história, pois foram essas as palavras de Valentina para recusar aquele amor, palavras que continuam reiteradamente a martelar no pensamento do Dr. Jacob a impossibilidade da correspondência amorosa. Finalmente, a referência às andorinhas reporta o leitor aos versos escritos na parede da capela para incentivar Valentina

a associar o regresso das andorinhas ao retorno da esperança e dos sorrisos. A loucura deixa, assim, de estar associada à desrazão ou à ausência de razão, sendo plausível pensá-la como existente dentro do sujeito, dotada de uma lógica própria, como se pode deduzir das palavras de Foucault:

Assim como a doença não é a perda completa da saúde, do mesmo modo a loucura não é ‘perda abstrata da razão’, mas ‘contradição na razão que ainda existe’ e, por conseguinte, o tratamento humano, isto é, tão benévolo quanto razoável, da loucura... pressupõe o doente razoável e vê nisso um ponto sólido para considerá-lo sobre esse aspecto (2005:523-524).

Esta situação remete para as palavras de Michel Foucault em *O uso dos prazeres*:

De que valeria a obstinação do saber se ele assegurasse apenas a aquisição dos conhecimentos e não, de certa maneira, e tanto quanto possível, o descaminho daquele que conhece? Existem momentos na vida onde a questão de saber se se pode pensar diferentemente do que se pensa, e perceber diferentemente do que se vê, é indispensável para continuar a olhar ou a reflectir (1998:13).

Resta analisar no âmbito literário duas passagens da obra *Uma Família Inglesa*, publicada em 1868, incidindo na descrição dos acessos de loucura da velha ama Kate.

Catarina, nome de batismo da ama de Mr. Richard, é apresentada pelo narrador como uma octogenária “paraplégica e demente”. A sintomatologia desta demência integra acessos “furiosos”, “imprecações”, “gritos horripilantes”. Acrescenta-se a violência dos gestos, que conferem à ama uma perigosidade animal. Atente-se no monólogo da velha Kate:

– Cães! – bradava ela agora, naquele estranho imbróglio linguístico, impossível de reproduzir aqui e que fazia rir as criadas que a seguravam. – Cães! Têm-me aqui presa! Querem matar-me à fome! à fome! Mas deixem estar que em vindo Dick... Ele há-de vir, há-de vir! Larguem-me! Dick! Dick! – Era o nome familiar que ela dava ainda a Mr. Richard. Dick! Pois assim queres matar-me? Assim queres ver-me morrer? Não tens pena de mim? Dick! Fui eu que te trouxe ao peito, eu... Olha que sou a pobre Kate Simpleton. Dick! Dick! Livra-me destes demónios, que me querem afogar. Que mal te faço eu para me deixares morrer? Larguem-me! (1999:47).

A possibilidade de se magoar fica confirmada mais adiante, quando, tendo-se libertado das mãos dos criados, acaba por se ferir no rosto e se apoderar de uma faca. A ação de Jenny, recentemente entrada no quarto, demonstrará como, na sua condição de

intérprete exterior, se pode conduzir o sujeito a uma transformação, a uma mudança. Orientando com tranquilidade a velha Kate, Jenny sossega-a e consegue fazê-la atentar no mundo exterior, na existência de Jenny que a reconforta e a alivia da pressão exercida pela presença de muitos estranhos. Estes são os “outros”, que não são capazes de interpretar o espírito daquela mulher e que não agem convenientemente na condução daquele mesmo espírito.

Se a linguagem daquela mulher, por um lado, revela alguma desadequação face ao mundo exterior, por outro, não deixa de mostrar a existência de uma razão que retém dados verdadeiros. A velha ama sabe quem é e conhece a existência de Mr. Richard, a quem trata pelo “nome familiar”, não tendo ainda esquecido a relação que, durante muito tempo, a ligou a Dick – foi sua ama (“Fui eu que te trouxe ao peito”).

Afinal, até onde vai a demência desta mulher? Até que ponto a interação com os “outros” acentua a distância entre ela e o mundo exterior? Além disso, esta demência define-se pela ausência de razão? Não parece ser assim...

