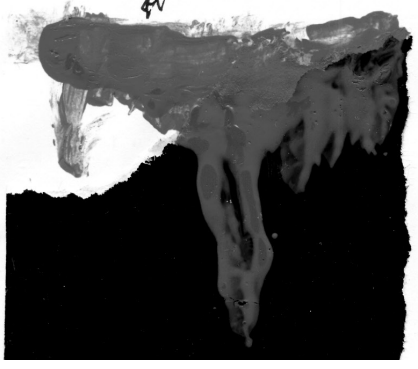


*Handwritten scribbles and marks at the top right of the page.*



# **Encontros “encorporados” e conhecimento pelo corpo: filme e etnografia em Jean Rouch**

MARCO ANTONIO GONÇALVES

Mestre e Doutor em Antropologia pelo Museu Nacional (UFRJ)

Professor do Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia do IFCS (UFRJ)

**Resumo:** O artigo descreve como Jean Rouch concebeu conceitualmente e realizou cinematograficamente a relação intrínseca entre a possessão e o ato de filmagem, dois processos sustentados pela relação entre os sujeitos envolvidos e pela sua transformação mútua. A partir do comentário dos filmes *Os mestres loucos* e *Tourou e Bitti* demonstra-se como o estilo etnográfico de Rouch se apóia em múltiplos cruzamentos: o evento fílmico-etnográfico e sua relação com a escrita automática surrealista; a valorização do transe como transformação corporal e modo de conhecimento; a importância dada às emoções na construção do tema etnográfico; o excesso estético-visual como um valor na construção do ritual.

**Palavras-chave:** Possessão. Experiência fílmica. Ritual. Conhecimento sensorial

**Abstract:** This paper describes how Jean Rouch conceptually conceived and cinematographically realized the intrinsic relation between possession and the act of filming, which are two processes based upon the relation between the subjects involved and their mutual transformation. By commenting on the movies *The Crazy Masters* and *Tourou and Bitti*, it is demonstrated how the ethnographic style of Rouch is sustained by multiple crossings: the cinematic-ethnographic event and the relation to the automatic surrealistic text; the appreciation of trance as body transformation and as a kind of knowledge; the importance given to the emotions in the construction of the ethnographic theme; the visual-aesthetic excess as a value in constructing the ritual.

**Keywords:** Possession. Cinematic Experience. Ritual. Sensorial Knowledge.

**Résumé:** L'article décrit comment Jean Rouch a articulé conceptuellement et filmiquement la possession et l'acte de filmer, deux processus fondés sur le rapport entre les sujets et sur leurs transformations réciproques. En partant des commentaires des films *Les Maîtres fous* et *Tourou et Bitti*, il s'agit de voir comment le style ethnographique de Rouch s'appuie sur des multiples croisements: l'événement filmique et ethnographique et son rapport à l'écriture automatique surréaliste; la considération de la transe en tant que transformation corporelle et mode de connaissance; l'importance attribuée aux émotions dans la construction du sujet ethnographique; l'excès esthétique et visuel en tant que valeur dans la construction du rituel.

**Mots-clés:** Possession. Expérience filmique. Rituel. Connaissance sensible.

Seguindo Benjamin (1979), Taussig sustenta que o conhecimento é um conhecimento corporal-sensorial, isto é, imita-se para compreender, mas compreender através dos corpos (TAUSSIG, 1993; STOLLER, 1995). Rouch (2003a) acentua, desde o primeiro instante em que observou a possessão, a transformação que as pessoas processam apenas por meio das técnicas corporais, chamando nossa atenção para a importância da intuição maussiana sobre tais técnicas na própria história do cinema e na constituição do conhecimento antropológico (MAUSS, 2004). Partindo desse estar corporalmente referenciado, o ato de filmar é da ordem da *performance* em que todos são personagens: o que filma e os filmados. Assim, pretendo explorar neste texto a percepção rouchiana que se aproxima da definição de Vertov sobre a câmera-olho, o cinema-órgão, a máquina que se integra ao corpo que, ao produzir uma relação, constrói um conhecimento (ROUCH, 2003b). O conceito de cine-transe evoca a participação físico-corporal na produção dessa relação com o outro, a qual resulta numa relação outro/outro, o *comme si*, o faz-de-conta, a etnoficção rouchiana que dissolve qualquer possível antinomia entre sujeito e objeto na construção de uma etnografia ou de um filme.

O filme mais elucidativo sobre a concepção de corporalidade e os encontros encorporados propostos por Rouch parece ser *Tourou e Bitti* (1971), evocado num artigo que ele escreveu em 1973 quando procurava pensar sua própria experiência de filmagem à luz de conceitos nativos, ou melhor, quando procurava formular uma relação entre possessão e experiência fílmica. Rouch considera não apenas o *self* do possuído, como também o do observador, e o que parece crucial é sua sugestão de que a possessão e o ato de filmagem, além de serem conceitos simétricos, são formas de conhecimento por meio da corporalidade, pensada como um estar referenciado diante do mundo. A possessão seria uma técnica corporal de criação, de movimentos, concernindo tanto o cineasta quanto o sujeito possuído por algum espírito.

Outro ponto também crucial a ser enfatizado é a filiação de Rouch a um certo elenco de problemas propostos pela antropologia francesa, sobretudo a partir de suas conexões com o movimento surrealista que produziram um modo singular de pensar a etnografia e o objeto da antropologia. Penso sobretudo em Michel Leiris, de quem Rouch tomou noções fundamentais de

sua concepção de cinema e antropologia (as noções de “vivido” e “experiência” como formas de aceder a um pensamento) que afeta a própria estética da etnografia.

