



## ***Perceber, filmar, sentir<sup>1</sup> Perceiving, filming, feeling***

César Geraldo Guimarães<sup>2</sup>

**Resumo:** Para testar as possibilidades heurísticas da noção de “estéticas do cosmos vivo”, voltamo-nos para Horendi (1972), de Jean Rouch, e tomamos o cine-transe como uma prática documentária na qual a trama de elementos sensíveis (dança, canto, música, gesto) e cosmológicos (a comunicação dos Songhay com os espíritos) conforma a mise-en-scène ritualística, a mise-en-scène cinematográfica e a experiência do espectador. Essa relação triádica modula o aparecer estético (Martin Seel) próprio do filme e o engajamento ativo do espectador (Jean-Louis Comolli). Ao final, convocamos as abordagens pragmatistas – por meio da categoria do performativo (Leda Maria Martins) – para uma dupla tarefa de desconstrução: a) da distinção hierarquizante entre conhecimento conceitual e percepção estética; b) do processo ocidental universalizante e etnocêntrico que apagou as diferenças entre as culturas (Édouard Glissant).

**Palavras-Chave:** Mise-en-scène ritualística. Mise-en-scène cinematográfica. Experiência filmica.

**Abstract:** To test the heuristic possibilities of the notion of "aesthetics of the living cosmos", we turned to Jean Rouch's Horendi (1972) and viewed cine-trance as a documentary practice in which the weave of sensitive elements (dance, song, music, gesture) and cosmological elements (the Songhay's communication with the spirits) shapes the ritualistic mise-en-scène, the cinematographic mise-en-scène and the spectator's experience. This triadic relationship modulates the aesthetic appearance (Martin Seel) of the film and the active engagement of the spectator (Jean-Louis Comolli). Finally, we call on pragmatist approaches – through the category of the performative (Leda Maria Martins) – for a double task of deconstruction: a) of the hierarchical distinction between conceptual knowledge and aesthetic perception; b) of the universalizing and ethnocentric Western process that has erased the differences between cultures (Édouard Glissant).

**Keywords:** Ritualistic mise-en-scène. Cinematographic mise-en-scène. Film experience.

<sup>1</sup> Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Comunicação e experiência estética. 34º Encontro Anual da Compós, Universidade Federal do Paraná (UFPR). Curitiba - PR. 10 a 13 de junho de 2024.

<sup>2</sup> Professor Titular do Departamento de Comunicação Social da FAFICH-UFMG, cesargg6@gmail.com

<sup>3</sup> Professora Titular do Departamento de Comunicação Social da FAFICH-UFMG, cesargg6@gmail.com

(marx: a educação dos cinco sentidos

o táctil o dançável  
o difícil  
de se ler / legível  
visibilia / invisibilia  
o ouvível / o inaudito  
a mão  
o olho  
a escuta  
o pé  
o nervo  
o tendão)

Haroldo de Campos

## 1. A estesia da cena documentária

No debate que se seguiu à apresentação do nosso trabalho neste GT no 33º Encontro Anual da Compós, em 2024, fomos indagados se a nossa abordagem das *estéticas do cosmos vivo* não concerniria mais a uma dimensão poética do que propriamente estética, levando-se em conta a conhecida distinção – no âmbito dos fenômenos artísticos – entre os polos da produção (*poiesis*) e da recepção (*aisthesis*). Diante da pertinência deste questionamento, respondemos que o trabalho do cinema documentário, tal como praticado por nós na filmagem das mestras e mestres das comunidades afro-indígenas, se dava por meio de uma criação que produzia novos arranjos a partir da recombinação de elementos sensíveis já presentes nos fenômenos filmados, configurados de maneira imanente pelas cosmologias e cosmopercepções que se manifestavam na profilmia. Isso, entretanto, não dispensava o trabalho da escritura fílmica e a maneira com que ela, ao combinar singularmente os componentes do fenômeno filmado, criava outro arranjo (de sons, falas e imagens), oferecido à experiência do espectador.<sup>3</sup>

Na tentativa de adensar nossa proposição, faremos um exercício em torno de uma modalidade particular de combinação entre o *dispositivo* do cinema e a *disposição* dos elementos sensíveis e cosmológicos que amparam a aparição dos sujeitos e eventos, de tal maneira que a situação filmada, para além do âmbito da representação, se ofereça como

<sup>3</sup> ASPAHAN, Pedro Cardoso; GUIMARÃES, Estéticas do cosmo vivo. Texto apresentado ao GT Comunicação e Experiência Estética. 33º Encontro Anual da Compós, Universidade Federal Fluminense (UFF). Niterói – RJ. 23 a 26 de julho de 2024.

