

## Táticas táteis ou um certo tato tático: o corpo extenso de Jean Rouch.

Bernardo Curvelano FREIRE

Resumo: O presente trabalho tem como objetivo realizar uma descrição intensiva do filme *Les Maîtres Fous* de Jean Rouch, filmado em 1955, buscando explorar as táticas de filmagem e montagem com uma leitura lastrada por algumas dos horizontes do surrealismo enquanto projeto estético-político. Ao invés de discutir aspectos exógenos, contudo, o que visó é mostrar como o filme em questão se apresenta como um objeto experimental que apresenta um desafio, uma tentação, orientação própria de um projeto surrealista. Assim, espero apresentar alguns dos temas de Rouch segundo o conjunto de táticas indispensáveis para se considerar o filme como ação de etno-política pela qual a fórmula *antropologia compartilhada* se apresenta, em especial descrevendo a cadeia extensa entre os participantes cujo filme serve de nexó para a relação. Para tal discuto as noções de tátil e tático como elementos de tentação ao corpo e ao pensamento como preâmbulo de uma excursão decerto predatória no ambiente cinematográfico de *Les Maîtres Fous*, cuja descrição minuciosa da montagem permite compreender os tempos que constituem a forma de extensão e provocação do pensamento, orquestrados pelo antropólogo e cineasta francês. Vale notar que o presente artigo tem como fundamento uma descrição por extenso, ela mesma problematização um tanto quanto surrealista, o que acarreta alguns riscos ao escritor e ao leitor.

Palavras-chave: Jean Rouch; cinema; surrealismo; tátil; tático.

When I make a film,  
I “film see” (*ciné-vois*) by knowing the limits of the lenses and camera; likewise,  
I “film-hear” (*ciné-entends*) in knowing the limits of the microfóne and tape recorder;  
I “film-move” (*ciné-bouge*) to find the right angle or exercise the best movement;  
I “film-edit” (*ciné-monte*) throughout the shooting,  
thinking of how the images are fighting together.  
In a word, I “film-think” (*ciné-pense*).

*On the vicissitudes of the self*, 1978. Jean Rouch

“O cinema não apresenta apenas imagens, ele as cerca com um mundo,” nos informa Deleuze,<sup>1</sup> que de forma ágil evoca as origens do cinema. Contudo não se trata aqui das origens de um cinema do tempo acumulado na irreversibilidade da história moderna – mesmo que não deixe de sê-lo –, mas de um cinema que se refaz originário, que se reconstitui a cada tomada como em um *ainda-sim*, cuja repetição nos indica que algo de preciso e seguro orbita a seu redor. Um cerco cosmológico que orienta e estrutura seu regime de imagens. Mesmo que ele seja subproduto de gênero, como o cinema etnográfico, a prática da captação fotográfica do movimento e sua montagem

<sup>1</sup> Deleuze (2005:87).

cinética têm um mundo cujo acesso, arrisco dizer, pode ser tomado de assalto por via ritual, por uso de uma linguagem e por encarnação de um repertório obrigatório – não situado segundo causas *a priori*, mas identificado pela relação dos efeitos que promove.<sup>2</sup>

É de Durkheim (2002) a frase que afirma não haver religiões falsas e é neste ponto em que me pergunto sobre a amplitude desta afirmação. Não sobre a veracidade do religioso, mas do conceito possível de religião, e até que ponto é possível contorcê-lo. Possivelmente a sociomorfologia do cosmos aqui cederá espaço para um outro problema, que é o do reconhecimento do que é sagrado e de sua rede de obrigações, sua plasticidade, e seus elementos de reconhecimento da ordem da experiência e do desejo. Não é preciso dizer que me afasto de Durkheim a partir de agora – o que não significa dizer ser este um divórcio litigioso.

Correndo o risco de tomar a dicotomia sagrado/profano de forma por demais sumária,<sup>3</sup> sempre indispensável nesse debate, o que me interessa mais aqui é a possibilidade de considerar o ato de religar (*religare*; protótipo da montagem; religião é ambiente de religar o que outrora se separou; como num *telos* da cosmogonia) a partir de condições necessárias à repetição, o próprio componente de identidade temporal. Assim, o que garante que a imagem cinematográfica se cerca de um mundo? Que mundo? Que imagem é esta, tal como produto de um mundo?

Estas questões que parecem querer resolver em si tudo o que é cinematográfico tem como objetivo pôr em foco a propriedade mágico-ritual do cinema. Magia esta que não é a do cinema das salas, cineclubes, do público e da imprensa especializada, mas do cinema que é feito na câmera, o cinema encarnado, variações de *cine-transe*. Para chegarmos a esta relação, que privilegia Jean Rouch como personagem e *realisateur*,

---

<sup>2</sup> Deleuze (1998:05-12)

<sup>3</sup> Dicotomia esta que parece respeitar muito mais uma hierarquia processual, como o próprio Durkheim parece reconhecer (2002:20,21) sem nunca se aproximar de um princípio muito semelhante ao proposto por Dumont (2000). Contudo, na ordem hierárquica da classificação dos seres, que variam em forma e perfeição, o princípio de identidade e diferença entre eles, tal como permite a lógica das representações coletivas, deve ser harmônico, respeitando a mesma natureza no reconhecimento das propriedades e sua ordem moral. Ora, classificar o mais perfeito segundo uma perspectiva de hierarquia é impor à classificação o próprio princípio da hierarquia, que é a do plano transcendente do fato moral (Durkheim:1994), nos deixando apenas carentes do componente do englobamento e da dinâmica dos opostos dos valores tal como sugeridos por Dumont. Não descartando a relevância desta questão, o movimento que procuro apontar é dos procedimentos obrigatórios que permitam, de alguma forma, qualificar a relação com o sagrado enquanto tal, sem inferir *a priori* qual ou como a mesma deve ser. Em outras palavras, me deterei somente nos modos segundo a *exterioridade dos acontecimentos como laço dos efeitos* (Deleuze, op.cit.) não inferindo qualquer ordem causal que lhe determina, respeitando a voz reticente sobre análise ritual que o próprio Jean Rouch sempre procurou manifestar. Estaremos no terreno em que o improvisado cumpre obrigações, embora de forma imprevisível. Ou jazz.

duas idéias com possibilidades conceituais serão sugeridas, cada qual com uma propriedade devidamente cercada: **imagem táctil** e **imagem táctica**. É nelas que me fio para descrever a extensão de um mundo que se projeta num corpo e a extensão de um corpo, de Rouch, que se projeta no mundo, e não somente como luz numa sala de projeções.

### **Imagem táctil e encarnação da câmera**

Imagem é para se ver. E ouvir. E cheirar. Ao que parece o sentido da realidade que se confere à percepção é a própria esfera multiforme das imagens – ao menos é o que nos sugere Henri Bergson (1990), posição acatada neste trabalho. A multiplicação das unidades nesta acepção do termo *imagem*, assim como sua diversidade absoluta de significados, nos dá aqui uma ampla margem de manobras, permitindo à reflexão elasticidade suficiente diante o desafio que alguns conceitos impõem.

Laurent Roth (2005) apresentou em conferência uma relação a qual pretendo levar a sério e transmitir para outras zonas de relação. Trata-se de um pulo felino sobre as câmeras digitais. Comentando o filme *Férias prolongadas*, de Johan van der Keuken (o documentário de sua própria morte) Roth retoma dois aspectos importantes de sua filmagem. Uma vez que se trata da documentação de uma viagem realizada como férias impostas por um câncer que se provou terminal, Keuken utilizou duas câmeras: uma de película, para quando estivesse disposto a suportá-la, dado seu estado de limitação importante; e uma digital mais leve para os outros momentos no qual o peso viesse a se tornar, efetivamente, um peso. Diante do acervo técnico que Keuken dispõe, Roth nos pergunta: será que o vídeo não está ao lado de um mundo cultural imerso, de um mundo sensível, de um mundo no qual o olho não está mais necessariamente ligado à câmera, de um mundo táctil, de um mundo cego? (2005 :29)

E mais adiante ele avança nesta reflexão, por vezes de grande impulso diagnóstico, sobre o trabalho de Thomas Vinterberg, *Festa de família*, no qual a situação de filmagem a partir da câmera digital realça uma série de processos: câmera posta em vigilância; câmera na mão cujo câmera (o *realisateur*, não o objeto) pode se utilizar da tela de cristal líquido para filmar e se olhar no ato de filmagem, isto é, filmar pelo ponto de vista da mão. Filmar, e adiantando-me aqui, prescinde do olho. Ao menos, do olho ótico.

Esta que é uma idéia circunscrita em um problema estético toma outro aspecto ao radicalizarmos sua aplicação. Para tanto, basta percebermos que: a) antes de van der Keuken optar por duas câmeras, ele optou por câmeras segundo critérios específicos de um corpo doente, em vias de falecimento. Isto nos leva a: b) uma relação com a filmagem que não é o da visão, mas a do tato, do equilíbrio do corpo que é a do corpo-câmera tal um ciborgue, de relação tátil com o mundo.

