

“PERDER O PÉ É O MÍNIMO DOS RISCOS” O PERFORMÁTICO NA FILMAGEM DOS *MESTRES LOUCOS* DE JEAN ROUCH

Thiago de Abreu e Lima Florencio é doutorando em Literatura, Cultura e Contemporaneidade pela PUC-RIO.

E-mail: thiagoabreuflorencio@gmail.com

Resumo

Este texto discute os limites da representação no filme *Os Mestres loucos* (1954), de Jean Rouch, tendo em vista a dimensão performática resultante do encontro entre a câmera cinematográfica e a corporeidade africana.

Abstract

This paper discusses the limits of representation in Jean Rouch's film *The Mad Masters* (1954), in view of the performative dimension resulting from the encounter between the camera and the african corporality.

1) Encantamento: dança ritual e cinema

“E eu parti para a África negra, no Níger, onde descobri a dança ritual pela primeira vez; foi nesse momento que decidi fazer cinema”.

Jean Rouch

Em texto intitulado *Eu comi tambor e bebi címbalo* (1992)¹, o cineasta e etnógrafo Jean Rouch recorda, passados mais de cinquenta anos, uma tarde em plena África, quando se viu paralisado de horror diante de vários trabalhadores africanos recém-atingidos por um raio. Ninguém ousava socorrer esses homens, já que seus corpos precisavam ser purificados por algum líder espiritual. Depois da chegada de Kaila, “uma velha maravilhosa, Senhora dos deuses do rio e do céu” (Rouch, 1992, p. 20), a visão horrorosa dos corpos carbonizados transformou-se numa experiência estética que marcou o despertar cinematográfico do futuro etnógrafo.

Rouch chegou à África em 1941, durante a Segunda Guerra Mundial. Após ter sido detido pelo governo nazista que acabara de ocupar a França, exilou-se no Níger e começou a trabalhar como engenheiro civil para o exército francês. Foi na condição de exilado, isto é, de um europeu fugindo da loucura nazifascista que se espalhava pela Europa, que Rouch, acolhido pelos africanos, vai assistir ao ritual de possessão.

Ela [a feiticeira] purificou os cadáveres com leite e fez dançar homens e mulheres; estes ficaram possuídos pelos gênios do trovão, do raio, do rio... Estava emocionado, encantado, no sentido estrito da palavra, mas não compreendia nada, a não ser que essa metamorfose de um homem em deus, por intermédio da dança de possessão, só poderia ser observada pelo cinema.. (Rouch, 1992, p. 20)

Como ele diz, “encantado, no sentido estrito da palavra”. Encantado, do latim

incantare, que significa ser enfeitado ou “transformado em outro ser por artes mágicas”. Diante da mágica misteriosa do ritual, incompreensível aos olhos atônitos do observador estrangeiro, resta a constatação: a metamorfose dos homens em deuses “só poderia ser observada pelo cinema”. E ainda completa: “Além disso, estava tão ‘entusiasta’ que pensei: se os africanos podem sonhar acordados assim coletivamente, porque nós não poderíamos fazê-lo também...” (Rouch, 1992, p. 20)

O encantamento de Rouch, recordado quase cinquenta anos depois, não se opera sem a desilusão de um ocidental exilado e perseguido pelo fantasma do holocausto e da guerra atômica que marcaram o pós-guerra. Em face de uma crise cultural do Ocidente, a exaltação do outro, comumente visto pelos ocidentais como *selvagem* ou *primitivo*, parece funcionar como modelo de crítica intracultural (White, 1994) e, ao mesmo tempo, a inspiração de uma nova utopia.

A principal hipótese do ensaio é de que essa utopia, oposta e complementar à crise cultural do Ocidente, fundamenta-se na estetização do corpo *primitivo*, através da dança ritual africana. Os corpos carbonizados na África remetem à incineração dos campos de concentração da Alemanha nazista. No entanto, enquanto o segundo lembra a visão fantasmática do horror totalitarista; o primeiro simboliza um renascer, através da transmutação mágica dos corpos operada pela feiticeira. Das cinzas da morte, os corpos agenciam-se aos espíritos da natureza e se metamorfoseiam em energias dançantes, em potências ativas que se expressam pela possessão dos corpos em movimento. Esse ritmo alucinante, constelação de corpos vivos, configura-se como um despertar epistemológico para o jovem Rouch. Diante do ritual de possessão dos deuses do trovão, do raio e dos rios, Rouch volta a sonhar e vislumbra uma nova força onírica capaz de regenerar a crise do Ocidente.

Encantamento. Ele vivencia a expressão de pessoas capazes de “sonhar acordadas assim coletivamente”. O corpo africano em possessão torna-se a *teatralização* de um novo olhar. Novo porque transformado diante da experiência ritualística. Novo porque, encantado e entusiasmado, inquire se os ocidentais, nesse momento de reconstrução do pós-guerra, não poderiam também “sonhar acordados” como fazem os africanos em seus rituais de transe. Nesse sentido, a visão de Rouch do corpo africano, a meu ver, vai se construindo através de uma expectativa: *restituir a presença do corpo vivo*, perdida ao longo da consolidação do pensamento científico e do desenvolvimento tecnológico, cujos resultados trágicos foram o totalitarismo e as guerras de destruição em massa.

Por outro lado, esse corpo que se metamorfoseia em Deus, esse corpo utópico, só poderia ser sonhado pelos ocidentais, de acordo com Rouch, através do cinema, isto é, através da captura de um aparato audiovisual. A tradição *primitiva*, memória ancestral que se manifesta no corpo “vivo”, ao mesmo tempo em que se confronta, também se complementa à modernidade da tecnologia cinematográfica. *Dança ritual e cinema se entrelaçam na gênese da construção do olhar rouchiano.*

O objetivo principal desse ensaio é analisar a ambivalência que se dá entre a câmera de Rouch e o corpo vivo, dançante, dos *Hauká*. Em 1952, Jean Rouch realiza na Costa do Ouro (atual Gana), o filme *Os mestres loucos*. Dentre os mais de cem filmes feitos por ele na África, esse pode ser considerado um dos seus mais polêmicos, devido, em parte, ao impacto suscitado pela força expressiva dos corpos africanos em transe, que babam, tremem convulsivamente, sacrificam animais e ingerem um cão. Entre a câmera e o corpo *hauká* parece haver um espaço híbrido em formação. A meu ver, esse espaço funciona como um campo de experiências sensoriais em que se opera uma *zona de contato performática*.