Numa outra passagem da obra, no momento em que Carlos se prepara para sair, vê-se inquietado por gritos agudos, como se fossem provocados por uma “dolorosa tortura”, que desvaloriza quando lhes conhece a proveniência (1999:264). Decidido a sair não o logra fazer devido ao recrudescimento da violência dos gritos e da angústia que evidenciam. Dirige-se, então, ao quarto da velha ama, onde a “pobre louca” manifesta diversos sintomas da doença mental, denunciada pela apresentação sumária que já se conhece. Resumem-se esses sintomas, posteriormente objeto de uma descrição mais minuciosa, a: movimentos violentos e desordenados, gritos agudos, discurso sem nexos, descompostura geral. As primeiras palavras articuladas por Kate revelam a inexistência de adaptação da ama ao tempo, pois não distingue neste homem que se aproxima do seu leito Carlos, mas vê antes Dick⁶. Há, pois, um desfasamento entre a realidade e a ilusão, a verdade e a mentira, configuradas pela razão daquela mulher. O discurso da velha Kate, se bem que marcado pela falta de lógica aparente, resultado talvez da inadaptação da inglesa ao espaço português, denota uma certa racionalidade. A velha Katie parece ter parado no tempo, não ter assimilado o envelhecimento do seu filho de criação e vê-se perseguida por alguém que designa por “malditos”. O delírio da aia vai-se intensificando ao ponto de dizer a Carlos que esses a prenderam e lhe “meteram-[me] aqui no peito um ferro” que “arde”. Imagina-se acorrentada (“não vês o cadeado que me puseram aos pés”, “não vês este laço que me deitaram ao pescoço?”. Carlos coloca-se, aqui, no papel de sujeito que escuta atentamente o “outro”, mas, simultaneamente, assume-se como o “outro” que pode subjetivar o

⁶ Cf. o texto dinisiano: “- Olhem!... É ele!... é ele!...- dizia ao mesmo tempo, reparando cada vez mais em Carlos. – Como veio para aqui?... Inda bem que vieste!... Agora sim!... Quero ver agora quem me fará mal?... Vem cá Dick, vem cá!... Agora sim!...” (1999:265).

comportamento da velha ama. Tanto assim é que a velha sossega. Neste processo de transformação, oscila ainda entre “soluções tão expressivos de dor”, os “discursos incoerentes”, “os risos” e “os prantos igualmente expressivos de desvario”.

As últimas palavras de Kate são aparentemente mais incoerentes:

Puseram-me estes ferros... – murmurava ela, interrompendo a ânsia, a cada instante, as palavras sem nexos que dizia – pensam que eu não sou... Kate? ... sou Kate, sou!... Foi à viúva do fogueiro... que eu dei... o vestido verde... O fogueiro morreu... morreu no mar... É porque não são bons cristãos... Não foi o galo que cantou, foi a coruja... Dizia que eram esmeraldas e... assim é que a irmã se perdeu... O cedro chorava... era o pai dela... (1999:267).

Nas relações de poder em que intervêm Jenny e Carlos, ambos se constituem como sujeitos de conhecimento que, recorrendo a um discurso de verdade, controlam o acesso de loucura de Kate, cuja resistência se dá por vencida, abrindo espaço para um modo de subjetividade em que a razão é determinante.

O tema da loucura na arte pictórica

O quadro de Robert Tony-Fleury, *Pinel delivre les fous de leurs chaînes* (1876), representa um acontecimento histórico⁷: o momento em que o doutor Philippe Pinel, nomeado responsável pelos hospitais que recolhiam os alienados e respondendo à indignação dos filantropos que se fazia sentir desde os finais do séc. XVIII, decide libertar as alienadas dos cadeados que as prendiam no hospital de Salpêtrière, em 1792.

Corresponderá esta representação a uma interpretação do pintor do fenómeno da loucura? Transmitirá de algum modo a realidade vivida no momento da libertação dos alienados? Corresponderá, antes, à realidade que foi presenciada pelo pintor no momento da execução da obra?

Partindo dos pressupostos postulados por Michel Foucault, crê-se que o quadro traduz o olhar do “outro” sobre o fenómeno da loucura. Não se acede, pois, através da pintura ao olhar do sujeito alienado: no entanto, é possível, a partir deste quadro, deduzir o que pensarão os “outros” que observam este episódio histórico. Neste grupo destaca-se a reação de uma mulher que, vestida de branco e azul, parece contente e receosa, temendo eventualmente o comportamento da mulher a quem se tiram os cadeados. Uma figura masculina destaca-se no conjunto pelo porte elegante e pela estatura: deverá ser o doutor

⁷ Para uma análise pictórica pormenorizada, consultar a obra de Jean-François Broux, *La Folie en peinture, XVIe – XIXe*, sobretudo a terceira parte.

