

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA

Luana Gonçalves Carvalho Fúncia

Uma análise do filme *Loucura Ordinária de uma Filha de Cam*, de Jean Rouch

São Paulo
2023
(versão corrigida)

Luana Gonçalves Carvalho Fúncia

Uma análise do filme *Loucura Ordinária de uma Filha de Cam*, de Jean Rouch

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia do Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em Filosofia sob a orientação do Prof. Dr. Ricardo Nascimento Fabbrini

São Paulo
2023
(versão corrigida)

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

F979a Fúncia, Luana Gonçalves Carvalho
Uma análise do filme Loucura Ordinária de uma
Filha de Cam, de Jean Rouch / Luana Gonçalves
Carvalho Fúncia; orientador Ricardo Nascimento
Fabbrini - São Paulo, 2023.
98 f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da Universidade de São
Paulo. Departamento de Filosofia. Área de
concentração: Filosofia.

1. CH741.2.5.2. I. Fabbrini, Ricardo Nascimento ,
orient. II. Título.

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE**Termo de Anuência do (a) orientador (a)**


Nome do (a) aluno (a): Luana Gonçalves Carvalho Fúncia

Data da defesa: 25/09/2023

Nome do Prof. (a) orientador (a): Ricardo Nascimento Fabbrini

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento ao Sistema Janus e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 21/11/2023



(Assinatura do (a) orientador (a))

Folha de Aprovação

FÚNCIA, Luana Gonçalves Carvalho. Uma análise do filme *Loucura Ordinária de uma Filha de Cam*, de Jean Rouch. 2023. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Filosofia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023.

Dedicatória

Dedico este trabalho à minha mãe,
meu bálsamo e meu dinossaurinho predileto (*in memoriam*).

Agradecimentos

A língua portuguesa apresenta a curiosidade de trazer no termo utilizado para agradecimento o conteúdo de uma ligação com a pessoa a quem se dedica o “Obrigada!”. Antes de ser, contudo, uma obrigação no sentido de dever, de ser algo obrigatório, que poderia ser confundido com o núcleo “obrigado”, o exercício de manifestar gratidão é distinto, porque é uma liberalidade e – por que não? – um exercício da liberdade de agradecer, de ser grato, “Obrigada!”, afinal. Não há, portanto, na ligação do “Obrigada!” senão uma ligação dada pelo amor.

Obrigada!
L.G.C.Fúncia

Agradeço a graça de ter nascido a Deus e à minha mãe e ao meu pai.
Agradeço a possibilidade da orientação que me foi dada pelo Professor Ricardo Nascimento Fabbrini.

Meus agradecimentos à agência de fomento à pesquisa brasileira, cuja bolsa Capes-Proex que me foi concedida permitiu trabalhar com afincado esse texto.
Agradeço aos funcionários do Departamento de Filosofia da USP, sempre prontos a responder às solicitações de todos os alunos.

Meu muito obrigada à Cinemateca Brasileira de São Paulo, por ter sido minha utopia de encontros e desencontros e por ter germinado em mim o conteúdo desta pesquisa.

Ao Professor Mateus Araújo, que gentilmente cedeu uma cópia do filme objeto de estudo desta dissertação.

À Professora Maria Lúcia Cacciola, pela parceria na paixão cinéfila.

À querida Eny Januária, minha segunda mãe na vida.

À amiga de todas as horas, Viviane Carnizelo, com a qual a felicidade é sempre um horizonte possível.

À minha querida Manuela Garanhani, cuja generosidade se constitui como forma específica de existência.

Ao Guilherme Godinho, pela possibilidade da manutenção da amizade.

Ao amigo Luís Lauletta, cuja demanda intelectual por um texto meu a partir do filme de minha predileção gerou não só essa dissertação, mas também se desdobrará em um romance a partir dela.

Ao meu primo Alexandre Jorge Carneiro da Cunha Filho, pela constante disponibilidade de compreensão e, principalmente, de leitura do meu texto.

À amiga Shirlei Horta, uma mão amiga dos momentos inesquecivelmente difíceis.

Às amigas todas do grupo Passeio Filosófico.

Aos meus felinos presentes, passados e futuros: Mimi e Píter.

Ao meu psiquiatra Paulo de Carvalho, por tudo.

À minha psicanalista Renata Cromberg, de assertividade que traz a segurança necessária para meu bico de pena estar sempre afiado.

RESUMO

FÚNCIA, Luana Gonçalves Carvalho. Uma análise do filme *Loucura Ordinária de uma Filha de Cam*, de Jean Rouch. 2023. 98 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Filosofia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023.

Trata-se de uma análise fílmica de *Loucura Ordinária de uma Filha de Cam* (1987), de Jean Rouch, acrescida de considerações teóricas que possibilitam enriquecer a compreensão do filme. Uma das questões que emergem é o tema da loucura na relação específica desta com outras modalidades de marginalidade social, a exemplo da feminilidade, da negritude e da colonialidade política. Também é proposta uma abordagem da loucura na relação com o capitalismo, a partir da constatação de que a interversão contemporânea da razão instrumental em mito, conforme o diagnóstico frankfurtiano, possa conter possibilidades de entender a loucura não só como ausência de razão, mas como inverso dialeticamente distinto da razão, como um resíduo não adaptável desta, resto correlato à própria inadaptação do louco à sociedade produtiva capitalista. Para tanto, são mobilizados autores, a exemplo de Canguilhem, Lévi-Strauss, Foucault e Fanon. O fio condutor dessas considerações, frise-se, é o referido filme de Rouch, primeiro propulsor do conjunto destas reflexões.

Palavras-chave: Rouch, loucura, feminismo, negritude, decolonialidade.

ABSTRACT

FÚNCIA, Luana Gonçalves Carvalho. A filmic analysis of the Jean Rouch's movie *Ordinary Madness of a Cham's Daughter*. 2023. 98 f. Thesis (Master Degree) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Filosofia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023.

It consists into a filmic analysis of *Ordinary Madness of a Cham's Daughter* (1987), film by Jean Rouch, to which are added teoretical considerations that lead to a richer comprehension of the referred film. One of the questions that appears is the theme about madness in a specific relation among that and other social marginality modalities, such as femininity, blackness and political coloniality. It is also proposed an approach of madness in its relationship with capitalism, from the point that the contemporary interversion of instrumental reason into mith, according to the frankurtian diagnostic, may contain possibilities of understanding madness not only as the absense of reason, but as an inversion dialetically different from the reason, as a residuum not adaptable of reason itself, residuum related directly to the inadapation the mad people have to the capitalist productive society. In order to do so, differents authors are used, for exemple, Canguilhem, Lévi-Strauss, Foucault e Fanon. The common point to these considerations, to say once more, is the referred film of Rouch, the main influence that made possible this group of reflections.

Key Words: Rouch, madness, feminism, blackness, decoloniality.

SUMÁRIO

1 Introdução – pág. 10

2 Análise do filme – pág. 13

3 Loucura e Contexto histórico-político-social – pág. 47

4 Loucura e Alteridade : o Louco Outro – pág. 73

5 Conclusão – pág.95

6 Referências – pág.96

Introdução

Recordo-me do primeiro contato diante do cinema de Jean Rouch com a exibição parcial do filme *Eu, um Negro*, em curso intitulado *Cinema e Real* ministrado no Cinesesc no ano de 2007. Já com esse interesse despertado pelo cinema documentário de Rouch, assisti a uma palestra do Professor Paulo Arantes também em 2007 na Sala dos Estudantes do Largo São Francisco, na qual houve menção ao filme de Rouch em parceria com Edgar Morin, *Crônica de um Verão*. Depois disso, a busca se aprofundou com a *Mostra Jean Rouch* ocorrida em 2009 na Cinemateca Brasileira. Especificamente, interessei-me pelo filme *Loucura Ordinária de uma Filha de Cam*, de modo a escrever esse texto a partir do contato com a potência narrativa do cinema roucheano, como para “dar conta” da complexidade do filme.

Note-se que a especificidade do filme de Rouch é buscar uma encenação fílmica de um surto psiquiátrico. Isso é muito especial diante do fato de que os filmes em geral sobre o tema da saúde mental mostram apenas tangencialmente o fenômeno do enlouquecimento, em parte pela intangibilidade da própria natureza de um surto psiquiátrico. Afinal, que atitudes podem exteriorizar o delírio que se passa na mente do sujeito? Essa é uma questão muito complexa, mas a parte desta pergunta a que se objetiva responder nesta dissertação é justamente quanto à simbolização teatral exterior de um processo que é eminentemente interno.

Assim, os diálogos do filme estudado foram minuciosamente analisados, pelo sentido que carregam quanto à construção cênica e fílmica da representação de um surto psiquiátrico. Sob outro âmbito, destaque-se que o filme não caricaturiza a gestualidade incontinente do surto, antes, pelo contrário, a humaniza. Essa não caricaturização torna autêntica a expressão cinematográfica da loucura, colocando o espectador na possibilidade de fruição não predadora da radicalidade da alteridade representada, antes como um receptor de um espetáculo de enorme carga enigmática a ser decifrada. Isso se deve, em parte,

à carga altamente simbólica dos diálogos escritos pelo dramaturgo Julius Amédé Laou. Esse caráter simbólico, frise-se, por sua vez, transborda a questão para além do campo das subjetividades especificamente enlouquecidas presentes no filme e torna as questões postas em circulação muito candentes, daí o interesse do filme não só para o estudo da representação psicopatológica, mas também em ligação com os âmbitos filosófico-sociais da repercussão da loucura nestes campos do conhecimento.

Jean Rouch, cineasta morto em 2004, foi engenheiro francês, para quem o contato com a cultura africana quando de trabalho em obra neste continente provocou uma mudança de trajetória pessoal e profissional de grande intensidade.

A seguir, são citadas, integralmente, duas distintas sinopses do filme *Loucura Ordinária de uma Filha de Cham*:

“1987. Folie ordinaire d'une fille de Cham. (Ordinary Folly of a Girl of Cham)

Produzido por CNRS/CFE. Co-colaboradores: Philippe Constantini e Daniel Mesguich. 75 minutos. Ensaio de cine-teatro com base em peça de autoria pelo antilhês Julius Amedee Laou com as atrizes Jenny Alpha e Sylvue Laporte. A peça foi criada e produzida por Daniel Mesguich. A ação de passa em um quarto do Hospital Sainte Anne (um hospital psiquiátrico). Um psiquiatra e seus assessores descobrem o delírio fantástico de uma mulher antilhesa que está lá internada desde 1929 e uma enfermeira que ela pensa ser sua filha.”¹

A segunda sinopse é a seguinte:

“Loucura ordinária de uma filha de Cham | Folie ordinaire d'une fille de Cham França, 1986, cor, 16mm, 75'55" | VO em francês legendada em português | cópia do CNRS em 16mm D, C: Jean Rouch, Phillipe Costantini; R: Jean Rouch, a partir da peça teatral homônima de Julius Amedé Laou (publicada em *l'Avant Scène théâtre*, n.789, 1986), encenada antes por Daniel Mesguich em Paris; P: INA / RFO / CNRS; M: Françoise Beloux; S, Mix: Jean-Claude Brisson; Iluminação: Daniel

¹ ROUCH, Jean. *Ciné- Ethnography*. EUA: University of Minnesota Press, 2003. pág. 380. Tradução livre nossa: “Produced by CNRS/CFE. Cocollaborators: Philippe Constantini and Daniel Mesguich. 75 minutes. Essay of ciné-theater based on a play by the Antillian author Julius Amedee Laou with the actresses Jenny Alpha and Sylvue Laporte. The play has been created and staged by Daniel Mesguich. The action takes place in a room at the Hospital Sainte Anne (a psychiatric hospital). A psychiatrist and his interns discover the fantastic delirium of an Antillian woman who has been held there since 1929, and of a nurse-aide that she thinks is her daughter.”

Benkimoun; Cenário: Christian Ameri; Maquiagem: Wig Studios Int: Jenny Alpha (Madame Amélie), Sylvie Laporte (Fernande), Catherine Rougelin ("Mon Curé Blanc"), Walter (l'Interne), Nathalie Chassang (l'Infirmière) et un group de médecins de la Salpêtrière Filmado no Hospital de Sainte Anne em Paris, em 1986; montado no mesmo ano em Paris; Adaptação cinematográfica por Rouch e Costantini da encenação teatral que Daniel Mesguich dirigira em Paris (em outubro de 1984 no Teatro da Bastilha) da peça do jovem autor martinicano Julius Amédé Laou. No pátio do Hospital psiquiátrico de Sainte Anne, Charcot em pessoa anuncia a um grupo de colegas um estranho caso clínico de uma velha martinicana, Madame Amélie, internada ali há 50 anos e acometida de delírios. O grupo vem vê-la no seu quarto e se assenta ali, como num teatro, para vê-la conversar com Fernande, jovem enfermeira também martinicana que a chama de tia. Filmada com duas câmeras e som direto, esta cena das duas falando aos borbotões numa atmosfera delirante ocupará praticamente todo o filme. De quando em quando, a montagem insere planos breves de paisagens antilhasas em meio àquela cena, e vemos um personagem masculino meio fantasmagórico aparecer no quarto, como se materializasse os delírios de Amélie. Finda a conversa com Fernande, Amélie adormece e os médicos-espectadores saem do seu quarto. Ao introduzir os personagens de Charcot e seus colegas (ausentes da peça e da montagem de Mesguich) como espectadores da cena de Amélie e Fernande, Rouch agregou uma dimensão reflexiva à sua experiência de teatro filmado, e aproximou-a também da estrutura tripartite de suas filmagens de ritos de possessão, divididas entre os oficiantes, seus espectadores e o cineasta que, com sua câmera, circula entre os dois pólos."²

Quanto à organização dos temas a serem desenvolvidos nesta dissertação, em primeiro lugar, tomado o filme como objeto do conhecimento com primazia da análise cinematográfica, será apresentada uma minuciosa análise da película, com ênfase especial no trabalho dos diálogos traduzidos para a língua portuguesa. Já no capítulo seguinte, serão referenciados temas passíveis de reflexão a partir do filme, a exemplo da questão de situar historicamente a loucura como um fenômeno eminentemente social. No capítulo seguinte, por sua vez, o tema-chave será a questão da alteridade, o que conduzirá à percepção específica, distinta do prisma de « exotismo » estigmatizante que permeara a antropologia outrora em prol de um olhar de Rouch libertador para a loucura no cinema.

² SILVA, Mateus Araújo (Org.). Jean Rouch. Retrospectivas e Colóquios no Brasil. 2009. Belo Horizonte: Balafon, 2010. pág.134.

Análise do filme

Registre-se a ausência de fortuna crítica sobre o filme *Loucura Ordinária de uma Filha de Cam* como elemento de motivação para esse trabalho. Dada essa ausência, não será possível fazer referência a críticas anteriores como elemento de embasamento, de forma que essa dissertação é uma primeira proposta de que se tem notícia de exploração tanto de análise fílmica, especificamente, quanto de considerações teóricas decorrentes dessa análise.

É certo que inúmeras reflexões teóricas emergem a partir do filme *Loucura Ordinária de uma Filha de Cam*. Nesse momento do trabalho, será privilegiada a análise fílmica em si, como uma valorização do primado do objeto no estudo da Estética.

Busca-se, para tanto, uma filiação à tradição brasileira de críticos de cinema, cujo centro está em Paulo Emílio Salles Gomes. Nesse sentido, o autor, com sua clássica análise a respeito de *Jean Vigo*, ênfase dada para o filme *Zero de Comportamento*, traz para o cerne da reflexão estética a questão cinematográfica, a partir da leitura de seu objeto em específico, que é o filme. Isso significa que as questões que perpassam este livro de Salles Gomes são muitas vezes de ordem técnico-cinematográfica de fato, ou seja, por exemplo, qual o número de atores não profissionais na filmagem ou mesmo a duração em minutos de certa cena. E a partir destas informações ele estabelece outras relações de análise cinematográfica.

É também nessa linha de trabalho que se pode citar Gilda de Mello e Souza, a propósito de artigos que Paulo Emílio publicou sobre cinema na revista *Clima*, conforme a seguinte citação, em que estão dados os parâmetros norteadores de uma análise fílmica:

“Ainda é Gilda quem analisa, com precisão, seus [de Paulo Emílio] artigos publicados sobre cinema na revista *Clima*: “Em vez de confrontar posições teóricas em voga, prefere se debruçar sobre o filme na moviola. O que o preocupa é o real, o concreto, a obra, o que ela diz sobre o mundo, como o autor fala por seu intermédio. O seu diálogo é sempre uma relação

privada com a imagem, cuja palpitação profunda procura acolher com humildade.”³

Com a proposta justamente de debruçamento sobre a imagem, será analisado o filme *Loucura Ordinária de uma Filha de Cam*, de Jean Rouch. Nesse sentido, destaque-se a organização da análise da ação cinematográfica conforme a ordem cronológica em que ela própria aparece no encadeamento do filme. Em outras palavras, a análise seguirá a ordem tal qual a película nos é apresentada.

No primeiro plano sequência do filme, vê-se a fachada de um muro de pedra muito alto, um marco de divisão na imagem entre interior e exterior. À frente deste muro, na calçada da rua em que ele se situa, caminha um homem branco, de vestimenta formal, dentre alguns pombos. Em uma manifestação do próprio embate entre homem e natureza, ou ainda, entre razão e animalidade, as pombas voam intimidadas com a aproximação do homem em seus passos decididos rumo à entrada do Hospital Sainte Anne. Essa disputa se percebe porque, não fosse pelo fluxo do pedestre, os pombos, representantes do aspecto instintivo, possivelmente se manteriam a ciscar. A presença humana, representação desse potencial racionalizador, leva os pombos a se dispersarem. No som ao fundo são ouvidos alguns diálogos delirantes provenientes do hospital psiquátrico. O que parece estar em jogo aqui é o contraste entre, por um lado, a razão e, por outro lado, a instintividade animal, que em alguma medida remete à condição humana da loucura, em que a pessoa está destituída de racionalidade.

A resistência biológica do homem pela sobrevivência individual, enquanto espécie, está no limiar entre as características animais, portanto, biológicas que o definem e o limitam, e as características de

³ Texto presente no site: https://revistacult.uol.com.br/home/paulo-emilio-no-seculo/?fbclid=IwAR2xEzSECmK0tHBx47VG0oVWtLDNyWfDgchYRzg4Bqe9Zo-M8uP_e-UIBhc [Último acesso em 21/12/2019]

engenho e criação inteligente que permitem a ele sobreviver. Tendo como tema essa imagem inicial do filme, pensar a relação entre patologia e normalidade à luz de Canguilhem é perceber o quanto a loucura, dada como patológica, está circunscrita a um regime social e não apenas médico de normalidade. Trata-se do dispositivo do hospital psiquiátrico, com seu alto e intransponível muro, como limite explícito entre instinto – aquele aspecto destituído de racionalidade do surto – e razão, aqui manifesto na figura do médico, que na imagem seguinte do filme se juntará à equipe da qual faz parte.

Como o regime de normalidade não é apenas um dispositivo médico, mas também um aporte social, há o muro que limita o hospital psiquiátrico, a um só tempo metáfora e realidade concreta de que os pacientes internos não podem sair. O muro alto, portanto, como a parte exterior visível do hospital circunscreve em seu espaço interior vidas que não poderão sair dali, por exemplo, no regime de internação vitalício. A escolha de Rouch pela imagem do muro alto no início do filme conota essa questão.

Deve-se priorizar como fio condutor da narrativa não o discurso da equipe médica, mas a voz marginalizada da loucura, que emerge no som in-off com os delírios das pacientes no interior do hospital psiquiátrico. A primeira fala do filme é: "Oh, mamãe! Por que você não quer escutar a verdade?" (0:08s)

Muito simbólica é a evocação da verdade nessa primeira frase, uma vez que parece haver uma veridicção no discurso do louco. Essa verdade da loucura se dá em paralelo com a própria produção de verdade médica a partir da racionalização dos sintomas delirantes. Há algo da ordem da pureza da enunciação filosófica no discurso da loucura que se perde na depuração médica racionalizante que o instrumentaliza. Esse embate também está expresso na relação entre a imagem do médico ao chegar ao hospital e o som ao fundo dos delírios.

No som in-off ouve-se ainda a paciente a dizer que o padre lhe teria batido e tentado matar-lhe com sua "bengala encaroçada" (0:012s). Aqui a verdade do discurso a que a representação da mãe no delírio se recusara a ouvir é a agressão infligida por um padre, por meio de sua "bengala". Eis o tema de sexualidade interdita, já que relacionada à figura religiosa supostamente imaculada do padre, presente nessa primeira enunciação delirante no filme. A personagem requer uma resposta e não uma agressão diante de tal veridicção, conforme enuncia: "Mas me responda em vez de me bater como uma doida!". (0:26s)

Ainda na primeira cena, destaque-se a placa com a inscrição do nome da rua em francês: *Rue de la Santé*. Em língua portuguesa: Rua da Saúde. O homem então adentra o pórtico em que se lê, dentre bandeiras francesas flamejantes: *Centre Hospitalier Sainte Anne*, Centro Hospitalar Sainte Anne.

Na cena seguinte, caminha um conjunto de homens com jalecos brancos, que são a equipe médica do hospital psiquiátrico. O médico que toma a palavra, esclarece a sinopse do filme, é Charcot, contemporâneo de Freud no estudo das histerias. Ele apresentará aos demais membros da equipe o caso clínico de uma paciente antilhesa, com mais de 80 anos e que teria sido lá internada em 1924, estando ela, então, internada há 60 anos.