Pretendo demonstrar que o encontro da câmera *ocidental* com o corpo *africano* parece funcionar como um jogo complexo de representações/apresentações, no qual ambos os lados, ‘representado’ e ‘representante’, operam uma relação performática com a câmera, abolindo assim a própria função da representação (fundada na dicotomia sujeito/objeto, identidade/diferença, corpo/alma). Tendo como cenário a dimensão ritualística desse encontro intercultural, busco atentar, portanto, para as ambiguidades decorrentes desse jogo de *representações* entre Rouch, os *Haukás* e a câmera.

Parto de alguns pressupostos teóricos para pensar essa relação. O primeiro se relaciona a conceitos constituídos pela chamada antropologia pós-moderna, que visam desconstruir a autoridade do etnógrafo enquanto sujeito dotado de um olhar transparente sobre o outro. Isso implica a compreensão de que a “escrita etnográfica” é antes de tudo uma invenção, uma construção de “verdades parciais” (Clifford, 1985).

O segundo está ligado às teorias da literatura que operam através de uma “crítica não hermenêutica”, isto é, uma crítica que procura se afastar do domínio da subjetivação ocidental, fundamentada nos aspectos da temporalidade e da oposição sujeito (puro espírito) e objeto (pura materialidade) (Gumbrecht, 2000). Nesse sentido, é interessante trazer o conceito de corpo tal como formulado por Jean-Luc Nancy em torno do ‘toque’. ‘Toque’ como condição de todo agenciamento de um mundo de singularidades: zona de contato em que a “idealidade do mundo é indissociável de sua materialidade” (Nancy, 1993, 96).

Nesse sentido, não me interessa analisar o resultado do filme e sua recepção, mas a dimensão experiencial do encontro, levando-se em conta as diferentes expectativas defrontadas em torno do presente imediato da construção fílmica. Para tanto, utilizarei como principal material de análise, além do filme, é claro, o texto já citado *Eu comi tambor e bebi címbalo* (1992), no qual o diretor analisa a importância da dança ritual em sua experiência criativa.

2) Expectativas: rito, corpo, ação

Como visto, dança ritual e cinema estão intrinsecamente relacionados na gênese do olhar poético de Rouch. Nesse sentido, interessa compreender primeiramente, para usar a terminologia de Schmidt, o “modelo de realidade” (Schmidt, 2007, p. 71) em que se

processa a produção do olhar do diretor sobre o corpo africano. Pretendo aprofundar a compreensão dessa gênese do olhar etno-cinematográfico de Rouch confrontando à experiência da alteridade da dança ritual, a rede de fatores interativos pelas quais se configurou o horizonte de expectativas do autor.

Nesse sentido, creio que três fatores se entrecruzam:

1. A condição de um exilado expulso de sua pátria e do Ocidente em crise e que, nesse sentido, o fascínio pela dança ritual africana, através da estetização do ‘corpo primitivo’, funcionaria como uma crítica intracultural e a fundamentação de uma nova utopia do corpo.
2. O contexto de ruptura estética operada pelo movimento surrealista. Tal movimento, procurando escapar da estrutura epistemológica ocidental, buscou romper com a “função da representação” (Gumbrecht, 1998, p. 19). Nesse sentido, se compreende a proximidade do surrealismo com os estudos etnográficos. Ao estudarem sociedades ‘primitivas’, os etnógrafos apresentavam ‘objetos africanos’ que inspiravam novas relações de significação. Neles, o signo e o símbolo pareciam não se desligar da realidade que designavam, reenviando a significação sempre ao corpo, a exemplo das tão cultuadas máscaras e estátuas africanas. Assim, a etnografia atende ao desejo das vanguardas da alta-modernidade em estimular a radicalização da “perda de equilíbrio entre significante e significado” (Gumbrecht, 1998, p. 19).
3. O terceiro, finalmente, tem a ver com o momento de meados do século XX, com a consolidação de novas mídias e tecnologias audiovisuais, como rádio, cinema, som amplificado, etc., o que confere novo impulso às manifestações do corpo, sempre subjugado pela hegemonia da escrita nas sociedades ocidentais (Zumthor, 2004).

2.1) Ritual de possessão: o “tempo redescoberto”

“O olho estrangeiro só vê aquilo que sabe”

Provérbio ganense

“Comi tambor e bebi címbalo”

Mistérios de Elêusis

“Comi tambor e bebi címbalo”: a célebre frase vem dos mistérios de Elêusis, um dos mais importantes rituais de possessão da Grécia antiga. Ela é proferida para marcar o estado de iluminação alcançado através do transe coletivo, que se opera pela ingestão de bebidas fermentadas, pela dança e pela música. Com essa frase que dá título ao seu ensaio, Rouch aproxima os ritos pré-dionisíacos dos cultos de possessão africanos. Instrumentos percussivos, fundamentais para a efetivação rítmica do transe, tanto nos rituais de Elêusis quanto da África subsaariana, o tambor e o címbalo são *incorporados* pelo autor numa metáfora digestiva que procura aproximar de forma visceral o *outro*

africano do *eu* ocidental.