Para encaminhar o problema por esta via é preciso lembrar que a imagem a ser filmada em cinema envolve um circuito, uma rede de trocas em efeito que se impõe no ato de filmagem e que só se realiza depois de a imagem ser captada. E o tempo que ocupa a relação entre captação e exposição (filmagem/distribuição, por exemplo) é enorme, podendo ser até da ordem do nunca – o que nos aproximará de uma percepção acerca do conceito de ritual mais adiante. Diante de tudo isto, cabe dizer que o que aqui interessa não é somente a imagem ótica após a montagem do filme, mas a imagem tátil ordenada segundo os requisitos específicos da encarnação da câmera e suas obrigações.

O primeiro acervo de elementos disponíveis para o desenvolvimento destas questões se encontra na própria descrição do funcionamento de uma câmera para a filmagem, assim como nos manuais de as utilizar – principalmente no que tange a seu uso profissional, do decoro do bom uso e de seu reconhecimento.<sup>4</sup> Uma câmera cinematográfica é uma câmera fotográfica, antes de tudo. Falaremos sobre seu outro aspecto – o cinético – numa passada de olhos nos manifestos e filmes de Vertov.<sup>5</sup>

Esta câmera fotográfica é um aparelho de queimadura de superfícies. Uma vez que o filme-superfície – celulose, acetato e nitrato de prata – não tem nenhuma forma orgânica de se refazer do choque, como a da re-hidratação dos olhos pela ação de glândulas e pálpebras, o diafragma se faz suficiente para cortar o efeito antes que seja demais e tarde demais. É como evitar o sol do meio-dia sem protetor solar. Existe um horizonte de captação, que é o das formas e o dos espectros de cor. Qualquer danificação de superfície altera e violenta sua captação. O filme deve durar o suficiente para repetir ao resto do sistema o que foi que sofreu. Deve estar *intacto*, na medida do possível. E *in-tacto* sugere muito.

O cinema possui outro recurso, que é o que o faz cinema: o movimento, cujo conceito e doutrina em Vertov apreende de forma singular, mas suficientemente

---

<sup>4</sup> Para uma visão mais abrangente do problema, vide apêndice.

<sup>5</sup> Vertov está aqui não por acaso, mas por insistentes remissões do próprio Rouch em diversos artigos e passagens ao *kiné-pravda*.

abrangente para que se possa referir ao cinema em sua configuração, no que é preciso ser feito de forma necessária, obrigatória: “O kinokismo é a arte de organizar os movimentos necessários dos objetos no espaço, graças à utilização de um conjunto artístico rítmico adequado às propriedades do material e ao ritmo interior de cada objeto.” (1983:250)

O movimento ao qual Dziga Vertov se refere é o do outro, do captado. Este é um problema a ser mais bem refletido em seu aspecto tático, quando não proprioceptivo. Mas ao mesmo tempo, esta mesma captação evoca uma disciplina corporal que antecipa o conhecimento objetivo dos corpos outros a serem captados por seus espectros de luz, à distância, por mediação de fontes outras de relação que não a fotográfica, como o ritmo. Repetindo o dilema de van der Kreuken, se estou debilitado, com o ímpeto vacilante e uma constituição corporal em degeneração, é preciso trabalhar com variantes de relacionamento: uma câmera leve e portátil, de peso compatível com a força da mão ; um assistente forte; uma grua; um trilho; um tripé. Um piloto de motocicleta sobre a qual se equilibra para realizar as tomadas de uma avenida de Moscou com uma câmera de giro à manivela de peso considerável (como em *O homem e a câmera*). Ao mesmo tempo devo dar ao corpo extenso uma noção objetiva de trepidação, giro, posicionamento, tal como se soubesse o que é que ele capta. É preciso fazer captar; nunca se esquecer de retirar a tampa da lente.

A passagem de uma locomotiva pelo ponto de vista dos trilhos deve fazer o cálculo da altura da caixa da câmera sob a pena de vê-la esfaçalhada. E antes de tudo, é preciso saber operá-la. Movê-la, à manivela ou aos botões, de forma a caminhar com as pernas que evitam pregos e dejetos nas ruas. Com os músculos e tendões, os olhos e ouvidos, e respeitar as propriedades do material e o ritmo interior de cada objeto. Afinal, os princípios que governam o organismo humano são os mesmos que estipulam o funcionamento formal de uma câmera - desde que o corpo seja compatível ou ao menos adaptável, mesmo que segundo a conversão. Caso contrário, como seria possível oferecê-la como componente mediador, órgão diante de um procedimento corporal? E, tão importante quanto isso, para quê?

### **Imagem táctica: movimento, catarse e terapêutica.**

*Les maîtres fous*, filme de Jean Rouch de 1955, tem como tema o ritual no culto dos Haouka praticado pelos trabalhadores de Accra, na Nigéria.<sup>6</sup> O ritual filmado é de possessão cujas entidades recebidas são bastante peculiares: o governador, a locomotiva, o médico, o general, etc. No rito em questão eles realizam conferências do tipo *round table*, comem um cachorro, lambem seu sangue, batem espingardas de madeira umas nas outras, se põem em vigília, fazem inspeções no palácio do governo. Tudo isto em um terreiro a 30 ou 40 km de Accra. Fora filmado sem cortes (e editado com montagem), revelando detalhes possivelmente considerados repulsivos por qualquer espectador plenamente civilizado (ou parcialmente civilizado, desde que nas partes certas) – o que certamente incluiria a interdição de se comer cachorros, em especial com a voracidade pela qual uma orelha é devorada após sua fervura. Mesmo que se fale de uma situação que, ao ser filmada, é repulsiva à *percepção ocidental*, é de se esperar que um filme etnográfico cause certo desconforto. Afinal, o que é que se espera de um filme que fale sobre migrantes africanos que participam de uma cerimônia como esta dos haouka, dessas nas quais as pessoas saem de si depois de haverem se embebedado – em 1955? Além do que, é do feitio de etnógrafos visitarem povos exóticos para estudarem seus costumes bárbaros.

Contudo, *Les maîtres fous* também filma as condições de trabalho e os papéis que cumprem alguns de seus personagens na cidade de Accra: os *waterboys*, os *mosquito-boys*, os estivadores e contrabandistas com suas garrafas de *Whitehorse*... Por que situá-los no seio da empresa colonial, em seus papéis na divisão social do trabalho? E o que tem o culto dos Haouka com tudo isso? Para discutirmos este caminho, imagino que a noção de ritual no *cine-transe* de Rouch nos permitirá adentrar em dois pontos do processo da performance ritual: quem emite e quem *deveria* receber o filme, o que nos remete ao mundo no entorno do ritual, sua cosmologia e sua originalidade.<sup>7</sup> Mas para tanto, deixaremos Rouch à beira da estrada mais um pouco, esperando que voltemos para buscá-lo.

---

<sup>6</sup> Os comentários ao filme de Rouch seguem tomando como pré-requisito sua assistência. Recomendo ao leitor que assista, pois tomo suas passagens como dados, fazendo da descrição a citação possível de passagens, como numa exegese. Contudo, a leitura de Sztutman (2004) em título de introdução à vida e obra de Rouch é guia mais do que adequado. Este artigo, por sua vez, dá um passo atrás diante de algumas premissas da antropologia compartilhada apresentadas no artigo supracitado (*op.cit*:55-57).

<sup>7</sup> Cosmologia e originalidade, ambos devem ser entendidos a partir do que foi exposto na abertura do presente texto.

Na abertura de um de seus comentários sobre a obra de Walter Benjamin, Sérgio Paulo Rouanet (1981) propõe uma leitura do *flanêur* alemão seguindo seu itinerário freudiano, mesmo que este aspecto seja pouco enfático em seu trabalho. Nesta abertura, Rouanet recorre exatamente à relação entre a psicanálise e o cinema como formas de objetivar o que não era objetivável diante de um mundo novo no qual seus objetos não são passivos de singularização imediata. O trecho do artigo de Benjamin que Rouanet ressalta se refere exatamente à relação dos atos falhos analisados pela psicanálise com o aprofundamento perceptivo da imagem cinematográfica que, tomados segundo seus sistemas de mediação (fotogravura seriada e análise simbólica do inconsciente) constituem uma ordem e uma transgressão que, finalmente, podem ser tratados na objetividade.

Neste recurso às formas modernas de mediação vê-se incluída uma ferrenha luta do pensamento crítico no campo da alienação e da reificação, temas chave do pensamento do século XIX – da constituição da tradição crítica – e que, após a Revolução Industrial e seus resultados, passou a ocupar o centro das atenções. A recuperação do singular por via da psicanálise, e do cinema, é constituinte do processo da elaboração de novas preocupações relativas à percepção de um mundo onde “tudo o que é sólido desmancha no ar,” num processo de desarmamento dos indivíduos diante de relações econômicas onívoras e a uma profunda alteração na apresentação estética do mundo. No que diz respeito a este aspecto, basta lembrarmos o clássico texto de Georg Simmel *As grandes cidades e a vida do espírito* (2005), cujo argumento se baseia fortemente na idéia de que a construção das grandes cidades modernas é geradora de uma enorme intensificação de sentidos (tanto puramente sensoriais quanto simbólicos) que exige do sujeito certa “atitude *blasé*,” isto é, indiferença diante do irrelevante, do inessencial à vida privada, sob pena de possível perda da cultura subjetiva.