Charcot prossegue o relato médico daquilo que, ademais, se desdobrará na narrativa do delírio-a-duas que ocorrerá nas cenas seguintes entre essa paciente e uma outra que parece ao espectador, sob primeira mirada, ser sua enfermeira. Diz ele que a senhora paciente perdeu o marido, morto depois da Primeira Guerra. Teve também um filho desse casamento, que ela não reconhece. Começou então a desenvolver aquilo que se traduziu nas legendas por "delírio fantástico", no qual segundo Charcot estariam presentes os seguintes temas: "o amor, o amor materno, o exorcismo, temas de revolta colonial". (1min32s)

Charcot prossegue em seu discurso, agora estando a câmera situada na parte detrás do conjunto de médicos que caminha enquanto ouve o relato do caso clínico. Ele fala sobre a outra paciente, que constitui o outro pólo do "delírio-a-duas": é uma paciente também antilhesa, "uma ajudante", de modo que - ainda segundo Charcot - "uma loucura a dois se instalou". Trata-se de uma "loucura a dois", (1min45s) em que, diz Charcot, "a paciente a toma por filha e ela a toma por mãe". (1min53s) Dito isso, caminha o conjunto da equipe. A câmera cinematográfica, situada à frente do plano, mostra o conjunto dos médicos adentrar o quarto do hospital psiquiátrico. Nesse momento, Charcot exclama: "Vejam!" (2min11s)

Está exposto assim o método da apresentação do caso clínico de pacientes. Frise-se que a maior parte do desenrolar do filme *Loucura Ordinária de uma Filha de Cam* se dará na circunscrição deste quarto de hospital psiquiátrico, a partir dos diálogos entre as duas mulheres, que, percebe-se então, são ambas pacientes.

Feito esse delineamento inicial, será dado agora destaque para o fato de que o filme é uma ficção e não um documentário. Há aqui uma questão ética importante, qual seja: se fosse um documentário, haveria algo que se poderia denominar "loucura em estado bruto" e não uma encenação de surto psiquiátrico por duas atrizes, tal como de fato ocorre na película. Isso significa que o documentário exporia o louco em seu surto à gravação de seu estado psicótico, sem que pudesse ele mesmo dispor de sua imagem, tal o estado de alheamento de si que o impediria de autorizar a filmagem. Deve-se dizer, inclusive, que tal opção pela preservação da imagem e da gestualidade da performance teatral involuntária que caracteriza um surto é assegurada também em hospitais psiquiátricos, que proíbem de se fazerem gravações ou quaisquer outros registros fotográfico-cinematográficos.

Se o filme de Rouch não fosse uma ficção, haveria um problema ético grave em exhibir em surtos pacientes cujo poder decisório de se

expor está em xeque. Por analogia hipotética, seria como uma filmagem de matriz antropológica que se fizesse sem autorização das populações tradicionais. Neste outro caso, sem a anuência do paciente psiquiátrico, haveria também uma forma de violência. Isso porque, em estado de alheamento de si, está de qualquer forma posta em questão sua capacidade intelectual de autorizar ou não sua exposição em filmagem. Tal redução na capacidade de exercer os direitos de doente psiquiátrico se manifesta também na própria incapacidade jurídica temporária que lhe é recomendada, por exemplo, na abstenção temporária de praticar negócios jurídicos durante o momento em que ele estiver com sintomas de surto psiquiátrico.

Rouch, por outro lado, opta por filmar uma ficção de um delírio-a-duas e essa orientação mostra profundo respeito pela própria temática da loucura. Há aqui uma manifestação de coerência entre o conteúdo escolhido para ser objeto cinematográfico e a própria forma de se proceder à filmagem. Segundo Mateus Araújo⁴, há também rito específico no modo de filmagem dos filmes de cine-transe de Rouch, de forma que o modo de posicionar a câmera e proceder à captura da imagem é também parte do ritual registrado, produzindo-se tal efeito de transe. Trata-se, claramente, de adaptação entre a forma de proceder à filmagem e o conteúdo eleito para o registro.

Outro elemento interessante do filme em questão é o fato de que, embora se trate, como se explicou, de encenação de um delírio de duas pacientes, elas são pessoas às quais, de acordo com o enredo, caberia o diagnóstico médico e a aplicação do regime de segregação social do hospital psiquiátrico. Destaque-se esse ponto para esclarecer que muitas vezes a fronteira entre loucura e atribuição de diagnósticos para confinamento em hospital psiquiátrico esteve prejudicada por interesses políticos relacionados ao aprisionamento de pessoas de conduta socialmente desviante. Nesse ponto caberia a própria

⁴ Em artigo no prelo.

retomada da discussão sobre normalidade e patologia, à luz de Canguilhem, já que muitas vezes aquilo que é socialmente desviante se torna objeto de diagnóstico de caráter médico, o que torna obscuras as fronteiras entre critérios psiquiátricos de diagnóstico e preconceitos sociais difundidos. O fato é que além da questão desses limites de contornos etéreos sobre a norma de conduta social e sobre o conceito de normalidade do ponto de vista médico, há também o problema da utilização política do dispositivo médico-jurídico de confinamento em hospital psiquiátrico. Exemplo artístico disso é o poema *Vida*, de Emily Dickinson, que é utilizado como abertura do livro Tristes, Loucas e Más⁵:

“Muita loucura é o senso mais divino
Para um olho sensível;
Muito senso é a mais extrema loucura.
Mas é a maioria que
Nisso, como em tudo, prevalece.
Concorde, e você é são;
Proteste, e você sem demora é perigoso,
E mantido na cadeia.”

Nesse poema, esclarece-se uma possível relação entre discordância política, loucura e, por consequência, encarceramento. Emily Dickinson, por outro lado, enfatiza a importância da loucura e da sensibilidade que a ela subjaz, porém, ao dizer “mas é a maioria que nisso, como em tudo, prevalece”, permite entender o caráter de exceção do fenômeno da loucura, que parece ser minoritário em face desse contexto social mais amplo. Assim, o dizer que é saudável aquele que concorda, traz como correlata da discordância política a insanidade, portanto, a loucura. A questão que se coloca é justamente em relação aos limites da insanidade enquanto ensejadora de necessário tratamento médico ou não, sendo esta a justificativa para a consequente internação psiquiátrica.

⁵ APPIGNANESI, Lisa. Tristes, Loucas e Más. Rio de Janeiro: Record, 2011.

Embora no filme de Rouch seja indubitável a necessidade do tratamento médico para as pacientes em surto psiquiátrico, deve-se tomar tal questionamento a título de tensionar os limites da compreensão de que a loucura tem um caráter político, o qual, muitas vezes, transcende o próprio delineamento médico do diagnóstico psiquiátrico. Isso quer dizer que, em alguns casos, não se trata de loucura no sentido psicológico, mas desvios de conduta social não condenáveis juridicamente que, ainda assim, por produzirem discordância política, são passíveis de internações em instituições psiquiátricas.

Exemplo disso é a reportagem sobre o livro da escritora Annacarla Valeriano intitulado Malacarne - Mulheres e Asilo na Itália Fascista⁶. Nela, relata-se a internação compulsória de mulheres em manicômios por sua oposição ao fascismo. Ainda neste relato, consta a seguinte afirmação: "Em nossa história várias mulheres diferentes e revolucionárias não se curvaram aos regimes totalitários e fascistas e por isso foram tratadas como loucas e banidas da sociedade."⁷

O livro Malacarne - Mulheres e Asilo na Itália Fascista refere-se a mulheres internadas no asilo Sant'Antonio Abate de Teramo, segundo esclarece a notícia, na época a maior instituição psiquiátrica da Itália. O recorte histórico da consideração do prontuário das mulheres internas é o período fascista italiano, quando as mulheres avessas às ideias desse sistema foram consideradas "malacarne", por serem, supostamente, "mães inadequadas, rebeldes e histéricas", o que justificaria seu afastamento da sociedade, para o resguardo da "pureza do Estado".

⁶ VALERIANO, Annacarla. Malacarne - Mulheres e Asilo na Itália Fascista. Donzelli Editora, 2017. Conforme reportagem do site : <https://www.greenme.com.br/viver/costume-e-sociedade/7200-mulheres-internadas-em-manicomio-italia/> [Último acesso em: 18/03/2020]

⁷ Idem.

Nesse caso especificamente, o caráter de loucura era dado como consequência não de um diagnóstico médico, mas pela conduta política de oposição ao regime fascista. Eis um exemplo daquilo que se disse. Conforme afirmação presente na reportagem: "O asilo no manicômio tinha a função de restaurar a "normalidade""⁸. Sobre isso a escritora Annacarla Valeriano escreve: "Um dos locais para implementar uma política de vigilância que cancelava os direitos individuais em nome da ordem pública".⁹

Daí a importância do questionamento dos limites do diagnóstico psiquiátrico baseado no critério de normalidade social, que, como se viu, é de flexibilidade tamanha que pode engendrar eventuais abusos.

Voltando novamente o olhar para o filme *Loucura Ordinária de uma Filha de Cam*, destaque-se que, no relato de Charcot acerca do caso clínico da senhora antilhesa de 84 anos, chamada Amélie, há a informação de que se trata de uma mulher com conduta social distinta dos padrões considerados "normais". Motivam o delírio a perda do marido na Primeira Guerra e a gestação de um filho, que agora ela não reconhece. Isso significa que, embora se trate de fato, aqui, de um delírio, o que não é posto em dúvida no filme de Jean Rouch, haja vista o modo como Charcot, o psiquiatra que relata o caso clínico, encadeia esses elementos ao mostrar na prática médica o cruzamento deles no quadro clínico do surto psiquiátrico. Nesse sentido, percebe-se o quanto a paciente antilhesa, hipoteticamente, faria parte do rótulo de "mãe inadequada, rebelde e histérica", atrelado ao desencadeamento de sua doença psíquica.

Não é gratuito o fato de que as personagens delirantes são duas mulheres. É grande a força da denúncia do enquadramento das condutas dessas mulheres antilhesas como parte de um paradigma de sociedade patriarcal, o qual permeia, inclusive, os próprios atuais embasamentos dos Manuais Diagnósticos em Psiquiatria.

⁸ Idem ibidem.

⁹ Idem ibidem.

A segunda paciente cujo caso clínico é descrito por Charcot, chamada Fernande, é também das Antilhas e chegara ao hospital cinco anos antes. Pensando ser enfermeira e, oscilando entre papéis distintos no delírio-a-duas que vivencia com a senhora antilhesa, pensa ser ora sua filha ora também sobrinha. O termo que Charcot utiliza é “loucura-a-duas”, como vimos. No filme, há nesse momento a imagem da equipe médica adentrando o leito psiquiátrico. Frise-se que há uma mulher na equipe psiquiátrica, que ocupa a posição central ao fundo e permanece todo o tempo em silêncio.

A cena é um quarto escuro, com iluminação exterior vinda da janela. Na cama está deitada dona Amélie. Ela está calada. A equipe médica então se dirige à lateral do quarto, onde se posiciona para observar as cenas do caso clínico. É nesse ponto que surgem as legendas que dão sinal de que se inicia a narrativa da película, “um filme de Jean Rouch”, com a cena ao fundo de uma cadeira de rodas que se encontra presa a uma corrente, ligada ao chão.

Trata-se de uma cadeira de rodas cuja funcionalidade foi retirada, porque, ao prendê-la por corrente ao chão, desnatura-se sua função de ser móvel. Há também flores alocadas próximo à cadeira tornada imóvel, como se fossem oferendas, com dupla possibilidade de sentido, conforme a interpretação: uma oferta ao que já está morto ou uma oferenda aos deuses, como se fosse um ritual.

Na cena seguinte, entra Fernande, a segunda personagem em surto, vestida como se fosse enfermeira. Ela se dirige à cama em que se encontra Amélie e a saúda, apresentando-se como sua sobrinha. Amélie mantém-se silente até que Fernande abandona a cama e passa a mexer em uma gaveta. Ao deixar a senhora do seu primeiro foco de atenção, Fernande ouve-a chamá-la pelo nome. Então, Amélie agradece por aquilo que ela crê ser uma visita e, com a voz trêmula, frisa o fato de que Fernande veio vê-la. Nesse ponto, o uso do verbo ver é simbólico frente à invisibilidade rotineira do paciente psiquiátrico, seja pelo estigma social, ou ainda, pela própria segregação imposta

pelo regime de organização do hospital psiquiátrico. Vir ser vista em visita, como diz a personagem, ganha relevância nessa medida e é justamente esse o motivo da repetição da expressão na frase: “para me ver!”.(4min27s)

Já na frase seguinte de Amélie, ela troca o nome daquela que chamara Fernande por Stéphanie. Não se trata de mera confusão de denominação, mas sim uma mudança na relação desempenhada pelos diferentes papéis que cada personagem manifesta nesse delírio-a-duas. Nesse momento, há um corte da cena do quarto e alterna-se o enquadramento para o conjunto de médicos, cujo centro é Charcot, como uma visualização de que a hipótese deste de “loucura a dois” estaria correta.

As duas personagens delirantes, juntas, uma deitada e a outra à beira da cama riem. Fernande ainda identifica que Amélie a reconhece – embora saibamos, como se disse, que há confusão quanto à identificação de múltiplas identidades.

Fernande afirma tê-la vindo ver todos os dias durante o período de quatro meses em que Amélie, segundo Fernande, estivera prostrada. Aqui a expressão “segundo Fernande” não invalida a verdade do que é dito, ou seja, não questiona a importância da veridicção da personagem em delírio, mas visa a perceber que há dois planos de percepção: o dos fatos e o da mente. Assim, há diferença entre, por exemplo, o tempo transcorrido e a percepção particular dele pela mente delirante.

Fernande diz, com carinho, identificando-se como sobrinha de Amélie, o quanto ela lhe é querida. Logo após, em mudança de chave identitária, Fernande se apresenta como sua amiga.

Destaque para a gestualidade característica da loucura no movimento de Amélie ao pegar um doce inexistente para Fernande, a qual ela trata como uma criança em idade escolar. Amélie então adormece e busca em sonho os doces que promete a sua companheira de internação psiquiátrica.

Amélie e Fernande são negras e, como dissemos, antilhasas, informações centrais na relação que se estabelece entre os temas de delírio e o neocolonismo francês. Sobre a França, Fernande fala sobre o início da primavera naquele país, em 21 de março, momento em que: "todo mundo está contente" (6min20s), "um dia belo e feliz". (6min29s)

Esse "sinal de um dia de felicidade" (6min34s) apontado por Fernande se relaciona a outro ponto de sua fala, qual seja: "Um dia em que enfim você sai da sua cama e da sua cabeça". (6min32s) No momento em que ela diz isso, a câmera focaliza Amélie a se levantar de sua cama no hospital psiquiátrico, contudo, a lucidez que Fernande enuncia, com a "saída de Amélie de sua cabeça", se manifesta como um episódio cada vez mais delirante de diálogos com grande significado político-social, sendo essa dimensão política da doença psiquiátrica uma das grandezas do filme de Rouch.

Em contraste com o passado, no qual Amélie estivera "inteiramente possuída" (6min46s), com o olhar pregado na estrangeira fixidez, o presente seria melhor. Essa fixidez do olhar, estrangeira, "longe demais de nossa terra" (6min53s), remete ao fato de que ambas são das Antilhas. Fernande menciona ainda que Amélie estava "presa na infelicidade que se interroga". Seria essa infelicidade que calara Amélie. A relação entre interrogação, silêncio e infelicidade mostra a proximidade entre razão e desrazão, como se o exacerbamento da razão tornada já desrazão desnaturasse a possibilidade de felicidade. Tendo-se em vista que os diálogos delirantes dessas internas estrangeiras se dão em um hospital psiquiátrico francês, tome-se por referência o projeto iluminista francês, cujo ápice racional é justamente essa felicidade emancipatória.

O fato de haver tensão entre aquilo que é francês e o que lhe é estrangeiro, como a fixidez estrangeira do olhar, conota a possibilidade de que se escrevam outras histórias da razão, a exemplo da própria

história da loucura que lhe é subjacente. Isso porque o olhar estrangeiro tensiona o lugar comum de que se aceitem os jogos de relação vigentes na França como únicos possíveis, em prol da percepção do apagamento das inúmeras outras formas de organização das relações humanas no campo do horizonte de possibilidades, inclusive, a escrita de outra história da razão, que não expurgasse – como faz o cogito cartesiano, conforme nos explica Foucault em História da Loucura¹⁰– a loucura como forma de conhecimento.

A tensão entre nativo e estrangeiro é, portanto, reflexo da própria tensão entre colonizador e colonizado, porque, nesse caso, França e Antilhas ocupam cada qual seu espaço no campo geopolítico internacional do século XX. E essa polaridade se relaciona com a conquista dos povos originários e a subjugação de seus respectivos modos de vida. Isso significa que a globalização, que incutiu a quase todas as áreas da Terra o modo de produção capitalista, implicou a universalização de um modo de vida e, por consequência, o apagamento de outros inúmeros modos de existir das populações originárias.

A reflexão sobre essa tensão, de importância central para a filosofia contemporânea, está presente no modo como Jean Rouch a explicita, por exemplo nesses diálogos acima e em outros momentos da película, como se irá demonstrar, no filme *Loucura Ordinária de uma Filha de Cam*.

Voltando às afirmações de Fernande, a qual, embora ela própria também delirante, percebe-se que ela crê neste dia que Amélie estaria a “sair dessa” (7min6s). Amélie diz, então, “Eu sabia que o dia viria de novo! Eu sabia! Eu sabia!” (7min11s). “Hoje o último, hoje o último dia! Obrigada, meu Deus.” (7min14s) A crença de que iria ao reino de Deus e salvaria pessoas mostra a vertente religiosa do delírio psiquiátrico. Além disso, ao afirmar que “Era preciso, estava escrito!”

¹⁰ FOUCAULT, Michel. História da Loucura na Idade Clássica. São Paulo: Editora Perspectiva, 1978.

(7min37s) o caráter necessário de algo como uma linha teleológica tal como um destino humano ditado por Deus onisciente e onipotente perpassa a percepção de Amélie.

A expressão de Fernande segundo a qual o dia estaria a sorrir (7min06s) mostra a situação dos pacientes psiquiátricos, que já foram literalmente chamados de "alienados". Isso porque não são elas que têm a possibilidade de sorrir, mas aquele que de fato está despojado dessa possibilidade, por não ser dotado da característica daquele que sorri, ou seja, o dia, que sequer é humano. Também é de grande simbologia o termo "possuída" (6min46s) que Fernande emprega ao dizer que Amélie estava com o olhar ausente, justamente porque a ligação entre loucura e religião é tematizada no filme mais adiante, com a aparição de uma figura supostamente demoníaca. Aqui a questão é o modo como se apresenta esse tema presente no senso comum a respeito de saúde mental, ademais equivocado, de uma suposta relação entre possessão demoníaca e alucinações psicóticas. O fundo religioso dessa discussão aparece no filme com a própria associação a esse lugar comum da compreensão da doença psíquica pelo próprio paciente, dado que aparecem muitas vezes no conteúdo da alucinação temas religiosos, a exemplo do terror pelo demônio. Nesse sentido, o filme colocará o modo como esse terror aparece para Amélie, aquela que têm essa específica visão alucinatória.

Amélie, na sequência das falas de Fernande, põe-se sentada no chão com um pouco de areia dentre os dedos e afirma que seu desejo é voltar sempre por ele (Deus), o que seria então seu "maior milagre". (7min48s) A imagem de fundo diante da qual se ouve a voz de Amélie é a de um vaso de planta preso por uma corrente e um cadeado à cama do hospital em que está instalada a própria Amélie. Essa sensação de aprisionamento provocado pela imagem corrobora a situação de cerceamento de liberdade em que se encontram as pacientes.

Em tom profético-religioso, dirigindo-se, portanto, a Deus, diz Amélie: "Libere-os do mal. Oh, meus irmãos, minhas irmãs. O que vai

ser deste mundo?” (7min57s) Pouco depois do pedido de piedade invocado a Deus, dá-se a aparição na cena do elemento demoníaco, como que forma cinematográfica de que o espectador veja a imagem delirante que está na mente de Amélie. Diante da forma humana de pele e trajas pretos que ameaça adentrar pela janela do quarto, a paciente põe-se a gritar: “Não, não.” (8min10s) Nesse momento, Fernande a abraça, acalmado-a. Ao que Fernande se vira e, apesar dos gritos em protesto para que ela evite tal perigo, ela fecha a janela. Antes mesmo de fechá-la, ao chegar à janela, a figura demoníaca que Amélie estava a ver desaparece, o que confirma a hipótese de que se tratava de uma visão alucinatória da própria personagem. Novamente, o termo “possuir” aparece, nesse momento, na seguinte frase de Amélie: “Ele poderia pegar você, arrancar seu braço, possuí-la!” (8min28s) No momento seguinte, Amélie revira-se e crê que, afinal, a figura demoníaca possa estar em outras partes ou, ainda, em todo lugar. Decide então que irá expulsá-la. (8min54s)

Ao afirmar que “Meu combate contra ele (o demônio), é Deus que me deu.” (8min57s), Amélie retorna a seu leito, como este se fosse o lócus definidor de sua própria identidade no interior do hospital psiquiátrico. Por isso, ao falar de um combate próprio seu, vai ao ponto que representa o lugar por ela ocupado, de forma literal, com a cama, naquela instituição. Põe-se delirantemente a rezar, com o mote de rezar o tempo todo, rezar até o fim. (9min7s) Pede a Fernande, que chama pelo nome de Stéphanie, que ajoelhe e reze, ao que ela a atende.

Amélie diz “Satã, eu o expulso! Tire suas mãos da pureza casta branca”. Nesse ponto, é interessante o conflito racial expresso pela personagem negra que, em surto psiquiátrico, arroga para si a pureza da casta branca. Ademais, emerge todo o conflito colonial relacionado à origem de ambas as pacientes psiquiátricas, nascidas na Martinica, parte das Antilhas de colonização francesa. Há uma tensão nesse ponto quanto ao próprio questionamento de serem as loucas as antilhesas e,

os médicos, os franceses e não o contrário. Isso porque o discurso de poder médico padroniza as condutas conforme os ditames das culturas dominantes, nesse caso, as culturas europeias colonialistas. E, nesse sentido, não só pela padronização das condutas, ditando-se o que é aceitável ou não, mas, ainda, o colonialismo opera pela subjugação violenta, a qual encontra mecanismos psíquicos de defesa manifestos, por exemplo, em surtos psicóticos. Nesse sentido, sendo o surto psicótico um mecanismo de defesa psíquico, está também relacionada a ele o tema político da violência colonial francesa incutida ao sujeito que enlouquece.