Depois do fim da guerra, Rouch deixa o Níger e volta a Paris. O retorno à terra natal é marcado pela necessidade de compreensão de sua vivência entre os Songhay: é necessário ‘traduzir’ o encantamento vivido nessa experiência de alteridade. O autor se aproxima então de Marcel Griaule e do núcleo de estudos etnográficos em torno do Museu do Homem e começa a estudar o fenômeno dos rituais de possessão, segundo ele, para “‘esquecer a melancolia do tempo redescoberto’” na África.

(...) eu estudei com René Jeanmarie, campeão de Dyonisos (...) Partindo do texto das *Bacantes*, [ele] tentava compreender “a possessão dionisíaca” e nós comparávamos as representações, sobre os vasos gregos, das danças das Mênades com minhas fotografias de danças nigerianas: *os gestos eram efetivamente os mesmos: cabeça para trás, corpo arqueado... Foi, através do jogo dessas imagens, o primeiro encontro do helenismo e do africanismo!* Assim, abria-se para mim um novo caminho: não seria então necessário aprender o grego e a dança? (Rouch, 1992, p. 21, *grifo meu*)

O jogo comparativo de imagens africanas com imagens helênicas marca a busca do autor por uma identificação de sua cultura com aquela dos africanos. A ida à Grécia arcaica parece funcionar como um trabalho de *mimese* gestual que procura estabelecer uma origem comum fundada na expressão corporal do transe ritual. “‘Os gestos eram efetivamente os mesmos’”: é necessário levar esse desconhecido ao conhecido, através de uma comparação que se opera por aproximação.

Creio que tal aproximação, sintetizada na fala um tanto exagerada do “primeiro encontro do africanismo com o helenismo”, tenha sido reforçada pela condição de exilado na qual Rouch se encontrou na África, durante a Guerra. Como lembra Said,

Os exilados são conscientes de pelo menos dois, e essa pluralidade de visão dá lugar a uma consciência que é contrapontística... Para um exilado, os hábitos de vida, expressão ou atividade no novo ambiente ocorrem inevitavelmente em contraste com uma lembrança de coisas em outro ambiente. Desse modo, tanto o novo ambiente como o anterior são vívidos, reais, e se dão juntos em um contraponto. (Said, *apud* Canclini, 2001, p. 38)

Nesse sentido, compreendo o exílio de Rouch como a condição de possibilidades para que se criasse uma *hibridação* do olhar (Canclini, 2001, p. 39). *Hibridação* que se opera pelo vai e vem contínuo entre as referências africanas e ocidentais, como se pode notar no trecho abaixo, quando Rouch recorda uma vez mais sua estadia na África durante a Segunda Guerra Mundial.

E nessa selva africana em período de chuva, quando a savana irrigada tornara-se, por algumas semanas, um jardim tão verde quanto as pradarias das miniaturas dos Irmãos Limbourg, eu reencontrava repentinamente o encantamento surrealista, os paraísos de infância de Peter Ibbetson (...) que André Breton saudou, no fim dos anos 30, por uma reconstituição simbólica inesquecível na Exposição Surrealista Internacional. Então, nesse verão de 1942, particularmente assombrado pelo colonialismo de Vichy, em plena guerra, (...) em exílio voluntário num mundo adulto ridículo em que frequentávamos

jovens oficiais franceses que dissimulavam sua vergonha por trás de sua arrogância, eu pensava em Rimbaud perdido em seus negócios coloniais em Harrar: eu descobria por acaso o Maravilhoso africano (...) Esse era o percurso iniciático, o caminho entreaberto pelas Iluminações: poder associar a “alquimia do gesto” à “alquimia do verbo”. (Rouch, 1992, p. 20)

Como bem diz o provérbio ganense, “o olhar estrangeiro só vê aquilo que sabe”. Na descrição do encantamento há um ir e vir entre a visão africana e as referências natais de Rouch. A começar pelo local: a savana se assemelha às pinturas verdejantes e paradisíacas dos irmãos Limbourg que, no século XV, pintaram as mais fantásticas iluminuras renascentistas. O deslumbramento é associado às visões oníricas do cinema através de *Peter Ibbetson* (1935), filme exaltado por Breton como a realização do “encantamento surrealista”. A esse verdejar encantado das savanas africanas, cuja memória é resgatada por referências imagéticas da pintura, do cinema e do surrealismo franceses, Rouch contrapõe o inferno de Vichy, a guerra, a arrogância dos soldados franceses, a colonização... Enfim, nessa duplicidade típica de um “exílio voluntário”, como ele próprio define, nada melhor do que se identificar com Rimbaud, uma de suas maiores referências poéticas. O poeta precursor do surrealismo se exilou no fim da vida em Harrar, na Etiópia. Rimbaud, aquele que quis aproximar a “alquimia do verbo” da “alquimia do gesto”. Palavra dançante, ritmo instintivo, em busca do “verso poético acessível a todos os sentidos”. (Rimbaud, 1998, p.165)

O ato de recuperar a “alquimia do gesto” de Rimbaud se aproxima das propostas nietzscheanas de revisão da tradição filosófica grega pelo resgate do espírito dionisíaco, isto é, da potência do irracional, manifestada pela dança corporal e a embriaguez. Rouch vincula os rituais de possessão africanos aos rituais da Grécia pré-dionisíaca. Nesse sentido, a aproximação *afro-helênica* funcionaria também como a afirmação da potência do corpo. A volta ao “tempo redescoberto” se daria pelo retorno ao que se poderia chamar de *corpo primitivo*. Era preciso, segundo ele, respeitar a tradição dos mistérios de Elêusis: “eu comi tambor e bebi címbalo! O tambor, o ritmo indispensável para começar a dança; o címbalo, o último copo, quer dizer, o último passo.” (Rouch, 1992, p. 34)

2.2) A estetização do corpo negro: jazz, surrealismo e arte africana

A fascinação pela dança ritual, descoberta na África, corresponde ao universo de referências culturais por que passava Rouch na Europa do período entre guerras e que foram fundamentais na formação de um olhar atento ao corpo e à dança. Dentre eles, gostaria de dar atenção especial ao Jazz e ao Surrealismo. Ambos foram indispensáveis, a meu ver, para a construção do olhar estabelecido pelo diretor em relação à corporalidade negro-africana.