Ora, considerando que o reconhecimento do singular e do pessoal na sociologia de Simmel perpassa a atitude de diferenciações sucessivas pelas quais diferentes sujeitos superam a generalização grosseira inerente aos contatos superficiais, o que dizer das grandes cidades e sua imposição do *blasé* senão que **pode** induzir o sujeito à reificação da vida, à alienação das relações?

Fosse esta uma questão relativa à apenas Simmel e Benjamin, estaríamos indispostos com as possibilidades de construirmos um argumento qualquer. Mas é possível relacionarmos este contexto com o abismo do fluxo de voracidade da modernidade e a criação das linguagens-objeto nas poesias-obstáculo (Costa Lima

2003a), seus núcleos de percepção-montagem (Vertov *op. cit.*, *O homem e a câmera, A câmera-olho*; Breton 1985; Artaud 1999), a necessidade centrífuga geradora e gerada por utopias pós-coloniais (Clifford 2002; Rouch 1955, 1978, *Les maitres fous*, Fieschi, 1998-*Mosso mosso*), e certo horizonte terapêutico que a linguagem ritual, consoante com certa psicanálise, pareciam oferecer.<sup>8</sup> Não seria senão adequado reencontrarmos o corpo sujeito a todos estes movimentos e fontes de sentido, na posição de necessidade e produção de mediações que lhe fossem necessárias. Daí toda uma sociologia, uma etnologia, uma poesia e um cinema.

O olho mecânico, a câmera, que se recusa a utilizar o olho humano como lembrete, tateia no caos dos acontecimentos visuais, deixando-se atrair ou repelir pelos movimentos, buscando o caminho de seu próprio movimento ou de sua própria oscilação; e faz experiências de estiramento do tempo, de fragmentação do movimento ou, ao contrário, de absorção do tempo em si mesmo, da deglutição dos anos, esquematizando, assim, processos de longa duração inacessíveis ao olho normal... (Vertov *op.cit* :257)

Vê-se neste esforço de Vertov a síntese de todo um problema relativo ao perceber e experimentar que, tal como nos oferece seu entusiasmo, amplia seus poderes. O caso de Vertov soaria quase que um adendo ao materialismo e à psicologia experimental da escola soviética de pesquisa em reflexologia não fosse a evocação da idéia de *caos dos acontecimentos visuais*. É importante lembrar que o cinema de Vertov é partidário da filmagem das atualidades, das cenas extraídas do cotidiano das cidades modernas e dos vilarejos, de cenas que evocam o movimento das pessoas filmadas de improviso, o que não exclui a necessidade da montagem. Ao contrário, a implica, pois o que parece ser a tese de Vertov é que é a montagem e as formas diversas de lúmen-captação que fazem do cinema um plano de mediação que permite mais que os olhos, uma vez que reordena o novo mundo veloz em formas e seqüências novamente possíveis aos olhos humanos dissolvendo o caos em ordens formais de mediação. É possível perceber o imperceptível – como os atos falhos na *Psicopatologia da vida quotidiana*, de Freud. O irrelevante ganha relevo. Uma disputa aérea de uma bola de futebol em câmera lenta, um cinegrafista filmado em uma motocicleta, ou mesmo um

---

<sup>8</sup> Anna Grimshaw (2001) aponta para um ritualismo à moda van Gennepe em Rouch. Mesmo que a relação sugerida por Grimshaw seja um pouco forçada em seu argumento, ela aponta para uma convergência razoável. Os ritos de passagem de van Gennepe evocam uma estrutura de regeneração do tecido social, como se fosse uma terapia – caso forcemos nossa interpretação tal como Grimshaw força a dela. O desfecho de *Les maitres fous* de Rouch permite que, independente da relação com van Gennepe a fórmula do ritual como terapia social seja aplicada.

público assistindo o que fora filmado e montado (*O homem e a câmera*) ganha ares de algo mais do que uma discussão metalingüística. Elas evocam o propósito de filmar, que é o ver. Mas já não é o ver de quem filma, mas o ver de quem assiste, contempla,<sup>9</sup> participa como parte.

A possibilidade de decompor o movimento fotografado em seqüências de alta velocidade e recompô-lo segundo necessidades específicas de revelação – do filme e de aspectos invisíveis do movimento – é consoante com o processo de combate a reificação e de um tipo de sensibilidade estética que se impõe num filão de interesses como urgente, num transbordamento passivo de catarse. E é disso que se trata, por exemplo, o surrealismo, que no comentário de Walter Benjamin recebe as seguintes considerações:

Também o coletivo é corpóreo. E a physis, que para ele se organiza na técnica, só pode ser engendrada em toda sua eficácia política e objetiva naquele espaço de imagens em que a iluminação profana nos tornou familiar. Somente quando o corpo e o espaço de imagens se interpenetram, dentro dela, tão profundamente que todas as tensões revolucionárias se transformam em inovações do corpo coletivo, e todas as inervações do corpo coletivo se transformam em tensões revolucionárias; somente então terá a realidade conseguido superar-se, segundo a exigência do Manifesto Comunista. (1994:35)

É no que Benjamin chama de iluminação profana que este poderoso movimento se faz, uma vez que a tônica da escrita surreal, e de sua expressividade estética, se encontraria na desarticulação jocosa de corpos e tempos de forma a quebrar as paredes que confinam em seu interior as relações implícitas e invisíveis do privado recalcado. É na pilhéria e no realce de relações inauditas, em grande parte revelado pela escrita automática – em muito semelhante ao que Vertov evoca ser um cinema direto, no que tange ao recurso à linguagem-como-mediação – que estas relações desveladas se encontrariam em um estado de desconforto e deformação, fazendo do estranhamento um ato de conhecimento, de consciência de si, num libelo tático contra a alienação da vida moderna, praticando sua terapia no sentido mais preciso da palavra.

O cinema etnográfico de Rouch, enquanto cinema, é originário deste campo de relações; este parece ser o mundo no entorno de suas imagens – de fora, diria Deleuze. Não de uma história que determina o papel formal de um ou outro sujeito segundo uma

---

<sup>9</sup> O que, no escrito de Benjamin *O obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* (primeira edição do artigo), não vemos a atitude de contemplação, o que ele considera próprio do ótico, ser reforçado pelo cinema. A bem da verdade, Benjamin cai de cabeça na elaboração de um conceito de imagem táctil relativa à distração e ao hábito – planos do comportamento que evocam a mesma atitude do *blasé* de Simmel. Seria razoável matizar a concepção de Benjamin, assim como apresentar o cinema de Rouch e seu *etno-filme* como um desafio à distração que parte de alguns dos pressupostos da estética da crueldade, principalmente no que tange aos manifestos publicados por Antonin Artaud nos anos 30.

gama de disposições naturais. Esse parece ser o mundo evocado por Rouch em seus filmes e escritos e é nesta correlação que este trabalho tem a pretensão de imergir, visando desdobrar algumas considerações acerca do *cine-transe*, suas propriedades relativas ao pensamento ritual e sua relevância para a elaboração de uma noção de corpo-câmera de quem filma cuja ambiência é o da cibernética e sua configuração, a do ciborgue.<sup>10</sup> Como se pode perceber, não se trata de uma discussão acerca de influências propriamente dita, mas sobre os recursos disponíveis e ativados para uma relação de agência. E é neste sentido que Jayme Aranha Filho (2002) apresenta uma ponte sugestiva.

Em seu artigo sobre sondas espaciais e projeções de vida extraterrestre, Aranha evoca dois princípios importantes. Em primeiro lugar vemos que um ritual pode ser encarado como uma modalidade de comunicação cujo destinatário se encontra alhures, sem evidência perceptível de que exista ou de que esteja ouvindo, o que faria da prece, por exemplo, uma forma peculiar de ato de fala, uma vez que sem interlocutor. Desta fórmula, um segundo movimento se faz, que é o da utilização do instrumental da lingüística de Roman Jakobson para uma analítica dos recursos e funções de linguagem utilizados em uma forma específica de comunicação que é a das tentativas de comunicação com vida inteligente fora do planeta Terra. Daí que o recurso ao contexto, mensagem, remetente/destinatário, contato e código (cujos correlatos analíticos são as funções referencial, poética, emotiva/conativa, fática e metalingüística) culminam numa delicada leitura dos elementos acionados para a construção de um receptor já expresso na mensagem, mesmo considerando sua possível inexistência fática, assim como deixa claro: quem é que está falando, como uma *persona dramaticae* expressiva.