Rouch enfatiza que a possessão é como uma técnica de movimento de criação, como no teatro de Peter Brook, e, dessa forma, estabelece uma relação entre o que filmava como derivado dessa criação ou em consonância com ela. Evoquemos um exemplo de seu filme mais famoso, *Os mestres loucos*, para compreender o significado da possessão para Rouch. O filme trata de um ritual de possessão dos *hauka*, trabalhadores migrantes Songhay do Níger que residem em Accra, Gana. Os *hauka* são os espíritos dos “mestres coloniais” representados por personagens dos exércitos francês e britânico. Na língua *songhay-zerma*, *hauka* significa louco, e assim os Songhay consideram os espíritos *hauka* como loucos que fazem coisas fora do comum, acentuando o lado burlesco e de imitação das autoridades do colonialismo inglês e francês (STOLLER, 1992).

O filme se ocupa basicamente da sessão ritual em que 15 homens e uma mulher são possuídos pelos espíritos dos “administradores coloniais”. No auge da possessão, um cachorro é sacrificado e devorado pelos *hauka*. Ao final do filme, os vários participantes são mostrados na sua vida cotidiana.

Tomando a parte pelo todo, Rouch destaca um único evento na vida dos membros da seita *hauka*, e a partir dele, do ritual propriamente dito, trata da possessão, das relações com o colonialismo, com a migração e a moderna vida de Accra (ASCH *et al.*, 1973)<sup>1</sup>. O filme, coincidindo com o evento ritual, foi rodado em apenas um dia e meio, em 1953, e finalizado em 1954 com 24 minutos. *Os mestres loucos* tornou-se uma espécie de ícone do “filme etnográfico”, por lidar com questões epistemológicas e éticas centrais para a antropologia. Ao propor uma reflexão sobre o colonialismo, gera um debate essencial sobre a alteridade nós-outros, incluindo aí a produção do conhecimento na antropologia baseada na relação nativo-antropólogo (GUINSBURG, 1994).

Para além das discussões éticas e políticas, o filme se situa em um plano de etnografia que privilegia o ritual de possessão como um “evento etnográfico” significativo. O modo como esse ritual é filmado e montado revela um “estilo” de pensar a etnografia e a antropologia peculiar a Jean Rouch. Clifford (1998: 167) sugeriu que “a prática etnográfica surrealista

1. Rouch, em seu livro *Les Songhay* ([1954] 2000: 63), trata em algumas linhas dos “deuses modernos” *hauka* e sua produção na relação com o colonialismo francês e britânico.

(...) ataca o familiar, provocando a irrupção da alteridade – o inesperado”. Esta parecia ser exatamente a proposta de *Os mestres loucos*. Minha intenção, portanto, para além da própria reflexão do filme-ritual em si mesmo, é procurar campos de ressonância entre o pensamento surrealista, a antropologia francesa e o modo como Rouch constrói um estilo de etnografia apoiado em múltiplos cruzamentos: o evento fílmico-etnográfico e sua relação com a “escrita automática”; a valorização do transe como transformação corporal, forma de adquirir conhecimento e aceder a uma estética; a importância dada às emoções na construção do tema etnográfico; o excesso estético-visual como um valor na construção do ritual.

*Os mestres loucos*, na percepção de Taussig (1993), acentua o aspecto estético como uma qualidade mesma do ritual. Com o recurso à mimesis, produz-se uma compreensão do que é estranho – do outro – mediante o exagero de semelhanças. Essa compreensão de *Os mestres loucos* proposta por Taussig não restringe seu significado à resistência ao colonialismo. Trata o ritual e o filme como formas de compreender o outro com base em sua exagerada imitação, e por isso enfatiza o plano das imagens. A ênfase no plano das imagens me parece um aspecto importante na forma de apreensão estética do ritual e na construção do filme, uma vez que a câmera opera outra mimesis do ritual e cria *Os mestres loucos*, que é sua cópia exagerada e ao mesmo tempo estranha. Nesse jogo de mimesis, o ritual vira filme e o filme vira ritual. “Cine-transe” é o conceito usado por Rouch, anos depois da realização de *Os mestres loucos*, que põe em relevo essa relação entre o filme e o ritual, acentuando uma percepção estética no seu duplo sentido.

Para Leiris, o surrealismo representou uma rebelião contra o que era chamado de “racionalismo ocidental”; o autor assume seu interesse pelos escritos de Lévy-Bruhl sobre a mentalidade primitiva como contraponto de uma abordagem durkheimiana (LEIRIS; PRICE; JAMIN, 1988).<sup>2</sup> Parece que seu interesse primordial por Lévy-Bruhl, juntando-o à matriz surrealista, o levaria a se dedicar à compreensão dos fenômenos dos rituais de possessão, da corporalidade, e não necessariamente dos chamados “sistemas de classificação primitiva”. Assim, pode-se entender a frase de Leiris: “o surrealismo é basicamente uma validação do irracional”, e não uma busca de racionalidade do “pensamento selvagem” (LEIRIS; PRICE; JAMIN, 1988: 160).

2. Leiris admite que para os surrealistas e para Breton, Durkheim e Lévy-Bruhl eram vistos como demasiadamente acadêmicos. Afirma que Lévy-Bruhl foi inspirador para ele e não para os surrealistas (LEIRIS; PRICE; JAMIN, 1988).