Durante os “loucos anos 30”, o jazz chega a Paris, batendo tambor, anunciado pelos toques de címbalo dos *Black Birds*, mas para nós, desde 1934 o verdadeiro jazz era o

jazz hot (...) estávamos lidando com uma nova forma de intoxicação à base de êxtase, a exemplo do que declarou uma jovem: “quando o trompete de Harry James sobe nas notas altas, há algo que queima (*hot*) em mim. (Rouch, 1992, p. 17)

Essa frase já nos dá a dimensão do universo em que vai se criando a percepção sensorial de Rouch. *Hot*, algo queima: a “voz poética” que, segundo Zumthor, em sua qualidade de emanção do corpo, é o motor essencial da energia coletiva (Zumthor, 2007, p. 63). A explosão rítmica do jazz, durante os ‘anos loucos’, após a primeira guerra de destruição em massa, conjuga-se ao momento de consolidação de novos meios auditivos e audiovisuais. Rádio, cinema, gramofone, amplificadores: sistemas de mediação eletrônica que fixam e expandem a voz e o corpo, contribuindo decisivamente para a ressurgência das “energias vocais da humanidade, energias que foram reprimidas durante séculos no discurso social das sociedades ocidentais pelo curso hegemônico da escrita” (Zumthor, 2007, p. 15).

Nesse sentido, deve-se também compreender a euforia rítmica trazida pela música afro-americana, como o *jazz hot*, o samba e a rumba enquanto uma abertura ocidental à alteridade de culturas *corporais* antes subjugadas pela hegemonia da escrita. Assim, a chamada *negrofilia* parisiense dos anos 30 se caracteriza por um movimento duplo de autocritica do logocentrismo europeu e de “retorno da voz” por intermédio das novas mídias. Diante da pilha de cadáveres e restos humanos, dilacerados pelas minas, perfurados pelas metralhadoras, contrapunha-se a descoberta pelos ocidentais de uma “nova forma de música pura” (Rouch, 1992, p. 19), veiculada nas ondas dos rádios, nos cinemas e nos shows.

Os *Oito Batutas* são convidados a Paris em 1922 e fazem enorme sucesso, encantando artistas como o poeta Blaise Cendrars e o compositor Darius Milhaud. Paris se torna a segunda capital do *jazz*, palco das maiores estrelas do ritmo. Fugindo da loucura da Civilização, o Ocidente sai em busca de uma “verdade primitiva” que traz um corpo pulsante de vida como contraposição à pulsão de morte ocidental. Assim, diante das filas cada vez maiores que se formavam em frente aos clubes de jazz, uma jovem declara que quando houve o ritmo, sente “algo que queima”... O jazz realizava o que Rimbaud esperava da poesia: “um verbo poético acessível a todos os sentidos” (Rimbaud, 1998, p. 161).

A dança invade também o cinema com os passos flutuantes do jazz de Fred Astaire e os movimentos vivos da primeira grande vedete negra, Josephine Baker. Mas antes mesmo do cinema, a invasão da ‘teatralidade’ acontecia nas primeiras *performances*: as vanguardas artísticas começam a se entregar ao movimento do gesto corporal como forma de expressão mais viva e direta, a exemplo das *soirées* Dada em Zurique e das Noites Futuristas, que aconteciam desde a primeira década do século (Glusberg, 2005). Os surrealistas, por intermédio da escrita automática proposta por André Breton, buscam um “automatismo psíquico puro (...) na ausência de todo controle exercido pela razão, fora de toda preocupação estética ou moral” (Breton, 1997, p. 191), o que estimulou a aproximação com as técnicas do corpo e da vocalidade.

Assim, a busca do automatismo psíquico pelo surrealismo aproximou artistas e etnógrafos. Apesar de ofícios e linguagens diferentes, ambos trabalhavam no sentido de “provocar a manifestação de realidades extraordinárias com base nos domínios do erótico, do exótico e do inconsciente”. Como sublinha Clifford (1998, p. 134), tem-se nos anos 20 a construção utópica de um “surrealismo etnográfico”. Operando com o conceito de anti-razão, ambos buscam um descentramento de si ou, voltando ao *dionisíaco* de Nietzsche, uma afirmação da *vida ativa*, que passa a ser buscada na exterioridade do gesto corporal. O famoso filósofo afirmou, em suas *Considerações Intempestivas*, que “todo ato exige esquecimento” (Nietzsche, 1977, p.107) e que, por isso, a vida ativa só poderia se manifestar pela capacidade de esquecimento.

Nesse cenário ocidental do pós-guerra, do apocalipse atômico, o ritual africano seria, portanto, a possibilidade utópica de se resgatar a dose de esquecimento necessária para se reviver uma “cultura autêntica”:

unidade viva, bem real e não se pode dividir lamentavelmente num “dentro” e num “fora”, numa forma e num conteúdo. (...) É preciso ter a ousadia de refletir nos meios de restaurar a saúde de uma nação contaminada pela história, de lhe restituir os seus instintos e, simultaneamente, sua probidade” (Nietzsche, 1977, p. 137).

Essa cultura do ato, expressa na força ativa do corpo e na faculdade plástica da vida, confronta-se à razão arquivista (como diz Nietzsche, “contaminada pela história”) e classificadora do etnógrafo. Razão que levou à pilhagem de objetos da *arte negra* como na famosa Expedição Dakar-Djibouti (1931-1934) quando alguns surrealistas-etnógrafos declararam com todas as letras o roubo em nome da preservação de uma memória do passado da *Humanidade* (Price, 2008, p. 108).