*locus* de uma experiência estética. É nesse sentido que a cena filmada adquire sua estesia própria. Para delinear os componentes dessa cena documentária ativada por forças cosmológicas vamos nos valer de uma abordagem imanente e indutiva da escritura fílmica, detendo-nos em uma obra em particular: *Horendi* (1972), de Jean Rouch. O motivo que guiou nossa escolha se deve ao fato de que a extensa e variadíssima filmografia de Rouch recebeu uma vastidão de estudos que destacaram como, por meio de variados recursos expressivos, ele lidou com o insuperável paradoxo da alteridade, constitutivo do conhecimento buscado pela Antropologia: como filmar o Outro sem torná-lo irredutível ou reduzi-lo ao idêntico? (PIAULT, 2009, p. 164). Sabemos também que se ele se distanciou sobremaneira da etnografia colonialista foi justamente por inventar um modo de se aproximar do mundo do Outro sem submetê-lo à medida de uma inteligência exterior (PIAULT, 2009, p. 158).

Nosso tempo, contudo, nos apresenta novas desafios, como alerta bell hooks (2019). Assumindo uma responsabilidade política, precisamos nos precaver diante das artimanhas que a combinação entre a supremacia branca e as estratégias massivas de consumo dispõe para recusar as diversas manifestações de Alteridade (racial, étnica, cultural e artística) e transformá-las em Outridades comodificadas, envelopadas pelas fantasias dos homens brancos. Em meio à “paisagem deserta da branquitude” – escreve hooks – o desejo pelo Outro, de devorá-lo, é uma maneira de tentar escapar à anedonia (a insensibilidade e a indiferença), que mantém e reproduz as desigualdades de raça e de classe (2019, p. 74). Imaginamos que esse “retorno” à obra de Rouch (por extemporâneo que possa parecer), agora observada mais detidamente em sua dimensão estética (para além do enquadramento da antropologia partilhada – tal como ele mesmo a concebeu – e também da antropologia visual, tal como seus comentadores a definiram), pode nos auxiliar a lidar com questões do nosso presente, a começar pela necessidade de sublinhar a presença dos elementos sensíveis nas relações triádicas entre os sujeitos e eventos filmados, a *mise-scène* cinematográfica e a experiência do espectador.

Comecemos pela operação paradoxal do *colocar-em-cena*, reveladora da *parte maldita da cinematografia*, tal como nos diz Jean Louis Comolli (2008, p.70): de um lado, quem filma e quem é filmado se vê diante de algo que foi fabricado com eles, entre eles e a câmera, mas que resulta sempre em outra coisa que os sujeitos teriam desejado. De outro lado, solicitado pela *mise-scène*, levado a se projetar nos diversos elementos do filme,

transformado em terceiro incluído e invisível, mergulhado passivamente na matéria fílmica, o espectador pode passar por uma transformação crítica do seu próprio olhar, vindo a assumir um engajamento ativo, uma disponibilidade para o trabalho do invisível (COMOLLI, 2008, p. 142). Os riscos, os perigos e as contas do inconsciente atravessam os dois lados, Comolli enfatiza.

Se, como escreveu David Lapoujade acerca da filosofia de Étienne Souriau, cada modo de existir *existe à sua maneira*, e se a arte pode funcionar como um intensificador das existências, oferecendo-lhes mais realidade (2017, p. 24), gostaríamos de mostrar como determinadas práticas documentárias tem um modo singular de proporcionar uma experiência estética. Mais ainda: essa experiência que expõe o espectador às situações enfrentadas pelos sujeitos filmados constitui-se em um lugar de formação e de aprendizagem (COMOLLI, 2021, p. 29). A um só tempo, *educação dos cinco sentidos*, como queriam Haroldo de Campos e Karl Marx (CAMPOS, 1985) e do sentido não-significante (próprio da afecção), liberado do conceito, que faz do corpo uma caixa de ressonância, como um tambor feito da pele esticada dos animais e regada a álcool pelos xamãs, de acordo com Jean-Luc Nancy (2014, p. 73).