O ritual, nessa acepção, parecia ser menos uma forma funcional de catarse que possibilitava o retorno à normalidade, e mais uma produção estética baseada no incontrolável: salivar, comer cachorro, revolver os olhos, experimentar no corpo as relações com o colonialismo e suas hierarquias. O próprio Rouch declara que foi visitando em 1938 a Exposição Surrealista Internacional que encontrou a “chave” para pensar sobre a importância do sonho e a natureza não patológica da loucura (TAYLOR, 1991).

Deleuze nos diz o seguinte sobre o transe em *Os mestres loucos*:

o transe dos *mestres loucos* prolonga-se num duplo devir, pelos quais as personagens reais tornam-se um outro ao fabularem, mas também o próprio autor se faz outro, ao se conferir personagens reais. (...) ninguém fez tanto para fugir do ocidente, fugir de si mesmo, romper com um cinema de etnologia. (DELEUZE, 2005: 266).

E continua:

vimos por que paradoxo este cinema se chamava ‘cinema-verdade’ justamente quando punha em questão todo modelo de verdade; e há um duplo devir suposto, pois o autor torna-se outro, tanto quanto sua personagem... em Rouch, que tende a tornar-se negro, ao mesmo tempo que o negro, sua personagem, tende a tornar-se branco, de maneira bem diferente, não simétrica. (DELEUZE, 2005: 327).

Em *Tourou e Bitti*, Rouch dá um passo além na problematização da possessão como produtora de conhecimento, atribuindo à possessão dos nativos africanos a mesma natureza da filmagem, colocando-se como possuído no momento em que esta é feita, acentuando assim sua transformação em outro e produzindo o que chamou de cine-transe. Rouch tomou uma série de conceitos nativos de um modo bastante produtivo a partir do que designava etnodiálogo, que em sua concepção seria o único modo de se criar uma antropologia compartilhada (ROUCH, 2003d). Em suas palavras,

Tudo que eu posso dizer hoje é que no campo o simples observador se modifica a si mesmo. Quando ele está trabalhando ele não é mais aquele que cumprimentou o velho homem ao entrar na aldeia. (...) ele está ‘cine-etno-olhando’, ‘cine-etno-observando’, ‘cine-etno-pensando’. Aqueles que com ele interagem igualmente se modificam a si mesmos, a partir do momento em que confiam nesse estranho habitual visitante. Eles ‘etno-mostram’, ‘etno-falam’, (...) ‘etno-pensam’ ou, melhor ainda, eles têm ‘etno-rituais’. É esse permanente cine-diálogo que me parece um dos ângulos interessantes do

atual progresso etnográfico: conhecimento não é mais um segredo roubado para mais tarde ser consumido nos templos ocidentais de conhecimento. É o resultado de uma busca interminável em que etnógrafos e etnografados se encontram num caminho que alguns de nós já chamam de ‘antropologia compartilhada’. (ROUCH, 2003b: 185).

Foi, também, partindo de uma conceituação sobre a importância do *eu* ou da *pessoa* no modo como se constrói o conhecimento nas ciências humanas que Rouch refletiu sobre o transe e a feitiçaria:

Se a noção de *personne* – o eu, a pessoa – é um dos fatores religiosos-chave envolvidos no transe, na dança de possessão, na magia e na feitiçaria, parece que seria desonesto deixar parar a análise neste ponto, posto que o ‘eu’ do observador que assiste a esses fenômenos merece igualmente atenção crítica. Este é especialmente o caso quando o observador grava e mostra os sons e imagens visuais aos sujeitos desses transe; os filmados consideram essas imagens como um reflexo deles mesmos e de suas divindades, isto é, parte do ‘eu’ de ambos, pessoas e deuses. (ROUCH, 2003d: 87).

Rouch (2003b) pensa como um etnógrafo e leva em consideração a apreensão sensorial quando se opõe violentamente à idéia de produzir um filme com uma equipe de filmagem, pois para ele a câmera é um objeto que cria uma relação entre quem filma e o que é filmado, sendo o produto desta relação o filme ou a etnografia, ambos produtores de uma realidade criada a partir de uma relação. O princípio de não usar tripé ou abusar do recurso do zoom criava, necessariamente, uma relação mais simétrica entre as pessoas que estão envolvidas na produção da etnografia fílmica, quando a sinceridade rouchiana se aproxima da definição de Vertov sobre a câmera-olho, o cinema-órgão, a máquina que se integra ao corpo e, ao produzir uma relação, constrói um conhecimento (ROUCH, 2003b). Tal definição estava a um passo do conceito de cine-transe, que evoca a participação físico-corporal na produção dessa relação com o outro.<sup>3</sup>

Partindo desse estar situado etnograficamente, corporalmente referenciado, Rouch propunha uma crítica tanto a Lévi-Strauss quanto a Leiris no que tange à etnografia e à construção das teorias na antropologia. Para Rouch o problema crucial da antropologia era o de produzir teoria quando se está mais distante de uma prática etnográfica. Assim, concluía que Lévi-Strauss nunca mais retornou aos Nambikwara do mesmo

3. Ver especialmente a discussão que MacDougall (2006: 26-28) empreende, levando em conta o trabalho de Rouch, sobre o corpo do cineasta no contexto de uma reflexão sobre o corpo no cinema.



modo que Leiris nunca mais retornou aos Dogon (ROUCH, 2003c). Rouch refletia sobre um tema que parece capital tanto no ato de filmar quanto no de etnografar: se ambos dependem inelutavelmente das teorias, efetivamente dependem, também, de uma relação, do vivido, para serem construídos. Ele definia seu filme *Eu, um negro* como a descoberta da pessoa e do personagem Oumarou Ganda, e o filme como “o resultado do encontro de duas pessoas” (ROUCH, 2003c: 139-140).