Feita a pregação de Amélie, ela comemora, pois crê ter mandado a figura demoníaca embora. Chama Fernande, que estava ajoelhada com as mãos em posição de reza junto à cama, pondo-se as duas a cantar "Aleluia". Frise-se que a atriz que interpreta Amélie tem a destreza de fazê-lo de modo que soe como manifestação de loucura a maneira como a mulher apresenta seu corpo a cantar. Há gestos específicos e característicos, impossíveis de serem reduzidos à descrição por palavras, que conotam o delírio. Essa impossibilidade descritiva está relacionada não só à riqueza da atuação da atriz, mas também à natureza da imagem cinematográfica, cuja singularidade só se mostra aos olhos do espectador enquanto imagem e não se dá com a mesma riqueza por meio da expressão escrita.

"Queimem adoradores de Satã!", diz Amélie em situação delirante em que se manifesta o fanatismo religioso. Ao dizê-lo, a câmera focaliza uma vela apagada posta ao lado da cama no chão. Em seguida, no próximo enquadramento, diante do dedo de Amélie que aponta para ela, a mesma vela aparece acesa. Trata-se de uma simbologia da fé, tal qual chama acesa, além da própria questão da irracionalidade da pessoa em delírio, para quem as relações naturais de causa e efeito cientificamente comprováveis têm seu lugar tomado por ilações mágicas. Nesse sentido, assim como no aparecimento de Lúcifer na película, por ser esta a visão de Amélie, a chama aqui

aparece acesa sem motivo científico a lhe dar causa, como amostra do pensamento mágico que permeia o surto psiquiátrico. Pensamento mágico esse que é tomado como irracional, a exemplo da crença na possibilidade de acender uma vela com a força de uma pregação religiosa.

Em seguida, Amélie fala em “maus franceses de coração”, em referência à parcela da população que não crê em Deus. Mais que uma visão universal de qualquer religião, aqui parece haver, novamente, uma oposição ao Deus singular da própria loucura de Amélie. Essa ideia vem do fato de que o Deus de Amélie não parece ter as características próprias de qualquer religião, mas sim aquelas da criação singular de sua imaginação religiosa. Face às idiosincrasias da história de seu delírio, surge mais uma vez a tensão entre franceses colonizadores e as populações originárias de ex-colônias, de que ela e Fernande são representantes.

Em seguida, Amélie, que está a clamar que queimem no fogo de Lúcifer os “maus franceses de coração”, para este destino também encaminha os “comunistas”, que ela denomina de “traidores de Deus”.

Na cena seguinte, em que Fernande examina fotografias antigas sentada em uma cadeira de rodas presa com uma corrente, Amélie a identifica por sua feiúra, estupidez e idiotice. A princípio, ela se dirige a uma fotografia, depois encarando Fernande com a questão de sua infelicidade e de sua incapacidade de encontrar o que ela chama de “bom marido.”

Fernande responde dessa maneira: “Titia! Tento fazer todo o necessário.” (13min21s) “Se eu perdi o príncipe encantado é talvez culpa minha”. (13min38s) Seria preciso, ela diz, reconhecê-lo e agradar a ele. Prossegue afirmando que: “Sou gorda e feia, é verdade, titia!” (13min48s) Reforçam-se os estereótipos femininos não aceitos socialmente e que, neste caso específico, representam, como os xingamentos acima relatados de Amélie, a caricatura de Fernande enquanto paciente psiquiátrica.

Amélie diz que Deus teria protegido em excesso Fernande, que ainda não saberia o suficiente, do contrário, reagiria. Amélie crê ter, delirantemente, vínculo de sangue com sua companheira de hospital psiquiátrico. Sobre Fernande, afirma que: "Se ele [Deus] tivesse dado a você consciência de sua desgraça, você estaria morta há muito tempo! No mais negro desespero." (14min48s-14min52s).

Uma afirmação muito simbólica de Amélie é a seguinte: "A verdadeira desgraça é se ver! É se ver! Quem não vê não compreende nada." (15min06s) A imagem que corresponde à voz de fundo da atriz é a de Fernande com os seios à mostra. Essa dialética do olhar apontada por Amélie ganha mais contorno com dois fatos: o primeiro, o fato cinematográfico em si, ou seja, o fato de se falar sobre aquele que não vê ao longo de um filme que, por excelência, é um modo de apreensão imagético. Isso significa não só que quem não pode ver também não pode compreender nada, como diz a personagem literalmente, mas que quem não vê, além disso, não pode contemplar a própria película que a nós transmite sua mensagem. O outro fato é sobre aquilo que se dá a ver, daí a verdadeira desgraça de se ver, do ato de se ver a suposta feiúra de Fernande (e não de ver a si mesmo, o que poderia sugerir a presença do pronome reflexivo junto ao verbo, sendo, diferentemente, a interpretação mais adequada da frase o ato de ver no geral). Nesse ponto, como se disse, trata-se da imagem em que se dá a ver o peito desnudo de Fernande. Tomando o discurso de Amélie sobre a feiúra de Fernande, é possível encontrar uma chave de leitura para a expressão da "desgraça de ver" apontada pela primeira.

Amélie contrapõe à feiúra que atribui a Fernande sua visão própria como uma mulher bela. (15min29s) Reinicia os esbravejamentos religiosos, dessa vez, encoberta pelo lençol da cama de seu leito psiquiátrico. Nesse meio tempo, a câmera enfoca Fernande trocando de roupa em cena, deixando de vestir branco como se fora enfermeira e passando a usar preto, com os cabelos cobertos por véu também preto. Amélie está em sua verborragia característica de certa

modalidade de surto psicótico, situação que amaina com a afirmação segundo a qual: "A salvação vem da verdade". (16min19s) Ao que acrescenta: "E a verdade vem apenas do sofrimento". (16min23s)

Amélie indica que Fernande, que agora chama de Stéphanie, inveja o corpo dela. (16min41s) Diz a ela que: "Não tema olhar a obra de Deus". (16min47s) Corpo que, segundo Amélie, muitos homens desejaram e ainda desejarão. Nesse ponto da voz de fundo de Amélie se dá a aproximação dos dedos de Fernande em contato com a mão de Amélie. Amélie afirma: "Vê como o corpo de uma mulher negra pode ser macio?" (17min12s). O absurdo de tal afirmação reside principalmente no adjetivo "macio". A frase é, portanto, de viés machista e também racista, por considerar a característica da "maciez" uma qualidade importante. Afinal, para quê serve tal característica? A resposta, relacionada à frase anterior de Amélie quanto à importância de se ter habilidade em encontrar um "bom marido", é aquela da diminuição da mulher enquanto potencialidade ampla, para além de um corpo e suas qualidades submissas à fruição de outrem.

Amélie prossegue com insultos a Fernande, comparando sua suposta burrice à de uma porta. Ao que Fernande responde dizer serem palavras que a fazem confrontar a verdade, a ponto de dizer a Amélie: "A verdade é você" (17min58s), além de afirmar que: "Você que sabe tudo, você que conhece todas as razões e verdadeiras origens de todas as coisas (...)" (18min42-18min44s).

É interessante notar que, a seguir, Fernande comenta o fato de estar há cinco anos em Paris, o que ela denomina "metrópole", dizendo os brancos franceses são diferentes daqueles encontrados em seu país de origem. Ora, frise-se que há no filme um importante questionamento sobre a negritude e que, em geral, considera-se a população originária dos países colonizados como não-brancos. Assim, a equiparação pela cor da pele dos brancos da metrópole e da colônia ganha interesse na fala de Fernande. Ela diz entender os brancos que lhe são conterrâneos, mas não os parisienses, sendo que estes últimos

os que lhe provocam medo. O diálogo transcorre para a questão posta a Amélie, qual seja: como ela sobreviveu tanto tempo tão longe das Antilhas? Trata-se da condição de ser estrangeira, à qual Fernande crê não poder sobreviver por longo tempo. É sua a frase, portanto: "Preciso de meu país para existir." (19min26s) Do contrário, diz ela, ficaria atrofiada, seca e murcha (19min30s). Ou ainda ranzinza, apagada e cinza (19min37s), atributos, segundo ela, da população parisiense, para a qual faltaria também calor.

Fernande se situa em consonância com o discurso de Amélie e, assim, se considera feia e horrorosa, ela própria enunciando tal afirmação: "É verdade que sou feia, horrorosa." (19min58s) Parece ser a isso que atribui o destino segundo o qual: "O homem da minha vida nunca aparece" (20min11s). Trata-se, mais uma vez, de um retrato da mulher alienada de si, em que ela não se constitui como sujeito a não ser na companhia daquilo que é socialmente construído como "homem de sua vida". O fato de ela estar internada torna Fernande duplamente alienada, portanto, nesse caso em relação ao "homem de sua vida" e de sua própria liberdade de ser e de sua convivência com a população extra-hospital.

Fernande diz, à beira da cama onde está deitada Amélie, que as lembranças dela não têm preço (20min27s), daí o fato de ela compartilhar só um pouco daquilo tudo que tem inscrito em sua cabeça. Fernande prossegue com a constatação de que Amélie viveu nas Antilhas muito antes que ela, tempo em que "todos saíam das correntes, todos saíam do inferno." (20min42s) Ela diz sobre Amélie: "Você os conheceu na carne deles, na realidade deles. Você os viu vivendo nossa infelicidade, titia. (...) Amou-os" (20min45s-20min47s e 20min58s). Sobre a grandeza do sofrimento humano, diz ainda Fernande: "Você nasceu em meio aos que atingiram um dos auges do sofrimento humano." (21min11s) Essa é a frase final desse monólogo de Fernande, antes que do leito se aproxime uma funcionária do hospital tomando notas, diante da qual Amélie passa a bater na parte

metálica dianteira da cama com uma colher. Passa a funcionária, rapidamente, e Fernande retoma o que dizia, afirmando ser Amélie o laço entre ela própria e seus ancestrais antilheses. Diz ainda da imensidão daquilo que Amélie teria a potencialidade de falar, se pudesse. “É a esperança para amanhã, titia” (21min53s), diz Fernande. Pede ainda que lhe conte como era a Martinica antes de 1910. Fernande ainda está falando enquanto Amélie levanta, abre o armário, sobrepondo-se à imagem do fundo do armário a imagem de uma lápide de cemitério com diversas inscrições de nomes. A imagem está como que a apresentar uma filmagem da visão da alucinação de Amélie. Amélie então veria essa imagem da lápide ao abrir o armário, em uma manifestação de confusão da visão típica do fenômeno psicótico. Ao fundo da imagem em que há Amélie e o armário, vê-se ainda uma pia cercada por uma corrente, presa ao chão.

Amélie retoma a palavra e diz que suas mãos estariam negras naquele dia. (22min55s). Pergunta-se: “Por que somente eu? Por quê? Só eu! Meu Deus, me fizeram mal, mal.” (23min05s). Pede por todos os santos e se desespera tentando entender o que está passando consigo. Diz ela: “Deus me fez ficar preta essa noite!” (23min18s). “Sou maldita!” (23min24s). “Libere uma pobre preta de seu pesadelo”. (23min43s). Ela se indaga o que ela teria feito para merecer o castigo de ter se tornado negra, cor de pele que, em seguida, Fernande afirma ser maldita pelas Escrituras (26min42s).

Em seguida, dá-se uma fala central para a compreensão do próprio título do filme, *Loucura ordinária de uma filha de Cam*, já que Fernande diz: “Se você acordou no corpo de uma filha de Cam, o maldito (sic) (26min50s), é talvez porque Deus quer pôr sua fé à prova. (26min56s)”

Amélie passa a acreditar ter sido por isso designada por Deus, o que seria então um “sinal” (26min59s) Ela diz: “Deus me designou para salvar todos os pretos da maldição.” (27min02s). Negros que seriam, ela diz, negros como o pecado. (27min08s). Ao que ela, então, se põe

a agradecer pela confiança de Deus. Ainda sobre o tema da maldição de Cam, mostra-se a imagem da Bíblia (27min42s), livro que se identifica pela inscrição à esquerda acima "Bible". No som ao fundo, está Amélie a dizer-se maldita. A Bíblia mostrada na imagem está na seção sobre a maldição de Cam, na tradução do escrito na página à direita para o português, originalmente em francês: "Cham maudit de son père", ou seja: "Cam maldito de seu pai".

Fernande então entoa a suplicar: "Libere, senhor!" (28min08s). Ao que Amélie afirma: "Preciso me redimir. Devo expiar minha falta". Trata-se aqui da questão da culpa relacionada muitas vezes ao fenômeno dos transtornos mentais. Amélie está em profundo sofrimento psíquico e crê-se culpada por estar na situação em que se encontra, ademais, ao que parece, não está consciente de que está em surto psicótico, como se não houvera crítica para perceber-se em estado alterado de consciência. A própria crise não deixa de ser uma forma, ela mesma, de exteriorização de expiação da culpa de que ela se acredita ser causa. Ela, além do mais, relaciona a essa culpa o elemento exterior de sua pele, a negritude. Amélie se pergunta: "Onde estão meus cabelos tão lisos e meus olhos tão claros?" (28min36s). Essa indagação se refere ao não-preenchimento de critérios de um padrão de beleza europeu que se impõe como universal. Por isso, ao ser negra, Amélie se crê maldita, também porque está fora desse paradigma de beleza.

Fernande pede que Amélie lhe conte sobre como era a Martinica quando ela era pequena (29min11s). Logo após, Amélie tem nova visão alucinatória, manifesta pela aparição no filme de uma figura vestida de preto, que ela diz ser um padre, o qual ela crê poder ser um meio de ela alcançar sua própria branquura. Amélie pensa ainda que ele seria seu amante branco, que a tiraria do desígnio de ser filha de Cam. Nesse momento há um imbricamento do delírio de Fernande com o de Amélie, já que ambas olham pela janela e descrevem a figura do padre que estaria indo embora. Trata-se aqui de uma especificidade desse

delírio-a-duas, na percepção delirante simultânea para as duas ao contarem as características de uma mesma alucinação visual.

Prossegue Fernande dizendo, diante de Amélie que está com os olhos fechados deitada em seu leito, "Antilhês, ser arranhado, dilacerado (33min06s). Miserável de nossas riquezas. (33min09s)." Já distante do leito, Fernande afirma que os medos de Amélie a revelam a seu povo, a si mesma (33min29s). Ainda diz: "A mim, a nós, com todas nossas feridas purulentas de antilheses de ultramar." (33min47s). Após isso, Fernande exhibe elemento crítico em relação ao estado mental de Amélie, pois pede a Deus que ajude "tia Amélie a sair da loucura!" (33min54s) É interessante notar aqui que ela identifica o estado alterado de consciência em que se encontra Amélie, mas não compreende que ela própria está na mesma situação. Compadece-se de Amélie, falando na possibilidade do retorno dela à lucidez, o que é surpreendente, pois parece estar afinada com um discurso racional, o que não é de fato o caso, pois Fernande também está em delírio. É com essa fala que Fernande veste um pequeno chapéu de enfermeira, como demonstração de que, em seu delírio, assume agora o papel de responsabilidade de uma enfermeira, o que supõe um maior grau de relação com a realidade, com sua própria potência de racionalidade e de lucidez.

Amélie desperta de seu sono temporário e identifica também em Fernande a negritude de que ela seria constituída. Afirma que: "Satã lhe deu uma bunda de preta! Que horror! Que horror!" (35min53s) Nesse ponto, cabe comentar o machismo de que está impregnado o discurso de Amélie, dando sentido ao fato de serem duas mulheres as personagens do filme, para que Rouch pudesse tematizar a questão da depreciação do corpo feminino em prol de uma exploração sexual das imagens corpóreas das mulheres. É essa realidade que está retratada no discurso de Amélie, explicitando não só esse machismo da hipersexualização da mulher, mas, especificamente, da mulher negra, já que haveria um modo de ser especial dessa parte do corpo da mulher

negra, a qual Amélie identifica e, por isso, diz ter sido atribuído por Satã a Fernande uma "bunda de preta". Trata-se, claramente, de uma percepção racista das formas femininas, de modo que o próprio fenômeno da loucura, enquanto mecanismo de defesa da psiquê diante da agressividade do mundo cotidiano, é resposta a tal racismo. As duas mulheres representadas no filme não são apenas pacientes em surto psiquiátrico, mas também pessoas doentes de uma sociedade em que o machismo e o racismo são vivências cotidianas de mulheres como elas. Pensar a loucura como resposta a esse tipo de absurdo é de grande interesse e, assim, ao tematizar essas questões, o filme de Rouch permite fazer essas conexões.

Amélie então tira o chapéu de enfermeira de Fernande e o coloca em si, ao perceber que teria de socorrer Fernande de sua negritude. Recomenda a Fernande que tenha relações sexuais com um branco para livrar-se de sua condição de negra, o que explicita, mais uma vez, a perspectiva machista que o discurso de Amélie carrega. Ela diz: "Reze para que ele queira te dilacerar" (37min03s). Em um contexto como o brasileiro, em que crimes de violência contra a mulher são tão comuns e o pacto social fundante decorre de estupros, a frase de Amélie é simbólica, na medida em que demonstra o quanto as mulheres são alvo de brutalidade, muitas vezes, o que é pior, sem reação consciente, como se, como diz a personagem do filme, rezassem para que os homens quisessem lhes dilacerar.

A descrição de Amélie mostra a crença de que Fernande voltaria à sua suposta brancura original pela violência sexual perpetrada por um branco, de preferência, segundo ela, um padre. Ao corpo negro que apresenta, então, está atrelada a desonra e o desprezo. Amélie diz: "Você está agora no Inferno! Reze para sair." (37min21s) De fato, a doença mental é um inferno no qual Fernande se encontra. Aqui, contudo, percebe-se que o sentido de Amélie ao termo "Inferno" é muito mais literal e quer dizer, no sentido religioso, o espaço para o qual são destinadas as pessoas não salvas por Deus, após sua morte.

Ainda segundo Amélie, aquele que porta a marca de Cam tem menos chance de adentrar o Paraíso do Criador (37min51s). É notório que Amélie está professando uma religião, como ela mesma afirma, dada pelos brancos e, portanto, uma religião dotada dos preconceitos característicos da branquitude, a exemplo do próprio racismo na interpretação da marca de Cam. O filme mostra essa tensão, por ser o Cristianismo, baseado nas Escrituras da Bíblia, a religião do colonizador das Antilhas, local de origem tanto de Amélie quanto de Fernande. Amélie não professa em seu surto, em que o automatismo da expressão linguística se expressa por excelência, uma religião autenticamente negra, relacionada à sua nascença antilhesa. Pelo contrário, culpabiliza a si e a Fernande por serem negras e as tenta redimir justamente pela crença de que a violência sexual imposta por um homem branco a Fernande pudesse tornar sua pele branca.

É também nessa direção de alienação da condição originária antilhesa que Amélie afirma que: "Sem os brancos, os pretos todos seriam apenas selvagens, como todos na África" (38min03s). Evidentemente, essa afirmação é absurda e colocá-la na voz de uma doente mental, cujo termo de designação já fora "alienada" ao longo da história da Psiquiatria, enfatiza essa condição de alienação. O fato de ela não defender a negritude tal como seria esperado da população negra mostra a incorporação de valores brancos ao ponto que, mesmo sem a operação normal da racionalidade da linguagem, nessa espontaneidade de expressão linguística, ela defenda o que lhe é alheio. Nesse sentido, pareceria mais evidente que, sem uma operação normal da consciência, ela professasse posições mais autênticas e próprias à sua condição de negritude, o que, contudo, não acontece e se explicita, portanto, a condição de alienação característica da doença mental, tanto no sentido da própria doença, pelo fato de o eu estar fora de si, quanto pela alienação propriamente em sentido político, que se mostra na defesa de elementos da branquitude.

Ademais, a crença preconceituosa e incorporada na visão colonialista de que os povos não brancos europeus seriam todos selvagens permeia os primórdios da constituição da Antropologia enquanto disciplina autônoma. A denúncia dessa visão eurocêntrica e equivocada ganha potência na enunciação de Amélie, também por ela estar internada em hospital psiquiátrico francês, sendo este país em que proliferaram tais ideias distorcidas em relação à suposta superioridade dos povos europeus. Esse choque, provocado pelo fato de Amélie ser originária de um país-colônia, a Martinica, estando na França, não pode ser ignorado. Ela está como que no lugar do colonizador, sem estar de fato, contudo, justamente porque ela não deixa de ser negra, apesar de querê-lo.

Prossegue Amélie dando o atributo de canibais aos mencionados "selvagens", que estariam, assim, longe da religião. (38min05s) Seriam eles feiticeiros, devotos do demônio. (38min08s) O entrelaçamento aqui entre branquura e religião cristã merece relevo. Afora a questão do delírio de Amélie ser permeado, como costuma acontecer em episódios psicóticos, de questões religiosas e da conseqüente culpa de que o paciente crê estar dotado, há também a ligação entre negritude e pecado, porque a religião seria dos brancos e, afinal, porque a marca de Cam condena os negros, segundo a Bíblia, a sofrerem as conseqüências de seu desígnio.

Quanto ao canibalismo, ele costuma ser associado a povos originários, como atributo de sua selvageria, já que a prática canibal seria sinônimo de abjeção, daquilo que é mais inaceitável ao ser humano ocidental. Amélie então associa à suposta selvageria de todos os povos africanos a prática do canibalismo.

Amélie suplica que Fernande reze e chore, porque, sendo inclusive a branquura um atributo do próprio Deus, não haveria a ela e a Fernande qualquer possibilidade de Salvação. Em sentido metafórico, aqui, a impossibilidade de Salvação e o próprio inferno em vida poderiam ser ligados ao episódio da doença mental pelo qual ambas

estão passando. A danação de que se constitui a doença psiquiátrica, ademais, por não ter qualquer explicação a respeito de suas origens específicas, do ponto de vista médico-clínico, enseja no delirante a crença de que foi amaldiçoado, na falta de explicação racional para a situação horrível em que se encontra durante o surto.

Fora isso, diga-se que não se sabendo, por enquanto, na Psiquiatria, as razões, dentre elementos probabilísticos multifatoriais, para o desencadeamento de um surto, a doença psiquiátrica se torna “democrática”, ou seja, impossível de ser prevista ou evitada, a doença psíquica pode atingir igualmente a qualquer um, independentemente de classe social ou local que habite, dentre outros fatores que costumam interferir enquanto fatores que influenciam a incidência de outras doenças. Por isso, rezar e chorar, indicações que Amélie faz a Fernande, são muito adequadas para uma situação de doença cuja cura inexistente em sentido médico e cuja continuidade de prevalência da doença sequer pode ser prevista.