Focar a atenção nos dispositivos relativos à agência como fonte de acesso ao mundo em torno da prece da astronomia moderna<sup>11</sup> permite uma série de inferências apropriadas ao que aqui pretendemos. Na simples constatação de diferentes dispositivos em modalidades específicas de comunicação das transmissões radiofônicas e das sondas, vemos que tipo de rendimento esta abordagem pode nos oferecer:

---

<sup>10</sup> Sobre a relação entre a configuração do corpo ciborgue e sua relação com a corporeidade do coletivo, vide Latour (1999) e Haraway (1991). Em especial o que interessa aqui é a relação que o ciborgue carrega consigo, que é a da conversão de corpos no sentido de adaptabilidade, compatibilidade mediada, fazendo com que um objeto seja passivo de encarnação por outro objeto, sendo ambos sujeito. Esta noção relativa à conversão e à conversibilidade é precária, mas sugere para algumas considerações sobre seu futuro tanto quanto seu passado cristão a faz valorosa.

<sup>11</sup> Lembrando aqui da célebre fórmula de Marcel Mauss, a prece como rito verbal.

Já as linhas discriminam as tecnologias envolvidas, o que não é uma distinção desimportante ou meramente técnica, pois representa uma diferença fundamental no modo de travar comunicação: através da radioastronomia, trocam-se apenas sinais (há um mínimo de materialidade no meio transmissor, no suporte da comunicação); na astronáutica, o próprio emissor (ou seu duplo, um robô, uma máquina, uma nave) desloca-se até o interlocutor, procura-o diretamente, como portador da mensagem, um embaixador. Neste último caso, a comunicação é uma visita, um encontro, e a presença física do emissário, o seu próprio corpo, adquire função de mensagem. (*op.cit.*:62)

O que é relevante para esta modalidade de comunicação não o é menos para um cineasta que inscreve na filmagem algo que, somente supostamente, atingirá um destinatário. Não foi Flaherty quem perdeu todo seu material de filmagem primário para o *Nanook of the North*? Quantas filmagens são perdidas por uma produção? Quantas experiências, de *set* e documentação, não são simplesmente cortados na edição? Quanto o corpo expele para que possa continuar se produzindo como corpo? E, mais importante que tudo, qual é a extensão do corpo? O que vemos no cinema filmado, em especial a variante etnográfica, não diz respeito a uma presença de alhures e que se mostra então diante de nós? Um corpo que adquire função de mensagem numa extensão inorgânica?

Entendendo a fundamental relevância para o suporte da comunicação para a mediação da mensagem/imagem, o que faço adiante é a realização de uma leitura retroativa sobre a técnica do *cine transe* de Rouch, sua tática, especificamente na realização de *Les maîtres fous*, como uma modalidade ritual de filmagem que visa um projeto de comunicação específica que encontra eco, tom e sentido na série de elementos levantados na ordem dos problemas acerca da uma *cultura moderna* precipitada em uma *civilização industrial*, em especial ao que tange a formação da sensibilidade surrealista e do projeto das etnografias, no caso, na variante vertoviana de um etno-olho. Falaremos da montagem dos mestres loucos e seu improvisado sobre algumas práticas rituais. Decerto obrigatórias. Respeitando as obrigações para as quais o próprio Rouch atentou, sigo então com uma tradução do filme para uma descrição. Quadro-a-quadro, ou quase, para fazer algo da formulação vertoviana, poder pensar numa velocidade visível a olho nu. Ou quase.

**Rouch é um mestre-louco? O ritual que é um ritual: *Les maîtres fous*.**

O letreiro de abertura é suficientemente objetivo para nos mostrar qual é o mundo a ser considerado e quais relações serão travadas. As cenas foram filmadas e montadas sem concessão nem dissimulação do filmado, o que impõe um jogo frontal das atividades filmadas, que como tal precisa ser aceito para que se possa adentrar nas relações inescapáveis. Segundo a informação, o ritual haouka se mostra como uma ‘solução particular do problema da readaptação, e que mostra indiretamente como certos africanos representam nossa civilização ocidental.’ Ao mesmo tempo em que somos induzidos a uma África em geral, mesmo em se tratando de Accra, em Gana, vemos aparecer um outro ser generalizado, que somos ‘nós,’<sup>12</sup> da civilização ocidental e de uma relação, igualmente generalizada, que é a da empresa colonial. Do mundo em geral, o particular pertence aos haouka, que é um jogo que deve ser tomado por inteiro, em toda sua violência, pois se trata de um reflexo de nossa civilização<sup>13</sup> - e uma “reflexão” da deles.

Desse letreiro, que é uma advertência, uma tábua que dá nome à propriedade e seu aviso de cuidado com o cão raivoso, somos apresentados à *civilização mecânica*. A África, aquela generalizada num continente sem países e cheias de safáris, com tribos de vestimentas coloridas, canibais comendo exploradores em gigantes caldeirões, com medo de locomotivas (como a personagem M'bopo, no famigerado *Alan Quatermain and king Slomn's mines*, que é uma espécie de ‘anti-*les maîtres fous*,’ faz do ouvinte de Richard Wagner o protótipo do nazista e o único mais despreparado do que os africanos), vive cidades de ruas asfaltadas, repletas de veículos e policiamento em vias que fazem circular uma infinidade de pessoas – uma cidade negra! E a floresta, a mata, nos mostrará o filme, fica longe e mesmo lá existe uma estrada bem antiga.

A segunda notícia que o filme nos dá é de que nos depararemos com uma cidade que vive novos conflitos e novas religiões diante tal civilização mecânica. É quando vemos uma locomotiva passando em meio a construções sólidas, a massa e os trabalhadores cuidadosamente nomeados segundo sua nacionalidade (Nigéria, Sudão) sua função ocupacional, além de terem sua origem revelada. Os estivadores,

---

<sup>12</sup> Sobre este jogo de identidades que é característico de Rouch, em especial no que diz respeito ao título deste filme e de *Moi un noir*, vide Gonçalves (2006). Vale notar que o dêitico pronominal em ‘eu’ e ‘nós’ implica ao mesmo tempo a locução e o locutor, um implicando o outro – enunciado e enunciador.

<sup>13</sup> E aqui vale a bela ressalva semiótica de que o reflexo no espelho não é a coisa do outro lado. É um duplo que, tomando os termos de Suzanne Langer (1980), impõe uma espacialidade virtual, que não é embora pudesse ser tal como se desenha.

contrabandistas, peões, aparadores de *grama inglesa*, os matadores de mosquito, os vaqueiros e mercadores de gado – sempre nomeados segundo seu nomeador: *grass boys*, *cattle boys*, etc. – são também **zabrama**, **sourai** e **djermas**. Na montagem só há cortes secos, cuja razão se revela pelo limite de tempo de filmagem de cada uma das fitas utilizadas por Rouch, que também gera a narração como ligação de tudo o que se passa, fazendo da coleção de imagens um objeto que se constrói como um mundo em exploração. E antes de tudo, identifica-se: de quem estamos falando. **Deles e de nós.**

A situação da cidade diante a civilização mecânica se expressa em sua vida, em especial, nas formas religiosas que despontam no Domingo: cortejo iorubá, das prostitutas e das irmãzinhas de Cristo, sempre acompanhados por músicos (dos tambores às fanfarras, respectivamente; esta é executada na abertura do filme), o que nos oferece uma paisagem. Nada dramático, tampouco contrastante – luz amarelada de uma tarde quente em cenas em que, a despeito da diferença das roupas, todos parecem suficientemente semelhantes. E o centro da cidade passa muito bem. Só que não fora ainda a vez de transitar pelas ruas perguntando se estão felizes, como se fez em Paris de *Chronique d'un été*. O contraste se dará no subúrbio, terreno de culto dos haouka, surgido por volta de 1927.

O corte nos exhibe radical alteração da iluminação e padrão de cores, nos jogando para o lusco-fusco da iminência da noite, numa cena bem menos povoada. A cada corte, menos luz, até que sejam vistas silhuetas e um *spot* dando forma e contraste – pela primeira vez no filme – a uma figura possuída, que respira ofegante, fita um inobjétel: “Ali, aos domingos à noite realizam rituais ainda pouco desconhecidos.” Aquele que esteve lá e que participou do jogo, nos mostrará de perto tudo isso. Igualmente nos aproxima do que é mostrado.

Quem são os haouka? Deuses novos, deuses da cidade, deuses da tecnologia, deuses da força, vento, culto e possesores. Os participantes do culto – e que serão, no ritual, confundidos com os próprios deuses<sup>14</sup> - que serão vistos com olhos esquivos por uma platéia vacilante, tem uma vida quotidiana e um quartel-general na cidade. É para lá que um corte nos força a visão. O mercado de sal, onde alguns sujeitos prostrados são narrados como os que não foram possuídos há mais de uma semana. Os cortes seguintes nos levarão pelo caminho que vai até a concessão de Mountyeba, que é nigeriano, grão

---

<sup>14</sup> O termo confusão mais tem a ver com um dois-em-um que não permite apontarmos para onde começa o um, o dois e o três, ou terceiro. O possuído não tem contorno, tal como o possessor não contorna. Se o fizesse, não seria transe.

sacerdote dos haouka e plantador de cacau. O terreiro é cercado por uma paliçada fina e em seu domínio se vê duas ou pouco mais casas de pau-a-pique, de telhado vazado nas paredes de extremidade.