Outro aspecto que enfatiza a percepção sensório-corporal na produção do conhecimento é o que se pode designar de “teoria do acaso”, que parece ser estrutural para Rouch: ele enfatiza que o cineasta deve sempre buscar fazer filmes diferentes, buscar permanentemente a construção do diferente a partir de uma interação no mundo. Assim, para Rouch fazer um filme é “escrevê-lo com os olhos, com os ouvidos, com o corpo”, isto é, “estar simultaneamente invisível e presente...” (*apud* PRÉDAL, 1996: 57; NUNES, s.d.: 11). É esse aspecto indiferenciado que Rouch critica em Truffaut, que em sua opinião deveria ter feito um único filme, pois seus filmes são construções a partir de uma mesma história, e o aspecto diferenciado o faz elogiar Godard usando uma metáfora corporal: é um “acrobata”. Entretanto, para Rouch a idéia de sempre fazer filmes diferentes não está propriamente na mente do cineasta, mas sim no que ele filma, e esta parece ser para ele a força do documentário: “a vantagem do documentário é a constante descoberta da incrível diversidade dos homens” (ROUCH, 1997: 21). A diversidade vem da relação construída e do vivido, aspecto que sem dúvida é atribuído por Rouch à etnografia, à descoberta de que os personagens mudam no tempo e no espaço e, por esse motivo, não seria possível a realização de duas etnografias idênticas, mesmo que com os mesmos personagens, pois a etnografia ou o filme, acima de tudo, narra a história de uma relação. Não é à toa que Rouch não tem receio de se repetir ao fazer filmes com os mesmos personagens etnográficos – Damouré Zika, Ibrahim Lam: ele tem perfeita consciência de que o acaso na produção do filme produz uma situação vivida e filmada totalmente diferente.

O que importa não é tanto o mundo dado, a realidade, ou o gesto documental, mas sim a relação que engendra, por sua vez, a própria filmagem. Esse princípio é o que faz a etnografia e o cinema de Rouch derivarem de uma percepção de que a própria condição de emergência de uma etnografia está baseada na

qualidade subjetiva de uma relação. Rouch parecia ter aprendido bem essa lição e a tomava ao pé da letra, procurando transportar para o cinema ou para o que fazia com uma câmera aquilo que havia aprendido na antropologia: a condição primordial de uma etnografia é sobretudo o que se desenrola em uma relação entre aquele que etnografa e os etnografados e, por conseqüência, entre aqueles que filmam e os filmados.

O conceito de cine-transe deriva, como Rouch o reconhece, da influência do cineasta russo dos anos 20, Dziga Vertov, que pensava a câmera nos termos de uma teoria da agência:<sup>4</sup> a câmera capta a realidade de forma diferente da percepção humana, tendo, assim, uma autonomia em relação ao corpo e à mente de quem filma. Surgiam, assim, metáforas corporais para a imagem e o som: cine-olho (o cinema), o cine-ouvido (o rádio). Rouch toma de empréstimo essa metáfora corporal proposta por Vertov para propor o conceito de cine-transe, no qual se imbricam a antropologia e os modelos nativos de possessão, sendo o transe o modo propriamente de fazer etnografia. Rouch, a partir do cine-transe, se situava no mesmo plano da experiência, não imediata dos nativos, mas em uma relação criada com os nativos. O filme *Tourou e Bitti* dá origem a esse conceito, encarna essa percepção do fenômeno da possessão: situada no mesmo plano dos possuídos, sua câmera tem uma autonomia e uma capacidade de agenciar a indução de um transe, seja em Rouch, seja nos filmados.

Mas essa reflexão rouchiana parece se ancorar na própria dualidade do cinema, isto é, o cinema seria ao mesmo tempo o signo e o objeto, daí o problema da realidade e da ilusão serem mesmo uma essência do discurso fílmico.<sup>5</sup> Com um exemplo, Roman Jakobson (1970: 155) desvenda essa faceta do cinema:

O cão não reconhece o cão pintado, visto que a pintura é essencialmente signo – a perspectiva pictórica é uma convenção... O cão late para o cão cinematográfico porque o material do cinema é um objeto real; mas permanece indiferente diante da montagem, diante da correlação sígnica dos objetos que vê na tela.

Jakobson nada mais nos diz senão sobre a dualidade inseparável do cinema e dos problemas que evocam as discussões em torno da ficção e da realidade, da representação e do real, problemas circulares que estão na própria base da construção da narrativa do discurso fílmico e do discurso etnográfico.

Benjamim (1996) já chamava a atenção, em 1936, para o fato de que a reprodução técnica pode acentuar aspectos que o

4. Semelhante à teoria proposta por Gell (1998), em que a dimensão da materialidade era de suma importância na constituição de uma relação. Sobre a mesma problemática, ver Miller (2005).

5. Encontramos a mesma elaboração formulada por Epstein (1983: 293) a respeito da diferença entre a imagem e a palavra: "... a imagem é um símbolo, mas um símbolo muito próximo da realidade sensível que ele representa. Enquanto isso, a palavra constitui um símbolo indireto, elaborado pela razão e, por isso, muito afastado do objeto". Essa relação entre imagem e palavra deriva graus de emotividade e de subjetividade mais e menos diretos, respectivamente. Santaella e Nöth (2005) nos falam dessa mesma questão com base em uma concepção que elabora uma "conexão dinâmica" entre imagem e o objeto, isto é, "imagens que de alguma forma trazem o traço, o rastro do objeto".

