

INTRODUÇÃO. A DOENÇA FEMININA

INTRODUCTION. THE FEMALE MALADY

Elaine Showalter¹

Tradução
Ana Carolina Salvi²

No decurso do último ano de vida, a grande teórica feminista Mary Wollstonecraft trabalhou em um romance concebido para ser um complemento ao seu tratado político *Reivindicação dos direitos da mulher*. Deixado inacabado à sua morte em 1797, *Maria; ou, os erros da mulher* [*Maria; or the wrongs of woman*] descreve “a miséria e opressão, particulares às mulheres, que surgem de leis parciais e costumes sociais”. A heroína de Wollstonecraft, Maria, é conduzida compulsoriamente a um manicômio por seu cônjuge abusivo, desejoso em obter controle de sua fortuna e liberdade para perseguir aventuras sexuais. Para Maria, a “mansão do desespero” em que estava encarcerada se torna um símbolo de todas as instituições feitas pelo homem, do casamento à lei, que confinam as mulheres e as enlouquecem. Ao ouvir as canções e lamentos de outras internas do manicômio, Maria sente sua própria mente ceder. Contudo, ela não consegue encontrar motivo para lutar pela

¹ É emérita professora doutora aposentada da Universidade de Princeton, onde ensinou por duas décadas no departamento de Literatura. Sua pesquisa é voltada à literatura do século XIX e estudos feministas. Foi presidente da associação Modern Language Association (MLA). Texto originalmente publicado em: SHOWALTER, Elaine. Introduction. The female malady. In: **The Female Malady: Women, Madness and English Culture, 1830 to 1980**. Mishawaka: Knopf Doubleday Publishing Group, 1985.

² Doutoranda em História na Universidade Estadual de Campinas. Mestre em Artes Visuais e Graduada em Psicologia, ambos pela Universidade Federal de Pernambuco. E-mail: carolina.salvii@gmail.com.

sanidade ou liberdade: “Não era o mundo uma vasta prisão, e as mulheres nascidas escravas?” (WOLLSTONECRAFT, 1975, p.21;23;27).

Uma pintura francesa que retrata o mesmo período, *Pinel libertando os insanos*, de Tony Robert-Fleury, oferece uma perspectiva diferente das conexões entre mulheres, loucura e confinamento. Em 1793, Philippe Pinel, o médico à frente dos manicômios parisienses durante a Revolução, obteve permissão da Comuna para desacorrentar os lunáticos em Bicêtre e Salpêtrière, um ato politicamente simbólico, como a libertação dos prisioneiros da Bastilha. Pinel, conforme a narrativa, primeiro removeu as correntes de vários internos homens; algumas semanas depois, voltou-se às mulheres. Entretanto, na pintura que comemora essa ocasião histórica, Robert-Fleury retrata “os insanos” como mulheres loucas de idades distintas, da juventude à senilidade (figura 1). Algumas estão recolhidas em melancolia, outras bradando em ataques histéricos, enquanto uma beija a mão de Pinel com gratidão. Os representantes da sanidade na pintura são todos homens, e essa divisão entre loucura feminina e racionalidade masculina é enfatizada pelas três figuras ao centro. Em primeiro plano está uma jovem encantadora, passiva e desganhada, com olhos modestamente abaixados, sobre cujo colo exposto um honrado e ereto Pinel lança um olhar de interesse ambíguo. O diretor do asilo que lhe segura o braço enquanto destrava as correntes parece menos libertá-la do que manipulá-la, como uma enorme boneca; sua liberdade nominal, a composição sugere, existe em uma tensão complexa com o controle masculino. Na pintura de Robert-Fleury, a irracionalidade libertada de seus grilhões por Pinel é, portanto, visualmente traduzida em seu signo mais reconhecível: a bela mulher, cujo corpo e mente desordenados são expostos — e opostos — ao escrutínio do homem que tem a autoridade de desacorrentá-la³.

³ Ver a discussão dessa pintura em Gilman (1982) p.212-3. Tony Robert-Fleury poderia estar representando algumas de suas próprias atitudes em relação às mulheres. Ele ensinou mulheres artistas em Paris na Académie Julien, onde suas alunas o descreveram como Byronico, dominador, magnético; “seus olhos... reluzentes com fogos apagados”. Ver Greer (1979) p.317-8. Para outras representações de mulheres na ciência e medicina do século XIX, ver Jordanova (1980).

Figura 1



Tony Robert-Fleury, *Pinel, médecin en chef de La Salpêtrière, délivrant des aliénés de leurs chaînes*, 1876, 355x505 cm, óleo s/ tela. Musée de l'Assistance publique - Hôpitaux de Paris. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Philippe_Pinel_%C3%A0_la_Salp%C3%AAtri%C3%A8re.jpg?uselang=fr.

Essas imagens duais da insanidade feminina — loucura como um dos erros da mulher; loucura como a natureza essencial feminina que se desvela diante da racionalidade científica masculina — sugerem os dois modos com que a relação entre mulheres e loucura tem sido percebida. No sentido mais óbvio, loucura é um mal feminino porque é mais vivenciado por mulheres do que homens. A sobrerrepresentação estatística das mulheres entre os doentes mentais tem sido bem documentada por historiadores/as e psicólogo/as⁴. Já no século XVII, os arquivos do médico Richard Napier mostravam quase o dobro de casos de transtorno mental entre suas pacientes mulheres em comparação aos homens (MACDONALD, 1981). Em meados do século XIX, os registros mostraram que as mulheres haviam se tornado a maioria das pacientes em hospícios públicos. No século XX, também, sabemos que as mulheres constituem a maioria de clientes em hospitais psiquiátricos públicos e privados, serviços de saúde mental ambulatoriais e psicoterapia; em 1967 um relevante estudo encontrou “mais doença mental entre mulheres que homens em todas as

⁴ Para um estudo abrangente em informações e teoria, ver Howell e Bayes (1981). Outras fontes relevantes são Archer e Lloyd (1982), Lipshitz (1978) Penfold e Walker (1983) e Jordanova (1981).

fontes de dados” (GOVE e TUDOR, 1973 apud HOWELL e BAYES, 1981, p. 155).

Porém, como deveríamos interpretar esse fato estatístico? Sempre houve aqueles que argumentaram que os altos índices de transtorno mental em mulheres é um produto de situações sociais, tanto pelos papéis limitantes de filhas, esposas e mães, como pelos maus tratos por parte de uma psiquiatria dominada por homens e possivelmente misógina. Portanto, Richard Napier notou que, entre seus pacientes, mulheres de todas as classes sociais reclamavam mais de estresse e infelicidade no casamento, expressavam mais aflição em relação aos filhos e sofriam mais de depressão em suas vidas cotidianas que os homens (MACDONALD, 1981, p. 74).