Para dialogarmos mais de perto com as teorias estéticas, e ressaltando, de saída, que “as obras de arte não são o modelo canônico da situação estética que nos cativa” (SEEL, 2010, p. 204), afirmamos que há um modo peculiar do *aparecer* do objeto estético no âmbito do documentário, considerado em suas diversas matrizes e vertentes (desde o filme etnográfico até a etno-ficção, passando pelo direto). Também o documentário tem que lidar – de algum modo – com a transformação ou elaboração do *ser-assim-sensível* dos fenômenos que surgem diante da percepção natural em seu *aparecer* propriamente estético, configurado em uma situação que permite experimentá-lo sob o modo da indeterminação, como nos diz Seel (2010, p. 9). No entanto, o autor enfatiza, a diferença entre o *ser-assim* dos objetos e o seu *aparecer estético* não pressupõe uma desigualdade fenomênica que daria primazia ao conhecimento conceitual (com seu prestigiado rigor) em detrimento do modo estético, não conceitual, pretensamente menos rigoroso e vinculado à empiria (2010, p. 80). Essa observação é de fundamental importância, como veremos mais adiante em nosso comentário do filme *Horendi* (1972), sobretudo para assinalar a singularidade com que se dá nosso encontro “sensível, atuante e pensante com o que está dado”:

Ese encuentro no es estético por sí mismo; la atención estética representa más bien

un modo de confrontar el mundo. Ese modo se actualiza mediante una experiencia esencialmente sensitiva, en la que interesa esencialmente – esencial, aunque no exclusivamente – ese encuentro sensible, es decir, acontece allí donde tiene lugar un encuentro con lo dado que constituye un fin en sí mismo. Lo que importa allí, por encima de todo, es de qué modo esto y aquello – o todo ello en su conjunto – es perceptible aquí y ahora, y solamente aquí y ahora, en su particularidad fenoménica; lo que importa es el modo como se presenta a los sentidos lo que está dado (SEEL, 2010, p. 59).

Como – segundo o autor – “na cultura humana não estão cifradas nem a importância nem o lugar que se confere às práticas estéticas (2010, p. 64), gostaríamos de promover uma interseção entre os campos de estudos do documentário e o da experiência estética por meio da vinculação entre dois termos principais: a incidência configuradora de componentes cosmológicos na *mise-en-scène* e na *auto-mise-scène* e na experiência do espectador. Se buscarmos uma aproximação com algumas categorias correntes nas teorias do documentário – como, por exemplo, aquelas sistematizadas por Fernão Ramos –, podemos dizer que as *estéticas do cosmos vivo* supõem um atravessamento da *circunstância da tomada*, do *sujeito-da-câmera* e do *espectador* pela cosmologia que sustenta o universo dos sujeitos filmados (2008, p. 82-93). Porém, se a caracterização fenomenológica da tomada nos aproxima do autor, dele nos distanciamos na medida que seguimos as críticas que Deleuze dirige à fenomenologia, quando esta vê no cinema um “aliado ambíguo” (2018, p. 96). Parece-nos também que nossa caracterização da relação entre a *disposição* dos elementos cosmológicos na profilmia e o *dispositivo* cinematográfico não encontra lugar na tipologia que Fernão Ramos criou para distinguir as *modalidades de presença do sujeito-da-câmera na tomada* (2008, p. 93-114). Outra diferença é que para nós a tomada é apenas um dos componentes da *mise-en-scène*. Sem ter como levar mais adiante essa discussão teórica que nos exigiria enorme fôlego, buscamos tão somente esboçar algumas possibilidades heurísticas a partir de um estudo de caso.