Entre o esquecimento do transe surrealista e a memória colonizadora, Rouch procurou trilhar uma linha tênue e híbrida, sempre em busca de um toque sutil que pudesse agenciar as ambivalências presentes no olhar do ‘surrealista-etnógrafo’. Para isso, ele precisou de um novo dispositivo: a câmera audiovisual.

3) toque no outro: a câmera e o corpo ‘africano’

“Eu me reservava a tradução. A princípio era apenas um estudo. Escrevia silêncios, noites, anotava o inexprimível. Fixava vertigens”
Rimbaud – Alquimia do verbo

Como conjugar o esquecimento do transe à memória registrada pela câmera? Como conjugar a tradição da oralidade ao dispositivo arquivista da modernidade tecnológica? Ao afirmar a necessidade do dispositivo cinematográfico para capturar o “encantamento” do corpo possuído, Rouch põe em evidência a ambiguidade desse duplo movimento que se dá entre a tradição e a modernidade, entre o corpo e a câmera, entre o surrealismo e a etnografia, em suma, entre o esquecimento e a memória...



Apenas a escrita não permite esta troca interrompida entre o observador e o observado, sobretudo a partir do momento em que se abordam as margens perigosas da técnica do corpo e das metamorfoses. Em 1952, quando eu redigi minha tese Ensaio sobre a religião e a Magia songhay, os Africanos, implicados diretamente, foram incapazes de lê-la. Foi só quando eles viram meus filmes que começaram a compreender o que eu fazia e puderam fazer a crítica (...) (Rouch, 1992, p. 33)

A declaração acima explica claramente o porquê da câmera ao invés da escrita para se *representar* a alteridade do transe. Rouch assume a importância da voz e do gesto como condição de troca. Ao colocar em primeiro plano a necessidade de se dar um retorno aos observados, o cinema – que, ao contrário da escrita, registra de forma mais direta e imediata o engajamento do corpo – funciona como retorno sensível aos nativos, mimese gestual que cria o espaço de solidariedade entre o eu e o outro. Priorizando a relação de troca entre observador e observado, Rouch se mostra aberto à experiência dialógica, que rompe com a “autoridade monofônica” do etnógrafo (Clifford, 1998, p. 43).

Abertura ao outro viável através das imagens cinematográficas: cria-se uma relação simétrica (Latour, 2000), a despeito do dispositivo arquivista audiovisual. Ao se colocar como cineasta-etnógrafo, Rouch assume uma participação dialógica, pois seu serviço de registro atende ao desejo da própria comunidade em se ver apresentada na tela. Mas como dirigir o olhar de um cinema que deve ser visto pelo outro, ainda mais se tratando da filmagem de um rito de possessão, que envolve o sistema sagrado de crenças, enigmáticas aos olhos do diretor?

3.1) toque no outro #1: fixar vertigens?

Ao pensar seu ofício como cineasta que deve dar um retorno do trabalho imagético para que os observados se observem, Rouch passa a compreender o processo de criação a partir do ato de se observar observando a observação dos observados. Cria-se uma polifonia, em que o sujeito está aquém mesmo do “observador de segunda ordem” proposto por Luhmann (Gumbrecht, 1998). Cria-se um novo sujeito auto-reflexivo que se assume simultaneamente observador e observado, eu e outro. Uma espécie de ‘observador de terceira ordem’, ele é lançado no jogo complexo de ‘representações’ constelares em que não se distingue mais centro: o famoso jogo de Rimbaud do “eu é um outro”.

(...) a melodia tocada pela rabeça, cantada pelos batedores de cabaça ou aclamada pelos feiticeiros, se dirige diretamente aos deuses. E se essa mensagem é bem ouvida, os deuses “descem sobre seus cavalos”: é o transe, a metamorfose, essa “estranha mecânica”, essa “técnica do corpo” da qual, depois de cinquenta anos de observações, eu continuo sem compreender. É o grande jogo do “eu é um outro... (Rouch, 31)

Filmar implica no jogo de deslocamento sempre aberto ao desconhecido, à contingência da alteridade, à “estranha mecânica” das metamorfoses do corpo. Um testar contínuo dos limites da identidade, do sujeito, do corpo. Mesmo não compreendendo o que se passa, a câmera se deixa levar pela música, pelo ritmo, pelo transe, ou seja, permite-se o esquecimento do ato, como disse Nietzsche. Assim, ela é sempre *outro*: pois vai se agenciando, obra em processo, pelo ritmo dos acontecimentos de tudo que lhe é externo. “A dança ritual é improvisada a cada vez, nunca é a mesma, pois ela nunca se prevê: ela é espontânea (...), um ato mágico que metamorfoseia o dançarino em divindade. Então, é o ‘entusiasmo’” (Rouch, 1992, p. 21). A dimensão participativa do diretor está aliada a uma entrega à contingência do acontecimento. Movido pelo encantamento, o entusiasmo de se sentir parte das coisas em movimento que sempre lhe escapam, sua câmera parece querer entregar-se continuamente ao improvisado e à espontaneidade dos gestos, tornando-se uma espécie de “cavalo” do “cavalo”.

Por um lado a câmera funcionaria então como dispositivo técnico capaz de captar o improvisado desses corpos metamórficos. Rouch era fã de Dziga Vertov. Em seu famoso manifesto do *Kino-glaz*, escrito no início dos anos 20, o cineasta soviético sugere que o olho mecânico do cinema teria uma “transparência” que permitia, ao contrário do olho natural humano (enredado em “deformações psicológicas”), perceber o fato mais concretamente. Diante do entusiasmo causado pelo desconhecido vivido durante a observação do ritual de transe, o *cine-olho* funcionaria como uma técnica neutra capaz de “fixar vertigens”, como diria Rimbaud, isto é, de capturar a presença ativa dos corpos sem filtrá-los pela racionalização do olhar viciado da metafísica ocidental. Ou seja, o *cine-olho* poderia viabilizar, de certa forma, o “automatismo psíquico” tão almejado pelos surrealistas na medida em que a máquina possibilitava “captar a vida no improvisado”. (Vertov, *apud* Piault, 2000, p. 56)