Contudo, a perspectiva preponderante observa uma equação entre feminilidade e insanidade que vai além da evidência estatística ou das condições sociais das mulheres. Filósofas feministas contemporâneas, críticas literárias e teóricas sociais têm sido as primeiras a chamar atenção para a existência de uma aliança fundamental entre “mulher” e “loucura”. Elas mostram como mulheres, dentro de nosso sistema dual de linguagem e representação, são usualmente alocadas no âmbito da irracionalidade, silêncio, natureza e corpo, enquanto os homens são alocados no âmbito da razão, discurso, cultura e mente⁵. Elas analisam e iluminam uma tradição cultural que representa “mulher” *como* loucura, e que usa imagens do corpo feminino, como na pintura de Pinel, para representar irracionalidade no geral. Embora o nome do transtorno feminino simbólico possa mudar de um período histórico a outro, a assimetria de gênero na tradição representacional permanece constante. Assim a loucura, mesmo quando experimentada por homens, é metaforicamente e simbolicamente representada como feminina: um mal feminino. Em francês, por exemplo, o homem vestido de mulher, a *drag queen*, é mesmo chamada de “a louca” – *la folle*. Homens, por outro lado, “aparecem não somente como possuidores, mas também como distribuidores da razão, que eles podem entregar — ou retirar — aos outros à sua vontade” (FELMAN, 1975, p.7).

⁵ Ver, por exemplo, Felman (1975) e Lloyd (1984).

Dada a ubíqua associação cultural entre mulheres e loucura, não é surpreendente que a mulher louca tenha se tornado para feministas contemporâneas uma figura emblemática como foi para Mary Wollstonecraft em 1797. Sandra Gilbert e Susan Gubar em *A louca no sótão* [*The madwoman in the attic*] (1979), apontam para a personagem fictícia da mulher desequilibrada que assombra as margens dos textos de escritoras do século XIX como a representação simbólica da raiva da mulher autora contra as inflexibilidades da tradição patriarcal. A louca é o duplo da autora, a encarnação de sua própria ansiedade e raiva. É através da violência desse duplo que “a autora encena seus próprios desejos raivosos de escapar das casas e textos masculinos” (GILBERT e GUBAR, 1979, p.85). Biografias e correspondências de mulheres talentosas que sofreram colapsos mentais têm sugerido a loucura como o preço que mulheres artistas tiveram de pagar pelo exercício da criatividade em uma cultura dominada por homens. Nos anais da história literária feminista, Virginia Woolf, Anne Sexton e Sylvia Plath se tornaram nossas irmãs e nossas santas.

O interesse feminista na insanidade feminina vai além de artistas e escritoras, e além da visão da louca como vítima. A psicóloga Phyllis Chesler, por exemplo, em seu importante estudo *Mulheres e loucura* [*Women and madness*] (1972), sustenta que as mulheres confinadas em instituições psiquiátricas estadunidenses são rebeldes fracassadas, mas heroicas, contra os constrangimentos da feminilidade estreita, peregrinas “em uma condenada procura por potência”, cuja insanidade é um rótulo aplicado às normas e violações de gênero, uma penalidade por “*ser ‘mulher’* tanto quanto por *desejar e ousar não ser*” (CHESLER, 1972, p.31;16). A teoria feminista francesa leva essa identificação com a louca aos seus extremos mais distantes. Para autoras como Hélène Cixous e Xavière Gauthier, a loucura tem sido a marca histórica aplicada ao protesto e revolução feminina. Elas celebram as “admiráveis históricas” do final do século XIX, e especialmente a famosa paciente de Freud, “Dora”, como campeãs da feminilidade insolente, cuja oposição, expressa em

sintomas físicos e discurso codificado, subverteu a lógica linear da ciência masculina (BERNHEIMER e KAHANE, 1985).

É certamente possível ver a histeria dentro do contexto histórico específico do século XIX como uma forma de protesto feminista inconsciente, a contraparte do ataque aos valores patriarcais realizado pelos movimentos de mulheres da época. Nessa perspectiva, a Dora de Freud é a irmã silenciosa da Nora de Ibsen; ambas resistem às definições sociais que as confinam à casa de bonecas da feminilidade burguesa. Tais alegações, contudo, se aproximam perigosamente da romantização e endosso da loucura como uma forma desejável de rebelião, em vez de vê-la como a comunicação desesperada da impotência. Pois a loucura, como percebeu Shoshana Felman, é “um tanto oposta à rebelião. A loucura é o impasse que confronta aqueles cuja condição cultural destituiu dos meios de protesto ou autoafirmação” (FELMAN, 1975)⁶. Um estudo histórico sério da doença feminina não deveria romantizar a loucura como um dos erros das mulheres assim como não deveria aceitar a equiparação essencialista entre feminilidade e insanidade. Pelo contrário, deve investigar como, em um contexto cultural particular, noções de gênero influenciam a definição, e, conseqüentemente, o tratamento de transtornos psíquicos.

Esse livro é tanto uma história feminista da psiquiatria quanto uma história cultural da loucura como uma doença feminina. Eu olho para a identificação e tratamento da insanidade feminina dentro da psiquiatria inglesa ao longo de dois séculos, explorando os contextos médico e social em que as mulheres foram primeiramente definidas e, em seguida, confinadas, como loucas. Eu também observo a representação da mulher louca nos textos legais, médicos e literários, assim como na pintura, fotografia e cinema. Essas imagens não foram simplesmente reflexos do saber médico e científico, mas parte de um arcabouço cultural fundamental no qual ideias sobre feminilidade e insanidade foram construídas. A linguagem da medicina psiquiátrica, especialmente no século XIX, quando havia escassa documentação científica para a maioria das

⁶ Para contexto histórico da histeria, ver Mitchell (1984).

suposições, é tão determinada culturalmente e reveladora em suas metáforas como a linguagem da ficção.