6. Para usar aqui uma expressão de Alfred Gell (1998).

7. Sobre cópia e criação em Benjamim (1996), ver a instigante conceituação de Taussig (1993) sobre mimesis, concebida como um ato de transformação, de alteração no momento em que se copia.

8. A relação entre sonho e cinema é posta de forma bastante interessante a partir dos “poemas cinematográficos” do surrealista Philippe Soupault, inspirados diretamente em sua relação cotidiana com o cinema e que, como ele mesmo declara, “parecem sonhos” (SOUPAULT, [1917], 1976: 206-209).

9. No Manifesto de 1924 Breton já definia o homem como “esse sonhador definitivo...” (apud RAYMOND, 1997: 253).

olho não vê, dando assim uma autonomia ao objeto, à câmera, e a sua conseqüente fetichização, conferindo-lhe o estatuto de objeto que tem agência,<sup>6</sup> isto é, que produz uma relação. Seguindo os passos de Vertov, Rouch apostava nessa capacidade transformadora e agenciadora da câmera, chegando mesmo à idéia de que se transformava em outro enquanto filmava, produzia não apenas uma simples cópia da realidade, mas uma criação de uma realidade fílmica.<sup>7</sup> Na conceituação de Benjamim, o que importa não é mais a coisa em si, mas as imagens das coisas. Para ele, a questão central não era o modo como o homem se representaria diante da câmera, mas o modo como representa o mundo com a câmera. Benjamim (1996) acentuava esse caráter sígnico do cinema, uma vez que a compreensão de cada imagem é dependente das imagens anteriores. A imagem se remete a uma outra imagem, não tem sentido intrínseco; portanto, no cinema não há a possibilidade de objetificação da imagem, pois a cadeia significativa não pára: desobjetificando a imagem, o cinema desrealiza o real que se apresenta no cinema como se fosse uma imagem do real.

Benjamim (1996) atentava para o fato de que a percepção do cinema o aproximava do sonho, pelo modo como os planos eram construídos, por “efeito de choques” que golpeiam o espectador. O cinema estaria, desde o seu começo, aderido a uma estética surrealista.<sup>8</sup> É assim que devemos entender a concepção de etnografia e de cinema de Rouch, que não se afasta dessa lógica da produção estética surrealista:

a capacidade de testemunhar um episódio de muitos pontos de vista e distâncias, em rápida sucessão – um privilégio totalmente surrealista, sem paralelo na experiência humana – tinha se incorporado de tal modo ao hábito de ver filmes que já era inconscientemente considerada natural (DA-RIN, 2004: 48-49).

Charney e Schwartz (2001, *apud* BENTO, 2006: 30) observam como o cinema em si mesmo encarnava os princípios criativos do surrealismo ao ser a própria metáfora “para transmitir velocidade, simultaneidade, superabundância visual e choque visceral”. O discurso cinematográfico era, assim, a possibilidade de uma articulação com os sonhos revelando relações muito próximas ao modo como se pensava que o inconsciente opera (BENTO, 2006). Aqui acentuo a importância do “sonho” ou do imaginário na obra de Rouch; a categoria “sonho” é recorrente em seu discurso quando procura explicar sua estética etnográfica-fílmica.<sup>9</sup>

A linguagem do cinema seria a própria incorporação da estética surrealista: proliferação de pontos de vista e possibilidade de se criar uma descentralização, o que Deleuze (2005: 175) conceitua como “perspectivismo”. Piault (2000: 216) fala de uma dupla lição da antropologia rouchiana, “dando não somente a ver, mas conduzindo a explorar e a perceber o sentido da diferença, a trocar os pontos de vista de modo a mudar e a descentrar a análise”. Portanto, a contribuição de Rouch foi trazer para a antropologia a linguagem e a estética surrealistas, produzindo um efeito sobre a constituição de uma etnografia, de uma narrativa que se quer etnográfica, e possibilitando usar a ficção para se chegar ao âmago do que seria o “ideal” de uma etnografia: a compreensão (GEERTZ, 1978). Rouch explora “a potência do falso” na constituição de uma etnografia fílmica ao valorizar os múltiplos pontos de vista que, pelas inversões e reversões, do antes e depois, do ser real e do ser falso dos personagens, ultrapassam a barreira do ficcional e do real, instituindo um novo modelo para a narrativa etnográfica.

Rouch se afastava, assim, das premissas do cinema direto, ou do efeito da “mosca na parede” (LINS, 2004: 70) que engendra a elisão da câmera e do realizador. A antropologia moderna nascia do gesto malinowskiano que procurava definir os limites do conhecimento em interação com o objeto, do modo como descrever a realidade e o que significava tal realidade descrita (MALINOWSKI, [1922] 1983). Thornton (1985) observa que uma das principais influências de Malinowski foi Ernest Mach, de quem extraiu a base para pensar a ciência como atividade social. Para Mach, a ciência estava limitada pela construção cultural dos investigadores científicos e pelos contextos históricos e culturais. E tal influência teria permitido a Malinowski pensar a etnografia como, desde o início, uma reflexão sobre como se realiza a pesquisa, isto é, se situar como personagem no processo de construção de conhecimento. A prática do trabalho de campo, assim, implica uma reflexão sobre a relação do antropólogo, do etnógrafo, com seu objeto de investigação. Sabedor das premissas da antropologia e das ciências sociais, que desde seus primórdios discutem as questões implicadas na produção do conhecimento engendrado na relação entre sujeito e objeto, Rouch parecia fazer de sua prática etnográfica uma reflexão sobre as possibilidades de conhecimento constituído por tal relação, testando os limites entre a objetividade e a

subjetividade, entre realidade e ficção: “Desse modo Rouch usa licenças criativas para ‘capturar’ a textura de um evento, o *ethos* da experiência vivida” (STOLLER, 1992: 143). Define, assim, o que poderia ser chamado de etnoficção, um método de criação, precipitação e apresentação de uma etnografia.