Pinel que observa a libertação da mulher com calma, bem como os homens que se encontram perto dele. Ainda desse lado do quadro é possível ver quatro mulheres com atitudes e posturas diversas. Uma está sentada com os cabelos descompostos, a face tensa, segurando uma boneca nos braços; outra, de lenço no cabelo, observa a anterior. A terceira sobressai no conjunto pela palidez e pela expressão feliz e triste, parecendo confusa, imóvel, sem reação. A última mulher está ajoelhada à direita de Pinel e beija-lhe a mão em sinal de gratidão.

Do lado direito do quadro reúnem-se mais cinco mulheres sob um pequeno tecto de madeira.

Em primeiro plano estão duas mulheres: uma, com as pernas estendidas, com o olhar perdido e o peito nu, adquire ou reveste-se de um matiz patético, aparentando estar fora deste mundo; a segunda, ajoelhada, recobre-se de uma ferocidade que lembra um animal prestes a atacar a sua presa. O seu olhar reforça esta ideia, bem como a boca e as cadeias que a prendem reforçam a sensação de inquietude e perigosidade que transmite.

Num plano recuado vê-se uma mulher estendida no chão que parece estar a sofrer, com o seio desnudado e presa por uma correia no peito. À sua frente encontra-se uma mulher idosa que estende os braços em sinal de impotência, pois também ela tem nos punhos pulseiras de ferro que a acorrentam. À sua esquerda duas outras mulheres evidenciam atitudes muito distintas: uma parece indiferente ao que se passa, enquanto a outra parece ter sido captada em plena crise de histeria. Num movimento que a lança para diante, reúne a fragilidade e o poder num rosto sofrido que dá a sensação de estar a gritar. Também ela está acorrentada a uma vida. Finalmente, detenha-se o olhar sobre a figura central do quadro, uma jovem que está a ser libertada e para a qual convergem os olhares da maioria das outras personagens retratadas no quadro. Trata-se de uma mulher vestida de branco que se mantém indiferente ao que se passa à sua volta, deixando-se levar pela acção que outros desenvolvem. Um homem levanta-lhe o braço esquerdo para lhe tirar uma espécie de cinto. Percebe-se para que servia tendo em conta as pulseiras de ferro que se encontram no chão e que se deveriam encontrar nos seus tornozelos.

Este quadro traduz pictoricamente, na perspetiva apresentada por Pierre Morel e Claude Quétel na obra *Les médecines de la folie* (1985:216), a “volonté de rompre historiquement avec la barbarie des internements antérieurs. C’est ainsi qu’il faut comprendre que [...] cet épisode ait été considéré comme l’acte de naissance de la psychiatrie”.

As telas de Géricault reunidas sob o nome genérico de “monomanias”⁸ representam

⁸Supõe-se que estas telas, em número de dez, das quais desapareceram cinco, foram pintadas, entre 1822-1823, a pedido do doutor Georget, antigo aluno de Esquirol. As telas representam diversas monomanias:

alienados, isto é, indivíduos estranhos à razão mas suscetíveis de a reencontrar graças a cuidados específicos. Acredita-se ser possível curar os loucos, criando espaços próprios e utilizando novos métodos⁹. Assim nasce pouco a pouco a psiquiatria.

A monomania é definida por Lonrenz Eitner (1991:333) como uma “sorte de délire restreint à une obsession prévalente dont la logique participait d’une perception faussée du réel”.

Trata-se de um delírio obsessivo porque o doente não se preocupa senão com um único assunto, “folie partielle à délire unique”. Quando o seu raciocínio não se encontra absorvido pela ideia fixa que o controla, o monomaniaco não passa de um indivíduo “normal”, coerente.

Portanto, existem cinco monomanias que ilustram assim a mesma doença, reportando o mesmo assunto. Representam-se cinco doentes mentais, internados num asilo devido a uma causa comum.

A única diferença refere-se ao objeto da sua obsessão: roubo, inveja, jogo, comando. Os quadros são realistas pois constituem representações verídicas, dotando-se de valor documental. Estas obras permitem conhecer melhor a doença mental e confrontar a ilustração com a descrição de obras literárias. Ao atentar-se no olhar fixo dos doentes é fácil perceber a sua doença obsessiva e imaginar a ideia fixa, a preocupação exclusiva que os absorve.