Tradicionalmente, historiadores da psiquiatria deram pouca atenção às questões de gênero. As fontes padrão para a história da psiquiatria, como relatórios médicos, livros-texto de psiquiatria, registros asilares, minutas parlamentares, processos judiciais e relatos jornalísticos, deixam de fora, silenciam de fato, as vozes das mulheres. Mesmo os mais radicais críticos da psiquiatria estão mais preocupados com classe do que gênero como determinante para a trajetória psiquiátrica individual e das instituições sociais psiquiátricas. Embora qualquer um que se proponha a escrever sobre a história da loucura deva intelectualmente a Michel Foucault, sua crítica ao poder institucional em *Loucura e Civilização* (1961) não contempla a diferença sexual. Embora ele tenha exposto brilhantemente as ideologias repressivas subjacentes à reforma asilar, Foucault não explorou a possibilidade de que a irracionalidade e diferença silenciada e confinada pelo asilo fosse também o feminino.

De modo a fornecer a análise de gênero e crítica feminista ausentes na história da loucura, devemos nos voltar a toda uma gama de fontes culturais distintas: narrativas de internas, diários, memorialística de mulheres e romances. Esses outros relatos de insanidade, por mulheres de Florence Nightingale a Mary Barnes, bem como as escritas de mulheres psiquiatras que comentaram, ainda que de um lugar marginalizado, sobre o desenvolvimento da profissão psiquiátrica em si, oferecem uma perspectiva indispensável sobre diagnósticos, tratamentos e teoria da doença feminina por aquelas que mais frequentemente foram os objetos do discurso psiquiátrico, em vez de suas teóricas e formuladoras.

Escolhi focar em um contexto nacional específico, da Inglaterra, em vez de tentar definir um relacionamento geral entre insanidade e feminilidade, pois ambos termos são culturalmente construídos. Não obstante muitas ideias inglesas fundamentais sobre insanidade fossem compartilhadas pelos Estados Unidos e pela Europa, as mesmas teorias tinham efeitos diferentes dentro de

cada ambiente nacional. Iniciando por volta de 1830, havia um ativo intercâmbio de ideias entre psiquiatras ingleses, estadunidenses, franceses e alemães, que visitavam os asilos uns dos outros e entusiasticamente liam suas publicações; contudo, ao final do século, atitudes e políticas psiquiátricas se tornaram diferenciadas enquanto cada sociedade estabelecia seus contornos médicos, morais e mentais. Semelhantemente, condutas voltadas à feminilidade e diferença sexual, embora compartilhassem muitas características ao longo das fronteiras nacionais, adquiriam significados específicos dentro do contexto de cada sociedade.

Ademais, a Inglaterra é um território particularmente frutífero para investigação dada a durável, coesa e fascinante noção da especificidade cultural da loucura inglesa. Desde o século dezoito, a ligação entre “doença inglesa” e aspectos da experiência nacional como comércio, cultura, clima e culinária têm sido tema tanto de tratados científicos como textos literários⁷. Os ingleses há muito tempo consideram seu país, com uma mistura de complacência e tristeza, como a matriz global da insanidade. Em *Relíquias da poesia inglesa antiga*, Percy alegou que os ingleses possuíam mais “cantigas-lunáticas” [*mad-songs*]⁸ que quaisquer de seus vizinhos, e desde sua criação em 1247, o Hospital Bethlem, conhecido como “Bedlam”, tem sido o símbolo de todos os manicômios, assegurando um lugar imaginário na história dos asilos semelhante ao que a Bastilha tem na história das prisões. A comédia de Ned Ward *Todos os homens loucos; ou, Inglaterra uma Grande Bedlam* [*All men mad; or, England a Great Bedlam*] (1711) foi típica de uma tradição literária que satirizava a loucura, excentricidade e melancolia como características nacionais. No entanto, em 1733, o médico social George Cheyne, em um livro intitulado *A doença inglesa*, alegou que a loucura era um subproduto da sensibilidade, ambição e inteligência inglesa. Ele instava seus leitores a se orgulharem da

⁷ Ver Skultans (1978), Moore (1953) e Porter (1983).

⁸ O termo “mad-songs” se refere a cantigas, muito populares nos séculos XVII e XVIII, especialmente no teatro, cujo conteúdo expressa e comunica as emoções (e a loucura) da personagem — em sua maioria expressiva feminina. LISTER, Rebecca. “*Wild Thro' the Woods I'll Fly*”: Female Mad Songs in Seventeenth-century English Drama. Tallahassee: Florida State University Press, 1997. (N.T.1)

melancolia, hipocondria, morbidez e *spleen*⁹ que compunham parte da herança nacional, pois aflições nervosas eram sinais de progresso e superioridade cultural. “Temos mais doenças nervosas”, ele explicou, “pois, a Era presente empenhou Esforços para ir além dos Tempos idos, por todas as Artes da Ingenuidade, Invenção, Estudo, Aprendizado, e todas as Profissões Sedentárias e Contemplativas” (CHEYNE, 1733, p. 54).

No plano dos provérbios e cultura popular, se não na ciência médica, a conexão entre loucura e Inglaterra persistiu com notável tenacidade. Desde o movimento antipsiquiatria liderado por R. D. Laing na década de 1960, aliás, a noção da doença inglesa como parte do caráter nacional tem desfrutado de uma espécie de revivalismo. Quando disse ao oficial alfandegário no Aeroporto de Heathrow em 1977 que planejava estudar a loucura, ele alegremente assegurou-me que tinha vindo ao lugar certo.

Mais significativamente, na Inglaterra as diferenças na percepção da loucura conforme identificada em homens e mulheres se destacam com particular nitidez. Em paralelo à doença inglesa, a psiquiatria do século XIX descreveu a doença feminina. Mesmo quando homens e mulheres possuíam sintomas semelhantes de transtorno mental, a psiquiatria diferenciava entre uma doença inglesa, associada às pressões econômicas e intelectuais de homens altamente civilizados, e uma feminina, associada à sexualidade e à essência natural das mulheres. Acreditava-se que as mulheres eram mais vulneráveis à insanidade que os homens, a vivenciavam de modos especificamente femininos e eram afetadas diferentemente na condução de suas vidas.

O psiquiatra vitoriano Henry Maudsley sustentava que mesmo na demência violenta as mulheres eram limitadas e circundadas pelas qualidades da feminilidade; elas não “evidenciavam exaltação vivaz e energia como os homens e tinham delírios de grandeza mais silenciosos e menos assertivos,

⁹ Segundo o dicionário literário eletrônico, “spleen” aparece na literatura inglesa desde Shakespeare, embora com significado distinto daquele posteriormente adotado pelos poetas decadentistas como Baudelaire. Em Shakespeare, *spleen* tende a expressar emoções intensas, variando entre alegria, orgulho e paixão. No século XIX, Baudelaire recupera o termo e o associa à decadência, ao tédio, fastio e à crise existencialista. Carlos Ceia: s.v. “Spleen”, *E-Dicionário de Termos Literários (EDTL)*, coord. de Carlos Ceia, ISBN: 989-20-0088-9, <<http://www.edtl.com.pt>>, consultado em dd-mm-20aa (N.T.2)

compatíveis com a natureza mais delicada e com as tendências e condições mais sossegadas de suas vidas” (MAUDSLEY, 1895, p. 461).