Amélie fala enquanto a imagem mostra a figura pintada de preto e careca, a qual metaforiza a um só tempo o padre que agride Amélie e também o demônio que ela vê em sua alucinação, tocando Fernande próximo de sua área íntima. Ao que Amélie diz ser o jogo de Fernande para tentar ficar com aquele que seria originalmente de Amélie. Ela chama então Fernande de “Putinha, vadia suja!” (38min46s).

Nesse caso, não se pode deixar de problematizar o fato de que o nome pejorativo pelo qual se chamam as prostitutas ser um xingamento. Isso mostra o estigma social de que está dotada a atividade da prostituição. Amélie canta, após, canção que se assemelha àquela tradicionalmente tocada em casamentos, estando ela ao lado da figura pintada de preto e careca, que ela crê ser seu amante. Ao mesmo tempo, Amélie faz movimento em que joga para trás diversas vezes flores de um buquê de rosas já mortas. Ela então entra no armário junto à figura preta. Sai em seguida, a xingar Fernande e então a empurra violentamente do leito em que se encontrava deitada.

Fernande cai ao chão. Os xingamentos a Fernande, relacionados a ser preta, puta e maldita, aumentam de intensidade e conotam o surto psiquiátrico em que Amélie se encontra, porque a repetição dos termos e os gritos são frenéticos. Nesse mesmo frenesi, Fernande pega um balde e começa a batê-lo na lateral de ferro do leito de Amélie, produzindo um ruído alto. A câmera mostra a seguir a reação dos médicos que veem a cena durante essa observação do caso clínico do "delírio-a-duas."

Amélie em seguida evoca Théodore, nome que ainda não havia sido mencionado na película. Ela se recorda do relacionamento sexual que tinha com ele. Nesse momento, ela relembra o caráter negro do corpo de seu amante: "Corpo tão picante, tão negro, tão picante de gosto!" (41min11s). Ao dotar o toque da pele negra de seu amante com caráter mágico, Amélie mostra uma fratura em relação ao caráter maldito ao qual afirmava até aqui que a negritude estava relacionada. Fernande explicita o fato de que Théodore passou anos terríveis na trincheira de guerra e fala também sobre o tempo em que Amélie viveu junto dele: de 1919 a 1924. Em seguida, mostra-se Amélie com a respiração entrecortada e ofegante diante da entrada de um médico no quarto em que está seu leito. Ele se dirige à janela e ao olhá-la, a imagem que se mostra é a de um quadro pintado em que se retrata uma janela. (42min33s) A princípio, essa parece ser pintura enquanto representação de parte do quarto em que Amélie e Fernande se encontram. À medida em que a câmera diminui o zoom, contudo, mostram-se a janela e os móveis de um ambiente que se assemelha ao interior de uma casa, na qual Amélie e Fernande estão sentadas em duas mesas distintas. O contraste mostrado pela pintura é justamente aquele entre o interior e todo o exterior do hospital psiquiátrico. Considerando que ambas estão internadas há anos, a idealização de um ambiente exterior ao hospital, retratado pelo quadro, é muito interessante, na medida em que elas não são propriamente Amélie e Fernande em sua plenitude no interior do hospital, mas duas pacientes

delirantes, cujas identidades se reduzem à doença psiquiátrica que possuem nesse ambiente hospitalar. O potencial de realização humana mostrado pela pintura, em que ambas estão deslocadas desse contexto de internação, ganha interesse também pelo prisma da consideração do estigma de que está dotada a doença psiquiátrica. A saída do ambiente do hospital psiquiátrico, nesse sentido, por si só constituiria um ganho à personalidade de cada uma, pela superação desse rótulo estigmatizante.

Amélie então se recorda com nervosismo do abuso que sofreu na infância por parte do padre Croignard. (43min03s) Durante a descrição do abuso sexual, por lapso, chama Fernande de "mamãe" (43min23s) e pede-lhe que não bata nela. Nesse instante, há também referência ao início do filme, em que se ouve a voz de Amélie dizendo que o padre a violentou com sua "bengala encaroçada" (43min40s) enquanto o foco da câmera é a imagem de um médico andando na calçada do hospital psiquiátrico Sainte Anne. Já nesse momento presente do filme, Fernande diz que era costume em sua terra natal que os padres brancos abusassem sexualmente das meninas negras. Relata então que tem um irmão fruto do abuso sexual de sua mãe por um padre branco aos 13 anos. Chama isso então de situação "normal" (45min34s) e se surpreende com a reação de Amélie diante do trauma de ter sido também ela abusada.

Amélie confunde agora Fernande, que já chamara antes por Stéphanie e "mamãe", com ela própria, já que a denomina Amélie (46min26s). Pede-lhe que saia imediatamente, porque crê ser Amélie uma feiticeira que tomou conta do corpo de Fernande. Em seguida, como em um ritual de possessão, Fernande se movimenta como em uma tentativa de exorcizar o espírito que Amélie diz ter tomado conta de seu corpo. Amélie então, em típico movimento daquilo que popularmente se chama de exorcismo, toma Fernande pelo pescoço e conclama que saia o espírito de Amélie do corpo dela. Fernande então

cai no chão sem movimentos. Amélie está falando consigo mesma na figura de Fernande, depois se perguntando também por Théodore.

Amélie procede a limpar com o lençol a cortina branca do quarto. O ritual de limpeza pode aparecer durante delírios e constitui como que uma metáfora da própria limpeza da mente daquele que experiêcia o surto psiquiátrico.

Em seguida, Amélie chama Fernande novamente de Stéphanie e se identifica como sua "titia". Deita-se então no chão ao lado de Fernande, que lá estava desde o ritual exorcista feito por Amélie. Amélie confunde-se então com a própria mãe de Fernande, chamando-a de "bebê" e crendo que ela seria sua filha, a única pessoa que teria amado depois da morte de Théodore. Depois Amélie diz que Théodore está morto e que eles nunca tiveram um filho. Surgem então na fala de Amélie outros interlocutores além de Fernande e os papéis que esta desempenhou até agora no delírio de Amélie. Exemplo desses outros interlocutores, todos imaginários, "a senhora do bairro", a qual estaria dizendo que Amélie se enganou quanto à ideia de que o bebê fosse seu. É curioso ver Amélie, em estado ainda maior de confusão, dizer que ela própria estaria enganada em relação a um tema particular, afinal, enganada ela esteve desde o princípio, o surto psiquiátrico é um engano de si mesmo, uma má compreensão de si, eventualmente com a confusão do sujeito quanto à própria pessoa que se é. A percepção de Amélie quanto ao engano, agora, não deixa de ser surpreendente.

Dentre esses diálogos de Fernande e Amélie, mostra-se a pintura de um menino, que seria o filho de Amélie. É Fernande que acredita que Amélie teria tido um filho de Théodore, dizendo ainda Fernande que ele vinha visitar Amélie no hospital psiquiátrico. Fernande então dá um par de sapatos infantis de couro a Amélie e identifica o nome de seu suposto filho, Richard, aquele que teria vindo visitá-la até um ano antes desse diálogo. Amélie então devolve os sapatos de couro em miniatura a Fernande, diante do que Fernande os repõe em suas mãos. Amélie afirma nesse momento que ele seria ainda mais feio que os

outros bebês. (51min40s). Joga então longe de si os sapatinhos e à metáfora que eles expressam do próprio bebê diz: "Não, obrigada!" (51min48s). Amélie chama o bebê de "pequena bola preta" (52min11s), perguntando imaginariamente a Théodore se o bebê seria dele. O bebê também é chamado por Amélie de "pequeno pacote cheio de terror" (52min51s)

Segue-se a esse momento uma dupla negação de Amélie, que diz não que não é de sua origem nem a fixidez, nem toda a mobilidade. (52min37s) Ela não é nem fixidez, nem mobilidade, as duas possibilidades do ser diante do movimento, afinal, se o ser não é fixo, nem móvel, não há terceiro modo de ser possível quanto ao movimento. Isso mostra o "não-lugar" da doença psiquiátrica, que é justamente o espaço do estigma de ser uma não-possibilidade de vida, daí a própria opção histórica do confinamento dos doentes psiquiátricos em hospitais, de modo a cessar o convívio social desses doentes com as outras pessoas, conforme processo histórico exposto por Foucault em *História da Loucura*¹¹.

Amélie, em um momento profundamente poético de sua verborragia, diz também que não lhe pertence: "Essa interrogação iluminada no medo!" (52min42s) A seguir, Amélie diz não ser nada para o bebê, nem sua amante, nem sua mãe. (52min56s). Esse duplo papel de amante e mãe o qual Amélie diz que não desempenha é interessante também nos termos da teoria freudiana do complexo de Édipo, cujos termos originais da tragédia trazem o filho que desposa, sem sabê-lo, sua própria mãe.

Fernande põe-se a cantar uma música de ninar para consolar Amélie, que chora. A letra da canção se inicia com: "Papai malvado, papai safadinho. É mãe sozinha que dá o banho." (53min45s). Para além do papel simbólico de amante que o pai desempenha no imaginário da criança do sexo feminino, conforme a mencionada teoria

¹¹ FOUCAULT, Michel. *História da Loucura na Idade Clássica*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1978.

freudiana do complexo de Édipo, aqui a canção explicita o fenômeno do abuso sexual de meninas pelo próprio pai, afinal, diz a canção que mamãe dá o banho sozinha, justamente para proteger a menina do "papai safadinho".

Amélie então se senta no chão, pega os sapatinhos de bebê e os coloca junto ao peito, como se embalasse uma criança, metaforizada, por sua vez, com o próprio embalar dos sapatos. Canta então uma canção de ninar que se inicia com a descrição de "dor, no seu corpinho". (54min40s) Ao final, está entoando a mesma música que Fernande antes cantara.

Amélie diz que seu ventre é seco e que seu filho seria "o filho da morte" (56min31s) "E a morte na vida não pode dar à luz a um bebê vivo, risonho." (56min35s) De fato, como anteriormente se disse por meio da figura do inferno, a doença psíquica também poderia ser simbolizada pela morte em vida, com a qual se depara Amélie e, por essa situação particular, crê por extensão que seria incapaz de ter dado à luz a uma criança. Por isso, diz ela que o bebê só poderia ter nascido morto. (56min39s). Ao som da voz de Amélie que pergunta sobre se Théodore estaria morto corresponde à imagem de um rosto de esqueleto, uma caveira ainda com carne. (57min05s). Amélie está então passando por uma libertação, podendo agora "dormir sobre meu passado." (57min28s)

Nesse momento, Amélie acredita ter também o desígnio da determinação do futuro geral de todos. É o que ela afirma: "Deus me designou dentre outros para sonhar o presente de vocês e construir o universo futuro." (57min36s) O universo seria, segundo ela, constituído por bolhas fragéis, "invólucro tomado emprestado da loucura de uma preta." (57min44s) Ela se considera então a luz do mundo, monólogo que transcorre enquanto ela retira uma vela acesa de dentro do armário que é parte do quarto do hospital psiquiátrico. A seguir, tomando transitoriamente ciência de sua condição de estar em crise psíquica, diz: "E vocês... me tratam de insana! Pois foi Deus que

me designou!” (58min01s) Ela se dá conta então de que a tratam como anormal.

Amélie, em situação que contraria a prévia convicção de que ela própria estaria sob o signo da maldição de Cam, afirma que: “Esses brancos roubaram de nós nosso destino!” (59min55s). Amélie veste então casaco comprido e chapéu pretos, segura na mão duas malas de viagem e simula ir-se embora junto a Fernande, também de casaco e malas. Põem-se as duas, Amélie a emitir voz e Fernande só a mexer sincronicamente os lábios igual a Amélie, a fazer uma declaração de amor a Théodore. Fernande então diz invejar Amélie, porque ela, embora em sua infelicidade, encontrou o grande amor. Por isso, ela seria “a mais feliz das mulheres.” (1:03:53s)

Em momento de confusão delirante, Fernande afirma que enganou Amélie quanto ao contato com seu amante Théodore. Em seguida, pergunta: “Você parou o relógio... para você? O mundo parou totalmente em 1928.” (1:04:23s) Fernande diz ainda que Amélie está desde então fechada, impedindo que qualquer pessoa adentre sua intimidade. Diz a seguir: “Internaram você. Declararam-na louca, depois do amor, do estupro, do êxodo.” (1:04:38s)

Fernande diz que Amélie teve riquezas o suficiente para se retirar e poder nutrir-se de suas histórias de vida passadas, “sua mala repleta de amor e de lembranças.” (1:05:11s) “O que os outros chamam de... sua insanidade.” (1:05:14s) “Louca titia, amo você”, diz Fernande. (1:05:15s) Em contraste com Amélie, diz Fernande, o mundo lá fora seria sem luz. Ela ainda afirma que: “Você, sobre si mesma, você terminou. (...) Abandonou a razão. Cobriu-se de sombras.” (1:06:17s) Com tristeza, crê que Amélie morrerá logo, nunca tendo dado um sorriso verdadeiro a ela, Fernande.

Em seguida, comprovando a crença de que Amélie jamais reconheceria Fernande enquanto ela própria, Amélie pergunta a Fernande como se chama e após reclama ter sido deixada por Stéphanie. Amélie invoca novamente a Deus, pois afirma que Fernande

está sob o signo de Cam. Pede a Deus que retire os negros de “nossos guetos interiores!” (1:08min:31s). Suplica também que: “Tire-nos dessa religião feita pelos brancos.” (1:08min:39s) Conclui no sentido de que os brancos teriam mentido: “Mostre ao mundo que o branco mentiu.” (1:08min49s)

Fernande então desfaz o fecho de cadeado da corrente tanto da cama quanto do armário, apaga a luz do quarto, abre a porta e sai. O som ao fundo é de Amélie cantando. Porém, ao reacender a luz, a equipe médica que observava o caso clínico adentra o quarto e Amélie está de olhos fechados deitada em seu leito. Sai a equipe médica do quarto, podendo ser vista caminhando no exterior a partir da janela do quarto de Amélie.

Há então um corte na cena e mostra-se Amélie acordada em seu leito, envolta em malas de viagem, perguntando-se onde envelhecera e não reconhecendo a si em seu corpo. É noite e ela pede socorro porque teme enlouquecer. Essa é a última cena do filme em que aparece Amélie. Em seguida, surge a imagem do mar, em um litoral de local que não é possível identificar apenas pelos elementos fílmicos. Sobe o letreiro do filme.

Esclarece-se então que a equipe médica é composta efetivamente por profissionais médicos, do Hospital la Salpêtrière.

Loucura e Contexto histórico-político-social

O interesse de fazer uma dissertação que seja uma análise de filme se funda no fato de que haveria inúmeros modos possíveis de proceder à leitura da mesma obra, por exemplo, dando mais ou menos ênfase a determinados elementos. Daí a proposta de circunscrever nos limites de uma dissertação um dentre os infinitos encadeamentos a serem engendrados para compreender a complexidade do filme em questão. Admitindo de saída essa falibilidade diante do conjunto temático que a película permite refletir, é possível se libertar metodologicamente da crença de dar conta do todo em prol de situar essa análise como uma abertura de picada na densa mata das questões postas por *Loucura ordinária de uma filha de Cam*. Tendo o filme como objeto a que se dá primado na análise, ainda assim, o olhar sobre a loucura na forma como esta é apresentada na película enseja o entrecruzamento de diferentes questões. De imediato, a relação entre estética e psicologia, ou, ainda, entre arte e loucura. Afora isso, emergem temas como o feminismo negro e a decolonialidade como outras figurações da marginalidade que caracterizam também a loucura.

É preciso dizer que se trata de obra de ficção em que se mostram duas mulheres em surto em um hospital psiquiátrico francês, chamado Hospital Sainte Anne. A princípio, julga-se ser um documentário a película, de tão contundente e realista que é o louco discurso das protagonistas do filme. Trata-se, contudo, de obra filmada a partir de espetáculo teatral encenado em um hospital psiquiátrico francês, em que uma atriz negra interpreta uma paciente proveniente das Antilhas, em relação com outra paciente que acredita ser uma enfermeira que dela cuida. Destaque-se que o caráter ficcional do filme só se revela ao final, em que há que letreiro que esclarece ao espectador esse importante elemento da obra, considerando-se que Rouch é reconhecido como documentarista. Nesse sentido, dá-se no filme uma

ambiguidade que, inclusive, permite questionar os limites conceituais entre ficção e documentário tradicionais.

Relate-se aqui brevemente a biografia de Rouch: formado engenheiro, vai à África para a realização de obras diversas, durante as quais, devido a um acidente com trabalhadores locais, toma contato com rituais religiosos funerários africanos. Decide, então, passar a filmá-los e, portanto, torna-se etnógrafo, posteriormente com doutorado na área sob a supervisão de Marcel Griaule, também cineasta etnográfico.

Nesse sentido, sabendo que a maior parte dos filmes de Rouch é constituída por documentários que são registros etnográficos de rituais de transe religiosos em países africanos no século XX, é de se questionar a opção pela filmagem de um filme de ficção, composto a partir do roteiro de uma peça de teatro em que se dá a encenação de surtos psicóticos no interior de um hospital psiquiátrico francês. Sobre o "cinetranse" de Rouch, por sua vez, há uma ligação mais imediata desse conceito às filmagens desses referidos rituais em contexto africano. Por sua vez, pode-se perceber que tal cinetranse se articula também na filmagem de uma ficção específica e que não trata diretamente de transe religioso, qual seja: o filme *Loucura Ordinária de uma Filha de Cam*. Tendo isso em mente, é possível tensionar a relação não só entre o cinetranse e a própria filmagem de uma peça de teatro em que se encena um surto, mas também a relação mais geral entre transe religioso e "loucura", colocados como fenômenos não equiparáveis e, por isso mesmo, passíveis de um traço relacional, segundo a proposta de Roger Bastide no livro *O Sonho, o Transe e a Loucura*¹². Não se trata aqui de dizer que os rituais religiosos seriam manifestação da dita "loucura", antes, pelo contrário: trata-se de uma proposta de aproximar transe e loucura, a exemplo da proposta de Roger Bastide, a partir de suas distinções constitutivas.

¹² BASTIDE, Roger. *O Sonho, o Transe e a Loucura*. São Paulo: Três Estrelas, 2016.

Além disso, Jean Rouch, que foi influenciador direto, pelas técnicas cinematográficas utilizadas, a exemplo da própria disposição móvel da câmera de vídeo, da Nouvelle Vague francesa, empreende, por meio de seus filmes, um questionamento central a respeito do neocolonialismo europeu.

Um esclarecimento se faz necessário no sentido da utilização do termo "loucura": trata-se de uma opção metodológica decorrente do próprio uso empreendido pelo referido cineasta francês no filme em questão. O termo, porém, não será utilizado sem problematização. Isso porque, sabe-se, a partir da perspectiva da Filosofia da Linguagem, que o ato humano de nomeação de um estado de coisas é, em última análise, arbitrário, portanto, carrega uma contingência de não-obrigatoriedade ou mesmo de não-naturalização de que algo fosse assim inerentemente denominado. No caso mesmo da dita loucura ou das ditas doenças psiquiátricas, manifesta-se tal deliberação humana na designação dos signos que correspondem a uma determinada situação.

Nesse sentido, se até o século XX o doente mental era taxado sob o nome genérico da loucura, hoje ele está absorvido pela série de qualificações psiquiátricas às quais corresponde um dispositivo médico específico e, assim, a doença ganha uma nomenclatura classificável para ser dotada de um rótulo mercadológico. Assim, ganha correspondente imediato a uma bula de remédio psiquiátrico, e, tendo à luz a enorme relevância da indústria farmacêutica no conjunto dos fluxos do campo intercambiável do capitalismo, o doente passa ser também um número no acúmulo geral das taxas de lucro. No referido filme, por sua vez, apresenta-se uma loucura de todo gênero, portanto, ordinária e intrínseca às personagens, singular e não tangente a essa lógica que reduz a complexidade do fenômeno da loucura a um diagnóstico psiquiátrico geral, alheio a questões biográficas e também histórico-sociais.

Aqui a hipótese geral é a seguinte: o fato de a loucura ser a antípoda da sociedade racional do Ocidente a torna emancipatória. O surto psiquiátrico consiste em manifestação catártica de explosão de fala e de associação de ideias, de modo que se opera nele uma exteriorização de todos os elementos coercitivos a que a loucura visa se contrapor. As marcas corpóreas da subjugação ao sistema dominante são expelidas pelo próprio corpo, em malabarismos que explodem a racionalidade esquadrihadora que a engendrou.

É a catarse contínua da personagem, expressa em uma transbordante verborragia e, além desse palavrório, em uma gestualidade abundante e incontida, que a torna peça-chave da emancipação constante de sua própria condição de doente mental.

Nessa chave de reflexão, a doença mental é justamente a transposição dos limites impostos socialmente a cada indivíduo, manifestando-se em gestos e palavras catárticos incontinentes. Ao louco parece que as nódoas que povoam as lembranças de sua vida são limpas ao longo dos rituais que realiza segundo um conjunto de significados próprios correlatos a cada atitude. O louco, por ter seu mundo próprio de significantes, é solitário e não pode compartilhar com os outros seu exercício libertário de enunciação das mais diferentes colocações. Apesar disso, pode-se entender as diferentes formas de loucura como rotas de fuga e de superação do modelo ditatorial de produtividade imposto ao sujeito ou, ainda, como no filme roucheano, como uma contraposição à marginalização decorrente dos preconceitos contra cor de pele e do próprio regime neocolonial.

A loucura se coloca também como antípoda inexata da razão, como se fora um resíduo sem lugar na história do esclarecimento ocidental, à luz da teoria expressa por Adorno e Horkheimer em Dialética do Esclarecimento¹³. É, portanto, também consequência da razão calculadora e maximizadora que rege as relações humanas no

¹³ ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. Dialética do Esclarecimento. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

capitalismo atual, a exemplo daquilo que afirma Dejours acerca do campo da Psicopatologia do Trabalho, ou seja, o campo do surgimento de doenças pelo regime de trabalho capitalista, o qual incute, mesmo aos desempregados, uma lógica de produtividade constante que gera diversos tipos de sofrimentos psíquicos.