Por outro lado, traduzem a evolução da loucura através de “leur objectivité austère, ces portraits s’écartant des modes de représentations traditionnels des fous” (Eitner, 1991:340). Não são já as imagens dos gritos ou dos gestos da condição de presa ou demónio dos loucos que merecem ser retidas.

Por isso, pode afirmar-se que “Les peintures de Géricault sont [...] les premières œuvres d’art à refléter la nouvelle attitude à l’égard de l’aliénation” (*idem: ibid.*).

A avaliação do fenómeno da loucura segundo Foucault em “A casa dos loucos” adquire um sentido mais profundo: “A prática do internamento no começo do século XIX, coincidiu com o momento em que a loucura é percebida menos com relação ao erro do que com relação à conduta regular e normal. Momento em que aparece não mais como julgamento perturbado mas como desordem na maneira de agir, de querer, de sentir paixões, de tomar decisões e de ser livre”.

“Monomania do jogo”, “Monomania do roubo de crianças”, “Monomania da inveja”, “Monomania do roubo” e “Monomania do comando militar”.

⁹ Jean Etienne Esquirol, discípulo de Pinel, crê na existência de causas físicas e psíquicas que justificam a doença mental. A observação clínica possibilita-lhe a execução de um trabalho que resulta na elaboração da sua nosografia, em que reúne cinco categorias, sendo uma delas a monomania.

A sétima arte e o tema da loucura

Resta agora explicar o último olhar sobre a questão da loucura, perspectivada de acordo com a sétima arte. Muitos foram os filmes¹⁰ que transpuseram o tema da loucura para a tela de cinema. Existem inclusivamente alguns estudos¹¹ que mostram a importância que este tema adquiriu na arte cinematográfica.

De entre as várias possibilidades oferecidas pelo cinema, a escolha recaiu sobre o filme norte-americano “A Beautiful Mind” (2001)¹². No início do filme John Nash é um promissor estudante acabado de chegar à Universidade Princeton, tendo recebido o Prémio Carnegie para a Matemática. Pressionado pelo diretor da universidade apresenta uma teoria para a matemática, baseada no conceito de dinâmicas governativas, que acabará por torná-lo famoso no mundo da economia e fazê-lo vencedor de um prémio. A loucura enleará o percurso desta mente brilhante e arrastá-lo-á para o hospital psiquiátrico de Mac Arthur, de onde sairá e ao qual não regressará graças a um investimento intenso de toda a racionalidade que ainda possui.

Analise-se a posição de John face ao fenómeno da loucura. Inicialmente, não há separação entre a realidade e a loucura, ou seja, a loucura faz parte da realidade, ela é real, ela é a sua vida, a sua existência, corresponde à ilusão tornada realidade e, portanto, não é questionável. Quando os outros (o médico e a mulher) o confrontam com a doença, isto é, quando os outros avaliam a sua loucura e lhe demonstram que aquilo que ele considerava realidade não existe, a primeira reação é negar, contestar essa avaliação. Será certamente difícil aceitar que tudo aquilo que se considera verdadeiro desapareça de repente. A aceitação da nova realidade acontece somente pela via da descoberta da verdade pelo louco, através da exercitação da razão: Marcee, a sobrinha imaginária do colega de quarto de Princeton, também ele fruto da sua imaginação, não envelhece com o passar do tempo, logo não pode ser real. O Dr. Rosen manifesta a sua crença numa cura por meio de medicação adequada, alertando-o para a impossibilidade de “racionalização do problema”.

Em contrapartida, a mulher vacila entre o tratamento e a felicidade do marido, sem as drogas que inibem as suas capacidades intelectuais e físicas. Ao que parece, a

¹⁰ Recordem-se “Sylvia” (2003), de Christine Jeffs, “The Age of Innocence” (1993), de Martin Scorsese, “Keane, Clean, Shaven” (1993), de Lodge Kerrigan, “Lost Highway” (1997), de David Lynch, “Psycho” (1960), de Alfred Hitchcock, “The Tenant” (1976), de Roman Polanski.

¹¹ Destacarei três estudos que exploram a temática da loucura no cinema e as suas relações com a literatura e com Foucault: o primeiro é da autoria de Cynthia Erb (2006); o segundo, de Mark Nicholls (2004) e o terceiro de Linda Williams (1981).