A diferenciação teve início no final do século XVIII, quando ocorreu um deslocamento significativo na forma como a loucura era percebida e tratada. Enquanto os lunáticos eram outrora vistos como brutos insensíveis, animais ferozes que necessitavam de correntes, chicotes, camisas de força, janelas barreadas e celas trancadas para contenção, agora eram vistos como seres humanos doentes, objetos de pena cuja sanidade deveria ser restaurada pelo cuidado. Esse deslocamento ideológico tem sido chamado de primeira revolução psiquiátrica. Em sua esteira, reformadores sociais ingleses, incluindo magistrados, filantropos abastados e terapeutas leigos, investigaram os modos predominantes de tratamento para os insanos dentro dos manicômios privados, casas de trabalho e prisões, e deram início à criação de instituições alternativas — asilos — nas quais a vigilância paternal e os ideais religiosos substituíram a coerção física, medo e força.

No entanto, foi também nesse período que a dialética da razão e desrazão assumiu significados especificamente sexuais e que o gênero simbólico da pessoa insana foi transferido de masculino para feminino. Para os augustanos, o imaginário cultural do lunático era masculino. Em meados do século XVIII, as representações da loucura mais famosas eram os dois homens nus acorrentados da escultura de Caius Gabriel Cibber para os portões do Hospital Bethlem, então em Moorfields (ALLDERIDGE, 1977; PAULSON, 1971). Representando “loucura melancólica” e “loucura furiosa”, esses “irmãos desmiolados insolentes”, como o Papa os chamou em *The dunciad*, marcaram a entrada do lunático no submundo dos insanos¹⁰.

¹⁰ Sobre as atitudes de poetas augustanos em relação a gênero e loucura, ver Byrd (1974;1977).

Figura 2



Caius Gabriel Cibber, *Raving madess*. Photo credit: Bethlem Museum of the Mind. Disponível em: <https://artuk.org/discover/artworks/raving-madness-265092>

Figura 3



Caius Gabriel Cibber, *Melancholy madness*. Photo credit: Bethlem Museum of the Mind. Disponível em: <https://artuk.org/discover/artworks/melancholy-madness-265091>

Ao longo do século, contudo, a louca atraente gradualmente substituiu o louco repulsivo, tanto como arquétipo do lunático confinado, quanto ícone

cultural. O movimento de reforma da loucura teve sua origem imediata nas revelações dos maus-tratos brutais das mulheres frágeis em manicômios. Em 1793, por exemplo, após uma jovem viúva Quaker morrer de maneira misteriosa e nefasta no Asilo de York, filantropos Quaker indignados apoiaram William Tuke, um comerciante abastado, na fundação do York Retreat, um asilo pioneiro no cuidado humanizado dos insanos. No decorrer das décadas seguintes, denúncias de abuso, até mesmo estupro e assassinato, de mulheres pacientes pelos diretores e funcionários dos manicômios alteraram ainda mais a corrente de opinião. Enquanto o público podia ser convencido de que os loucos eram criaturas sub-humanas que demandavam contenção violenta, esses relatos de abuso de mulheres “delicadas” inspiraram uma revolta pública e mudança de consciência que levou a uma série de reformas legislativas¹¹.

De fato, a correlação entre loucura e os erros das mulheres se tornou uma das principais convenções ficcionais do período. Defoe protestara contra a negociação da loucura feminina, as conspirações entre homens e diretores de manicômios para se livrarem de esposas e filhas problemáticas. Romancistas do final do século XVIII representavam a louca como vítima da tirania paterna e opressão masculina e como objeto de sensibilidade iluminada; desse modo, o “homem sensível” de Henry Mackenzie lamenta pela louca que vê em Bedlam (BYRD, 1974; DEPORTE, 1974).

Em 1815, as estátuas masculinas de Cíber foram escondidas do público por detrás de cortinas abertas somente sob solicitação especial (ALLDERIDGE, 1977). Essas imagens perturbadoras do homem nu selvagem e sombrio foram substituídas pelas imagens poéticas, artísticas e teatrais da jovial e bela insanidade feminina. A louca vitimada se tornou uma espécie de figura cultuada para os Românticos. Um soneto típico do período, *Escrito em Bedlam: ao ver uma jovem e bela maníaca* [*Written in Bedlam: on seeing a beautiful young female maniac*] (1801) de George Dyer, apresenta o poeta tomado de misericórdia ao ver a “doce donzela” cuja “face angelical” e “seio delicado”

¹¹ Ver Scull (1982) e Digby (1985). O caso individual mais divulgado, no entanto, foi do louco enjaulado James Norris em Bethlem em 1814.

tornam sua loucura especialmente sedutora. Entretanto, essa irracionalidade feminina mansa, tão facilmente sujeitada à razão masculina, também pode representar uma força sexual desconhecida e indomável. A natureza ambígua e perturbadora da loucura feminina foi expressa e perpetuada por três grandes imagens Românticas da louca: a suicida Ofélia, a sentimental Crazy Jane e a violenta Lucia. As três estabeleceram a sexualidade e natureza feminina como fontes da doença feminina, mas cada uma também representou uma interpretação diferente para a loucura da mulher e relação do homem com ela.

Virtualmente, todas essas convenções podem ser rastreadas até a Ofélia de Shakespeare. Laeters a considera “documento da loucura”, e, de fato, como Sander Gilman aponta, as representações mutáveis de Ofélia ao longo dos séculos registram os deslocamentos das definições de insanidade feminina, da erotomania dos elisabetanos e histeria do século XIX até os conflitos inconscientes incestuosos dos freudianos e o duplo vínculo esquizofrênico dos laingianos¹².

As convenções cênicas associadas ao papel sempre enfatizaram a natureza feminina da insanidade de Ofélia em contraste com a angústia metafísica universal de Hamlet. No palco elisabetano, Ofélia tradicionalmente está vestida de branco, adornada com “guirlandas fantásticas” de flores silvestres e tem os cabelos soltos. Ela canta baladas melancólicas e lascivas; seu discurso é marcado por metáforas extravagantes, associações livres líricas e referências sexuais explícitas. Ela demonstra todos os sintomas clássicos da melancolia amorosa.