Em Dialética do Esclarecimento de Adorno e Horkheimer fala-se da interversão do esclarecimento em mito como demonstração da falência do projeto racionalista do Iluminismo. Assim, a loucura, como capítulo da história do esclarecimento ocidental, de forma completamente diferente do fascismo, que também é parte desta história, seria emancipatória, na justa medida em que seria engendrada pela razão e, então, enquanto seu oposto inexato, traria resíduos dessa mesma razão que poderiam ser utilizados como uma versão livre de si mesma. A loucura, enquanto resíduo irreconciliado da razão, ganharia relevância por se colocar como elemento dialético a ela exterior. Nesse sentido, seria possível dizer que a crítica pela razão se opera pela própria razão sem se fazer uma afirmação aporética, já que a loucura é justamente o oposto dialético que a razão em si carrega. Em outras palavras: enquanto sombra da razão, a loucura não desnaturaria seu caráter racional, de modo que, a partir dela, seria possível fazer uma crítica radical e não aporética da própria razão.

Dessa forma, é possível pensar que a transformação da razão em loucura subverte a lógica da razão, de modo que se supera o modelo racionalista em prol de um re-encantamento do mundo não mitológico, dada a magia da livre associação de ideias característica do louco.

Na loucura não há alienação, como existiria no mito, e sim exercício revolucionário da própria razão, que se transborda para além dos limites da racionalidade calculadora do capitalismo. É antes o próprio capitalismo, que, em certa medida, com sua razão instrumental, que engendra a loucura, daí o embricamento entre capitalismo e esquizofrenia, em uma outra possível chave

interpretativa do fenômeno. É do interior das amarras incutidas pelo raciocínio segundo o número, cânon do esclarecimento, que emerge a doença mental.

Pode-se, atrelando novamente a origem da doença mental das amarras incutidas ao sujeito pelo raciocínio segundo o número no capitalismo, pensar, por outro lado, onde se posicionam os limites de um hospital psiquiátrico no interior de um sistema de produção capitalista, em que impera a razão instrumental e, desse modo, não se produz o novo e sim se apresenta reiteradamente o mesmo, dada a lei do mínimo esforço, seja na forma da mercadoria ou na indústria cultural. A possibilidade, então, se torna aquela do entendimento da loucura como criação do completamente outro e potencialmente novo. Na loucura, de fato, deixa de operar uma lógica de relação entre meios e fins, de matriz pragmática característica da produtividade do sistema de organização social capitalista.

Pondere-se que, se, por um lado, se é incerta, mesmo sob o ponto de vista das pesquisas médicas, a determinação das origens de uma doença psiquiátrica, daí a impossibilidade da hipótese de atrelar capitalismo e loucura como intrinsecamente indissociáveis, por outro lado é sim possível vislumbrar elementos emancipatórios na expressão da loucura em uma pessoa marginalizada da sociedade ocidental, tal qual acontece no filme de Rouch. A loucura é, neste filme, portanto, uma forma de expressão do discurso do marginalizado socialmente, mas não só: ela abre a possibilidade para uma crítica radical da razão do paradigma filosófico ocidental.

Há uma temática eminentemente política no filme *Loucura Ordinária de uma Filha de Cam*, não só pela situação política singular de marginalização da encenação das personagens antilhasas em surto psiquiátrico, mas pela própria relação intrínseca entre estética e política, considerando como pressuposta a ideia de que toda arte é política, no sentido de que toda expressão artística é também – e não

apenas isso, evidentemente – uma manifestação do contexto político em que foi produzida.

Sob o prisma teórico da produção de espaços de alteridade e da loucura enquanto espaço de resistência à razão calculadora, porém, pode-se produzir uma consequência indesejada, qual seja: fazer com que a loucura, equivocadamente, se preencha de glamour, relacionado a uma perspectiva emancipatória. Contudo, não é isso que se quer dizer com a proposta de leitura da loucura como emancipatória, sob pena de se esquecer o enorme sofrimento psíquico do sujeito em surto psicótico.

Pelo contrário, a ênfase sobre o hospital psiquiátrico como espaço de produção de subjetividades coisificadas, paralelo, conforme demonstra Foucault em *História da Loucura*¹⁴, a prisões, ambientes de trabalho e escolas, por exemplo, cada qual com espaços específicos dessa produção alienada, mostra a necessidade trágica de emancipação do louco, enquanto aquele que não consegue, com sua sensibilidade, lidar e se adequar de nenhuma outra forma com tal organização social, na qual há limites e correspondentes atividades, pensamentos e ações previamente estabelecidos para a atuação de cada indivíduo para que seja considerado um respectivo campo da dita “normalidade psíquica”. Esse é, portanto, um “corpo indócil”, na terminologia de Foucault, porque incapaz de ser capitalisticamente produtivo.

A loucura é rechaçada por seu caráter anti-produtivo por excelência: um paciente psiquiátrico é aquele que resistiu a uma tentativa de represamento de suas emoções. Como afirma também a narração de Jean-Luc Godard em seu filme mais recente apresentado no Brasil em outubro de 2018, na Mostra 42ª Internacional de Cinema, intitulado *Imagem e Palavra*¹⁵, ao louco tudo é possível, portanto, a

¹⁴ FOUCAULT, Michel. *História da Loucura na Idade Clássica*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1978.

¹⁵ GODARD, Jean-Luc. *Imagem e Palavra* (título original: *Le Livre d'Image*) (França, 2018), filme exibido na 42ª Mostra Internacional de Cinema de São Paulo.

loucura é uma situação limite em que experimentações diversas, mesmo involuntariamente por parte do louco, são possíveis.

Sob uma determinada ótica de investigação, ou seja, no campo das relações que podem ser traçadas entre loucura e o regime de produção capitalista, já acima referida, porém em chave não redutora de complexidade do fenômeno, conforme se explicou, pode-se afirmar que a loucura se insere nesse contexto justamente porque ela se constitui em resposta à violência incutida aos corpos sob esse modelo ocidental, em uma catalisação interior ao sujeito, causando-lhe grande sofrimento psíquico.

Já na perspectiva de uma clínica psiquiátrica da transformação, pode-se questionar se não seria possível encaminhar esses estímulos irracionais para um elemento exterior ao sujeito, de forma a amenizar seu sofrimento. Em vez de, por exemplo, ter um surto psiquiátrico, uma crise de pânico ou uma depressão profunda, o paciente poderia se direcionar, de forma concreta, contrariamente à ordem vigente, seja por meio de um modo de vida alternativo, seja por uma confrontação política direta aos meios estabelecidos. Exemplo da imbricação entre transe, que, como se disse, caberá distinguir de loucura a partir da proposta de Bastide, e possibilidade de potência de transformação política, é a citação de Hubert Fichte no livro Etnopoesia: "A revolução dos haitianos contra o poder colonial francês, no ano de 1804, possivelmente teve sua origem em uma cerimônia vodu."¹⁶

Nesse sentido, a indagação sobre a direção desse represamento de sentimentos em função da violência cotidiana para o próprio agente dessa violência, implica o questionamento sobre prática política revolucionária, a exemplo do que trata Fanon acerca do neocolonialismo na África em Os Condenados da Terra¹⁷. Fanon, que era não só psiquiatra, mas também historiador, de modo que no

¹⁶ FICHTE, Hubert. Etnopoesia. Antropologia poética das religiões afro-americanas. São Paulo: Brasiliense, 1987. pág.285.

¹⁷ FANON, Frantz. Os Condenados da Terra. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2013.

referido livro estabeleceu ligação, na escrita de casos clínicos, entre a neocolonização e a posterior guerra da Argélia a estados de "loucura". Os limites de possibilidade do ponto de imbricamento entre loucura e revolução aparecem no filme aqui analisado justamente pelo fato de as duas mulheres enlouquecidas serem provenientes de país onde se deu colonização francesa.

Frise-se que não se fez aqui, de imediato, uma leitura psicanalítica do fenômeno da psicose, embora se tenha utilizado alguns vezes a expressão "surto psicótico", apenas a título de facilitação da compreensão, mas não como filiação ao método da Psicanálise como moldura do olhar sob o qual é vista a loucura neste filme de Jean Rouch. Se fosse, portanto, necessária a indicação de uma filiação teórica, esta estaria mais próxima do campo da Etnopsiquiatria, com a busca de uma compreensão baseada na visão psicológico-política da loucura, a partir de autores como Bastide, Foucault, Fanon e Laplantine.

Voltando à perspectiva política, é mister o olhar das relações políticas de neocolonialismo e do racismo persistente em relação aos povos africanos, já que a maior parte da obra cinematográfica de Rouch foi filmada na África e, como se disse, o tema tangencia o filme *Loucura Ordinária de uma Filha de Cam*, na medida em que as mulheres loucas são provenientes das Antilhas de colonização francesa. Assim, partindo também do campo da Antropologia filosófica, é possível vislumbrar, a partir do estudo de caso do referido filme, a relação basal entre o exótico representado pela cultura africana e a própria questão da loucura como manifestação radical da alteridade e do estranhamento.

A melancolia de que se constitui a loucura produz estranhamento e, pela inadaptação à sociedade racional que é seu contrário, o assim chamado "louco" torna-se marginal. É em referência a essa marginalidade que se pode imaginar esse sujeito como potencial sujeito de emancipação, tanto quanto, em contexto histórico distinto,

se pensou ser o proletariado, marginalizado da sociedade de consumo, ser o sujeito revolucionário do estado de coisas político-social.

Como se disse no início, há certa marginalidade na loucura que, politicamente, também ocorre quanto à posição das mulheres em uma sociedade persistentemente patriarcal, quanto às populações dos países outrora colonizados pelos europeus e, ainda, em relação às pessoas de pele negra.

Deve-se destacar o próprio lócus ocupado pelos estudos etnográficos no contexto da Filosofia Ocidental, qual seja: aquele da observação do outro, do estranho e marginal, daí sua inserção no campo de estudo tradicional justamente pela via do olhar etnográfico. Assim, um entendimento da loucura a partir desse ponto de vista, tomando como pressuposto o filme de Jean Rouch, conota que ela está em um regime de estranheza, tal que pareça que aquele que apresenta sintomas delirantes seja entendido mesmo como fora do campo das relações sociais ocidentais, sendo apenas possível, portanto, compreendê-las pela via etnográfica e não apenas pelo olhar corriqueiro, que é pressuposto em sua dita normalidade e não questionado.

Sobre a questão constitutiva da alteridade, também na chave antropológica, de que parte o olhar do cineasta Jean Rouch, qual seja: uma dada de antemão, referida acima, pela singularidade subjetiva que impede o acesso à subjetividade alheia; e outra, na chave do estranhamento de que se fundamenta o fenômeno da loucura, dada a alteridade radical da situação da personagem da peça teatral encenada em hospital psiquiátrico francês no filme *Loucura Ordinária de uma Filha de Cam*. A hipótese é a de que a doença psiquiátrica é o outro do outro, ou seja, a doença alheia coloca o outro em posição de ser o outro dele mesmo, porque é de um regimento de estranhamento em relação a si. A convergência com o cinema se dá na medida em que o cinema, nesse caso, ele próprio é o registro subjetivo de uma experimentação de alteridade, pois faz suposição de um recorte

biográfico, ou seja, da encenação fílmica da manifestação alheia da loucura.

Acerca do tema da religiosidade e das práticas médicas de cura, deve-se ter em mente o fenômeno do xamanismo, sob a ótica da Etnografia. Esse olhar etnográfico sobre a loucura também permite entrever que em outros modelos de organização social, dada certa relação com religiosidade, por exemplo, os sintomas delirantes sejam eles psicóticos ou neuróticos – como queira a classificação da Psicanálise – podem ser entendidos como forma de manifestação do divino sobre aquele que expressa tais sintomas. Isso pode ser chamado de caráter xamânico da loucura, porém, não se confunde com qualquer tentativa de estigmatização daquele que sofre os sintomas psiquiátricos, mas sim como uma visão específica de enlace entre manifestação da loucura e ligação com entidades religiosas de ordem não terrena. O fato de se colocar como xamã o louco não significa que se diga que ele estaria sob regime que demandasse algo como “exorcismo” ou absurdas práticas correlatas. Antes pelo contrário: aproxima-se o louco da possibilidade não só de sua própria cura, mas como pessoa que, por poder curar a si mesmo, é capaz de curar qualquer outra pessoa. Estabelece-se aqui relação com a visão de Lévi-Strauss a respeito da Psicanálise como prática xamânica, na medida em que o psicanalista seria justamente aquele que é dotado da capacidade de curar.

É difícil a distinção entre patologia e normalidade, já que a razão opera também na loucura e uma construção linguística normal é elaborada a partir dos raciocínios ilógicos do doente psiquiátrico. Nesse sentido, opera uma forma de pensar metafórica, que aproxima imagens díspares para a produção de novos significados. De fato, a loucura é uma criação, como bem mostra o filme de Jean Rouch, em que o estado mental da protagonista produz um discurso rico em detalhes históricos de sua autobiografia assim construída. Mais que

como resíduo inexato da antípoda da razão, propõe-se, como já se disse, a leitura da loucura em sua potência de emancipação catártica.

A loucura se insere no contexto capitalista justamente porque ela se constitui em resposta à violência incutida aos corpos sob esse regime de produção. Pode-se indagar se não seria possível que, em vez de ter um surto psiquiátrico, o paciente se posicionasse politicamente, de forma concreta. Esse represamento de sentimentos reprimidos em função da violência cotidiana poderia encontrar como interlocutor o próprio agente dessa violência, como é o caso do ritual de possessão presente no filme *Os Mestres Loucos* de Jean Rouch, em que o sacrifício de um cachorro simboliza a morte do colonizador europeu ele próprio. Essa resposta ao algoz está ausente na relação entre os homens livres durante o período escravocrata no Brasil, conforme a apresenta Maria Sylvania de Carvalho Franco¹⁸, em que a violência cotidiana pela disputa de meios de subsistência fazia uns matarem-se aos outros por quaisquer banalidades. Trata-se de situação em que a violência incutida aos corpos mal-sobreviventes em uma ordem social injusta produz como resultado a autofagia, em que os homens matam os iguais a si.

Seria a doença mental uma forma de autofagia? De fato, o louco não externaliza em atitudes racionalmente compreensíveis sua aversão à organização social vigente: todo o sofrimento, portanto, se limita ao corpo e à mente do doente psiquiátrico. Pode parecer que essa atitude consista em ausência de resposta aos mecanismos coercitivos que produziram como resultado a loucura, uma vez que a resposta dada pelo paciente mental não pode ser transcrita em linguagem que emita normalidade no discurso. No entanto, a loucura é a resposta mais profunda que o doente mental pode exprimir diante dos elementos que o enlouqueceram.

¹⁸ FRANCO, Maria Sylvania de Carvalho. Homens livres na ordem escravocrata. São Paulo: Editora UNESP.

O filme de Jean Rouch, ao colocar como sujeito a interna negra do hospital psiquiátrico, mostra a revolta do marginalizado diante da margem que a exclui, seja ela a brancura da pele ou a sanidade mental. É este, portanto, o germen revolucionário do filme, pois ele toma como protagonista uma mulher negra antilhesa em um hospital psiquiátrico francês.

É a ausência de linguagem racional que caracteriza a loucura que justamente a torna mais contundente, pois conserva candente seu caráter opositório aos procedimentos de dominação do corpo. É, portanto, o discurso revolucionário do louco, mostrado em sua integralidade, que torna o filme de Jean Rouch *Loucura Ordinária de uma Filha de Cam* excepcional.

Sobre o caráter teatral da loucura, afirma Adam Philips:

“A teatralidade da loucura é uma pista que nos alerta para as dificuldades que temos em imaginar a sanidade. A loucura de Hamlet deixa as pessoas desconfiadas, incita sua curiosidade, gera comentários. Ainda que seja uma palavra abstrata, a loucura é uma abstração que podemos visualizar, podemos imaginar sua “performance”. A sanidade não ganha vida para nós da mesma maneira; não contém drama. Como os personagens “bons” da literatura, os são não têm nenhuma fala memorável. Eles não nos parecem tão reais. Até onde podemos imaginá-los, são amorfos, insípidos, banais.”¹⁹

As sinopses do filme apresentadas anteriormente explicitam que se trata de um experimento de cine-teatro feito por Jean Rouch. As implicações desse caráter fronteiro do filme entre o cinema e o teatro são diversos. Uma delas é a reflexão sobre a adequação da técnica do cinema diante do tema que ele veicula, ou seja, poderia com sucesso ser a loucura objeto cinematográfico, tal como fizeram as atrizes? A resposta é sim, não só pela evidência de que o filme muito bem ilustra como se dariam surtos psicóticos no interior de um hospital psiquiátrico, mas também pela relação existente entre o teatro e a

¹⁹ PHILIPS, Adam. *Louco para ser normal*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008. pág.20.

loucura. Isso porque a gestualidade e a verbosidade do sujeito em surto psiquiátrico muito se assemelham ao dispositivo teatral da encenação, ou seja, parece que o objeto teatral por excelência seria a exceção à sanidade. A sanidade cotidiana, afinal, a gestualidade corriqueira e indistinta em relação ao dia-a-dia implicaria uma correlata indiferenciação entre arte e vida na indeterminação daquilo que seja encenação teatral ou vivência banal. O corte operado pela cena teatral, de fato, ganha destaque com temáticas que fogem ao cotidiano para dele se distinguir com sucesso, recurso ao qual se acrescenta o espetáculo teatral em si, com a utilização de cenário, figurinos, palco, etc, que explicita o lugar do teatro na cena cultural de uma determinada sociedade. Quanto ao objeto da cena teatral especificamente, aqui não se quer dizer que só seja possível teatro que fale sobre a loucura, mas antes, que a loucura tenha um caráter teatral.

Afinal de contas, como se distingue uma cena teatral de uma vivência do cotidiano? Em outras palavras, quais seriam os elementos que nos permitem identificar que estamos diante de uma encenação teatral? O próprio palco teatral é um bom elemento para distinguir entre teatro e vida cotidiana. Isso porque parece não haver de antemão uma distinção entre teatro e vida, ou seja, uma diferença ontológica entre um gesto encenado teatralmente e um gesto do cotidiano. Sem recair sobre a indagação acerca das condições de possibilidade do próprio teatro, mas também tendo em conta que os elementos como palco, plateia, figurino, etc, conotam o fato de que não é evidente a diferença entre encenação teatral e gestualidade cotidiana.

Essa discussão ganha destaque com o fato de que o filme de Jean Rouch tem por base uma peça teatral. Como afirma Philips, a dificuldade de imaginar a sanidade se dá porque ela é tão corriqueira que passa despercebida. Uma metáfora para isso seria a relação entre o peixe e água: por estar imerso em meio aquoso, este é ao peixe tão inerente que ele, diante da pergunta "o que é água?" nem mesmo

saberia responder. A sanidade, portanto, só se define por contraste com a loucura. Sabe-se então o que é a loucura e o que é ausência de loucura, mas não se consegue definir o que seria a sanidade, tão imediata ao cotidiano humano da pessoa sã.

Por contraste com essa "normalidade", há a loucura e, tanto é nítida a distinção entre estados sãos e estados de loucura, que a loucura é vista por Adam Philips como uma gestualidade e uma verborragia, dentre outras características, que se destacam do que é corriqueiro, sendo possível traçar um paralelo com o teatro. A loucura é, como ele disse, uma abstração, embora seja possível imaginar a "performance" como se desenvolve um surto psiquiátrico. Essa imaginação sobre a loucura ganha, assim, materialidade em gestos, modos de agir e diálogos a que se atribuem a denominação de "delirantes".

A sanidade, como diz Philips, ao contrário, não contém drama. Se o objeto do teatro fosse tão-somente a encenação do próprio cotidiano, destituído do recorte narrativo teatral, seria, no final, impossível dizer que os atores estão atuando. Eles não seriam personagens, nem atores, no sentido da palavra, mas sim estariam a ser tais como eles de fato são, sem quaisquer especificidades relacionadas ao conteúdo do teatro.

Quanto à loucura, seu aspecto teatral se manifesta nessa distinção em relação aos afazeres socialmente ditos normais, condutas cujas relações entre meios e fins são perpassadas por uma racionalidade apreensível analiticamente. Por sua vez, o louco é aquele que está destituído de razão e, assim, está fora da lógica corriqueira das ações sãs do cotidiano. Por contraste com essa sanidade que passa despercebida, tal qual a água em que o peixe está imerso, a loucura tem uma "performance" característica, daí a teatralidade da loucura. O cotidiano se repete continuamente, à exaustão, já a loucura é fenômeno de exceção.

A dificuldade em “imaginar a sanidade” se deve, no próprio sentido da expressão, ao fato de que a sanidade não está, em geral, no campo da faculdade da imaginação, mais criativo e livre de regras reguladoras que o âmbito do cotidiano. Por isso, seria mais plausível enunciar, junto ao termo “sanidade”, um verbo mais dotado de certa objetividade, como, por exemplo: “observar a sanidade”.

Assim, tem-se dificuldade em “imaginar a sanidade”, dificuldade esta correlata de uma tentativa de “observar a loucura”. Isso porque, sendo a sanidade cotidiana e a loucura a exceção, inclusive em termos de consideração estatística – ou seja, a maior parte da população em determinado contexto é sã e não louca – observar a loucura é algo excepcional.

É possível entender a própria ideia de teatralidade da loucura a partir dessas considerações, na medida em que esse caráter de exceção da manifestação do fenômeno da loucura permite que a gestualidade de que ele está dotado tenha traços característicos, distintos dos gestos prosaicos. Quanto ao termo “teatralidade”, pode-se compreendê-lo como decorrência daquilo que é dotado de características qualitativamente diferentes do gesto comum, a ponto de se distinguir, junto aos elementos típicos do teatro, a exemplo do palco, do figurino, da sonoplastia, etc, como encenação teatral. Na expressão de Adam Philips, contudo, a diferenciação entre aquilo que é teatral e o que seria não teatral, e, por consequência, seria gesto cotidiano, não seria dada pela presença de tais elementos que compõem a cena teatral, o que obriga, como se disse, à busca epistemológica pelos próprios traços distintivos daquilo que caracteriza o teatro.

O interesse específico deste tema para o filme *Loucura Ordinária de uma Filha de Cam* se encontra no fato de que o gênero dele, nomeado em sinopse previamente transcrita, é justamente o de “ensaio de cine-teatro”.