No entanto, pensar que a câmera apenas captura mecanicamente o gesto que escapa ao domínio do olhar racional é deixar de problematizar algo fundamental, já que essa captura é também *produção de um olhar*, construção de novas imagens, de novas *realidades* pois elas são reprocessadas e rearranjadas no decorrer do trabalho de edição fílmica. Nesse sentido, a câmera deve assumir sua subjetividade, sua qualidade fabulística. O filme *Mestres loucos* funciona explorando essa ambiguidade: as imagens dos corpos em transe são sempre acompanhadas de uma narração aparentemente explicativa do diretor, que parece dar sua versão aos acontecimentos incompreensíveis do ritual. A apresentação dos corpos em transe, sempre acompanhada do texto ocidental – ao subtrair os *significados* ocultos por trás desses corpos que queimam, babam, tremem, se arrastam –, não estaria então legitimando o discurso da razão sobre a sensação?

Se por um lado o olho mecânico da técnica cinematográfica possibilita a captação do incompreensível, do descontrole dos corpos em transe, por outro, a subjetividade da edição fílmica, pela qual sobressai a voz do narrador, procura ordenar o

desconhecido, traduzir a vertigem. Como bem formula Gonçalves (2008, p. 74), como resolver essa tensão entre dois registros: o da imagem (que assume o descontrole do corpo) e o da narração (que ordena através da voz do narrador o desconhecido)? Rouch assume o esquecimento do transe ou apenas opera dialeticamente essa alteridade da corporeidade africana, ao reenvia-la à narração e ao controle racional do diretor?

3.2) toque no outro #2: perder o (tri)pé é o mínimo dos riscos

O cinema, a arte do duplo, é sempre a transição do mundo real para o mundo imaginário, a etnografia, a ciência dos sistemas de pensamento dos outros, é um permanente cruzar de um universo conceitual para outro, ginástica acrobática, em que perder o pé é o mínimo dos riscos”. (Rouch, *apud* Gonçalves, 2008, p. 9)

Situado entre o cinema e a etnografia, o trabalho de Rouch é um “permanente cruzar”, como o acrobata que, ao caminhar no quase vazio, está sempre em equilíbrio precário. A vertigem de “perder o pé” é a afirmação do *cine-transe*. Rouch se permite viver esse desequilíbrio. Linha tênue da liminaridade, espaço do contato, limite. Segundo Nancy, é nesse corpo que se percebe sempre jogado para fora de si que se dá o *toque*. Zona de risco, espaçamento do próprio:

Não há significação, tradução, interpretação: há o limite, borda, contorno, extremidade, plano de exposição (...) e esse limite *é o corpo*, não como uma pura e simples exterioridade ao sentido, ou como qualquer matéria intacta, intocável (...), mas como CORPO DO SENTIDO (Nancy, 2000, p. 24).

Assim, tocar é assumir que corpo e linguagem só existem em relação um ao outro: o corpo não é significante nem significado, ele é expoente/exposto.

Quebra do espaço de representação: aqui a câmera participa enquanto protagonista de um jogo de relações. Ao se propor “perder o pé”, o diretor assume a câmera como um dispositivo do toque, expoente/exposto, agenciador do “corpo do sentido”. É interessante notar o uso peculiar que Rouch passa a fazer da câmera desde sua primeira experiência cinematográfica. Depois de haver quebrado acidentalmente o tripé enquanto filmava uma caça de hipopótamos, ele teve que filmar na mão, inaugurado uma estética que iria influenciar posteriormente muitos diretores de vanguarda, como Glauber Rocha.

A partir dos tripés quebrados e dos corpos alucinados, é o jogo de exposições: a dança invade a criação, a ponto de Rouch constatar que “toda atividade de criação é uma atividade coreográfica” (Rouch, 1992, p. 34). É nesse sentido que se deve compreender o estabelecimento do *espaço performático*, isto é, de um espaço aberto às relações sensoriais dos gestos imediatos, uma imersão nos acontecimentos que abole a dicotomia sujeito/objeto e qualquer concepção de *realidade objetiva*. O corpo emerge então como apelo à exterioridade dos acontecimentos, articulando o processo ao

resultado.

Agamben, ao revisitar o episódio grego entre Édipo e a Esfinge, oferece uma leitura interessante sobre essa relação performática, ‘coreográfica’ com a significação. Ele desconstrói a releitura psicanalítica tradicional que costuma atribuir a vitória do primeiro sobre o segundo. Édipo teria decifrado o enigma da Esfinge, encontrando a verdade do significado que jaz escondido por trás do significante. Segundo Agamben, é preciso resgatar a função do enigma da Esfinge que não supõe um significado oculto sob o significante, mas o “paradoxo de uma palavra que se aproxima do seu objeto mantendo-o indefinidamente à distância” (Agamben, 2007, p. 222). O enigma pertenceria à esfera do “apotropaico”, isso é, “de uma potência protetora que rejeita o inquietante, atraindo-o e assumindo-o dentro de si. A vereda da dança do labirinto, que leva ao coração daquilo que o mantém à distância, é o modelo dessa relação com o inquietante que se expressa no enigma.” (Agamben, 2007, p. 222)

A dança, portanto, seria o artefato fundamental para se estabelecer uma relação entre *corpos vivos*, ou seja, a possibilidade de se agenciar uma relação direta da câmera com os corpos em posseção: ao mesmo tempo em que rejeita o inquietante, assume-o dentro de si. Dança labiríntica que nos leva a “apreender o espaço por todos os músculos do corpo...” (Rouch, 1992, p. 22). Ter-se-ia uma “simbiose completa entre o ‘homem com a câmera’ e a dança (...), [uma] ‘câmera dançante’” (Rouch, 1992, p. 22). Assim, ao filmar os songhay, Rouch imerge no espaço ritualístico deixando-se acompanhar pelas “técnicas do corpo” africano em transe. Como se estivesse numa arena, ele se relaciona com os campos de força que fluem ao seu redor, seguindo os ritmos dos corpos, como se pode ver na forma pela qual a câmera e a voz em *off* do diretor acompanham as ‘técnicas do corpo’: “e a posseção começa, lentamente pelo pé esquerdo e depois pelo pé direito. Sobem pelas mãos, pelos braços, pelos ombros e pela cabeça...” (Rouch, *apud* Gonçalves, 2008, pp. 47-48)