Essas convenções carregaram mensagens duais sobre feminilidade e insanidade. A mulher com seu cabelo solto indicava uma ofensa ao decoro, uma sensualidade inadequada (CHARNEY e CHARNEY, 1977; DESSEN, 1984). As flores de Ofélia, também, vieram da iconografia renascentista da sexualidade feminina; ao entregá-las, ela simbolicamente se “deflora” (GARBER, 1981; LYONS, 1977). Mesmo sua morte por afogamento tem

¹² Ver Gilman (1982). Para uma discussão aprofundada sobre Ofélia, ver Showalter (1985).

associações com o feminino e o irracional, pois a água é um símbolo orgânico da fluidez feminina: sangue, leite, lágrimas (CAMDEN, 1964)¹³.

Os augustanos também sentiam desconforto com os elementos dissonantes e eróticos no papel de Ofélia. Como Samuel Johnson, eles estavam determinados a vê-la como vítima inocente, alguém jovem, bela, inofensiva e piedosa. As objeções augustanas à leviandade e indecência chocantes do discurso de Ofélia levaram à censura do papel; suas falas foram cortadas e o papel era comumente designado a uma cantora em vez de atriz.

Os românticos, por outro lado, eram fascinados pelo espetáculo da sexualidade e emotividade de Ofélia. Passionalmente interpretada pela ingênua irlandesa Harriet Smithson em uma produção em Paris na década de 1830, Ofélia se tornou uma obsessão para os artistas do século. Em suas cenas enlouquecidas, Smithson usava um longo véu preto, sugestivo do simbolismo da sexualidade feminina misteriosa que permeava o romance gótico, e fiapos de palha espalhados desordenadamente pelo cabelo. Essa imagem foi amplamente copiada nas litografias populares; mulheres da moda francesas adotaram o “penteadado à louca” [*coiffure à la folle*]; o jovem Hector Berlioz ficou tão encantado que casou com ela, e Delacroix a pintou como Ofélia em uma série de desenhos sexualmente intensos (RABY, 1982).

¹³ Ver também Gaston Bachelard (1942) sobre o “complexo de Ofélia”.

Figura 4



Autor desconhecido, *Harriet Smithson as Ophelia in Paris*, 1826. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Harriet_Smithson_as_Ophelia.jpg.

Ofélia teve duas importantes imagens suplementares na imaginação Romântica, em que cada uma incorporava um aspecto da personagem. A mais popular, a louca injustiçada Romântica, era Crazy Jane (por vezes chamada Crazy Kate ou Crazy Ann), uma pobre servente que, abandonada por seu amado ou privada dele pela morte, conseqüentemente enlouquece. A balada original de sua sedução e traição, escrita pelo romancista gótico Matthew ‘Monk’ Lewis, em 1793, deu logo seqüência aos melodramas, continuações sobre a morte e aparição de Crazy Jane, e o folheto¹⁴ de Sarah Wilkinson *A trágica história da Srta. Jane Arnold, comumente chamada Crazy Jane e Sr. Henry Perceval, prestando conta de seu nascimento, parentesco, cortejo, e fim melancólico, baseado em fatos* [*The tragical history of Miss Jane Arnold, commonly called*

¹⁴ *Chapbooks* eram livretos/folhetos de literatura popular em circulação na Europa moderna. Segundo a descrição fornecida por British Library: “pequenas e acessíveis formas de literatura para crianças e adultos que eram vendidos nas ruas e abarcavam uma série de assuntos, desde contos de fadas e histórias de fantasmas até notícias de política, crime ou desastre”. Embora seja frequentemente associado à literatura de cordel, optamos por não utilizar o termo cordel dada a especificidade geográfica (cordel é, por exemplo, conhecido como *brazilian chapbook* em países anglófonos). (N.T.3)

Crazy Jane, and Mr. Henry Perceval, giving an account of their birth, parentage, courtship, and melancholy end, founded on facts] (1813). Crazy Jane era uma louca dócil e inofensiva, devota unicamente à recordação do amor perdido:

Ela vagava pelos lugares por onde costumava caminhar com Henry. Cantava árias das mais lamuriosas e conversava com aqueles que a abordavam sobre seu amado. Adornava os cabelos com palha de salgueiro e flores silvestres, dispostos em estilo extravagante; e esse parecia ser o único entretenimento a acalmá-la (MUNCH-PEDERSEN, 1979, p. 56-73.).

O apelo de Crazy Jane não é difícil de compreender. Que atividades seriam mais femininas e respeitáveis, ou representariam menos ameaça aos pais dominadores e homens desleais? Para os escritores Românticos, Crazy Jane era a imagem comovente da vulnerabilidade feminina e um lembrete lisonjeiro da dependência feminina ao afeto masculino. Artistas Românticos como Thomas Barker e George Shephard pintaram Crazy Jane como órfã nostálgica da tempestade¹⁵.

¹⁵ Há uma discussão importante dessas pinturas em Gilman (1982).

Figura 5

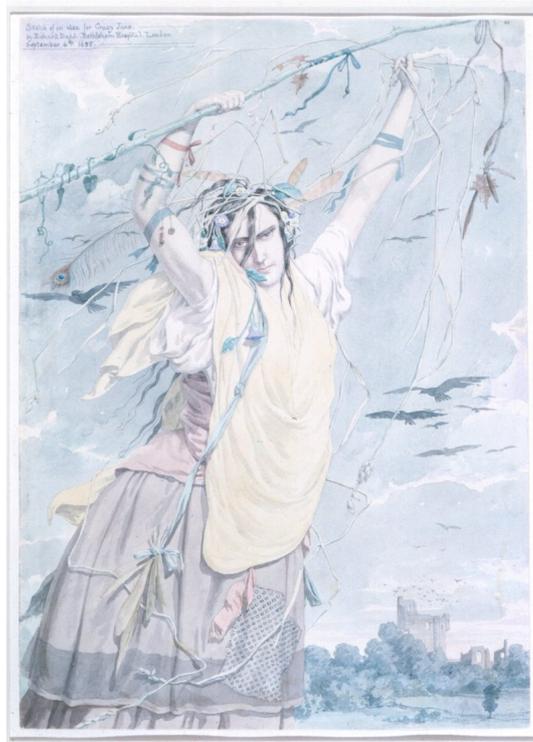


George Shephard, *Crazy Kate*, 1814, grafite s/ papel, 178mm x 254mm. © The Trustees of the British Museum. Disponível em: https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1902-1018-23