O próprio objeto cinematográfico por excelência, em geral, se distingue, por contraste, do cotidiano, em que se manifesta na maior parte do tempo o fenômeno a que se pode denominar "sanidade". O enredo de um filme, o conflito que ele pressupõe para que se relate uma história, seja ela fictícia ou documental, é, inescapavelmente, um recorte da realidade, na tentativa de captar o extraordinário e não aquilo que se reitera à exaustão. Pode-se, inclusive, fazê-lo na chave de relatar o próprio cotidiano, mas o modo de um grande cineasta retratá-lo a partir dos recursos cinematográficos o distingue, por exemplo, de um material filmado que não constituiria *a priori* um filme, tal como, o registro de uma câmera de segurança situada em um prédio público. Nesse sentido, parece haver mais interesse em filmar situações que fogem aquilo a que os olhos do homem mediano estão saturados de ver, ou seja, manifestações do cotidiano em que vige a dita "sanidade".²⁰

Por ser um regime de exceção nos gestos e na linguagem, a loucura encontra fluxo de expressão na Arte, de que é exemplo o teatro, já que a representação de um papel pelos atores implica uma ruptura em relação à persona que se é no campo exterior à experiência teatral. Isso significa que, por exemplo, um ator teria, supostamente, maior facilidade de estar em representação com algo que não coincida com aquilo pelo que ele está a experienciar em sua vida particular, do contrário, ele seria intérprete de si mesmo.

Nesse ponto de cruzamento entre arte e vida, nesse caso, entre representação teatral e vida, se destaca a loucura como fenômeno de alteridade radical. Isso porque o louco é justamente aquele que não consegue canalizar sua loucura para a criação artística, por exemplo, teatral. Se ele pudesse fazê-lo, sublimaria sua condição de sofrimento artístico e poderia se exprimir por vontade própria no teatro. O argumento de Philips, ao contrário, mostra uma teatralização

²⁰ PHILIPS, Adam. Louco para ser normal. Rio de Janeiro: Zahar, 2008. pág.20.

involuntária da loucura, decorrente desta como incapacidade de representar a si próprio no campo artístico. Assim, a teatralidade da loucura ocorre fora do contexto dos palcos e denota a patologia decorrente da incapacidade do louco de direcionar o ímpeto de criação de seu discurso para o âmbito socialmente aceito da arte.

Dessa forma, em contraponto, os atores são aqueles capazes de encenar a loucura alheia, nunca própria, afinal, como se disse, a loucura própria retira o sujeito do campo de possibilidade voluntária de expressão. O espaço social da loucura do próprio sujeito, portanto, não é o teatro, mas o cotidiano, campo em que a verborragia e a gestualidade do louco se expressam. Por sua vez, essa manifestação da loucura contrasta com os hábitos prosaicos, de modo que é possível afirmar que a loucura é o espaço social da teatralidade não mediada pelo consentimento do sujeito, sendo expressão incontida dessa linguagem corporal e verbal distintas da sanidade corriqueira.

Embora, de um ponto de vista clínico pragmático, seja primordial partir do paradigma da distinção psiquiátrica entre louco e são, a título de possibilitar a própria intervenção médica, sob o olhar filosófico, ao contrário, o proceder deve ser distinto, de modo que o questionamento de tais limites de definição é imprescindível, a exemplo do próprio movimento antipsiquiátrico dos anos 1960, que teve forte matriz na filosofia de autores tais quais Sartre e Foucault. Daí a presente proposta de analisar o filme de Jean Rouch sob o prisma de questionar a ideia de um padrão de normalidade e, ainda, de dar voz ao louco e de mostrar em que medida, possivelmente, a demanda de ser normal é "enlouquecedora". Tal é a proposta desta análise fílmica, distinta do escopo de Adam Philips, que busca por uma definição daquilo que se entende, por contraste, como "sanidade".

Há um ponto em comum com Philips, porém, que deve ser realçado, que se encontra na busca de não recair naquilo que o autor critica no movimento antipsiquiátrico por meio da denominação de "glamourização da loucura", que seria atribuir à loucura "sua promoção

como revelação, como protesto político, como uma sanidade superior.”²¹

A questão da glamourização da loucura, a partir da citação de Adam Philips, encaminha para diversas reflexões. A glamourização da loucura também poderia ser denominada pela expressão “romantismo da psicose”, a qual, pensada enquanto potência de revelação da loucura, possibilita que seja entendida, em um primeiro momento, em seu enlace com a religiosidade. A revelação, nesse sentido, seria de matriz sobrenatural e se aproximaria potencialmente da demanda, ainda hodierna, de expurgação dos supostos demônios que habitariam o louco, em rituais religiosos de exorcismo. A crença no ritual do exorcismo diante de manifestações da loucura não só pressupõe a existência de Deus e sua antípoda, o demônio, como, ainda, guarda relação com a crença de que o louco está valorado moralmente de forma negativa, já que o potencial de revelação divina que se crê que seria o louco, nessa chave de leitura do fenômeno, de estado alterado de consciência, é considerado uma revelação demoníaca.

Quanto à questão do lugar ocupado pelo filme *Loucura Ordinária de uma Filha de Cam* no campo de interesse de Jean Rouch, sob a perspectiva de um olhar de conjunto de sua Filmografia completa, é preciso traçar, a princípio, um campo de distinção da loucura, termo utilizado a partir do fato de constar no próprio título do filme de Rouch, em relação à filmagem de rituais de possessão em solo africano. Em primeiro lugar, não se pode confundir esses dois fenômenos de alteração da consciência, sob pena, não só de se perder a natureza das especificidades próprias a cada um deles, como também de estigmatizar essas situações. Isso porque, como se explicou acima, é problemática a relação da loucura com o elemento religioso presente nos rituais de possessão, justamente porque na loucura esse elemento está ausente. O ganho, portanto, de uma interpretação médico-

²¹ PHILIPS, Adam. Louco para ser normal. Rio de Janeiro: Zahar, 2008. pág. 11.

psiquiátrica do fenômeno da loucura é justamente o desligamento em relação à suposição de haver no louco manifestações religiosas negativamente valoradas na sociedade.

Tematizar a questão geopolítica internacional ampla subjacente à reflexão sobre o filme *Loucura Ordinária sobre uma Filha de Cam* pode, em primeiro momento, provocar estranhamento. Isso porque, de um ponto de vista superficial, não faria sentido, por exemplo, questionar sobre o neocolonialismo africano se o tema desse filme de Rouch é o delírio de duas mulheres negras em um hospital psiquiátrico francês. Essa desconexão é, contudo, só aparente. A hipótese que aqui se levanta é aquela segundo a qual a escolha da nacionalidade das mulheres no filme, negras e imigrantes, portanto, não é sem motivação. Afora, claro, como se disse, o fato de elas serem do gênero biologicamente feminino. A escolha do retrato do enlouquecimento destas personagens da peça de teatro filmada parece ser eminentemente política.

A questão que aqui se põe é a necessidade de ampliar o olhar sobre as práticas coloniais europeias para além das Antilhas, país de origem das personagens, entendendo a repercussão do papel da África, hoje em retumbante ausência no xadrez da geopolítica, e, por isso mesmo, colocar em foco a relação entre Antilhas em certo contexto histórico, de colônia, e África, continente alvo de exportação de mão-de-obra escrava. A relevância dessa conexão se justifica não só pela negritude comum, característica de suas populações originárias, mas também pela importância central do continente africano no processo que podemos chamar de “descolonização do olhar cinematográfico” operado por Jean Rouch ao longo de sua trajetória.

Defende-se aqui que, é justamente com esse olhar descolonizado que Rouch, em 1987, nesse filme toma a loucura como seu objeto. Seria então a operação de Rouch um modo de “decolonialidade do saber”, tema caro aos debates contemporâneos.

Para esclarecer a articulação possível entre decolonialidade e loucura, far-se-á uma reconstrução de alguns argumentos filosóficos sobre o tema do colonialismo e neocolonialismo. Em primeiro lugar, a circunscrição geográfica aqui feita se limitará à colonização do Brasil e das Antilhas, na América Central, a partir dos séculos XV e XVI, e ao neocolonialismo imposto ao continente africano entre os séculos XIX e XX. Justifica-se o interesse sobre o Brasil, nesse texto, por se entender a relevância de situar a própria escrita de uma dissertação filosófica em terras brasileiras à luz do processo histórico que as caracterizam. Quanto às Antilhas, o tema vem à baila por conta da nacionalidade das duas personagens do filme *Loucura ordinária de uma filha de Cam*. Entender geopoliticamente a potência na loucura de duas mulheres negras imigrantes em um hospital francês ajuda a situar a profundidade da empreitada de Rouch nessa obra cinematográfica. Além disso, quanto ao neocolonialismo africano, o interesse aqui se justifica pela mediação propiciada pela biografia de Rouch, uma vez que grande parte dos seus filmes, de matriz documental, foi filmada em solo africano. Diante desse conjunto de materiais etnográficos, a posição política possível de ser alcançada por um filme de ficção cuja temática é a loucura, que é justamente o filme a que essa dissertação se dedica, se amplia. Isso porque, isolá-lo da consideração desse rico arsenal de registro das populações originárias africanas, de que se constitui a maior parte da obra de Rouch, seria perder a possibilidade de relacioná-lo à escolha do tema da loucura como objeto cinematográfico. É evidente que as motivações últimas do autor jamais serão conhecidas em sua complexidade ímpar, o que, contudo, não nos impede de formular hipóteses que situem *Loucura ordinária de uma filha de Cam* no campo de interesses do documentarista.

Voltando ao campo do elemento comum da colonização por europeus, ainda que em diferentes momentos históricos, pode-se traçar um ponto de continuidade entre as distintas experiências localizações aqui enfatizadas, ou seja, entre Brasil, Antilhas e África.

Em que sentido então se pode pensar uma “descolonização do olhar” sobre a loucura?

Uma primeira possível resposta se encontra na sobreposição de regimes de alteridade diversos no filme, já que as personagens são loucas, negras, mulheres e antilhanas. Quanto ao contexto geopolítico internacional relacionado ao colonialismo europeu, em que se insere a relação entre a metrópole francesa e as colônias antilhanas, vale dizer que se trata da rede de comércio global de açúcar produzido nas Antilhas, em concorrência justamente com a produção do Brasil, então colônia de Portugal. É também o momento da criação da exploração da mão-de-obra negra pelo tráfico internacional de escravos vindos da África para a América. Situar geopoliticamente o regime de exploração imposto pelos brancos europeus aos negros das Antilhas permite entender, por exemplo, a questão da filosofia alemã do século XVIII quanto à alteridade como uma relação de mútua dependência na constituição das subjetividades. Mais que isso, tendo por base Hegel, que, segundo pesquisa de Susan Buck-Morss, teria tomado conhecimento da Revolução do Haiti, é possível situar a dialética cujos polos são senhor e escravo. Partindo da própria disparidade da nomenclatura de cada polo, é impossível negar que, a despeito da mútua dependência de suas subjetividades quanto à dialética de sua constituição no tempo, segundo a teoria do enriquecimento dialético, há um abismo entre ser senhor e ser escravo. Nesse contexto, frise-se que seria possível aproximar o ser senhor com o ser branco europeu e o ser escravo com a característica de ser negro não-europeu, ou, ainda, ser mulher, ou ser parte das populações originárias parcialmente dizimadas nos países colonizados pela Europa.

De fato, a questão política permeia a análise fílmica, mas reduzir o discurso de ambas as pacientes representadas a protesto político é equívoco. Isso porque, em um passo epistemologicamente anterior, a loucura é uma manifestação de uma profusão de linguagem, no limite, irracional, como bem expressam as atrizes Jenny Alpha e Sylvie

Laporte a propósito da encenação da peça teatral de Julius Laou. Nesse sentido, embora de conteúdo eminentemente político, a fala do louco não se confunde com discurso dessa natureza, pois o louco está em estado de verborragia não mediada por racionalidade entre meios e fins, de modo que não faria sentido pensar que seu discurso teria natureza política de forma direta, muito embora indiretamente, em forma de delírio, se perceba a potência da denúncia política mesmo em estado alterado de consciência.

Pode-se perceber que aquilo que o espectador do filme observa quanto ao delírio das personagens é justamente uma apresentação de pacientes, ou seja, momento em que a equipe médica do hospital psiquiátrico se reúne para observar os casos clínicos e encaminhar propostas de intervenção para eles. No filme, trata-se de Charcot o chefe da equipe que está justamente em uma apresentação de pacientes. Sobre o tema, há passagem de Lévi-Strauss em Tristes Trópicos, acerca do mesmo procedimento médico, dirigido pelo Professor Georges Dumas, justamente no Hospital Sainte Anne, em que se passa a ficção teatral encenada filmicamente na obra de Rouch:

“Eu havia sido aluno de George Dumas na época do Tratado de Psicologia. Uma vez por semana, (...) ele reunia os estudantes de filosofia numa sala do hospital Sainte-Anne, cuja parede oposta às janelas estava inteiramente coberta por alegres pinturas de alienados. Já nos sentíamos expostos a um tipo particular de exotismo; (...) A segunda hora, e às vezes a terceira, eram dedicadas a apresentações de doentes; assistíamos então a extraordinárias encenações entre o clínico matreiro e pacientes treinados por anos de hospício em todos os exercícios desse tipo, sabendo muitíssimo bem o que deles se esperava, produzindo os distúrbios ao primeiro sinal ou resistindo ao domador justo o suficiente para lhe fornecer a ocasião de uma cena de bravura. (...) Nenhum contato com os índios selvagens intimidou-me mais do que aquela manhã passada com uma velha senhora enrolada em suéteres, que se comparava com um arenque podre no meio de um bloco de gelo: intacta na aparência, mas ameaçada de se desagregar mal o invólucro protetor derretesse.”²²

Nesse excerto pode-se entrever, em primeiro lugar, a relação ainda incipiente entre Filosofia e Psicologia nos tempos de estudante

²² LÉVI-STRAUSS, Claude. Tristes Trópicos. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.pp.17-18.

de Lévi-Strauss, uma vez que o antropólogo relata ser uma atividade dos estudantes de Filosofia a apresentação de casos clínicos pelo Professor George Dumas. Frise-se a coincidência curiosa de ser o hospital mencionado por Strauss o mesmo em que se passa a filmagem de Jean Rouch: o hospital psiquiátrico francês de nome Sainte Anne.²³

Por sua vez, ainda extraindo da riqueza do excerto de Strauss um interessante elemento, aquele sob o qual ele denomina o "exotismo" dessa prática de apresentação de casos clínicos. Nesse momento, dá-se um ponto de inflexão na leitura antropológica de Lévi-Strauss e relação com o olhar psicológico que ele apresenta nesse excerto, ao falar da apresentação de pacientes. Isso porque há nesse horizonte de problemas uma questão da própria constituição da Etnopsiquiatria enquanto disciplina. Em etapa de raciocínio anterior, sobre o exotismo, especificamente, diga-se que o próprio termo deixa vislumbrar a relação com a alteridade, na medida em que só é exótico aquele que é diferente, dado que, ao contrário, a pura identidade entre si e si é familiar. É o contraste com o que é estranho e diferente que produz a sensação do exótico. Nessa chave da alteridade, o exótico, sob essa denominação, é taxado, de certa forma, pejorativamente, já que a valoração neutra do diferente não é caracterizada como "exótico".

Cabe pensar, hodiernamente, o conceito de "exótico", nos termos em que ele se relaciona com o próprio continente africano, no qual Rouch teve boa parte de sua formação antropológico-etnográfica. Isso porque, a questão africana tangencia esse trabalho, na medida em que, a Filosofia esquecida dos africanos é a base, como se disse, da formação do cineasta objeto dessa dissertação. Por isso, a África

²³ Na descrição do referido antropólogo acerca da parede do local se dá registro de haver pinturas produzidas pelos pacientes, o que mostra uma tendência de vanguarda na Psiquiatria, cuja iniciativa será, posteriormente, difundida também pela psiquiatra Nise da Silveira no Brasil. Trata-se do tratamento dos pacientes com doenças psíquicas a partir de elementos artísticos, dando-lhes a oportunidade, por meio da organização de ateliês terapêuticos, de expressar artisticamente as suas questões psiquiátricas, manifestas, portanto, dentre outros, em formas, traços e cores.

aparece aqui, o que já implica não ter sido completamente ignorada, como, ademais, costuma acontecer. A relação geopolítica internacional de produção filosófica tem por pressuposto que a Europa seja o centro irradiador do pensamento, justamente porque, em determinado contexto histórico deu-se o neocolonialismo para que se viabilizasse economicamente a continuidade do desenvolvimento dos países europeus. Por isso, trazendo à luz tal conflito histórico-material, é possível entender o pano de fundo da produção cinematográfica de Jean Rouch, majoritariamente feita em solo africano, diante de um filme específico filmado como ficção em um hospital psiquiátrico francês. Esse conflito, não só temático, mas eminentemente político, emerge, de certa forma, no próprio discurso da paciente psiquiátrica que é personagem central do filme *Loucura Ordinária de uma Filha de Cam*.

Assim, frise-se que tematizar o cineasta Jean Rouch é um problema no âmbito da alteridade. Antes de tudo, trata-se de traçar um campo de tensão entre a tradição da Filosofia Ocidental e a "África fantasma", utilizando-se a expressão de Leiris²⁴, a título de situar os conceitos e a própria linguagem do exercício filosófico geopoliticamente. Isso significa explicitar as luzes e sombras do esclarecimento, desde a Grécia e o nascimento da Filosofia, mas não só: é também entender o quanto, pelas chaves tanto negativa quanto positiva, o exercício reflexivo é tributário do continente africano. Seja pela própria exclusão da África e dos países subdesenvolvidos, de que é exemplo o solo em que se produz essa dissertação, o Brasil, do debate filosófico internacional, como também pela dívida histórica da Europa em relação aos países colonizados. Afinal, o exercício de poder de que se constitui o saber filosófico europeu viabilizou-se materialmente a partir da exploração do neocolonialismo exercido na África. Esse campo de tensão geopolítico subjacente à reflexão

²⁴ LEIRIS, Michel. A África Fantasma. São Paulo: Cosac&Naify, 2007.

filosófica deve ser explicitado até mesmo para que o cinema de Jean Rouch, ele mesmo manifestação singular dessa contradição, por ser um cineasta etnógrafo francês que filma rituais religiosos em determinados países africanos, possa ser compreendido em sua multifacetada complexidade.

Loucura e Alteridade : o Louco Outro

Uma vez que a atividade de filosofar provém do espanto, do qual se desencadeia um profundo questionamento do senso comum, então, sem dúvida, a obra cinematográfica de Jean Rouch possibilita um fértil solo de indagações sobre sua dimensão também filosófica.

Retomando-se o fio a partir do conceito de “exótico” na passagem de Lévi-Strauss, entende-se que, na relação de alteridade entre si e o outro, dá-se a valoração de sua medida de suposta estranheza ao louco, e é justamente essa medida de estranheza, de certa maneira, que é aferida na atividade de apresentação de pacientes. Tenha-se em vista que o louco é sempre o outro e que, embora, como tenha afirmado Rimbaud, segundo o qual o “eu é um outro”²⁵, esse outro que o eu é jamais é louco, como se o louco não fosse capaz de enunciar seu próprio eu, ou seja, como se ele mesmo não fosse um sujeito passível de linguagem nomeadora de seu eu.

Sobre a loucura propriamente dita, cabe indagar não só o papel desse relato de Strauss acerca da apresentação de pacientes em um livro eminentemente antropológico, mas também refletir sobre o fato de Darian Leader em O que é Loucura? Delírio e sanidade na vida cotidiana, ter optado por iniciar a abordagem de seu capítulo inicial, com a referência a três filmes muito conhecidos por tematizarem a loucura. Os filmes em questão, aqui, são: *Um estranho no ninho*, *Garota interrompida* e *Uma mente brilhante*²⁶. Leader diz que, nestes filmes, a loucura é visível, tangível e audível.

Quanto ao filme *Loucura Ordinária de uma Filha de Cam*, o aspecto tangível de que é dotada a caracterização do fenômeno do enlouquecimento é patente. Nesse sentido, a imagem, no caso do próprio filme de Jean Rouch, teatral, porque decorrente de uma

²⁵ In: Carta a Paul Demeny, 15 de maio de 1871. Alea vol.8 no.1 Rio de Janeiro Jan./June 2006. No site: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-106X2006000100011#back5 (Última consulta em : 21/10/2019).

²⁶ LEADER, Darin. O que é Loucura ? Delírio e sanidade na vida cotidiana. Rio de Janeiro : Zahar, 2013. pág. 17.

filmagem de ficção de texto de peça de teatro, impede que a mera caracterização em texto escrito achate a complexidade do entendimento não-valorativamente preconceituoso da loucura. Essa hipótese está presente, como se disse, na primeira linha do primeiro capítulo do mencionado livro sobre a Loucura, o que permite pensar que, também para Leader, seria necessário que o leitor tivesse em mente determinadas imagens do repertório cinematográfico ocidental para pensar os sintomas por ele descritos o que, de fato, seria um surto psiquiátrico.

Por outro lado, essa mesma expressão imagética da loucura é também produzida pelos pacientes durante a apresentação de casos descrita por Strauss. Trata-se do aspecto de ser uma imagem forjada e não espontânea dada pela escolha do termo "encenação" pelo antropólogo. Dessa forma, há um conhecimento do que seja a própria adequação social dos pacientes à loucura que deles se espera manifesta na apresentação deles aos estudantes.

Por sua vez, na busca de um primeiro delineamento da opção pelo uso do termo "loucura" em detrimento de outros, tomemos o livro O Normal e o Patológico²⁷. Nele, Canguilhem apresenta, ao diferenciar-se de Comte, que há um substrato moral na ideia de normalidade enquanto estado de saúde; ou seja, há uma inferioridade moral na doença. Sendo o louco justamente aquele em que incide a patologia psíquica, poderia ser ela então entendida, historicamente, a partir do positivismo comteano, do ponto de vista moral, como inferior.