Assumir a dança, o engajamento do corpo, é acionar um deslocamento fundamental na tradição onto-teológica: a palavra deixa de ser vista enquanto instância que confere ao mundo um sentido além da matéria, para ser assimilada em sua dimensão material, na qual o ‘toque’ surge como conceito fundamental, pois supõe uma posição limítrofe entre o corpo e a linguagem.

O ‘toque’ como movimento sempre à deriva que convoca as forças invisíveis e intocáveis do próprio corpo, transe, desconhecido, estrangeiro, outro. Rouch, ao filmar, assume que o corpo é feito de fendas, por onde se operam zonas híbridas de conjunções: real/imaginário, eu/outro, corpo/espírito, modernidade/tradição, colonização/descolonização, memória/esquecimento. A câmera passa então a ser produtora de uma zona híbrida do toque, isto é, criadora de um espaço de *teatralização* (Zumthor, 2007) em que as relações passam a se fundamentar a partir de um jogo de apresentações. Nesse sentido, a experiência fílmica estabelecida pela inserção da câmera no espaço ritualístico *hauká* funciona como um *espaço performático*.

3.3) toque no outro #3: as máscaras de zorro e os cavalos dos deuses *hawkás*

O filme *Mestres loucos* inicia com um letreiro em que se lê:

O produtor, ao apresentar este documentário sem concessões, nem dissimulações, alerta para a violência de certas cenas. Contudo deseja que o público participe completamente num ritual que é uma solução particular para o problema de readaptação e que mostra como certos africanos representam a nossa civilização ocidental. (Rouch, *apud* Gonçalves, 2008, p. 35)

O convite está feito para que se “participe completamente num ritual”. Não é um filme para entreter espectadores, não é um documento etnográfico para informar sobre os objetos songhays, é um ritual. Esse ritual “violento” se propõe como uma “solução” para o problema da colonização na África e da conseqüente necessidade de “readaptação” desses povos subjugados ao processo da “civilização ocidental”.

Nesse sentido, ao se colocar para o outro e numa perspectiva autocrítica, o filme se deseja copartícipe de um projeto em que o observado é também observador e vice-versa. Ele se coloca em referência direta às expectativas do outro, numa atitude pioneira de “antropologia compartilhada” (Clifford, 2005). O filme-ritual é, portanto, uma experiência compartilhada de transformação, de metamorfose. Não há espaço para o espectador, pois, ao propor o ritual, Rouch fundamenta o ato, o te-ato no dizer de Zé Celso, campo em que se cria um jogo das forças ativas através das quais todos são levados a participar da criação do acontecimento.

Obviamente, a *teatralização* não dependia apenas de Rouch e nem foi ele quem a propôs. Se a câmera passa a funcionar como um corpo produtor de acontecimentos é porque os próprios *hawkás* assim o quiseram. Foram os próprios líderes espirituais, os feiticeiros, que convidaram Rouch para filmá-los. Para os africanos, como se lê abaixo, o cinema tinha uma função já consolidada no imaginário coletivo.

Eu mesmo tive minhas aulas de ritmo nesses teatros maravilhosos ao ar livre que eram os cinemas das pequenas cidades africanas. Em Ajdamé, Treicheville, e sobretudo Boukaré, pareciam naves de guerra, encouraçados de cimento naufragados nas savanas. Encontrávamos-nos toda noite, nessa época abençoada em que ainda não havia televisão, e partíamos para sentir o prazer coletivo dos filmes B (...) Toda vez que havia briga (e era freqüente), os espectadores pontuavam um HAM! unânime criando um novo espetáculo: HAM, HAM, HAM, HAM... HAM! E esse HAM! final que marcava o *knock-down* de um dos combatentes era tão bem compartilhado que todos os espectadores ficavam certos de ter realmente participado da ação: por um instante eles tornaram-se “diretores do filme” (Rouch, 29)

A recepção coletiva e participante do *espectador* de cinema nessas pequenas cidades africanas nos dá a dimensão de como essas salas ao ar livre funcionavam enquanto *espaço performático*. Nesse sentido, é importante ter em conta que havia uma interlocução muito viva dos africanos com o cinema. Um exemplo sintomático é o cartaz de propaganda do filme “A Marca do Zorro”, que ocupa um dos altares centrais

do ritual no filme *Os mestres loucos*.

O ritual *hauká* teve seu primeiro registro em 1917, já no contexto de colonização e avanço da civilização mecânica europeia. *Hauká*, significa “louco”, isto é, o que vem de fora (Gonçalves, 2008, p. 52). Assim como os próprios estrangeiros colonizadores se instalaram em terras africanas, os espíritos loucos *hauká* se instalam no corpo: é a possessão. Esses espíritos loucos, incorporados ao longo do ritual, representam diversos personagens da colonização inglesa e francesa: o condutor de locomotiva, o cabo de serviço, madame Lokotoro, mulher do médico, o governador inglês, entre outros. Segundo Mayet-Giaume, o ritual era uma forma de se livrar da loucura colonial, através da incorporação do intruso e sua domesticação por intermédio do sacrifício de um cão, cozido e devorado (Mayet-Giaume, *apud* Gonçalves, 2008, p. 52).