Em uma demonstração fascinante do tráfego entre imagens culturais e ideologias psiquiátricas, sua imagem entrou até mesmo nos livros-texto psiquiátricos do período. Na década de 1820, Dr. Alexander Morison, influenciado pela fisiognomia do grande psiquiatra francês Esquirol, convidou artistas para visitarem o Surrey County Asylum, onde era residente chefe do setor feminino. Ele utilizou os desenhos das pacientes feitos pelos artistas em uma série de palestras sobre fisiognomia da doença mental. A maioria das ilustrações mostra retratos femininos padronizados no estilo Crazy Jane; mesmo quando descritas como maníacas, essas mulheres tinham doces sorrisos e belas feições; elas eram exibidas em chapéus e gorros elaborados, como nos modelos de chapelaria dos anuários femininos. A Srta. A. A., por exemplo, era uma “erotomaníaca”, uma servente doméstica que desenvolvera paixão pelo clérigo da paróquia e que era “geralmente propensa ao beijo” (MORISON, 1976, p. 79). Crazy Jane se tornou a residente característica de Bedlam no século XIX, não somente como imagem da loucura para mulheres, mas como modelo de insanidade para os homens também. Nos anos 1850, Richard Dadd, um artista vitoriano que matou seu pai e passou o restante da vida em hospícios, pintou

um interno de Bethlem como Crazy Jane, usando a veste remendada da mulher louca e coroadado com as tradicionais flores silvestres, penas, farrapos e palha.

Figura 6



Richard Dadd, *Sketch of an Idea for Crazy Jane*, 1855. Disponível em: <https://museumofthemind.org.uk/blog/sketch-of-an-idea-for-crazy-jane-by-richard-dadd>

No auge de seu modismo sentimental, a lenda de Crazy Jane passou por uma metamorfose sombria. A imagem veio do romance célebre de Walter Scott *A noiva de Lammermoor* [*The Bride of Lammermoor*] (1819). A heroína, Lucy Ashton, é impedida de esposar o homem amado e forçada a uma aliança mais socialmente aceitável. Porém, na noite de núpcias, os convidados ouvem guinchos da câmara nupcial. Apressando-se para o quarto, descobrem o noivo esfaqueado na soleira e Lucy encolhida em um canto,

Seu adorno desgrenhado; suas vestes de dormir rasgadas e ensanguentadas, — seus olhos vidrados e feições convulsionadas em um paroxismo selvagem de insanidade. Quando descoberta, balbuciou, fez caretas e apontou com os dedos ensanguentados, com os gestos frenéticos de um

demônio exultante... Enquanto carregavam-na pela soleira, ela olhou para baixo e murmurou as únicas palavras articuladas que falara até então... ‘então, arrebataste teu noivo formoso?’ (SCOTT, 1964, p. 323).

A fuga das mulheres à sujeição da feminilidade para uma loucura violenta e empoderadora era um tema popular na ópera romântica do século XIX; o romance de Scott recebeu oito adaptações operísticas, incluindo *Lucia de Lammermoor* de Donizetti, e sopranos violentas reinaram em uma cena louca atrás da outra (BLEILER, 1972). Sugere-se que a popularidade dessas óperas indica uma simpatia feminista subversiva na audiência; a frequentadora de ópera poderia experimentar vicariamente “a melancolia, o delírio, os suicídios e assassinatos, e os desvarios de coloratura de mulheres gentis dominadas por homens” (HENAHAN, 1980, p.21). Flaubert acentua essa projeção quando Emma Bovary arrebatadamente se identifica com a heroína violenta de uma produção local de *Lucie de Lammermoor*. “Oh”, ela se pergunta, “porque ela, como essa mulher, não resistiu?” (FLAUBERT, 1962, p. 233). Porém, assistir a essas óperas é perceber que mesmo as loucas assassinas não escapam à dominação masculina; elas escapam de um exercício específico e intolerável dos erros das mulheres ao assumir uma forma poética de feminilidade pura e idealizada, tal como a cultura masculina construíra: absolutamente irracional, emocional e, uma vez que o ato é realizado, absolutamente passiva.

Essas imagens da insanidade feminina partiram de um contexto cultural que não pode ser tabelado ou traduzido em estatísticas de saúde mental. Analisadas e objetificadas por meio da interpretação psiquiátrica, elas são, não obstante, histórias contadas pela cultura masculina sobre a doença feminina. Como a pintura de Pinel libertando os insanos, elas operaram como formas de controlar e dominar a própria diferença feminina.

No decorrer do século XIX, a psiquiatria e cultura inglesas criaram novas histórias sobre a doença feminina, mas os temas permaneceram essencialmente os mesmos. Busquei esses temas em três fases históricas da psiquiatria inglesa: o Vitorianismo psiquiátrico (1830–1870), Darwinismo

psiquiátrico (1870–1920), e modernismo psiquiátrico (1920–1980)¹⁶. Os termos para as fases tentam sugerir a continuidade entre os grandes períodos da cultura intelectual e literária e as perspectivas psiquiátricas que produziram. O advento da era Vitoriana coincidiu com uma série de mudanças significativas na resposta da sociedade à insanidade e sua definição de feminilidade. A nova legislação tornou o hospício público a instituição principal para o tratamento dos insanos. O Ato dos Lunáticos [*Lunatics Act*] de 1845 foi pioneiro no requerimento de que todos os condados e distritos da Inglaterra e País de Gales tomassem providências para o cuidado dos loucos, levando a um período de construções de hospícios sem precedentes; em dois anos, trinta e seis dos cinquenta e dois condados haviam construído hospícios públicos. Ao passo que a população interna dos hospícios crescia, também crescia a porcentagem de mulheres. Na década de 1850 as mulheres eram a maioria das internas e o hospício, em lugar do sótão, era considerado o espaço apropriado para as loucas.

Na trilha da celebração do papel doméstico das mulheres, os Vitorianos esperavam que instituições mentais acolhedoras e familiares domassem e domesticassem a loucura, trazendo-a à esfera da racionalidade. Projetaram os hospícios para não somente acolher a irracionalidade feminina, mas também curá-la por terapêutica paternalista e técnicas administrativas. No hospício vitoriano, a loucura era gerida tranquilamente e controlada pelo arranjo espacial, rotina e atividades diárias.