Essa percepção de Rouch se assemelha a um princípio que parece, todavia, ligar cinema e surrealismo: o cinema como o meio capaz de “fazer viver” o público tanto quanto seus realizadores por meio do choque visual (MATTHEWS, 1976: 329). Por isso, a visualização do filme por aqueles que o realizaram parece ser essencial e aquilo que reconstitui a experiência vivida.

Do mesmo modo, o conceito de câmara participativa – os filmados podem interferir no resultado final da filmagem – foi incorporado a partir de *Bataille sur le grand fleuve* (1951), compondo uma ético-estética rouchiana. O conceito de antropologia compartilhada encerra mesmo uma idéia do que significa uma etnografia: a constituição de uma relação. Para Rouch, sua presença precipita e faz parte do contexto de pesquisa, sendo a própria pesquisa fruto desta proposição. O que, por sua vez, questiona as noções de autenticidade e autoridade, acentuando a noção de co-autoria na acepção de um contraste de visões partilhadas, em que o conhecimento advém justamente dessa explicitação da relação entre pesquisador e pesquisado.

Retornemos a *Os mestres loucos* e pensemos a relação entre as imagens do ritual e a narração realizada por Rouch. Parece que na própria construção do filme há uma intenção de Rouch, na forma como apresenta as imagens e sua narração, de fazer dialogar esses dois planos que estão em franca competição, dividindo a atenção do espectador, cindindo-a, no sentido de permitir que o espectador se situe entre os dois registros, o da apreensão imagético-estética do ritual com todas as implicações que daí derivam e, ao mesmo tempo, o de uma experiência controlada pela etnografia de Rouch através de sua narração. Por isso, tem-se a impressão de que as imagens estariam no plano do descontrolado, daquilo de que não se dá conta, do incompreensível, característico de uma apreensão sensorio-estética do ritual. Por outro lado, surge uma narração que as ordena, que procura dar sentido ao que é visto. Esse destaque dado à apreensão sensorial do ritual por meio de imagens nos incita a entendê-lo e nos lança sobre a narração, a narração nos apazigua por um tempo, devolvendo sentido às imagens, mas

estas insistem em propor mais inquietações, nos reenviando à narração. Assim, é nesse vai-e-vem que o espectador procura se situar. Esse descompasso entre narração e imagens parece evocar uma tensão entre racionalidades que está na base mesma da compreensão do filme-ritual. A força do argumento de Rouch é sugerir essa tensão estrutural, entre os sentidos e suas significações, nós e eles, corpo e mente, representação e ação, ética e estética, sem contudo propor resolvê-la. A narração dos mestres loucos não é feita com base em um texto escrito, mas, ao contrário, improvisada na projeção do filme.

Rouch afirmaria mais tarde, em *Tourou e Bitti*, que estaria fazendo uma “experiência de cinema etnográfico em primeira pessoa”.<sup>10</sup> Tal formulação parece definir não apenas o experimento *Tourou e Bitti*, mas um princípio conceitual que comanda sua percepção e construção de uma narrativa etnográfica-filmica. Essa afirmação não era válida apenas para Rouch, mas também para seus personagens, o que precipita uma problematização de conceitos-chave para o pensamento sociológico clássico, como o individual e o coletivo, o sujeito e a cultura. Rouch parece querer exagerar uma reificação positiva da categoria de indivíduo quando lida com sociedades que eram, até então, percebidas como “máquinas sociológicas” em que a individualidade e o espaço de imaginação pessoal eram considerados bastante limitados pela cultura. Portanto, o conceito de indivíduo com que Rouch opera não parece ser uma percepção estrita da fórmula durkheimiana,<sup>11</sup> em que o indivíduo se opõe à sociedade e à cultura. Pelo contrário, ele pensa o indivíduo como categoria universalizável através da individuação, a qual, acionada pela chave de uma relação equivalente entre pesquisador e pesquisado, produz, necessariamente, uma relação entre sujeitos (Rouch, 1980 *apud* DA-RIN, 2004). Se a categoria referencial de Rouch não é propriamente o indivíduo, mas sim a individuação tomada como manifestação criativa, é justamente mediante interpretação pessoal que as idéias culturais se precipitam e se tem acesso à cultura. Chegamos aqui a uma definição nietzschiana (Nietzsche *apud* OVERING; RAPPORT, 2000), segundo a qual se os mundos socioculturais podem ser comparados aos trabalhos artísticos, o mundo só pode ser produzido pelos indivíduos que fazem parte deste mundo, e por isso sua imaginação pessoal está sempre situada: criando o mundo, eles próprios e suas perspectivas sobre

10. É necessário fazer uma diferença entre “o cinema de autor” e “o cinema em primeira pessoa” tal qual proposto por Rouch, uma vez que este pressupõe uma construção compartilhada dos filmes, entre aquele que filma e os filmados. Para uma discussão sobre a concepção de “cinema de autor” baseada na experiência brasileira, ver Xavier (2001).