O lugar ritual pode ser pensado – e o filme nos exige para desfazermos as confusões das vistas – como resultado de analogias da situação de Accra, isto é, cada símbolo manifesta um duplo que confunde símbolo e índice, como os panos/bandeira (*union jack*) mostrados no entorno do terreiro, em varais altos, que deveriam, dado seu nome, ser o símbolo do Império Britânico. Ou panos no varal sobre a cabeça do boneco, que é governador. Ao que parece, ocorre o princípio de que não somente o nome da coisa não é a coisa, mas mostra a ‘coisa do nome’ num jogo de **como se fosse**, tão bem narrado por Rouch em *Mosso, mosso* (Fieschi, 1998). Neste ponto o drama começa a tomar forma e sentido, uma vez que o corte seguinte traz o governador, que é um boneco com espada, bigode branco, fuzil, cavalos e um não-narrado capacete. Então, em primeiro lugar, as bandeiras e o governador. O ritual vai começar, razão pela qual somos apresentados a alguns dos participantes. Os neófitos em primeiro lugar.

Vemo-nos diante a aflição de um novo adepto ser narrada por Rouch, enquanto o adepto parece, igualmente, narrar (voz de Rouch encobre boa parte do que fora gravado; a sucessão de cortes secos, de certa forma imposta pela curta duração dos rolos de filme, põe em questão a relação que a narração tem com o filmado, que é o de condução do expectador pela mão de um mestre que sabe o que diz). Um sujeito dorme em cemitérios, desenterra cadáveres (possuído por um haouka). Não pode utilizar capacete de soldado que ele, inutilmente, tenta vestir, como numa analogia não permitida, dado que não é um iniciado. Não é soldado nem de um jeito, nem de outro. **Apresentação não é iniciação.** Ele pega os rifles e, ao chocá-los entre si, imita os disparos com os quais ameaça os anciões. A mesma regra parece valer para este filme. Nada aconteceu e não se pode tratar *como se* houvesse até que o *como se* venha em sua extensão analógica adequada. **A iniciação é feita por espancamento**, coisa que começa a acontecer com o novato, batido por um ancião possuído e que é detido, dado que ainda não é sua vez. *Mais le nouveau est très mal...* Uma nova *union jack* é içada. A iniciação do espectador começa a se anunciar.

Chegamos à confissão pública na qual os haouka – os membros do culto – devem se acusar, assumir suas faltas diante o pequeno altar de concreto, que não fora

mostrado num primeiro momento. É a segunda fase do ritual que nos dará razões de porque se está lá:<sup>15</sup>

- Mantive relações sexuais com a mulher de um colega.  
Há dois meses estou impotente.
- Não me perfumei nunca, não tomo banho. Sou sujo e deselegante.
- Não ligo para os haouka. Às vezes digo que não existem e que não lhes pertencço.

Dos delitos, as penas. Serão sacrificados um carneiro e um frango. Os pecados confessos, se é que são expiados no sacrifício, são de infidelidade e incivilidade que, dada a pena coletiva, parecem ser da mesma ordem. E nos são mostrados assim, na mesma narrativa de Rouch que não nos deixa, um após o outro, sem contraste ou maior ressalva. Depois das acusações, homens de capacete, apito e autoridade organizam os participantes em duas filas. Os castigados e os outros. Sacrificam o frango e o bode no altar (não performatizado no filme; não é o grande sacrifício), então tingido de vermelho muito vivo, contrastando com o cinza de seu concreto armado, contraste também assumido pelo alvinegro palácio,<sup>16</sup> que é uma termiteira, também banhada em sangue. Os castigados são afastados da concessão e nenhum deles está em transe. Ainda.

De vez em quando, olha-se para a câmera em um ou outro momento, apontando e fazendo comentários displicentes e jocosos. Ao menos é o que parece ser. *A câmera está ali. O câmera também.* E este registro é importante evidência de que os haouka também sabem qual jogo está sendo jogado.

O retorno dos punidos deve ocorrer após o transe, o que significa que também serão outros. Até lá são vigiados para que não surjam fora de seu tempo e lugar próprios. Mounyeba, já sem os punidos presentes, purifica o local sagrado com gim, jogando-o em pontos isolados: a árvore sagrada, o mastro da *union jack* e a termiteira do palácio do governo – neste momento, vê-se pregado na superfície alvinegra um programa de cinema registrando a projeção de Zorro.

Mais acima encontramos o secretário-geral, que guarda os ovos, que não são o centro do ritual dos haouka que se movem diante de uma câmera-que-esteve-lá, mas apontam para o desafio decisivo do mestre louco, como veremos. Os ovos são quebrados por Mounyeba nos degraus e varandas do palácio do governo, enquanto é

<sup>15</sup> Enquanto Rouch narra a confissão à sua forma, Mounyeba vocifera um sermão, ou algo parecido.

<sup>16</sup> Inferir algo deste branco-preto e vermelho-sangue no palácio dos haouka é uma analogia fácil, desde que não se tenha que vivenciá-la, como parece ser o caminho do ritual. Talvez não o dos haouka, mas é algo que Jean Rouch não nos impede de pensar.

protegido por um guarda armado. Mounyeba faz sua prece – fala em profusão, e seu interlocutor não se mostra imediatamente.

A voz de Rouch nos informa que são dez horas da manhã e está chovendo. Um sujeito protegido pela sombra toca um instrumento monocórdio que Rouch chama de violino. Não é um violino. Mas já pode ser chamado assim neste território de concessões transitórias. O violinista toca temas haouka que preenchem a paisagem sonora do filme até o fim do transe. Todos esperam a chegada do cão “porque, justamente é uma interdição alimentar total” matá-lo e comê-lo. Mas é assim que os haouka mostram que são mais fortes que os brancos e negros, isto é, os Outros. Se em outro filme é possível falar *Moi, un noir*, neste ponto, é possível considerar que eles não são negros. Os haouka não são homens. São deuses. E para sua chegada, preparam fuzis e faixas de comando – e tudo o que povoa as cenas a serem assistidas tomam forma de duplos de coisas, pois o nome tem uma coisa consigo que só traz pelo nome.

Vem a dança ritual. As tomadas tomam conta de uma dança em círculo, ao som do violino. O som, a dança, que é um caminhar repetido em círculo sob vigia das sentinelas, perdura. Alguns dos punidos desejam voltar sem estar possuídos, o que é proibido. Todos devem estar possuídos. E é o que começa a acontecer com um sujeito de camisa listrada, sentado ao chão, lentamente, pelo pé esquerdo. A possessão lhe pega pelo pé. Daí o pé direito, já com a boca começando a salivar. E sobe pelo tronco. Já vemos as mãos trêmulas de outro haouka. Já no outro corte, outro membro, já com o corpo convulsionando, com os olhos vidrados.

O primeiro possuído se levanta e se apresenta para a câmera. É Capral Gardy, o cabo da guarda. Sua aparição evoca cumprimentos que deve realizar aos presentes. Afinal, é apenas cabo. Pede fogo para se queimar. Já não é mais um homem. É um haouka. Ele é o centro de toda a ação por algum tempo até que haja um corte para um plano que toma arvoredos e arbustos em movimento violento. É um dos punidos, então possuído por Samkaki, o condutor de locomotivas. A voz esganiçada, como se afogada em enforcamento, se mistura com a narrativa de Rouch ao mesmo tempo em que o condutor começa a andar. Passos detidos, imensos, puxando a bainha da bermuda quase até a virilha. E então o cenário assume outra ordem de movimento que contrasta com os movimentos detidos da dança em círculos de pouco tempo atrás. Imitações de locomotivas, *slow march* do exército britânico, vestidos de esposas de médico, tudo muito pouco ou nada reconhecível, como se fosse uma brincadeira de Rouch. Povoar um filme com personagens da armada britânica, entidades possessoras, cujo movimento

tem nomes de coisas ali irreconhecíveis. As atitudes dos possuídos são tão magnéticas, seu câmara está tão voltado a elas e o narrador tanto se detém em descrevê-las, que mal se percebe o público em volta, e tampouco que em algumas tomadas é majoritariamente feminino, ao contrário dos que participam do cerimonial na posição de *cavalos*, se é que posso chamar assim – tanto neste como no ritual da guarda na abertura do congresso, mostrado logo mais.

Uma sucessão de protocolos começa a tomar forma. O cabo da guarda ajuda o governador que acabara de possuir aquele que é... bem, o governador (*il parle français et il insulte tout le monde*). O governador convoca o tenente que revela a sutileza do jogo haouka. Há um homem de camiseta cavada, sentado ao chão, ofegante e com saliva por todo o contorno da boca. Ele fala algo que a voz de Rouch encobre e seu gestual não lembra qualquer um que nos remeta a uma conversação. Mas o que a voz de Rouch narra, e o faz na primeira pessoa, é que *eu escuto, mas ainda não cheguei* – foi o que disse dizer a figura. Só mais adiante, em outra tomada, o vemos de pé, cumprimentando o governador.