A importância dessa leitura para a compreensão de *Loucura Ordinária de uma Filha de Cam* se dá na medida em que a personagem dita "louca" não é inferior em sua loucura, antes pelo contrário, sua loucura ganha contornos políticos de grande relevância quando ela a insere no campo geral da rebelião contra a subjugação, seja por ser

²⁷ MAUSS, Marcel. Esboço de uma teoria da magia. Lisboa : Edições 70, 2000. pág. 16.

²⁷ CANGUILHEM, Georges. O Normal e o Patológico. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009. pág. 22.

mulher, quanto por ser negra quanto também por ser antilhana. Isso significa que a loucura pode ser entendida como uma tentativa falha de expressão do poder que a submete em diversas instâncias, inclusive na chave da marginalidade que ela enunciaria ao rebelar-se politicamente em seu surto. E, com Comte e seu substrato moralizante da categoria do normal, a partir da leitura de Canguilhem, torna-se possível explicitar a limitação de se entender a loucura necessariamente como déficit de normalidade.

Por sua vez, a História da Loucura de Foucault é também central na reflexão sobre o contexto da loucura no qual ela se torna sinônima de isolamento social. Sendo as personagens centrais do filme duas mulheres negras antilhanas, manifesta-se a singularidade da loucura, que deixa de ser, como se intitulava nos códigos de Direito, "loucura de todos os gêneros". Nesse sentido, cabe a leitura do colocar uma singularidade de gênero na história geral da loucura, já que a escolha do sexo feminino das personagens do filme enseja reflexões específicas. A história de submissão feminina, por exemplo, encontra na loucura um momento disruptivo na tentativa de superação do modo de subjugação social patriarcal.

A hipótese que aqui se adotará é aquela segundo a qual, em uma proposta de descolonização do imaginário tradicional a respeito da loucura e o estigma a ela subjacente se possa ressignificar o entendimento desse fenômeno. Daí a importância do lócus em que se insere o filme *Loucura Ordinária de uma Filha de Cam*. Isso porque, se entendida sob uma perspectiva etnopsiquiátrica, a loucura é também, na chave da negatividade que engendra, uma potência positiva, a exemplo do caráter xamânico de que ela está dotada em determinadas sociedades tradicionais. Ou seja: em determinados contextos não-ocidentais, aquele que enlouquece é dotado de habilidades que o permitem não só curar a si próprio, mas também aos demais, tomando então a posição de xamã.

Por isso, crê-se que, segundo essa hipótese a ser verificada, a questão da alteridade, tão cara à Filosofia, pode ser pensada à luz do outro que é não só o louco, mas também, por exemplo, o africano ou o pertencente a uma sociedade tradicional. O filme de Jean Rouch coloca em ângulo ideal essa reflexão, permitindo questionar até mesmo se a denominação ocidental moralmente negativa atribuída à loucura não é senão uma manifestação daquilo que, em outro contexto social é expressão de uma habilidade xamânica extraordinária. A loucura presente no filme, encerrada em um hospital psiquiátrico francês é ordinária, em contraposição àquela xamânica, justamente por estar em um lugar no qual ao delírio psiquiátrico é atribuído, de forma imediata, o rótulo de doença. Neste caso nós teríamos a noção de xamanismo nos termos de Mircea Eliade²⁸.

Nesse ponto de convergência entre Filosofia e Etnopsiquiatria, faz-se mister a explicitação do fenômeno da loucura em imagens, como está colocado magistralmente no filme de Rouch. Do contrário, não só se deixaria de traçar um liame com a reflexão estética, tão fundamental nesse tema, como também seria impossível descrever em palavras aquilo que fazem tão bem as atrizes ao encenarem um surto psiquiátrico neste filme.

No campo da Filosofia da Linguagem, o ato de nomear muitas vezes cria realidades correlatas. Isso significa, por exemplo, que anuir em um ritual de casamento com determinadas palavras implica uma mudança na situação de fato e de direito de um casal. Trata-se daquilo que Austin denominará como caráter performativo da linguagem. Há, inclusive, uma possível relação entre direito e magia no ritual do casamento, já que o fato de a cerimônia jurídica e social mudar o status daqueles que dela participam poderia significar, do ponto de vista daquele que apenas a assiste, a compreensão de um caráter mágico no modo como cada qual se porta na celebração ritualística do

²⁸ ELIADE, Mircea. O Xamanismo e as Técnicas Arcaicas do Êxtase. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

casamento. Seria magia, como afirma Mauss em Esboço de uma teoria da Magia²⁹, não fosse antes conduta regulada pelo Direito que propriamente um ritual mágico, embora, na aparência, tal confusão possa ser produzida.

O exemplo do casamento pode ilustrar também a complexidade da relação jurídica subjacente à atribuição de diagnósticos psiquiátricos cuja destinação seria o isolamento social. Isso significa que, ao tipificar como “louco” um determinado indivíduo, produz-se o fato social que tem por consequência o envio desse cidadão ao que contemporaneamente se entende por hospital psiquiátrico.

A dificuldade de trabalhar conceitualmente a assim chamada “loucura” se encontra nesse ponto de convergência entre o ato de nomear, ou seja, o diagnóstico médico e a produção de realidade que ele implica. Retome-se então a questão proposta por Canguilhem em O Normal e o Patológico³⁰, para pensar com este autor se a distinção entre esses dois conceitos pode ser tomada a partir de uma diferença quantitativa, sendo o patológico não aquilo que designam os sufixos antitéticos “dis/a”, mas uma continuidade no próprio fisiológico. Afinal, trazendo-se esta questão para uma metáfora pode-se perguntar: com quantos fios de cabelo pode se dizer um homem careca ou não? Pode a categoria de quantidade em determinada medida implicar uma transformação também qualitativa? Seria a relação entre normal e patológico decorrente de outra distinção categorial lógica, qual seja: a da relação entre causa e consequência?

Mais precisamente, já no texto de Canguilhem, é possível perceber que a dificuldade de conceituação da distinção entre normal e patológico consiste na própria complexidade da diferenciação lógica entre quantidade e qualidade; ou seja, seria patologia e normalidade

²⁹ MAUSS, Marcel. Esboço de uma teoria da magia. Lisboa : Edições 70, 2000. pág. 16.

³⁰ CANGUILHEM, Georges. O Normal e o Patológico. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009. pág. 22.

efetivamente distintos ou escalas mensuráveis, talvez mesmo até matematicamente (atente-se nesse ponto para a polêmica apontada por Canguilhem a respeito da aplicação de modelos matemáticos a casos da Biologia em diferentes teóricos da Medicina), de modo que haveria uma continuidade homogênea entre normal e patológico? Ou ainda, não seria o problema lógico da diferenciação entre quantidade e qualidade, nos termos do autor, a questão central no que diz respeito à diferença entre o Mesmo e o Outro, que remonta desde Platão?³¹ Nos termos do próprio Canguilhem:

“Aumento e diminuição são conceitos de valor quantitativo, porém alteração é um conceito qualitativo. É claro que não se podem criticar fisiologistas e médicos por caírem na armadilha do Mesmo e do Outro em que tantos filósofos foram apanhados, desde Platão. Mas é bom saber reconhecer a armadilha, em vez de ignorá-la tão inconscientemente no próprio instante em que se é apanhado.”³²

Apartando-se os exemplos médicos presentes no texto do autor, cuja verificação de validade foge ao escopo deste trabalho, é possível pensar, com o autor de O Normal e o Patológico, que Comte traz implicado no conceito de normalidade um aspecto normativo, de valência praticamente moral. Nas palavras de Canguilhem, sobre Comte: “Definir o anormal por meio do que é de mais ou de menos é reconhecer o caráter normativo do estado dito normal.”³³ Comte estabeleceria um paradigma de normalidade em relação ao qual haveria excesso ou falta, daí, por contraste, a caracterização daquilo que seria patológico. Essa valoração de perfeição de que se constituiria o normal, portanto, normativo, em Comte, permite indagar sobre o caráter moralmente negativo de que a loucura estaria dotada.

³¹ CANGUILHEM, Georges. O Normal e o Patológico. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009. pág. 22.

³² Idem. pág.22.

³³ Idem ibidem. pág.20.

Há, ainda, uma questão política na valoração moral comtiana, como sintetiza o seguinte excerto de O Normal e o Patológico:

"Comte pretende codificar os métodos científicos, mas, por outro, pretende instituir cientificamente uma doutrina política. Afirmando de maneira geral que as doenças não alteram os processos vitais, Comte se justifica por ter afirmado que a terapêutica das crises políticas consiste em trazer as sociedades de volta à sua estrutura essencial e permanente, em só tolerar o progresso nos limites de variação da ordem natural definitiva pela estática social."³⁴

Pensando-se a partir da explicitação de Canguilhem a respeito do caráter histórico da normatividade subjacente ao conceito de normalidade psíquica, é possível esboçar uma definição da loucura justamente pelo que ela não é. Não se pode definir, assim, o que é loucura, mas dizer o que ela não é, principalmente diante do paradigma, de modo que, por consequência dessa definição de normalidade, todo aquele que não o é considerado normal seria caracterizado por uma "falta", por ser deficitário de algo.

A hipótese das implicações sociais dessa rotulação da loucura como "negatividade" encontram reverberação no filme de Jean Rouch intitulado *Loucura Ordinária de uma Filha de Cam* justamente pelo caráter de inferioridade histórica da mulher negra antilhana, personagem da encenação de um episódio de loucura no interior de um hospital psiquiátrico. Se, por um lado, a utilização do termo "loucura" já no título do filme de Rouch autorizaria o uso desse conceito no presente trabalho, isso não se fará, portanto, sem problematização, como estamos vendo.

Como explica Canguilhem³⁵, ao abordar o modo como Comte conceitua a patologia, toma-se uma definição do patológico não por um fato, mas em função de um valor. Essa valoração positiva do paradigma da normalidade, está relacionada, por sua vez, à ordem social e política, e tal modo que é considerado patológico aquilo que é

³⁴ Idem ibidem. pág.20.

³⁵ CANGUILHEM, Georges. O Normal e o Patológico. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009. pág.20.

tido como socialmente desviante de uma determinada norma de ação em um contexto político específico.

O texto de Canguilhem é intrincado justamente por haver uma pluralidade de posições médicas apresentadas a respeito de uma discussão de base filosófica. Nesse sentido, há uma crítica do autor a Comte que deixa entrever a posição dele próprio. Neste excerto, por exemplo, ele cita passagem de Claude Bernard com a qual ele, Canguilhem, está de acordo:

"Essas ideias de luta entre dois agentes opostos, de antagonismo entre a vida e a morte, entre a saúde e a doença, entre a natureza bruta e a natureza animada já estão ultrapassadas. É preciso reconhecer em tudo a continuidade dos fenômenos, sua gradação insensível e sua harmonia"³⁶.

Uma justificativa, portanto, do uso do termo "loucura" e esse específico encaminhamento de leitura se funda na possibilidade de potencializar as reflexões propiciadas pelo filme de Jean Rouch. Isso porque, não só se mantém a escolha terminológica de Rouch no próprio título do filme, mas principalmente por questionar a tradicional dicotomia entre saúde e doença que subjaz a outras escolhas de nomenclatura.

Como se viu, há uma valoração moral, de caráter também político, na atribuição de positividade ao estado intitulado normal, por contraste ao qual, portanto, seria deficitário o estado chamado patológico. Não se trata apenas de uma escolha terminológica, mas de uma opção pragmática de como são tratados os pacientes psiquiátricos, inclusive quanto à sensível questão do estigma comumente atribuído no lidar com doentes mentais.

O filme de Rouch, dessa forma, ao trazer como título o termo "loucura", se situa no campo não preconceituoso acerca dos fenômenos psiquiátricos, mas justamente pelo contrário: deixa como central uma pessoa usualmente marginalizada no Ocidente, dando espaço ao discurso direto, sem quaisquer mediações, das próprias pacientes no

³⁶ Idem. pp.26-27.

interior do hospital psiquiátrico. O fenômeno psíquico do delírio é tratado de forma humana e ética, como um filme de ficção. Essa opção pela ficção deve ser enfatizada porque a produção cinematográfica roucheana é composta sobretudo por documentários de êxtases religiosos em continente africano. A hipótese que aqui se levanta para o entendimento do interesse de Rouch por esse filme acerca da loucura, tendo em vista o conjunto de sua obra, é a de que seu escopo seja justamente o da alteridade. Nesse ponto convergem, pela diferença que representam, tanto África, quanto os rituais religiosos de transe que nela se passam quanto a própria alteridade da loucura.

Enfatize-se a ética presente na opção de Rouch de realizar este filme como ficção e não como documentário. Isso se deve ao fato de que Rouch não filma um surto psiquiátrico, mas a representação deste por uma atriz. Já sobre a questão dos limites entre ficção e documentário, é mister pensar o resguardo daquele que seria filmado em situação potencialmente constrangedora, em função do estigma que a situação da loucura em geral engendra. Por isso, Rouch, ao optar por encenar o ritual apresenta uma solução ética para a exibição do fenômeno do surto psiquiátrico, ademais, tão comum no espaço a que ele é circunscrito, ou seja, seria do conhecimento cotidiano da população em geral visualizar uma pessoa em delírio, não fosse esse contato mitigado pela confinamento dos loucos em hospitais psiquiátricos. Por isso, já no âmbito específico da internação, a observação do fenômeno psíquico de exceção só se dá por profissionais especializados, na prática de "apresentação de pacientes".

Nesse sentido, deve-se questionar os próprios limites entre a Antropologia e o cinema de ficção. Ambos são instâncias reprodutoras dos limites impostos pela sociedade para a contemplação daquilo que difere da norma, tácita, construída sócio-historicamente em determinado contexto. Esses limites constituem a um só tempo uma abertura e uma circunscrição daquilo que é possível dar a ver, seja no filme, seja na observação antropológica como forma de conhecimento

a ser transmitido. Por isso, pensar a respeito dos limites de possibilidade da realização antropológica no cinema é importante já que não é óbvio o próprio fato de que a própria disciplina antropológica surgiu sob o signo do colonialismo para diferenciar dos europeus os povos ditos então estrangeiros.

O fato, visto por outro ângulo, de que a Antropologia visa nos dias de hoje, sob a perspectiva decolonial, questionar a si própria e validar seu campo de conhecimento enquanto possibilidade emancipatória daquilo que é visto como "outro", não pode ser obliterado, sob risco de se perder um espaço, ainda que limitado, de exploração de novas possibilidades do fazer estético-fílmico, como no filme *Loucura Ordinária de uma Filha de Cam*.

Essa dualidade do caráter da Antropologia, que ora é dominação neocolonial europeia, ora é, mais presentemente, a própria possibilidade emancipatória das populações africanas do modo como chegam suas narrativas autênticas no assim chamado Ocidente, guarda estrita relação com a própria biografia de Jean Rouch. Isso porque, como se mencionou, sendo ele francês, poder-se-ia considerar uma limitação de origem o fato de que seus filmes teriam as lentes do olhar europeu colonizador.

Trata-se da condição, como se entende no campo sociológico, do intelectual. Pensemos analogamente a relação entre o burguês e o trabalhador, sendo o intelectual um híbrido dessas categorias. Nesse sentido, ele seria um duplo traidor, ou seja, traidor de sua classe burguesa de origem e também da classe trabalhadora a que visa defender, a qual, por sua vez, é continuamente traída também pelo fato inerente de que aquela pessoa pertence a uma classe distinta dessa, embora queira, um tanto quanto de forma contraditória, defendê-la.

Esse exemplo da condição do intelectual foi aqui trazido para que se entendam os próprios limites do olhar europeu de Jean Rouch tanto ao filmar em solo africano quanto ao retratar a loucura em filmagem

de encenação teatral na França. Por um lado, trata-se de entender que a afinidade com o dito assim “outro” o motiva a buscar com ele contato, embora ao fazê-lo inegavelmente mantenha uma distância nunca plenamente eliminada entre o Outro e si mesmo.

Isso porque a ele foram também direcionadas duras críticas, justamente pela dificuldade inerente a essa dialética mesmo-outro no contato europeu na África, a exemplo daquilo que diz “Ousmane Sembène, o pai do cinema africano, [o qual] acusou Rouch em notória conversa em 1965: “Você nos olha como se fôssemos insetos.”³⁷

Sobre isso, esclarece Johannes Rosestein, no artigo intitulado Uma Breve História do Cinema Africano: Relato de Viagem, acerca da influência da compreensão de Frantz Fanon sobre a questão. Trata-se de frase do cineasta Ousmane Sembène:

“Frantz Fanon descreveu em *Pele Negra, Máscaras Brancas* (1952) a “experiência vivida do negro” e a percepção de que sua pele determinava todas as outras relações. Isso se tornaria evidente no olhar do branco para o negro, um olhar que, em vez de aproximar-se com uma curiosidade amistosa de uma cultura para ele diferente, disseca, despe, fixa o outro (aqui se torna claro de onde se origina a crítica de Ousmane Sembène em relação a Jean Rouch!)”³⁸

Não se fará aqui uma defesa de Jean Rouch tomando-o por aquilo de que ele não é dotado, ou seja, o fato de ele não ter a experiência de ser negro, o que certamente, desde o nascimento, não lhe era contingente, como se pudesse escolher seu “lugar de fala”.

O importante é reconhecer o quanto se é estranho a si próprio, a exemplo da afirmação de Kafka apresentada por Jerome Rothenberg no livro Etnopoesia no Milênio: “E as palavras de Kafka logo me voltaram: “O que tenho em comum com os judeus? Mal tenho alguma coisa em comum comigo mesmo.””³⁹ Nesse sentido, é possível tentar desfazer os limites, de fato muito etéreos, entre o mesmo e outro, o

³⁷ FERREIRA, Carolin Overhoff (Org.). África: Um Continente no Cinema. São Paulo: Editora Unfesp, 2014. pág. 87.

³⁸ Idem. pág.90.

³⁹ ROTHENBERG, Jerome. Etnopoesia no Milênio. Rio de Janeiro: Azougue editorial, 2006.pág.135.

que se esclarece não só pelos conceitos filosóficos hegelianos, como afirma Susan Sontag em The Anthropologist as Hero: "Modern thought is pledged to a kind of applied Hegelianism: seeking its Self in its Other. Europe seeks itself in the exotic."⁴⁰ Esse caráter etéreo mostra-se ainda mais forte no fenômeno psiquiátrico da loucura, central neste trabalho, já que a loucura é ela mesma um alheamento de si. Nesse ponto, retorna a questão de Kafka acerca da própria não identidade perfeita entre si e si na modernidade.

Além disso, o fato de, como afirma Sontag no excerto, a Europa buscar algo de si no exótico mostra, por um lado, que não pode haver univocidade de sujeito que ignore suas vertentes conflituosas, conforme demonstra Kafka em sua afirmação sobre a complexidade de que se compõe as inúmeras facetas, às vezes mesmo contraditórias entre si, na mesma pessoa, de modo que o eu é, também, sempre um outro. Por outro lado, o fato de a Europa buscar o exótico demonstra não só que há algo nela própria de exótico, mas também sua própria demanda por alteridades, representada muitas vezes pela África.

Ainda sobre a conceituação do fenômeno psíquico da loucura fora do campo da Psicanálise, que o denominaria, por exemplo, por "surto psicótico", é preciso ter em mente que, se até o século XX o doente mental era taxado sob o título genérico da loucura, hodiernamente ele está incluído pela série de qualificações psiquiátricas às quais corresponde um dispositivo médico específico. Assim, a doença se insere também como nomenclatura classificável, e, por consequência, como rótulo mercadológico correspondente imediato a uma bula de remédio psiquiátrico, tendo à luz a enorme relevância da indústria farmacêutica no conjunto dos fluxos do campo intercambiável do capitalismo. O filme em questão apresenta uma loucura de todo gênero, portanto, ordinária e intrínseca à personagem do filme,

⁴⁰ HAYES, Nelson; HAYES, Tanya (editores). Claude Lévi-Strauss: The Anthropologist as hero. EUA: The Massachusetts Institute of Technology, 1970. pág.185.

portanto, singular e não na lógica que reduz a complexidade da singularidade subjetiva.

Especificamente, por sua vez, sobre os estudos de psiquiatria de Frantz Fanon, em primeiro lugar, volte-se para o termo "alienação" que estará presente no título de um dos livros deste autor. Trata-se de clara inspiração na tradição dialética hegeliano-marxista, daí a importância da clarificação desse conceito. Alienação, enquanto conceito presente nos escritos de Marx, quer dizer que no processo de exteriorização do sujeito no instante em contato com o diferente de si, o outro em sentido geral, se dá uma perda de si e não um enriquecimento dialético, como defendia Hegel. Isso porque parte da riqueza de que constituiria o sujeito em devir passa para o objeto que ele cria no trabalho, a mercadoria. Nesse sentido, o fetichismo da mercadoria não é senão a subjugação do trabalhador aos ditames da mercadoria que ele mesmo criou, em uma inversão perversa, de modo que o trabalhador passa a ser um subjugado aos ditames da mercadoria dotada de seus potenciais atributos de subjetividade. Para a linguagem psiquiátrica de origem em Hegel e Marx, por sua vez, como a utiliza Fanon, alienação tem a conotação de que o sujeito se encontra em alheamento de si que perde sua autonomia, no sentido da origem etimológica do termo (auto nomos, a capacidade de dar a si mesmo normas próprias), o que justifica, do ponto de vista teórico, a internação em um hospital psiquiátrico, como ocorre com as personagens Amélie e Fernande em *Loucura Ordinária de uma Filha de Cam*.

Foucault mostra, principalmente na obra Microfísica do Poder, um modelo de dominação para além da centralidade do trabalho ao qual Marx atribuía as relações de dominação de um sujeito por outro na modernidade do capitalismo. Foucault, nesse sentido, como indica o título do referido livro, mostra uma pulverização dos elementos que implicam sujeição de uns pelos outros, não podendo também ser esse papel atribuído, por exemplo, ao Estado moderno. A "microfísica do

poder” indica que o poder está disperso em feixes que permeiam o cotidiano dos cidadãos, sendo sua identificação como elemento de sujeição cada vez mais difícil, justamente porque há uma imbricação entre o a vontade e a própria servidão, muitas vezes, involuntária, já que imperceptivelmente fornecemos elementos para a sociedade de controle dos cidadãos. Hoje, essa questão se mostra ainda mais evidente com o desenvolvimento tecnológico que propicia escamotear as redes de poder em prol, por exemplo, da comunicação e da utilização de aplicativos de localização geoespacial. Não é raro que estejamos sob o controle constante de instrumentos tecnológicos que rastreiam todos os tipos de dados da pessoa, desde seu deslocamento até suas preferências de compras, daí a retroalimentação de algoritmos de pesquisa de mercado.