11. Ver Strathern *et al.* (1996) para uma discussão sobre o paradigma durkheimiano e a centralidade da categoria indivíduo para a construção do conceito de sociedade.

este mundo. A realidade sociocultural não é, assim, mais do que as histórias contadas sobre isso, as narrativas pelas quais ela é representada (OVERING; RAPPORT, 2000). Emergem, assim, novos conceitos como imaginação, criatividade, que procuram flexibilizar as formas convencionais de representação do outro na antropologia (RAPPORT, 1994).

O que se passa em *Os mestres loucos* é a própria mimesis de mimetizar os europeus, incluindo aí o aspecto da filmagem inserido no processo de mimetização, isto é, o ritual de Rouch como parte da mimesis que tem seu ápice no sacrifício do cachorro e sua devoração, concebido como um ícone de teatralização partilhada por todos os envolvidos na construção do filme. Os nativos lhe pediram que filmasse e, por seu turno, Rouch percebia na possessão a potencialidade de sua teatralização e construção de atores, parecendo seguir os ensinamentos de Leiris (MARSOLAIS, 1974). Em entrevista a Sally Price e Jean Jamin, Leiris diz que tomou de Métraux a idéia do transe como um aspecto teatral, especificamente a expressão “*comédie rituelle*” usada por Métraux, que o agradou muito (LEIRIS; PRICE; JAMIN, 1988; JAMIN, 1995; MÉTRAUX, 1955, 1958; BRUMANA, 2003). Rouch parecia explorar o significado da teatralização da possessão apostando nessa percepção estética do ritual sugerida por Leiris. Para Leiris e para Métraux, o teatro é vivido, e não representado (BRUMANA, 2003). O significado do filme *Os mestres loucos* e o modo como Rouch o pensa estariam em perfeito acordo com a definição de Leiris sobre possessão: “é um teatro cujo próprio fundamento proíbe confessar-se como tal” (LEIRIS, 1996: 1.045; BRUMANA, 2003). A realidade é o filme, é real tanto quanto a possessão que teatraliza o vivido.

Considerando o incontestável apelo sensório-estético que o filme promove no espectador, seria simplista reduzir seu sentido a algo como a exotização dos africanos ou a desestabilização da má consciência dos europeus. Rouch parecia seguir alguns preceitos que havia aprendido dos surrealistas franceses e colocava em prática no seu filme: a importância da percepção estética do ritual como elemento crucial na sua significação.

Chamo a atenção para um fato que denota o afastamento de Leiris em relação à regra maussiana da pesquisa metódica de campo, quando ele “transgride” as regras etnográficas “através da intromissão deliberada do autor no próprio objeto de investigação” (MOTTA, 2006: 273). Leiris se expressa do



seguinte modo: “Por que a pesquisa etnográfica me faz pensar freqüentemente num interrogatório de polícia?”, ou “Não posso mais suportar a pesquisa metódica. Preciso mergulhar no seu drama, tocar as suas formas de ser, me banhar na carne viva” (Leiris, 1984 *apud* MOTTA, 2006: 273).

São essas lições tomadas de Leiris que parecem ter levado Rouch a pensar o vivido, a experiência e sua própria intromissão em mundos outros permitida pelo ato de filmagem, fazendo assim equivaler a teoria do duplo da possessão, da magia e da feitiçaria Songhay ao duplo do cinema, e a propor uma equivalência entre a possessão e o ato de filmagem, pois tanto os Songhay quanto Rouch, através de seus corpos, acedem a um conhecimento.

## Referências

- ASCH, Timothy; MARSHALL, John; SPIER, Peter. Ethnographic film: structure and function. *Annual Review of Anthropology*, 2: 179-187, 1973.
- BENJAMIN, Walter. Doctrina of the similar. *New German Critique*, 17: 65-69, 1979.
- \_\_\_\_\_. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: *Obras Escolhidas*. São Paulo: Brasiliense, 1996.
- BENTO, Gibran da Rocha. *Subjetividade e narrativa no cinema de David Lynch*, 2006. Rio de Janeiro, Dissertação de Mestrado em Comunicação e Cultura, PPGCC/UFRJ.
- BRETON, André. *Manifesto surrealista*, 1924. Disponível em: [www.Surealismo.net](http://www.Surealismo.net).
- BRUMANA, Fernando. Ser outro: Leiris y la posesión. *Ilha*, 5(1): 91-129, 2003.
- CLIFFORD, James. Sobre o surrealismo etnográfico. In: GONÇALVES, J. R. S. (Org.) *A experiência etnográfica*. Rio de Janeiro. Editora da UFRJ, 1998.
- DA-RIN, Silvio. *Espelho partido: tradição e transformação do documentário*. Rio de Janeiro: Azougue, 2004.
- DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. Cinema 2. São Paulo: Brasiliense, 2005.
- EPSTEIN, Jean. O filme contra o livro. In: XAVIER, I. (Org.). *A experiência do cinema*. 3. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1983.
- GEERTZ, C. *Uma descrição densa: por uma teoria interpretativa da cultura*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
- GINSBURG, Faye. Culture/media: a (mild) polemic. *Anthropology Today*, 10(2): 5-15, 1994.
- JAKOBSON, Roman. Decadência do cinema? In: *Linguística, poética e cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1970.
- JAMIN, Jean. Introduction. In: LEIRIS, M. *Miroir de l'Afrique*. Paris, Gallimard, 1995. (Quarto)
- LEIRIS, Michel. La possession et ses aspects théâtraux chez les Éthiopiens de Gondar [1958]. In: JAMIN, J. (Org.). *Miroir de l'Afrique*. Paris: Gallimard, 1996.
- LEIRIS, Michel; PRICE, Sally; JAMIN, Jean. A conversation with Michel Leiris. *Current Anthropology*, 29(1): 157-174, 1988.