¹² Filme baseado na vida do matemático John Nash, que alcançou o prémio de Ciências Económicas em memória de Alfred Nobel em 1994. O filme foi dirigido por Ron Howard e escrito por Akiva Goldsman, inspirado no best-seller de Sylvia Nasar, nomeado para o Pulitzer Prize (1998). Os principais papéis cabem aos actores Russell Crowe (John Nash), Jennifer Connelly (Alicia Nash), Christopher Plummer (Dr. Rosen), Ed Harris (William Parcher), Paul Bettany (Charles Herman), Vivian Cardone (Marcee), entre outros.

genialidade apenas se manifesta numa coabitação espontânea com a loucura.

A atitude dos alunos de Princeton merece outros comentários: eles imitam o professor, tornando-o alvo da sua chacota. Com o tempo esta atitude transformar-se-á em admiração e carinho, que se estende aos seus pares, para quem a loucura de Nash é relegada para segundo plano, pois o reconhecimento do seu génio vence o preconceito face à esquizofrenia. A forma como o escutam atentamente revela que admiram o saber que possui e consideram que podem ainda aprender muito com ele. Por isto, tanto os alunos como os colegas são indivíduos em transformação sujeitos a modos de subjetivação, capazes de alterar o seu modo de agir em função das relações que estabelecem com o outro.

O mais curioso é a análise que o próprio Nash faz da sua loucura, contrariando a lógica orgânica do seu funcionamento. No dia da entrega do prémio questiona a definição de “razão” e de “lógica” que sempre procurou através dos seus estudos. E termina considerando que a sua maior descoberta foi que só nas “misteriosas equações do amor qualquer lógica ou razão pode ser encontrada”. Também a sua mulher se construiu, em termos de conhecimento, pois o acompanhamento da doença do marido permitiu-lhe “transformar-se em alguém que ama o marido”, quando “ele se transforma em alguém” que ela ama.

A vitória da racionalidade sobre a loucura torna-se, assim, possível na arte da representação cinematográfica, consubstanciando a ideia de Michel Foucault de que:

Dado que o homem descobre a sua verdade, é a partir de sua verdade e do fundo mesmo de sua loucura que uma cura é possível. Existe na não-razão da loucura, a razão do retorno; e se, na objectividade feliz em que se perde o louco, ainda permanece um segredo, esse segredo é aquele que torna possível a cura (2005:513).

A percepção da loucura é determinada em grande medida pelo enquadramento do fenómeno.

Com efeito, a literatura fomenta uma pluralidade de olhares que se desmembram em outras tantas percepções. O louco assoma nos textos dinisianos inicialmente como aquele que se entrega sem resistência às paixões avassaladoras, demitindo-se da sua função de intérprete do mundo, incapaz de constituir-se como sujeito de conhecimento e saber. Posteriormente, aparece como aquele que detém um conhecimento a que os outros não acedem, abrindo uma fissura inquestionável na relação de poder, inibindo o exercício da liberdade. Finalmente, numa relação saudável de poder, o louco, manifestando resistências, é capaz de exercer a sua liberdade, fomentando modos de subjetividade dos intervenientes.

Conclui-se, pois, que a obra literária constitui um importante documento para o conhecimento de determinadas realidades históricas, nomeadamente no que respeita ao conhecimento e tratamento da doença mental que tem norteado esta análise.

A arte pictórica representa um contributo inquestionável para a história das ideias, designadamente para o entendimento da evolução da perceção da loucura. Subordinando as representações selecionadas aos pressupostos teóricos de Foucault, conclui-se que a pintura privilegia sobretudo o olhar do “outro” sobre a loucura, revelando ora a convicção de que o louco pode recuperar a razão subjugada pela loucura através de uma relação de poder adequada, ora o receio de que tal não aconteça. A atenção recai na maneira de agir, nos comportamentos, nos sintomas físicos dos loucos, e, portanto, na interpretação dos “outros” relativamente ao louco. Não é possível avaliar o contributo de cada elemento das relações de poder para a constituição do sujeito de conhecimento/saber.

A época moderna conferiu contornos diversos à perceção da loucura. A genialidade emerge na coexistência pacífica da razão e da loucura.

Assiste-se assim a uma progressiva valorização do fenómeno da loucura em perfeita dependência da ação de interpretação, sobretudo por parte do sujeito, não desprezando, no entanto, a importância do “outro”, designadamente no estabelecimento de relações de poder e no conseqüente exercício da liberdade de cada um dos intervenientes.