A partir de Foucault, é possível entender esse desenvolvimento tecnológico mais recente que a obra dele, mas que a torna ainda mais candente nos dias atuais. Há um elemento que se destaca com interesse, portanto, a respeito dos hospitais psiquiátricos, justamente pela centralização do controle na instituição a que os internos estão submetidos, de modo que a utilização de aparatos tecnológicos no interior dessa modalidade de internação é proibida. Essa vedação é manifestação dessa referida microfísica do poder, na medida em que, tão visível e palpável é a estrutura de poder em um hospital psiquiátrico que não faria sentido nele pulverizar o poder, sob o pretexto de fazer engodo, sobre os mecanismos sociais da sociedade de controle. Talvez um paralelo possível aqui se elucide a partir do filme *Loucura ordinária de uma filha de Cam* com a própria estrutura centralizadora de uma prisão, muito embora não haja responsabilização das internas por quaisquer crimes. A analogia se dá muito mais pela estrutura do espaço físico a que estão submetidas as internas antilhanas que pela existência de causalidade de uma culpabilização que lhes tenha levado à instituição. Ainda assim, segundo a visão de Foucault, faria sentido a comparação, tendo em

vista a observação constante a que estão submetidas, como que em estrutura de panóptico presente em prisão. A diferença mais marcante, por outro lado, incide sobre o fato de que, na prisão, há pena com previsão específica de que o cumprimento dela implicará a liberdade do sujeito. No hospital psiquiátrico do filme de Rouch, não há essa definição, de modo que, por exemplo, a senhora Amélie não tem previsão de alta, tendo sua internação caráter definitivo.

Nesse ponto, embora o filme mostre que há certa infraestrutura no hospital Sainte Anne em que estão ambas as pacientes internadas, caberia traçar também um paralelo entre esses tais antigos hospitais psiquiátricos e os campos de concentração. De ambos, só se sai morto. Quanto ao hospital do filme, talvez pareça que tal analogia extrapole o delineamento de um ambiente hospital, que buscaria, em tese, ser produtor de sanidade. Essa busca por sanidade, contudo, deve ser questionada, na medida em que as duas mulheres negras antilhanas não são senão sujeitos indesejáveis na sociedade francesa contemporânea, tais quais os leprosos o eram na versão de hospital de isolamento em leprosários, que antecedeu a criação de hospitais psiquiátricos, como narra Foucault em A História da Loucura.

Portanto, Amélie e Fernande, duas “indesejáveis” desse modelo social poderiam ter destinos diversos, mas quase todos pré-determinados pela condição de serem mulheres, estrangeiras e negras. Nesse sentido, a falácia da liberdade da Filosofia ocidental quase que não é para elas, justamente porque, exceto alguns raros exemplos, a estrutura de mobilidade social no Ocidente é apenas móvel enquanto princípio, já que na prática é difícil eliminar como elementos quase determinantes do futuro da vida de uma mulher negra antilhana na França as suas características de nascença consideradas em chave de desvantagem competitiva na sociedade capitalista, que é, até hoje, reprodutora de preconceitos raciais, de gênero e de xenofobia, além de ter estigma contra a loucura, claro. Por isso, a dialética em Sartre entre determinação e liberdade, que motiva a personagem Roquentin

em A Náusea, parece não se aplicar do mesmo modo a um francês e a uma antilhana, isso porque a própria náusea que intitula o livro está muito mais relacionada ao tédio da repetição da vida burguesa no ambiente urbano desenvolvido, que à náusea que, por exemplo, antecede o regurgitar do balanço do mar de um escravo negro sendo objeto de tráfico de pessoas no contexto do colonialismo europeu. Por isso, como no procedimento de revelação de fotos analógicas, a foto de A Náusea pode ser Roquentin, mas o negativo da foto não é o sujeito burguês moderno como ele, mas o negro escravizado que possibilita, indiretamente, os meios de vida a esse francês.

Destaque-se um momento interessante do filme de Rouch, em que a câmera focaliza um quadro que está dependurado na parede do leito psiquiátrico de Amélie. É nesse espaço, inclusive, que se desenrola boa parte da película, que é muito mais simbólica do ponto de vista da complexidade dos diálogos e do transe por meio dos quais eles são veiculados pelas atrizes em encenação de surtos psicóticos. Nesse quadro, enfocado pela câmera, transcorre uma passagem para além dos muros do hospital, aparecendo nele uma imagem de praia, que remete à ilha natal das internas. Essa rápida menção imagética humaniza as duas personagens, porque as coloca fora do local que a elas imputa um caráter animal, já que estão destituídas de razão nos moldes da normalidade psíquica. Aqui, é possível refletir o duplo caráter de animalidade de que estão dotadas essas mulheres, colonas e loucas, no hospital, já que há maniqueísmo na dotação de desrazão ao Outro, o diferente de si, do padrão ocidental colonizador, como diz Fanon na seguinte afirmação: "O mundo colonial é um mundo maniqueísta"⁴¹, contexto em que sobre o colono recai a visão de ser o mal absoluto. Ainda sobre esse maniqueísmo do colonizador, diz Fanon que: "Às vezes, esse maniqueísmo vai até o fim da sua lógica e desumaniza o colonizado. Na verdade, ele o animaliza. E, de fato, a

⁴¹ FANON, Frantz. *Os Condenados da Terra*. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2013. pág. 57

linguagem do colono, quando fala do colonizado, é uma linguagem zoológica.”⁴²

Note-se também que o padrão de razão ocidental tem como marco inicial a filosofia de Descartes, cujos princípios se difundiram como “senso comum” teórico. Nesse sentido, quando Descartes diferencia pensamento de loucura, esse procedimento norteia a exclusão da loucura como forma de conhecimento até os dias de hoje. O filme de Rouch, contudo, mostra como a veridicção de Amélie e de Fernande em surto pode contribuir de fato para reflexões além desse paradigma ocidental que opôs loucura e normalidade, paradigma esse que culminou com a exclusão física, no século XVIII, como narra Foucault, das pessoas taxadas loucas.

A discussão contemporânea a respeito da reparação aos povos colonizados, também tematizada em função da reivindicação dos povos subjugados no passado diante de vestígios museológicos de exaltação da violência colonial, coloca na ordem do dia essas reminiscências, cujo destino é incerto, porque se situam entre serem documentos de um tempo histórico de atrocidades e serem potencialmente a manutenção desse estado de coisas anterior. Seja a opção destruir ou manter esses monumentos de registro, a questão da reparação histórica se faz premente hoje, remontando a gerações anteriores da luta anticolonial, de que é expoente o Fanon. É dele a seguinte afirmação:

“E quando ouvimos um chefe de Estado europeu declamar, com a mão sobre o coração, que deve ajudar os infelizes povos subdesenvolvidos, não trememos de reconhecimento. Muito ao contrário, nós nos dizemos “é uma justa reparação que nos farão”. Assim, não aceitaremos que a ajuda aos países subdesenvolvidos seja um programa de “irmãs de caridade”. Essa ajuda deve ser a consagração de uma dupla tomada de consciência pelos colonizados, de que isso lhes é devido, e pelas potências capitalistas, de que efetivamente elas devem pagar.”⁴³

⁴² Idem. pág.59.

⁴³ FANON, Frantz. Os Condenados da Terra. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2013.pp.122-123.

Destaque-se o ponto de que, no livro Os Condenados da Terra, há em Fanon um discurso que faz apologia da violência na luta anticolonialista. Em paralelo, tome-se a polêmica a respeito do uso da violência como dispositivo revolucionário de emancipação humana em discursos políticos de inspiração marxista. Ao contrário do que possa parecer à primeira mirada, não se pode aproximar esses dois objetos teóricos. Isso porque a violência anticolonial é resposta a uma subjugação violenta que mantém as colônias sob dominação das metrópoles europeias. A analogia segundo a qual o mundo do trabalho no capitalismo é mantido sob jugo de violência para que a miséria a que estamos submetidos seja perpetuada não conota senão uma violência cuja concretude material pode ser na maior parte dos exemplos posta em xeque. Em outras palavras: a violência colonial não é simbólica, ela é concreta e é nesse sentido que se pode compreender a empreitada de Fanon na defesa da violência como forma de libertação colonial. Já a polêmica do marxismo, resta complexa justamente porque nem sempre se prova concreta para além da violência simbólica a subjugação capitalista, daí a complexidade não só do debate, mas também do próprio posicionamento de resistência a esse sistema econômico.

A recepção europeia do livro de Fanon, principalmente a partir do Prefácio escrito por Sartre ao livro Os Condenados da Terra, reverbera essa questão a respeito da polêmica quanto ao uso da violência, o que é devido em parte em função do paralelo, como se explicou, com os debates do marxismo. Note-se a especificidade do contexto histórico-político em que se dá a recepção dessa discussão na Europa, tendo como ponto de partida o referido Prefácio de Sartre. Trata-se de escrito sartreano de data de 1961, em momento convencionalmente denominado pela historiografia de "pós-modernidade". Na definição de Lyotard para o "pós-moderno", o período consiste na falência das metanarrativas unificadoras de sentido características da modernidade, de que é exemplo a crença na utopia

política como decorrência do projeto de esclarecimento proveniente da época das Luzes francesa. A falência dessas metanarrativas da modernidade implica também colocar em xeque a crença no paulatino progresso da humanidade, algo que decorre da constatação da “inteligência estúpida”, como dizem Adorno e Horkheimer em Dialética do Esclarecimento, a respeito da impossibilidade de apreensão intelectual de fenômenos da ordem do absurdo como o nazismo. Outra faceta dessa asserção seria aquele argumento presente em Adorno, no livro Educação e Emancipação, segundo o qual seria impossível escrever poesia e, de forma geral, criar artisticamente após Auschwitz.

Retomando o ponto da pós-modernidade, é nesse panorama histórico-filosófico europeu de ruptura com os paradigmas utópicos da modernidade que se insere a proposta de resistência violenta de Fanon, proposta que faz sentido à luz justamente da história de colonização na Argélia, não à luz do contexto europeu, que é o polo que impõe dominação a essa relação.

Quanto à questão do estigma do racismo que está presente nas falas das internas do hospital psiquiátrico no filme *Loucura Ordinária de uma Filha de Cam* de forma transversal, é preciso ter em mente que falar contra o preconceito por cor de pele já é arranhar a superfície desse tema. Isso porque o silêncio a respeito dele, tendo em vista o quão estrutural é o racismo na sociedade até os dias de hoje, é uma forma de apagamento ainda maior daquilo que é central. Considere-se também que, não sendo neutra politicamente a opção por desvelar o racismo, trazendo-o à tona como o faz Rouch no filme, ela está sim dotada de potência. Contudo, o debate em torno do racismo deve ser aprofundado a título de que não se torne um lugar-comum vazio da militância política, cuja compreensão não ultrapassa o âmbito imediato do consenso, qual seja: o ponto pacífico entre os militantes de que o racismo deve ser rechaçado.

Tome-se aqui parte daquilo que diz José Saramago em texto intitulado “Os escritores perante o racismo”:

"O problema não estará tanto em discutir sobre a necessidade de proclamar aos quatro ventos o que os escritores deveriam fazer contra o racismo e a xenofobia - estaríamos, neste caso, no domínio das puras obviedades-, mas em começar por averiguar se o racismo e a xenofobia, nas suas diversas expressões (desde a degenerescência violenta de aspirações nacionais histórica e culturalmente justificadas, até à ameaçadora ressurreição de doutrinas mais recentes de exclusão, perseguição e morte), não estarão a beneficiar dos silêncios da tribo literária, aproveitando o vazio resultante do alheamento social defendido por muitos escritores, em nome de critérios de liberdade e independência intelectual alegadamente superiores, que os levaram ao que chamam o seu compromisso pessoal exclusivo com a escrita e com a obra."⁴⁴

Para comentar esse excerto de Saramago, em primeiro lugar, enfatizar-se-á a expressão "no domínio das puras obviedades", trazendo à tona a origem etimológica do termo "óbvio". Isso porque, muitas vezes, sob o pretexto da obviedade da questão, ela simplesmente passa a não ser discutida. Mas será esse, afinal, o sentido da raiz da palavra de origem no latim? Segundo o Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa, de Antônio Geraldo da Cunha⁴⁵, a palavra "óbvio" advém do correspondente em latim "obvius". Em uma busca de sinonímia na língua portuguesa, talvez se pudesse dizer que óbvio é aquilo que é dado à visão imediatamente, ou seja, sem mediações, de modo que seria inquestionável. Porém, não seria essa própria mediação para a busca da origem etimológica da palavra "óbvio" uma patente não-obviedade, manifestação de que, no campo filosófico, nem aquilo que seria óbvio é de fato óbvio? Afinal, tudo no âmbito da Filosofia é passível de questionamento, mesmo o próprio método de questionamento ou, ainda, o porquê de se questionar algo. A Filosofia é, por isso, conhecida como o exercício do contraditório ao senso comum estabelecido. Tendo essa perspectiva em mente, não se objetivando, porém, criar oposição ao que disse Saramago, pode se

⁴⁴ José Saramago em: Os escritores perante o racismo. <https://quatrocincoum.folha.uol.com.br/br/artigos/literatura/os-escritores-perante-o-racismo> Revista 451, 18.06.2020.

⁴⁵ CUNHA, Antônio Geraldo da. Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa. pág. 2370

extrapolar a reflexão deste e pensar que não é necessariamente óbvio o suposto senso comum acerca do combate ao racismo entre os militantes. Aqui óbvio no sentido etimológico a que se fez referência, trazendo à tona o fato de que não necessariamente os escritores se posicionem contra racismo e homofobia, ao menos não de forma direta, com engajamento que Saramago supõe ser pressuposto da atividade intelectual da escrita. Isso porque há debates extensos acerca da necessidade ou não do comprometimento político da literatura, à luz da reivindicação da autonomia da forma artística no século XX. Essa autonomia refere-se à possibilidade de arte ser autorreferente enquanto obra-de-arte cujo objeto é a arte pela arte e não ter um referencial externo como norteador de seus critérios para a criação do artista. Nesse sentido, a opção de Rouch pelo posicionamento político com a exposição do racismo implícito na situação em que duas mulheres negras imigrantes estão em posição de autonomia perdida pela internação vitalícia em hospital psiquiátrico mostra um comprometimento que está longe de ser óbvio ou pressuposto como consenso à criação artística cinematográfica.

Assim, quando aqui se trouxe o debate de Saramago quanto ao comprometimento dos escritores em uma literatura politicamente engajada como se esse paradigma fosse consensual, pôde-se perceber que nem sempre aquilo que é dado como pressuposto atende ao modo como as coisas se fato se dão.

Pensando-se na divisão que Weber estabelece entre ciência e política como duas vocações de naturezas distintas, seria possível imaginar a possibilidade de existência de objetividade na metodologia do registro cinematográfico, o que é falso. Isso porque a criação artística característica do cinema e da fotografia não é equivalente a uma atividade científica para cuja metodologia possa se arrogar objetividade na investigação do objeto. Por esse motivo, o olhar registrado pelo filme é político, mesmo quando ele não o é, já que, como decorre do raciocínio de Saramago no excerto acima, o silêncio

a respeito de certas questões não deixa de ser um posicionamento político do artista. Portanto, não há neutralidade possível na criação cinematográfica, até mesmo porque a escolha, enquanto escolha é sempre irracional em grau último, embora tenha justificativas que busquem embasá-la. Por isso, dá-se a impossibilidade de registrar qualquer estado de coisas com suposta objetividade, porque a escolha do objeto e o modo de abordá-lo é sempre irredutivelmente político.

Conclusão

Esta dissertação teve como objetivo partir de uma análise fílmica minuciosa para possibilitar a compreensão de reflexões teóricas que correm em paralelo ao que mostra a própria película. Intentou-se, assim, a utilização de um método de adição argumentativa de elementos que progressivamente vão enriquecendo e elucidando as considerações, por isso, por vezes voltou-se ao mesmo tema, mas sob a proposta de olhar sob distintos pontos de vista. Assim, o capítulo sobre o contexto histórico-social da loucura mostrada no filme de Rouch propôs a percepção de que o filme mostra formas de marginalidade que entrecruzam questões do debate filosófico contemporâneo tais quais feminismo, negritude, loucura e decolonialidade. Já no capítulo sobre a loucura do « outro », mostrou-se que a alteridade é questão-chave para o entendimento também político da noção antropológica colonialista que motivou nos primórdios a aproximação dos povos europeus diante do suposto « exotismo » das populações originárias.

Em Rouch, por fim, diferentemente, o caráter político de sua produção cinematográfica, tomada aqui a análise específica *de Loucura Ordinária de uma Filha de Cam*, demonstra uma modalidade de livre olhar da loucura, que, dessa forma, possibilita humanizar aqueles subjugados a esta condição mental degradante, fenômeno cuja compreensão ultrapassa o campo da psiquiatria e, como se apresentou nessa dissertação, se coloca também no campo possível da clínica da transformação social.

Referências

- ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. Dialética do Esclarecimento. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- ANTUNES, Eleonora; BARBOSA, Lúcia; PEREIRA, Lygia. (organizadoras) Psiquiatria, Loucura e Arte. Fragmentos da História Brasileira. São Paulo: EDUSP, 2002.
- APPIGNANESI, Lisa. Tristes, loucas e más. A História das mulheres e seus médicos desde 1800. São Paulo : Record editora, 2011.
- BASTIDE, Roger. O Sonho, o Transe e a Loucura. São Paulo: Três Estrelas, 2016.
- BOSI, Alfredo. Dialética da Colonização. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- BUCK-MORSS, Susan. Hegel e o Haiti. São Paulo : Ubu editora, 2017.
- CANGUILHEM, Georges; DERRIDA, Jacques; MAJOR, René; ROUDINESCO, Elisabeth. Foucault. Leituras da História da Loucura. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.
- CANGUILHEM, Georges. O Normal e o Patológico. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.
- CASTRO, Eduardo Viveiros de. Metafísicas Canibais – elementos para uma antropologia pós-estrutural. São Paulo: Ubu editora & n-1 edições, 2015.
- CLIFFORD, James. A Experiência Etnográfica: Antropologia e Literatura no século XX. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2011.
- CRAWFORD, Peter; TURTON, David (editores). Film as Ethnography. Reino Unido: Manchester University Press, 2013.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. O que é a Filosofia? São Paulo: Editora 34, 2010.
- DIONÍSIO, Gustavo Henrique. O Antídoto do Mal: Crítica de Arte e Loucura na Modernidade Brasileira. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 2012.
- ELIADE, Mircea. O Xamanismo e as Técnicas Arcaicas do Êxtase. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

FANON, Frantz. Os Condenados da Terra. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2013.

FICHTE, Hubert. Etnopoesia. Antropologia poética das religiões afro-americanas. São Paulo: Brasiliense, 1987.

FOUCAULT, Michel. História da Loucura na Idade Clássica. São Paulo: Editora Perspectiva, 1978.

FRANCO, Maria Sylvia de Carvalho. Homens livres na ordem escravocrata. São Paulo: Editora UNESP.

FRAYZE-PEREIRA, João Augusto. O que é Loucura. São Paulo: Editora Brasiliense, 1993.

GELL, Alfred. Arte e Agência. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

GONÇALVES, Marco Antonio. O Real Imaginado. Etnografia, Cinema e Surrealismo em Jean Rouch. Rio de Janeiro: Editora Topbooks, 2008.

HAYES, Nelson; HAYES, Tanya (editores). Claude Lévi-Strauss: The Anthropologist as hero. EUA: The Massachusetts Institute of Technology, 1970.

HEIDER, Karl G. Ethnographic Film. EUA: University of Texas Press, 1976.

KRACAUER, Siegfried. De Calegari a Hitler: Uma História Psicológica do Cinema Alemão. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.

LAPLANTINE, François. Aprender Etnopsiquiatria. São Paulo: Brasiliense, 1994.

LEADER, Darian. O que é Loucura? Delírio e sanidade na vida cotidiana. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

LEIRIS, Michel. A África Fantasma. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LÉVI-STRAUSS, Claude. Tristes Trópicos. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

LOIZOS, Peter. Innovation in ethnographic film: from innocence to self-consciousness. EUA: The University of Chicago Press, 1993.

MACEDO, Heitor O´Dwyer de. Cartas a uma Jovem Psicanalista. São Paulo: Perspectiva, 2012.

MAUSS, Marcel. Esboço de uma teoria da magia. Lisboa : Edições 70, 2000.

MAUSS, Marcel. Sociologia e Antropologia. São Paulo: Ubu editora, 2017.

MEAD, Margaret. Coming of Age in Samoa. A Psychological Study of Primitive Youth for Western Civilization. EUA: American Museum of Natural History. Special Members Edition.

OBRIST, Hans Ulrich. Entrevistas. Vol.3. Cobogó-Inhotim, 2010.

PHILLIPS, Adam. Louco para ser normal. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

ROLLWAGEN, Jack. Anthropological Filmmaking. Reino Unido: Routledge, 1988.

ROTHENBERG, Jerome. Etnopoesia no Milênio. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2006.

ROUCH, Jean. Ciné-Ethnography. EUA: University of Minnesota Press, 2003.

ROUSSEL, Raymond. Impressões de Africa. Buenos Aires: Ediciones de La Flor, 1973.

SILVA, Mateus Araújo (Org.). Jean Rouch. Retrospectivas e Colóquios no Brasil. 2009. Belo Horizonte : Balafon, 2010.

SZASZ, Thomas. A Fabricação da Loucura. Um estudo comparativo entre a Inquisição e o movimento de Saúde Mental. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

SZASZ, Thomas. Ideología y enfermedad mental. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 2001.

Filmografia citada

GODARD, Jean-Luc. *Imagem e Palavra* (Título original: Le Livre d'Image) (França, 2018), filme exibido na 42ª Mostra Internacional de Cinema de São Paulo.

MORIN, Edgar. ROUCH, Jean. *Crônica de um Verão* (Título original: Chronique d'un été) (França, 1961).