Após 1870, no entanto, tornou-se claro que o hospício falhara em satisfazer os anseios de seus partidários. Superlotado, subfinanciado, sem equipe suficiente, o empreendimento vitoriano de domesticação da loucura tornou-se meramente técnica nominal. Seguindo as teorias darwinianas de herança, evolução e degeneração, um darwinismo psiquiátrico emergente entendia a insanidade como produto de um organismo defeituoso, má herança e

¹⁶ O termo “darwinismo psiquiátrico” vem de Vieda Skultans (1975). Ela nomeia a fase de gerenciamento moral como “romantismo psiquiátrico” dada sua ênfase na vontade individual; escolhi, em contrapartida, enfatizar o paralelismo com a história social e valores da era vitoriana.

ambiente maligno. Considerando o lunático como uma pessoa degenerada, de fraca vontade e predisposição mórbida, terapeutas darwinistas viam negativamente a eficácia do cuidado asilar e terapia paternalista. Em vez disso, redefiniram seu papel como uma polícia psiquiátrica, patrulhando as fronteiras entre sanidade e loucura, e protegendo a sociedade da infiltração perigosa dessa linhagem contaminada.

A vigilância desses médicos se estendia não somente àqueles corrompidos pelas origens de classe e fraqueza moral, mas também às mulheres. Durante as décadas entre 1870 e 1910, as mulheres da classe média estavam começando a se organizar na defesa de educação superior, entrada no mercado de trabalho e direitos políticos. Simultaneamente, as desordens nervosas femininas como anorexia nervosa, histeria e neurastenia se tornavam epidêmicas. Com isso, o “especialista dos nervos” darwiniano surgiu para ditar o comportamento feminino adequado tanto dentro como fora do hospício, para diferenciar o tratamento para mulheres “nervosas” dos variados contextos de classe e se opor aos esforços das mulheres para modificar as condições de suas vidas.

Ao final do século XIX, histeria, a doença feminina clássica, se tornou o ponto crucial para a segunda revolução psiquiátrica, a emergência da psicanálise¹⁷. Afinal, foi ao lidar com as mulheres histéricas que Freud desenvolveu suas teorias acerca da origem sexual das neuroses e suas técnicas de análise dos sonhos e associação livre. Contudo, a transição para o modernismo psiquiátrico ocorreu não durante o apogeu das famosas histéricas, mas durante a Primeira Guerra, quando a necessidade urgente de tratar milhares de soldados em estado de choque — homens histéricos — levaram definitivamente à falência a teoria e terapêutica das abordagens darwinistas. Ao lidar com stress pós-traumático, os psiquiatras foram forçados a experimentar uma variedade de novas terapias, incluindo os métodos psicanalíticos que expunham os conflitos e repressões inconscientes. Foi a doença masculina, em vez da feminina, que tornou essa transição possível. E embora a incidência da

¹⁷ O termo “segunda revolução psiquiátrica” vem de Gregory Zilboord (1941).

histeria clássica nas mulheres parecesse decair após a guerra, a nova doença feminina da esquizofrenia logo ascendeu para lhe substituir. Na literatura e na arte moderna a mulher esquizofrênica representa a alienação e fragmentação da era. Na medicina psiquiátrica, que tratou a esquizofrenia, e que prevaleceu sobre a psicanálise na Inglaterra, as mulheres parecem ser os sujeitos principais do tratamento de eletrochoque, psicocirurgia e drogas psicotrópicas.

Em cada um dos três períodos, as atitudes predominantes eram moldadas tanto pelos momentos de turbulência social que desafiava o pensamento psiquiátrico, como pelas carreiras desses médicos enquanto indivíduos, que não somente dominavam o pensamento da geração, mas também transformavam o papel social do psiquiatra na esteira dos ideais culturais do período. John Connolly, no início da era Vitoriana, Henry Maudsley nas últimas décadas do século XIX, W.H.R. Rivers durante a Primeira Guerra e R.D. Laing nos anos 1960 são exemplares nesse sentido. Suas vidas e ideias determinaram o contexto psiquiátrico para a discussão da insanidade feminina em cada período e os modos como foi experimentada, diagnosticada, tratada e representada por dois séculos na cultura inglesa.

É significativo que todas essas figuras sejam homens. Mudanças na tendência cultural, teoria psiquiátrica e políticas públicas não transformaram a desigualdade de gênero e poder que tem conservado a loucura como doença feminina. Apesar da ampla aceitação da psicoterapia, o modernismo psiquiátrico não conduziu a mudanças relevantes na construção cultural da insanidade feminina. A presença de inúmeras mulheres entre as pioneiras da Sociedade Britânica de Psicanálise [*British Psycho-Analytical Society*] não gerou uma revisão das ideias freudianas sobre a psicologia e sexualidade feminina; e a psicanálise, com sua ênfase na inveja do pênis como principal determinante do desenvolvimento psicosexual feminino, não ofereceu muito espaço para um discurso revolucionário sobre mulheres e loucura. Ainda mais decepcionante é que mesmo o movimento antipsiquiatria na década de 1960, que protestava contra os tratamentos de eletrochoque e prometia analisar a

situação das mulheres na família e sociedade, não apenas falhou em seu esforço teórico, mas também acabou sendo o mais sexista de todos na prática.

Na última década, entretanto, temos testemunhado o início de uma terceira revolução psiquiátrica pelo trabalho de psicólogas feministas e no movimento de terapia feminista. Ambos têm insistido que as conexões culturais entre “mulheres” e “loucura” devem ser destroçadas, que “feminilidade” deve ser definida em termos outros que não a norma masculina, e que devemos esperar pouco ou nenhum progresso quando uma profissão dominada por homens determina os conceitos de normalidade e desvio que as mulheres devem, compulsoriamente, aceitar. Este livro pretende contribuir em direção a uma revolução feminista na história da psiquiatria que não somente fale pelas mulheres, mas também permita-lhes falar por si mesmas.