Bibliografia

- BROUX, Jean-François (2009). *La folie en peinture, XVIe-XIXe*. Mémoire de Maîtrise, Histoire, SaintEtienne, Université Jean Monnet, Faculté des Lettres, Langues et Sciences Humaines. [disponível em 20 de Dezembro de 2011]
<URL:<http://psychiatrie.histoire.free.fr/sources/thesaut.htm>>.
- CRUZ, Liberto (1989). "Júlio Dinis: autor de romancesinhos". In *BibliothecaPortucalensis*, pp. 33-46.
- DESCARTES, René (2005). *Méditations I*. In *Œuvres complètes* (collection Bibliothèque de la Pléiade). Paris: Gallimard.
- DESSONS, Gérard (2010). *La manière folle*. Houilles: Éditions Manucius.
- DINIS, Júlio (1971). *Os Serões da Província – 2º vol*. Porto: Livraria Civilização.
- DINIS, Júlio (1980). *Os Serões da Província – 1º vol*. Porto: Livraria Civilização.
- DINIS, Júlio (1999). *Uma família inglesa*. Porto: Livraria Civilização.
- DUFOUR, J.-F. (1770). *Essai sur les opérations de l'entendement et sur les maladies qui le dérangent*. Amsterdam et Paris: Chez Merlin.
- ERB, Cynthia (2006). "Have You Ever Seen the Inside of One of Those Places?: Psycho, Foucault, and the Postwar Context of Madness". In *Cinema Journal*, 45, 4, pp. 45-63.
- EITNER, Lonrenz (1991). *Géricault, sa vie, son œuvre*. Evreux: Éditions Gallimard.
- FOUCAULT, Michel (1994). *Dits et Écrits: 1954-1988, Tomo 2: 1970-1975*. Daniel Defert et François Ewald (dir.) et Jacques Lagrange (col.). Paris: Gallimard.
- FOUCAULT, Michel (1998). "O uso dos prazeres". In *História da Sexualidade*, vol 2. Rio de Janeiro: Graal.
- FOUCAULT, Michel (2001). *A microfísica do poder*. Roberto Machado (org. e trad.). Rio de Janeiro: Graal.
- FOUCAULT, Michel (2005). *A história da loucura: na idade clássica*. José Teixeira Coelho Neto (trad.). São Paulo: Perspectiva.
- FOUCAULT, Michel (2006). *A hermenêutica do sujeito*. François Ewald e Alessandro Fontana (ed.), Frédéric Gros (dir.); Márcio Alves da Fonseca e Salma Tannus Muchail (trad.). São Paulo: Martins Fuentes.
- FRAGA, Clementino (1940). "Medicina e "humor" na obra literária de Júlio Dinis". In *Revista da Academia Brasileira de Letras*, 39, 59, pp. 228-257.
- GRAND PALAIS ET DIRECTION DES PATRIMOINES (2011). "L'histoire par l'image". [disponível em 7 de Julho de 2011]
<URL: <http://www.histoire-image.org/pleincadre/index.php?=&folie&d=1&i=897>>.
- JAMES, Robert; ANTOINE, Marc; BUSSON, Julien; DIDEROT, Denis; TOUSSAINT, François Vincent (1746-1748). *Dictionnaire universel de la médecine*. 6 vol.. Paris: Briasson, David, Durand.
- JÚNIOR, Alexandre Sech (2009). "A hermenêutica do sujeito em Foucault". In: *Revista AdVerbum*, 4, 2, pp. 95-103.
- MONIZ, Egas (1924). *Júlio Dinis e a sua obra*. Lisboa: Casa Ventura Abrantes.
- MOREL, Pierre, e QUETEL, Claude (1985). *Les médecines de la folie*. Paris: Editions Hachette.
- NETO, Aníbal Rego Vilas-Boas (1940). "Júlio Dinis e a deontologia médica". In *A Medicina Contemporânea*, 52, pp. 3-12.
- NICHOLLS, Mark (2004). "Male Melancholia and Martin Scorsese's The Age of Innocence". In *Film Quarterly*, 58, 1, pp. 25-35
- PINA, Luís de (1939). "A medicina na obra de Júlio Dinis". In *Boletim Cultural da Câmara Municipal do Porto*, 2, 4, pp. 1-35.

RODRIGUES, Ernesto (1999). "Júlio Dinis: uma revolução silenciosa". In *Cultura literária oitocentista*. Porto: Lello.

SIMÕES, João Gaspar (1963). *Júlio Dinis*. Lisboa: Arcádia.

WILLIAMS, Linda (1981). "Film Madness: The Uncanny Return of the Repressed in Polanski's "The Tenant".