A possessão se alastra, toma conta da ordem da imagem. Os que não estão possuídos compõem uma platéia pálida e fugidia que, mesmo quando de pé e participante, é apenas figuração. A narração de Rouch reforça o tempo todo esta relação. Toda configuração (de luz, sombra, som e movimento) dá segurança para onde olhar.

O tenente quebra um ovo na cabeça do governador-boneco. E esta é uma atitude cujo significado soa provocativo, uma afronta, ou um capricho de um culto de irracionais. Abrange um sentido fílmico decisivo, uma vez que tempo e espaço tem outro volume, conecta outras dimensões. O ovo é quebrado, mas não é lançado. É pressionado até que se rompa e tenha as lascas da casca branca, fixadas no topo da cabeça do governador-boneco, onde se encontra um capacete. E lá estão, lascas brancas numa superfície preta.

Corte; e Rouch está imediatamente em outro lugar, no qual parece ter chegado num vôo xamânico ou coisa parecida: na cerimônia dos britânicos – os outros que não são **zabrama, sourai ou djermas, e sequer africanos em geral**. Mas: *Por que um ovo? Para imitar o penacho que o Governador britânico têm em seu capacete*, Rouch nos informa. E bem aí, vemos o capacete e o penacho, e este caído sobre a superfície preta, em lascas brancas. Lascas brancas numa superfície preta. Corte para a apresentação das armas ao som da fanfarra. E ao longe, do outro lado da cerca na cerimônia de abertura há toda uma platéia enevoada pela fumaça dos tiros de canhões. Nesta multidão estão os

haouka, *em busca de um modelo* cuja referência se estabelece em mais um corte seco que gera um salto de tempo e espaço, dando fundamento à diferença que o ritual houka só faz reforçar.

O que se vê em seguida é a alteração da ordem de um mesmo protocolo, já entre os haouka, com inspeções, avaliações, tensões diante a hierarquia e uma situação de processos deliberativos – *round table conferences* - muito delicados, com um em especial: o sacrifício do cachorro, que será comido diante as câmeras após ser cozinhado (a decisão de cozinhá-lo fora alvo de deliberação e esta decisão visa preservar a carne para os ausentes). Após este ato festivo indigesto e violento aos olhos, e de tabu evidente diante a interdição alimentar absoluta que comer um cachorro significa, o ritual começa a perder movimentação de houkas possesores, sobrando diante de nós um condutor de locomotiva entusiasmado (Gerba, um dos punidos, sempre em foco como personagem de choque, seja salivando muco já misturado com sangue que tomara do sacrifício canino, seja a partir de seu surgimento estrondoso e potente do meio dos arbustos, seja como um persistente haouka que trafega entre o altar e o palácio do governo, com passos largos e faixas de soldado) que evoca a beleza e a necessidade de se repetir tamanha festa e que, no ano seguinte, haverão de ser duas.

Corte; o dia seguinte. Mostra-se novamente uma Accra urbana – um pouco mais tranqüila, com menor poluição sonora-, com carros, e uma nova *round table conference*. Mas nesta, joga-se baralho e conversa-se com descontração, de forma aceitável (civilizada?). Aceitável também é a conduta dos demais haouka localizados pela câmera que, filmados em diferentes pontos da cidade – nem todos estão no mercado de sal – são vistos em suas atividades diárias, seu trabalho braçal, quando não vemos alguém na espreita de um próximo roubo enquanto sorri com cortesia para a câmera. E para cada um que vemos diante a câmera há um novo corte que mostra seu duplo em transe nas cenas de possessão na concessão de Mountyeba; são cenas repetidas, que já vimos, mas que desfecham num jogo de duplos, delicadamente articulado pela montagem e que não nos permite dissociar o ritual assistido ao cine-ritual que Rouch, violentamente, nos iniciou.

O filme que então se encerra sugerindo ter mostrado práticas medicinais que desconhecemos profundamente, e que lida com nossos males – os da civilização mecânica -, chegando ao ponto de sugerir uma iniciação, que é o de tornar este que se mostra diante de si como uma possibilidade de ser concreta, evidente, possível e assustadora. Mas o que vimos não são os haouka propriamente, mas duplos seus, ao

menos é o que lhe inferimos a partir da mágica operada por Rouch. São duplos sem os duplos, mas duplos como imagem – cinema e cultivação de duplos e geração de duplos que não temos e que não somos. Mas até então, o ovo não é um penacho no capacete do governador e que, por sua vez, não é o governador, embora o seja. Esta série de duplos, e a configuração de sua profunda desestabilização semântica é sentida quando retomamos os entes nomeados por Rouch. Sua repetição implica que precisamos modificar algo sob pena de não conseguirmos distinguir um ovo de uma pena, um cupinzeiro de um palácio, uma projeção de um filme de uma pessoa real. Vemo-nos comentando sobre os haouka, delineando condições determinantes para sua existência, ou simplesmente chocados com o que vimos. Mas, antes de tudo, vimos. E se *Les maîtres fous* é um filme sobre um ritual, e este ritual tem regras obrigatórias, como pudemos notar, sua filmagem também. Tais regras relativas à captação da luz e, mais do que da luz, de movimento e sentido – articulado com os sons captados – fazem do filme um ritual que é sobre um ritual, uma vez que nos inicia no ato da observação etnográfica em toda sua violência, num duplo da presença de Jean Rouch no terreno.

### **Câmera e ação: a forma da agência do cine-pensé**

Não é muito difícil sintetizarmos o que este artigo tinha em vista: a exposição da prática cinematográfica, em especial em *Les maîtres fous* como uma coordenação de objetividades que se compõem em um sistema de comunicação cujo prisma é o do ritual caracterizado como uma forma atípica de participação. Para tanto retomamos a elaboração de Aranha Jr. (*op. cit.*) de forma que um horizonte, o da comunicação sem resposta ou interlocutor presente tivesse relevo. Mas o que isto tem a ver com a geração de duplos?

Rouch escreveu um artigo sobre a câmera e o homem (2003a) que nos permite algumas idéias que não somente nos conduz de volta a uma idéia de ritual, como articula algumas instâncias da certeza e da segurança que a ação automática do filmar – enfatizada por dispositivos surrealistas – não somente permite, como acaba por exigir. O artigo tem como abertura uma passagem muito importante aqui, dado que diz respeito ao óbvio do que vem sendo tratado: “Quando André Leroi-Gourhan (1948) estava organizando a primeira conferência do filme etnográfico no Musé de L’Homme, ele se perguntou se ‘O filme etnográfico realmente existe?’ Ele só poderia responder: ‘Existe, porque nós o projetamos’.” (*id. Ibid.* :79)

O objetivo etnográfico não é intrínseco ao objeto, mas à objetividade, o que implica em um interesse etnográfico e um sustentáculo sintético que lhe permita unidade. No caso de se falar sobre a filmagem e sobre a câmera como extensão, como corpo, fala-se da forma de viabilizar sua eficácia diante um problema objetivo – registro de luz em movimento a partir de uma lógica de velocidade de captação (*frames per second*; quadros por segundo) -, além de lidarmos com dispositivos de segurança que garantem a ordem do processo que fazem a mágica atuar, isto é, lhe garantem eficácia. Outros elementos de correspondência podem ser ativados, como a equivalência das mídias, sua conservação, e a ampliação de corpos por via de mídias como elaboração de uma noção de corpo coletivo, que é própria do espaço público e suas formas de recepção de imagens – audiovisuais, principalmente, dado que seu tato é de ordem impessoal, ao menos até que se opere a captação. Diante disso, até onde pensar que as formas de mediação permitem um ritual que acesse o corpo coletivo? Atingir a massa? E o que isso tem a ver com o corpo ciborgue?

Comentando um de seus mestres pessoais, que é Flaherty, Rouch nos chama a atenção para a memória visual infalível do cinema, que é faculdade de seu meio e de sua conservação de meios que devem ser atualizados segundo procedimentos obrigatórios que devem se repetir à exaustão,<sup>17</sup> enquanto o objeto (o filme) existir – o que não é, guardando a proporção de um salto transatlântico (e transpacífico), diferente da operação de uma churinga na Austrália central, tão cara ao tempo reencontrado por Lévi-Strauss:

Qualquer que seja sua aparência, cada churinga representa o corpo físico de um ancestral determinado e é solenemente atribuído, geração após geração, ao vivo que acredita ser este ancestral reencarnado. Os churinga são empilhados e escondidos em abrigos naturais, longe dos caminhos freqüentados. Periodicamente são retirados para inspeção e manuseio e, em cada uma dessas ocasiões, eles são polidos, engraxados e coloridos, não sem que lhes sejam dirigidas preces e encantamentos. Por seu papel e pelo tratamento a eles reservado, apresentam assim surpreendentes analogias com documentos de arquivos que metemos em cofres ou confiamos à guarda secreta dos notários e que, de tempos em tempos, inspecionamos com os cuidados devidos às coisas sagradas, para repará-los, se necessário, ou para confiá-los a pastas mais elegantes. E, em tais ocasiões, também nós, de bom grado recitamos os grandes mitos cuja lembrança é reavivada pela contemplação das páginas rasgadas e amarelecidas: fatos e gestos de nossos ancestrais, história de nossas moradas desde sua construção ou sua primeira cessão. (Lévi-Strauss 1997:264).