Já para Stoller, o ritual não era simplesmente “um modo para resistir à colonização, mas sobretudo para constituir uma memória do grupo e, assim, habitar o tempo atual. E isso só era possível mediante um trabalho de ‘inscrição no corpo’”. (Sztutman, 2005, p. 120). Assim, a câmera é usada pelos africanos enquanto elemento de potencialização do ritual, ao realizar o jogo de inscrição no corpo de uma memória coletiva. Por isso o cartaz de Zorro ocupa o altar: ele é a concretização de que o cinema participa desse ritual e de que os corpos em transe participam do cinema.

A câmera funcionaria então como mais um elemento de *teatralização*: ela se inscreve na memória corporal dos africanos e do próprio Rouch, ao se tornar um elemento de potencialização do ato e de produção do evento. No fundo, os *haukás* também dirigiam seu próprio filme, ao fazer do diretor um “cavalo” de seus corpos “cavalos” dos deuses. Não estaria Rouch, afinal de contas, enquanto exilado, reencontrando-se nos corpos africanos, possuídos por colonizadores? Ou os próprios africanos reencontrando na câmera que registra sua força de possessão, sua memória corporal *africana*, que passa a lutar de forma mais sistemática a partir dos anos 50, momento de realização do filme, pela descolonização e independência?

Aí reside a circularidade observacional do filme, isto é, a criação de um espaço dialógico e híbrido aberto à contingência das relações. Pois a câmera não sabe mais se está filmando os africanos ou os próprios europeus e, assim, os corpos possuídos não sabem se estão incorporando a câmera ou seus próprios corpos... Tudo então é um jogo ritual, em que a possessão e o transe de espíritos colonizadores funcionam como inscrições de uma memória corporal que agora se agencia ao cinema.

Por fim, a questão da ambiguidade da narrativa em *off* que acompanha as imagens dos africanos, destacada no início deste ensaio, torna-se menos problemática. Afinal, a fala de Rouch, cheia de ironias e autocríticas sobre seus conterrâneos colonizadores, é também uma *teatralização* da *teatralização*. Ao narrar, ele se coloca como alguém que realiza uma espécie de *vocalidade performática*:

O comentário do *Mestre Louco* é essa interpretação ‘direta’ de falar ‘da língua’, e que eu mesmo fui falando ao longo da projeção, sem outras anotações além da memória, sem outro ritmo além do ritmo das imagens. (Rouch, 1992, p.33)

A narração é apenas mais um dos jogos miméticos que vão se criando ao longo do ritual. Máscara da máscara, cavalo do cavalo, toque do toque no outro. Nada é real, tudo é ficcionalização, performatização, interação pela qual, através da constituição de um campo de experiências sensoriais, assiste-se ao encontro ‘cinematográfico’ de Zorro com os cavalos dos deuses *hawkás*.

¹*J'ai mangé du tambour et bu de la cymbale*, no original. Todos os trechos referentes a esse artigo foram traduzidos por mim. Agradeço a minha orientadora Heidrun Olinto e às professoras Marília Cardoso, Ana Kiffer e Daniela Versiani pelos diálogos frutíferos sem os quais esse artigo não se concretizaria.

Referências bibliográficas

AGAMBEN, G. **Estâncias, a palavra e o fantasma na cultura ocidental**. Belo Horizonte, UFMG, 2007.

BRETON, A. **Manifesto do surrealismo** (1924). In: MENDONÇA TELLES, G. **Vanguarda européia e modernismo brasileiro**. Petrópolis, Editora Vozes, 1997.

CANCLINI, N. **Culturas híbridas, estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo, EDUSP, 2008.

CLIFFORD, J. “Sobre o surrealismo etnográfico” in: **A experiência etnográfica : antropologia e literatura no século XX**. José Reginaldo Santos Gonçalves. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998.

_____; MARCUS, George E. (orgs.). **Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography**. Berkeley: University of California Press, 1986.

GLUSBERG, J. **A arte da performance**. São Paulo, Perspectiva, 2005.

GONÇALVES, M.A. **O real imaginado. Etnografia, cinema e surrealismo**. Rio de Janeiro, Topbooks, 2008.

GUMBRECHT, H. U. **Modernização dos sentidos**. São Paulo: Ed. 34, 1998.

_____. **Em 1926: vivendo no limite do tempo**. Rio de Janeiro: Record, 1999.

_____. **Production of Presence: What Meaning Cannot Convey**. Stanford: Stanford University Press, 2004.

LATOUR, B. **Jamais fomos modernos**, Rio de Janeiro, Ed. 34, 2009.

NANCY, J.L. **Le sens du monde**, Paris, Galilée, 1993.

_____. **Corpus**. Paris, Ed. Métailié, 2000.

NIETZSCHE, F. **Considerações intempestivas**. Lisboa, Editorial Presença/Rio de Janeiro, Livraria Martins Fontes, 1977.

PIAULT, M. **Anthropologie et cinema**, Paris, Nathan, 2000.

PRICE, S. **A arte primitiva em centros civilizados**. Rio de Janeiro, Ed. UFRJ, 2000.

RIMBAUD, A. **Prosa poética**. Rio de Janeiro, Topbooks, 1998.

ROUCH, J. “J’ai mangé du tambour et bu de la cymbale”. In: ROUCH, J. & FINCK, M. & RÉMY, B. & DELACAMPAGNE, C. & GINOT, I. **Corps provisoires**, Paris, Armand Colin, 1992.

SCHMIDT, S. **Histories & discourses. Rewriting Constructivism**, Charlottesville, Imprint Academic, 2007.

SZTUTMAN, R. **Imagens perigosas: a possessão e a gênese do cinema de Jean Rouch**. Cadernos de campo, n. 13, 2005.

VALÉRY, P. **Introdução ao método Leonardo da Vinci**. São Paulo, Ed. 34, 1998.

WHITE, H. **Trópicos do discurso**. São Paulo, EDUSP, 1994.

ZUMTHOR, P. **Performance, recepção, leitura**. São Paulo, Cosac&Naify, 2007.