Referências

- ALLDERIDGE, Patricia. Cibber's figures from the gates of bedlam. **Victoria and Albert museum masterpieces**, n.14. London, 1977.
- ARCHER, John; LLOYD, Barbara. **Sex and gender**. Harmondsworth: Penguin Books, 1982.
- BACHELARD, Gaston. **L' Eau et les rêves**. Paris: Librairie Jose Corti, 1942.
- BERNHEIMER, Charles; KAHANE, Claire. **In Dora's case: Freud, hysteria, feminism**. New York: Columbia University Press, 1985.
- BLEILER, Ellen. Introduction. In: BLEILER, E.; DONIZETTI, G. (Eds.). **Lucia De Lammermoor**. New York: Dover Publications, 1972.
- BYRD, Max. The madhouse, the whorehouse and the convent. **Partisan Review**, n. 44, 1977.
- BYRD, Max. **Visits to Bedlam: madness and literature in the eighteenth century**. Columbia: University of South Carolina Press, 1974.
- CAMDEN, Carroll. On Ophelia's Madness. **Shakespeare Quarterly**, v.15, n.2, 1964, p. 247-255.
- CHARNEY, Hanna; Charney, Maurice. The Language of Madwomen in Shakespeare and His Fellow Dramatists. **Signs**, v.3, n.2, 1977, p. 451-460.
- CHESLER, Phyllis. **Women and madness**. Garden City, N.Y.: Doubleday, 1972.
- CHEYNE, George. **The English malady; or, a treatise on nervous disorders of all kinds**. London: Strathan & Leake, 1733.
- DEPORTE, Michael. **Nightmares and Hobbyhorses: Swift, Sterne, and Augustan Ideas of Madness**. San Marino, Calif.: Huntington Library, 1974.
- DESSEN, Allan. **Elizabethan Stage Conventions and Modern Interpreters**. Cambridge; Cambridge University Press, 1984.

- DIGBY, Anne. **Madness, Morality and Medicine: a History of the York Retreat**. Cambridge: Cambridge University Press, 1985.
- DYER, George. *Written in Bedlam: On Seeing a Beautiful Young Female Maniac*. In: **Poems**. London: Longman 6k Rees, 1801.
- FELMAN, Shoshana. *Women and Madness: The Critical Phallacy*. **Diacritics**, v. 5, n. 4, 1975, p. 2–10.
- FLAUBERT, Gustave. **Madame Bovary** (1856). trad. Eleanor Marx Aveling. New York: Holt, Rinehart & Winston, 1962.
- FOUCAULT, Michel. **Madness and Civilization**. A History of Insanity in the Age of Reason (1961). Trad. Richard Howard. New York: Vintage Books, 1965.
- GARBER, Margery. **Coming of Age in Shakespeare**. London: Methuen, 1981.
- GILBERT, Sandra; GUBAR, Susan. **The madwoman in the attic: the woman writer and nineteenth-century literary imagination**. New Haven, Conn.: Yale University Press, 1979.
- GILMAN, Sander L. **Seeing the insane: a cultural history of psychiatric illustration**. New York: Brunner-Mazel, 1982.
- GOVE, Walter; TUDOR, J.F. *Adult sex roles and mental illness*. **American Journal of Sociology**, n.78, 1973.
- GREER, Germaine. **The obstacle race: the fortunes of women painters and their work**. London: Secker & Warburg, 1979.
- HENAHAN, Donal. *Why They Were Crazy About Mad Scenes*. **New York Times**, section A, Sunday, 21 September 1980.
- HOWELL, Elizabeth; BAYES, Marjorie. **Women and mental health**. New York: Basic Books, 1981.
- JORDANOVA, Ludmilla. *Mental illness, mental health: changing norms and expectations*. In: CAMBRIDGE WOMEN'S STUDY GROUP. **Women in society: interdisciplinary essays**. London: Virago Press, 1981.
- JORDANOVA, Ludmilla. *Natural facts: a historical perspective on Science and sexuality*. In: MACCORMACK, Carol; STRATHERN, Marilyn. **Nature, culture and gender**. Cambridge: Cambridge University Press, 1980.
- LIPSHITZ, Susan. *Women and psychiatry*. In: CHETWYND, Jane; HARNETT, Oonagh. **The sex-role system: psychological and sociological perspectives**. London: Routledge & Kegan Paul, 1978.
- LLOYD, Genevieve. **The man of reason: "male" and "female" in western philosophy**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.
- LYONS, Bridget. *The Iconography of Ophelia*. **English Literary History**, v.44, n.1, 1977, p. 60-74.
- MACDONALD, Michael. **Mystical Bedlam: madness, anxiety and healing in seventeenth-century England**. Cambridge: Cambridge University Press, 1981.
- MAUDSLEY, Henry. **The pathology of the mind: a study of its distempers, deformities, and disorders**. London and New York: Macmillan, 1895, p.461.
- MITCHELL, Juliet. **Women: the longest revolution**. New York: Pantheon Books, 1984.
- MOORE, Cecil. *The English Malady*. In: **Backgrounds of English literature, 1700–1760**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1953.

- MORISON, Alexander. **The Physiognomy of Mental Diseases** (1843); reprint ed. New York: Arno Press, 1976.
- MUNCH-PEDERSON, Ole. Crazy Jane; a Cycle of Popular Literature. **Eire-Ireland: A Journal of Irish Studies**, n. 14, spring, 1979.
- PAULSON, Ronald. **Hogarth: his life, art, and times**, 2 vols. New Haven, Conn.: Yale University Press, 1971.
- PENFOLD, Susan; WALKER, Gillian. **Women and the psychiatric paradox**. Montreal and London: Eden Press, 1983.
- PERCY, Thomas. **Reliques of Ancient English Poetry**. London: L. A. Lewis, 1839.
- PORTER, Roy. The rage of party: a glorious revolution in English psychiatry. **Medical History**, n.27, 1983, p. 35-50.
- RABY, Peter. **Fair Ophelia: Harriet Smithson Berlioz**. Cambridge: Cambridge University Press, 1982.
- SCOTT, Walter. **The Bride of Lammermoor**. London: J. M. Dent, 1964.
- SCULL, Andrew. **Museums of Madness: The Social Organisation of Insanity in Nineteenth- Century England**. Harmondsworth: Penguin Books, 1982.
- SHOWALTER, Elaine. Representing Ophelia. In: HARTMAN, G.; PARKER, P. (Eds.). **Shakespeare and the Question of Theory**. London and New York: Methuen, 1985.
- SKULTANS, Vieda. **Madness and Morals: Ideas on Insanity in the Nineteenth Century**. London and Boston: Routledge & Kegan Paul, 1975.
- SKULTANS, Vieda. The English malady. In: **English madness: ideas on insality, 1580–1890**. London: Routledge & Kegan Paul, 1978.
- WARD, Ned. **All men mad; or, England a Great Bedlam**. A Poem. London: 1704. Eighteenth Century Collections Online. Web. 15 Apr. 2010.
- WOLLSTONECRAFT, Mary. **Maria; or, the wrongs of women**. New York: W.W. Norton, 1975.
- ZILBOORG, Gregory. **A History of Medical Psychology**. New York: W. W. Norton, 1941.