---

<sup>17</sup> Vide apêndice.

Mais adiante, Lévi-Strauss nos diz que as churingas são testemunhas palpáveis de um tempo mítico que não pode ser revivido senão por seu meio, que é também um dispositivo seguro. E aí vemos o que é uma churinga: um pedaço de madeira ou pedra chata, de formato elíptico, com desenhos e inscrições. Mas sabe-se que ele é o corpo do antepassado. E ele gera corpo do vivo à continuidade deste processo, assim como gera um momento mais adiante. A câmera, como extensão do corpo, é o fazedor de *filmes-churinga*<sup>18</sup> que permitem que mais adiante, por extensão corporal, se veja e se experimente uma situação imagética que não é a dos olhos, mas a do tato no filme que Rouch nunca deixou de usar<sup>19</sup> e que justificam a opção de filmar na primeira pessoa de forma que antropólogos como ele terão em mãos “a irremovível qualidade do contato real entre filmador e o filmado.” (2003a: 88).

Tal consideração sobre a câmera como evidência de corpo – e, portanto como corpo também, dada a compatibilidade total e generalizada dos ciborgues específicos – leva Rouch a criticar duramente a utilização de *zoom's* como forma privilegiada de filmagem (como em *The ax fight*, de Tim Asch e Napoleon Chagnon, por exemplo). A presença como prova é o que a câmera evoca e é o que confere traço fundamental do etnografável pela etnografia, fazendo do movimento, ação – que é o que grita o cineasta, pedindo movimentos de significação fílmica. O filme que assistimos é o corpo extenso de Jean Rouch.

Tamanha cadeia material que propicia os dispositivos deste ritual do cinema – de Rouch, no caso – começa a ficar evidente quando a figura do editor entra em ação, que é alguém que não filmou e media, com o etnógrafo-cineasta, a elaboração de uma mídia concreta, isto é, longe da situação de filmagem, e que virá a perceber o que é que foi filmado e como é que tudo aquilo fará sentido (*op.cit.*). Daí os comentários, legendas, música e especialmente a geração da antropologia compartilhada. Tudo para que o público seja compatibilizado ao mesmo tempo em que o corpo do diretor o seja, dado que anteriormente era somente ex-tendido em câmera. Agora, em filme.

No exercício da extensão do corpo do cineasta, isto é, sua dobra (uma vez que será vista a *visão do diretor na câmera e a audição do captador de som da câmera e a gravação de trilhas sem gravador, captador, câmera ou diretor* e da geração de extensões analógicas compatíveis), é que um ponto particular do cinema de Rouch,

---

<sup>18</sup> Vale notar que este é um termo forjado num improviso que busca, mais que qualquer coisa, a força de uma figura. Não tem nenhuma pretensão analítica.

<sup>19</sup> E é por isso que a câmera digital ou o VHS ficam de lado neste trabalho.

especificamente tratado como cinema da crueldade, toma forma, em particular sobre os pontos decisivos de sua composição.

O levantamento feito de como Rouch monta o *Les maîtres fous* tem como objetivo mostrar a situação de homem-em-cena, de praticante da etnografia, entrando em contato como participante de uma situação, o que ajuda a nos definir como público igualmente: no caso de haver recepção dessa obra, de se saber ou não de sua existência antes de assisti-la ou se nunca ouvimos falar em Jean Rouch ou de qualquer de seus filmes – sendo, embora fundamental sabermos vivamente o cinema. De uma forma geral, o filme em questão segue fielmente os requisitos para um bom filme etnográfico apontados por Rouch (2003a), em especial sobre não usar *zoom* ou qualquer parafernália que disfarce o real contato entre o filmador e o filmado. Ao mesmo tempo, pelo privilégio dado a uma abordagem do não-ocidental pelo prisma do interesse no não-ocidental e nas figuras e atividades “pré-lógicas” (ao modo de Lévy-Bruhl), uma atividade de contorno surrealista culmina nas imagens com as quais nos deparamos, e que sugerem um cinema da crueldade – cujo engenheiro é Artaud, e não Jean Rouch.

O princípio da crueldade de Artaud tem regras obrigatórias, assim como a filmagem de Rouch – e como o cinema em geral, não coincidindo contundo, uns com outros. Ele afirma o valor artístico num crime teatral mais grave que o crime, mais temível, diante a possibilidade teatral – e cinematográfica, mais adiante, de forma a fazer da recepção corporal o encaminhamento da vida, fazendo do entendimento uma experiência total. O pensamento é uma ação corporal. Diante deste bloco, Artaud monta um plano teatral/perfomático que re-insere o teatro na vida:

A questão não é fazer aparecer em cena, diretamente, idéias metafísicas, mas criar espécies de tentações, de atmosferas próprias em torno dessas idéias. E o humor com sua anarquia, a poesia com seu simbolismo e suas imagens fornecem como que uma primeira noção dos meios para canalizar a tentação dessas idéias. (1999:103)

**Tentar as idéias**, e não somente gerar o choque. Deleuze (2005) nos impõe a mesma condição, que é a de gerar um choque no pensamento fazendo mover o autômato corporal. É com razão que Marco Antônio Gonçalves (2006) chama atenção para elementos que dão forma à concepção de filme-ritual de Rouch quando sugere a idéia de que “o que incomoda é a racionalidade que Rouch dá ao ritual,” (*id. ibid.*:26) não nos deixando manifestar impunemente nossa idéias sobre forças inexplicáveis, do não visto e do não-ocidental – no caso de sermos, de fato, ocidentais. Não há crueldade onde não

há consciência, isto é, faz-se necessário apreender a lógica desta diferença que explode diante do espectador e perceber que algo serve de liame a ambos, ao espectador e ao filmado: a vida, em especial, a vivida por via do corpo de Rouch. E esta, gerada diante de ambos na figura haouka, é a própria e única força absoluta tomada como valor. Constitui-se elo inegável. E é preciso saber que “a vida é sempre morte de alguém,” nos informa Artaud. Mesmo que seja um cachorro – acrescenta Rouch. E sabê-lo é ver-se tentado a entender, a compreender, a mover o pensamento. É aliar o ovo e a pluma, ambos pluma dos três governadores de ambos os haouka em ambos os rituais, este *como se fosse outro*.

**Bernardo Curvelano Freire**

Mestre em Sociologia e Antropologia pelo IFCS/UFRJ  
Doutorando em Antropologia Social IFCH/UNICAMP

#### **APÊNDICE**

#### **ALGUNS OBRIGATÓRIOS CINEMATOGRAFICOS<sup>20</sup>**

**Por Paulo Camacho**

Fazer cinema é um ato de fé. Stanley Donen (1998), ao receber um prêmio pelo conjunto de sua obra, disse que seu trabalho não era tão grande “só é preciso juntar um bom roteirista, bons atores, um bom fotógrafo, ótimos técnicos e então sentar-se e esperar a coisa acontecer, mas você tem de aparecer ou seu nome não irá para os créditos.” O que faz com que isso funcione? A resposta é simples: a câmera. Todos os cuidados e aparatos necessários para registrar as imagens dividem os profissionais em um set e garante a magia do cinema.

A preparação de uma filmagem, sua pré-produção, é onde os diferentes profissionais começam a exercer suas funções de forma claramente dividida. O diretor de arte, o desenhista de produção, o produtor, o produtor executivo (aquele que cuida do dinheiro), o diretor e o fotógrafo. Aqui vamos tratar apenas do aspecto final desse encontro: a imagem. Após reuniões e conversas sobre como deve ser o visual do filme e quais situações de luz serão encontradas (ou necessárias) definem-se caminhos para a produção da arte, para o elenco e principalmente o equipamento de luz e câmera, junto com o elemento principal em filmes de grande produção. O negativo.

O negativo é uma base sensível composta de nitrato de prata, cuja impressão é sutil ao mínimo contato com a luz. sua manipulação exige determinados cuidados a bem de garantir condições ideais de resposta. Para que isso aconteça o negativo deve ser armazenado e manipulado em uma determinada temperatura (18°C) e deve-se atentar para uma série de cuidados para garantir uma imagem perfeita. É aqui que nosso problema surge pela primeira vez: como garantir uma imagem perfeita num país onde as

<sup>20</sup> Este texto foi encomendado para este artigo, e é pelo esforço que agradeço enormemente a Paulo Camacho, cineasta, fotógrafo, escritor e parceiro de algumas empreitadas. Vale ressaltar que o título é meu e tem como objetivo lembrar o leitor da função deste apêndice, que pode ser lido de várias formas. Seu sentido estrito é exatamente o que fora encomendado a Paulo Camacho.

condições climáticas estão fora do escopo da estabilidade química?