- LINS, Consuelo. *O documentário de Eduardo Coutinho*: televisão, cinema e vídeo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- MACDOUGALL, David. *The corporeal image: film, ethnography, and the senses*. Princeton: Princeton University Press, 2006.
- MALINOWSKI, Bronislaw. *Argonauts of the Western Pacific*. London: Routledge, 1983.
- MARSOLAIS, Gilles. *L'Aventure du cinéma direct*. Paris: Cinéma Club/Seghers, 1974.
- MATTHEWS, J. H. Du cinéma comme langage surréaliste. In: VIRMAUX, Alain et Odette (Orgs.). *Les Surréalistes et le cinéma*. Paris: Seghers, 1976.
- MAUSS, Marcel. Técnicas corporais. In: MAUSS, M. *Sociologia e antropologia*. São Paulo: Cosac Naif, 2004.
- MÉTRAUX, Alfred. La comédie rituelle dans la possession. *Diogene*, 11:26-49, 1955.
- \_\_\_\_\_. *Les Vaudou Haitien*. Paris : Gallimard, 1958.
- MILLER, Daniel (Org.). *Materiality*. Durham: Duke University Press, 2006.
- MOTTA, Antonio. A África fantasma de Michel Leiris. In: GROSSI, M. P.; CAVIGNAC, J. A.; MOTTA, A. (Orgs.). *Antropologia francesa no século XX*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco/Editora Massangana, 2006.
- NUNES, Maria Fátima. *O acaso e a experiência das imagens*. Versão inédita em arquivo PDF s.d.
- OVERING, Joanna; RAPPORT, Nigel. *Social and cultural anthropology: the key concepts*. London : Routledge, 2000.
- PIAULT, Marc Henri. *Anthropologie et cinéma: passage à l'image, passage par l'image*. Paris : Nathan, 2000.
- PRÉDAL, René. La place du surréalisme. In : PRÉDAL, René (Éd.) Dossier Jean Rouch ou le ciné-plaisir. *CinémAction*, 81: 56-58, 1996.
- RAYMOND, Marcel. *De Baudelaire ao surrealismo*. São Paulo: Edusp, 1997.
- RAPPORT, Nigel. *The prose and passion: anthropology, literature and the writing of E. M. Forster*. Manchester: Manchester University Press, 1994.
- ROUCH, Jean. A louca maestria de Jean Rouch. Entrevista a Renato Sztutman e Evelyn Schuler. *Sexta-Feira*, 1(1): 14-22, 1997.
- ROUCH, Jean. *La Religion et la magie Songhay [1954]*. 2 ed. Bruxelles : Université Libre de Bruxelles, 2000.
- \_\_\_\_\_. Our totemic ancestors and crazed masters. In: HOCKINGS, P (Org.). *Principles of visual anthropology*. New York: Mouton de Gruyter, 2003a.
- \_\_\_\_\_. The camera and man [1973]. In: FELD, S. *Cine-ethnography: Jean Rouch*. Minneapolis: University of Minneapolis Press, 2003b. (Visible Evidence, 13)
- \_\_\_\_\_. A life on the edge of film and anthropology. Jean Rouch with Lucien Taylor. In: FELD, S. *Cine-ethnography: Jean Rouch*. Minneapolis: University of Minneapolis Press, 2003c. (Visible Evidence, 13)
- \_\_\_\_\_. Jean Rouch with Enrico Fulchignoni. In: FELD, S. *Cine-ethnography: Jean Rouch*. Minneapolis: University of Minneapolis Press, 2003d. (Visible Evidence, 13)
- SANTAELLA; L.; NÖTH, W. *Cognição, semiótica, mídia*. São Paulo: Iluminuras, 2005.
- SOUPAULT, Philippe. Poème cinématographique. In: VIRMAUX, Alain et Odette (Orgs.). *Les Surréalistes et le cinéma*. Paris: Seghers, 1976.
- STOLLER, Paul. The cinematic griot: the ethnography of Jean Rouch. Chicago: University of Chicago Press, 1992
- \_\_\_\_\_. *Embodying colonial memories: spirit possession, power and the Hauka in West Africa*. New York: Routledge, 1995.

- STRATHERN, Marilyn *et al.* The concept of society is theoretically obsolete? In: INGOLD, T. (Org.). *Key debates in anthropology*. London: Routledge, 1996.
- TAUSSIG, Michael. *Mimesis and alterity*. New York, Routledge, 1993.
- TAYLOR, Lucien. Interview: a conversation with Jean Rouch. *Visual Anthropology Review*, 7(1): 92-102, 1991.
- THORNTON, Robert. Imagine yourself set down...: Mach, Frazer, Conrad, Malinowski and the role of imagination in ethnography. *Anthropology Today*, 1 (5): 7-14, 1985.
- XAVIER, Ismail. *Cinema brasileiro moderno*. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2001.