No Brasil, país que não é auto-suficiente em matéria de emulsão, atuam duas grandes multinacionais da fotossensibilidade: Fuji film e Kodak. Cada uma com pesquisa própria de base e composição química. Em uma produção cabe ao fotógrafo escolher o tipo de negativo (a emulsão) a ser trabalhado. Diferentes sensibilidades para diferentes situações de luz. Um negativo com uma velocidade de exposição menor pede por mais luz e por isso um negativo de 800 ASA é usado em cenas noturnas ou ambientes de pouca luminosidade. Se o fotógrafo opta por usar a luz natural, ou seja, interferir o mínimo possível no ambiente de filmagem com equipamentos externos de luz, ele usará emulsões com maior velocidade (250, 320, 500 ASA), contudo as lentes têm grande parte nessa relação. No caso do Mercado do Rio de Janeiro, lentes de boa qualidade e claras (que captam maior luminosidade e trabalham com uma grande abertura – algo em torno de 1.4t) são raras e bastante caras. A equação desses termos e do orçamento do filme definirá a fotografia, bem como as demais áreas de construção ficcional.

O filme será, então, comprado e armazenado durante a etapa da pré-produção. Aqui nos afastamos dos meandros da preparação por algumas semanas para reencontrar o suporte da imagem no primeiro dia de filmagem. O negativo deve ser retirado da geladeira ou do ar-condicionado ao menos uma hora antes de ser utilizado. Ao entrar em contato com as altas temperaturas brasileiras, o filme recém-saído da geladeira costuma “suar,” ou seja, o material sofre uma pequena condensação que deve ser eliminada antes de ser manipulado. Depois, o negativo é colocado dentro do chassis (suporte para o rolo de filme) com a ajuda de um saco-preto, aparato que previne qualquer exposição à luz, bem como impede ao *loader* (responsável pelo carregamento do chassis) contato visual com aquilo que faz. Portanto a área onde se manipula o filme é proibida dentro de um set de filmagem por ser um ambiente de concentração e onde se garante que a imagem será exposta em condições ideais.

O fotógrafo tem uma grande equipe a sua disposição, assim como alguns instrumentos de precisão. Além do *loader*, temos mais dois assistentes de câmera, o primeiro responsável apenas pelo foco e o segundo pelas lentes e pelo corpo da câmera em si – isso se não considerarmos a possibilidade do filme contar com um operador de câmera que não seja o próprio fotógrafo. Fora essa equipe restrita, ninguém mais tem livre acesso à câmera e seus componentes. Para que o diretor e demais interessados pudessem ver o que a câmera via, desenvolveu-se uma pequena câmera de vídeo que, acoplada à câmera cinematográfica, envia as imagens a um monitor. Logo após a câmera o fotógrafo conta com o equipamento de luz para definir o olhar do filme. Maquinistas e eletricitistas completam sua equipe e são os responsáveis por este material denominado “da pesada.”

É importante notar que, ao começar a descrição do funcionamento do set de filmagem pela câmera, estou apenas organizando a informação do viés que nos interessa. Entretanto se viermos a sentir falta de algum aprofundamento em outras funções, para isso encontramos um vasto material de pesquisa.

A comunicação entre o diretor e o resto da equipe, notadamente àqueles que não são “cabeças” [diretores de fotografia, de arte, continuísta, etc.] se dá através do assistente de direção. Em alguns casos é o assistente de direção quem conduz o set, deixando ao diretor apenas o trabalho de se dirigir aos atores ou chamar a ação ou o corte – o que nos parece trabalho suficiente. O assistente de direção impede que problemas menores cheguem até o diretor e é responsável pelo bom andamento das filmagens, bem como a organização dos dias de filmagens e do mapa de transporte (junto ao chefe de transporte), a isso se chama “ordem do dia.”

## Referências bibliográficas

- ARANHA FILHO, Jayme Moraes. Jakobson a bordo da sonda espacial voyager. In: O dito e o feito (org) Mariza Peirano, Rio de Janeiro, Relume-Dumará/Núcleo de Antropologia Política. 2002. p. 59-84.
- ARTAUD, Antonin. O teatro e seu duplo. São Paulo, Martins Fontes. 1999. 173 p.
- BENJAMIM, Walter. Obras escolhidas: magia, técnica, arte e política. São Paulo. Brasiliense. 1999. 256 p.
- BERGSON, Henri. Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito, São Paulo, Martins Fontes. 1999. 204 p.
- BRETON, André. Manifestos do Surrealismo, São Paulo, Brasiliense. 1985. 232 p.
- CLIFFORD, James. A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX, Rio de Janeiro, UFRJ. 2002. 320p.
- COSTA LIMA, Luiz. Mimesis e modernidade: formas das sombras; São Paulo, Graal. 2003. 269p.
- DELEUZE, Gilles. A lógica do sentido, São Paulo, Perspectiva. 1998. 342 p.  
 \_\_\_\_\_ A imagem-tempo, São Paulo, Brasiliense, 2005. 339 p.
- DUMONT, Louis. O individualismo, Rio de Janeiro, Rocco, 2000. 284 p.
- DURKHEIM, Émile. Representações individuais e representações coletivas. In: Sociologia e Filosofia, São Paulo, Ícone. 1994. p. 9-54.  
 \_\_\_\_\_ . As formas elementares da vida religiosa, São Paulo, Martins Fontes (2002). 624 p.
- GONÇALVES, Marco Antonio. Filme-ritual e etnografia surrealista: os mestres loucos de Jean Rouch, Rio de Janeiro. (mimeo). 2006. [publicado em GONÇALVES, Marco Antonio (2008). O real imaginado: etnografia, cinema e surrealismo em Jean Rouch, Rio de Janeiro, Topbooks. 240 p.]
- GRINSHAW, Anna. The ethnographer's eye: ways of seeing in modern anthropology. Cambridge, Cambridge University Press. 2001. 216 p.
- HARAWAY, Donna J. A cyborg manifesto in Simians, cyborgs, and women: the reinvention of nature, New York; Routledge. 2002.
- LANGER, Susanne K. (1980). Sentimento e forma: uma teoria da arte desenvolvida a partir de Filosofia em nova chave. São Paulo: Perspectiva. 1980. 444 p.
- LATOUR, Bruno. Body, cyborgs and the politics of incarnation in HODDER, Ian (editor). The Body. Darwin Lecture in Darwin College. Cambridge University Press. 1999.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. O pensamento selvagem, Campinas, Papirus editora. 1997. 324 p.
- ROTH, Laurent (2005), A câmera DV: órgão de um corpo em mutação. In: O cinema do real. (Org.) MOURÃO, Maria Dora e LABAKI, Amir. São Paulo. Cosac & Naify. p. 26-41.
- ROUANET, Sergio Paulo. Édipo e o anjo: itinerários freudianos na obra de Walter Benjamin. Rio de Janeiro. Tempo Brasileiro. 1981. 174 p.
- ROUCH, Jean. Le renard fou et le maître pâle, in : Systèmes de signes: textes réunis en hommage à Germaine Dieterlen, Paris, Hermann. 1978. p. 03-24.  
 \_\_\_\_\_ The camera and man. In: HOCKINGS, Paul (org.). Principles of Visual Anthropology., New York, Mouton de Gruyter. 2003a. p. 79-97.  
 \_\_\_\_\_ Our totemic ancestors and crazed masters In: HOCKINGS, Paul (org.), Principles of Visual Anthropology New York, Mouton de Gruyter. 2003b. p. 217-232  
 \_\_\_\_\_ On the vicissitudes of the self: the possessed dancer, the magician, the sorcerer, the filmmaker and the ethnographer. in FELD, Steven. Cine ethnography – Jean Rouch. (Visible Evidence, 13). Minneapolis, University of Minneapolis Press. 2003c [1978]. p. 87-101.
- SCHNEIDER, David. American Kinship: a cultural account. New Jersey: Prentice Hall. 1968.

- SIMMEL, Georg. As grandes cidades e a vida do espírito. *Mana: estudos de antropologia social*, Rio de Janeiro, Vol.11/2, p. 578-591. 2005.
- SZTUTMAN, Renato. Jean Rouch: um Antropólogo-cineasta, *in* NOVAES, Sylvia Caiuby et. al. (orgs.). *Escrituras da imagem*, São Paulo, Fapesp/Edusp.
- VERTOV, Dziga. NÓS – variação do manifesto (1922) / Resolução do conselho dos três (10/04/23) / Nascimento do cine-olho (1924), *in* (org) Xavier, Ismail; *A experiência do cinema*; São Paulo, Paz e Terra. p. 245-268. 1983.

### **Filmografia**

- Tcheloveck S Kinoapparatom (O homem e a câmera). Dir. Dziga Vertov. Kiev, VUFKU. 1929. 69'.
- Kino-Glaz – Jizn Vraspolkh (A câmera-olho). Dir. Dziga Vertov. Moscou, Goskino.1924.
- Alan Quatermain: king Solomon's Mines (Alan Quatermain e as minas do rei Salomão). Dir. Thompson, J. Lee, Los Angeles, Metro Goldwin Mayer. 1985. 101'.
- Les maîtres fous (Os mestres loucos), Dir. Rouch, Jean. Paris, Films de la Pléiade, 1955. 36'.
- Mosso mosso. Dir. Fieschi, J-A, Paris, Films de la Pléiade, 1998. 73'.

Recebido em 16/02/2010

Aceito para publicação em 30/07/2010