## 2. Investigação científica e efeito estético

Empenhado em romper com a cisão da obra de Jean Rouch em duas metades (uma, realista ou ilusionista, filiada a Flaherty; outra, construtivista ou artística, filiada a Vertov), Ruben Caixeta de Queiroz retorna aos filmes do autor realizados no final dos anos 1960 e início dos 1970 para identificar em que medida o conhecimento proporcionado pelo filme etnográfico (e, por extensão, pela antropologia visual em geral) poderia conter também uma

função estética (QUEIROZ, 2012, p. 198). Ele se volta para os filmes de Rouch que, diante da impossibilidade de se alcançar a complexidade dos rituais filmados – seja pela via da observação etnográfica (supostamente objetiva), seja por meio do comentário ou do texto escrito – inventaram novos recursos expressivos, como o comentário “sobre” a *auto-mise-scène* ritualística ou o abandono completo do discurso, em favor da presença dos corpos que se movem junto com a música (QUEIROZ, 2012, p. 13-14). Este é o caso, dentre outros, de *Baterias Dogon: elementos para um estudo dos ritmos* (1964-66), que traz apenas a fala inicial do etnomusicólogo Gilbert Rouget; da série dedicada à cerimônia do Sigui entre os Dogon – que acontece a cada 60 anos e por sete anos consecutivos – realizados no período de 1967 a 1973, e dos quais apenas dois filmes possuem comentários; *Horendi* (1972) e *Dongo Hari* (1973), exemplos admiráveis do “cine-transe”, inteiramente desprovidos de comentários, além de *O dama de Ambara: encantar a morte* (1974), que mistura, propositadamente, os comentários de Rouch, Marcel Griaule e do seu principal informante, o sábio Dogon Ogotemmêli.

Vejamos mais detalhadamente como tais filmes aliavam investigação científica e função estética. Neles, mesmo quando se abandonava a observação direta em favor da observação cinematográfica (já desprovida do comentário), ainda assim os filmes se prestavam à pesquisa. Exibidos repetidas vezes para os pesquisadores e as pessoas filmadas, eles permitiam esclarecer dúvidas e obter mais informações acerca dos registros. Essa vantagem se amplia ainda mais quando os filmes, engenhosamente, lançaram mão de uma técnica que seria de grande valia para a antropologia fílmica, como afirma Claudine de France:

Certo procedimentos de câmera lenta com sincronia de imagem e som permitiram que Jean Rouch e Gilbert Rouget apreendessem aspectos das técnicas corporais que a observação direta era, como já dissemos, fisicamente incapaz de por em evidência, por exemplo, as relações de subordinação rítmica entre os dançarinos e músicos produzindo-se juntas, na danças de possessão em *Horendi*. A câmera escruta aqui o tempo como o microscópio nos habituou a escrutar o espaço (FRANCE, 1998, p. 313).

Como sublinha Ruben Caixeta de Queiroz, para além das descobertas proporcionadas por esse recurso expressivo nas situações de observação repetida do filme, quando o pesquisador “ocupa a posição de destinatário de um rito e de leitor de um texto” (FRANCE, 1998, p. 375), o efeito estético é surpreendente, tal como acontece em *Horendi*, dedicado a um ritual de possessão das mulheres Songhay do rio Níger (2004, p. 138). Podemos

perguntar, contudo, se esse efeito estético suplementar ainda não permanece à sombra daquela expectativa científica que esperava que a câmera, ao analisar o movimento, descobrisse o que estava escondido em sua continuidade, conforme apanhada pela percepção natural (DELEUZE, 2018, p. 19-20). Como nos lembra Deleuze, diante da invenção do cinematógrafo, a ciência e a arte de então mantinham posições distintas diante da possibilidade de se grafar o movimento: a primeira, o reportava ao instante qualquer para poder analisá-lo; a segunda, embora buscasse para ele uma “síntese mais elevada”, ainda continuava ligada “às poses e formas que ciência repudiara” (2018, p. 20).

Porém, a potência própria do cinema – guardada no casulo de seu estado nascente – e que não demorou para se manifestar também na dança e na mímica, consistia em reportar o movimento a momentos quaisquer que permitiam pensar a produção do novo, isto é, “do notável e do singular em qualquer um desses momentos” (DELEUZE, 2018, p. 21). Assim, levando em conta o esquadrinhamento detalhadíssimo a que Claudine de France submeteu a *auto-mise-scène* dos executantes do ritual em *Horendi*, bem como a *mise-scène* construída por Rouch, gostaríamos nomear o que surge de novo neste filme, para além da descoberta de como se dava a relação entre dançarinos e músicos (que podiam, circunstancialmente, inverter a posição de quem orienta quem). Antes de prosseguirmos, destaquemos o empenho de Claudine de France em refutar as desconfianças que os antropólogos mantinham diante da observação proporcionada pela câmera, ora considerada somente um instrumento auxiliar, ora francamente rejeitada, em função da sua pretensa alteração ou precipitação dos acontecimentos filmados:

A aceitação da profilmia sanciona, com efeito, o reconhecimento do caráter sui generis da observação cinematográfica. Este ponto tem uma importância capital, porque anuncia, desde a fase de registro, uma profunda subversão metodológica: a perda, por parte da observação direta, de seu status de padrão universal de qualquer forma de observação. Deixando de ser o ponto de apoio da pesquisa, ela cede doravante seu papel para uma observação baseada no registro fílmico do processo FRANCE, 1988, p. 382-383).

Dito isso, gostaríamos de mostrar o que a fluidez desacelerada do som e da imagem em *Horendi* nos dá a experimentar, quando ela adquire um valor autônomo que não precisa, necessariamente, passar pelo crivo do especialista. Valemo-nos aqui do comentário de Jean-Paul Colleyn diante do tratamento poético que Rouch concedeu ao filme *O dama de Ambara*

(1974), e que desagradou bastante certos antropólogos: afinal, “o rito não tem nenhuma necessidade de ser explicado para produzir seus efeitos (2009, p. 22).

Foram os longos anos de convivência com o povo Songhay – a quem dedicara sua tese de doutorado, vinte anos antes, publicada em 1952, e um primeiro filme em 1948 (*Iniciação à dança dos possuídos*) – que permitiram a Rouch se posicionar, com sua câmera na mão, em meio à *mise-en-scène* do ritual das mulheres que acontecia na periferia de Niamey, sob os cuidados do sacerdote (*zimba*), chamado Pam Sambo. O lugar que o cineasta ocupa não é nem o de um observador externo – tanto espacial quanto simbolicamente (considerando sua condição de etnógrafo branco e europeu) – nem de um participante totalmente integrado no interior do ritual, a ponto de se passar por invisível. Com muita liberdade, mas não livre de interditos (ele não pode adentrar a casa de onde as mulheres saem e para onde retornam), ele se move em um fluido processo de interação com os principais executantes do ritual: as duas mulheres em processo de iniciação, mais as duas já iniciadas que as guiam, acompanhadas das respectivas ajudantes que seguram, pelas costas, a extremidade de uma corda que cinge, acima da cintura e na altura do peito, aquelas que se iniciam.

No extremo oposto do ritual homônimo filmado em 1948 (*Iniciação à dança dos possuídos*), no Vilarejo de Firgoun, também no Níger, feito sob o modo expositivo e explicativo, e ainda com uma câmara mecânica, em *Horendi* o espectador é levado a fruir da opacidade que lhe é apresentada pelos planos-sequência, entremeados pelas passagens em que se desacelera, sincronicamente, o som e a imagem. Como o registro não oferece nenhuma informação contextual ao espectador, ele só pode se guiar pelas inferências extraídas da *presentação* sensível que a obra lhe oferece; em especial, aquela que configura filmicamente o espaço do ritual e a movimentação dos seus executantes. É claro que todo espectador, tendo visto o filme pela primeira vez, pode, em seguida, recorrer às informações extra-filmicas ao seu alcance e revê-lo. Porém, mesmo diante de tais informações, a camada de elementos sensíveis que conforma a descrição pura e em registro contínuo – nos termos da antropologia filmica (COMOLLI, 1990, p. 423-424) – não será apagada nem subordinada ao conhecimento que se pode obter em outras fontes que não o próprio filme.<sup>4</sup> Além do mais,

<sup>4</sup> Annie Comolli distingue a descrição filmica *pura* (que se restringe à apresentação dos aspectos visuais e sonoros das atividades observadas) da *politécnica* (que acrescenta à descrição pura elementos



como mostraremos a seguir, o efeito propriamente estético proporcionado por *Horendi* eleva o seu teor descritivo a uma dimensão sensorial, coreográfica e performativa.<sup>5</sup>

### 3. A duração compartilhada entre o corpo que filma e os corpos que dançam

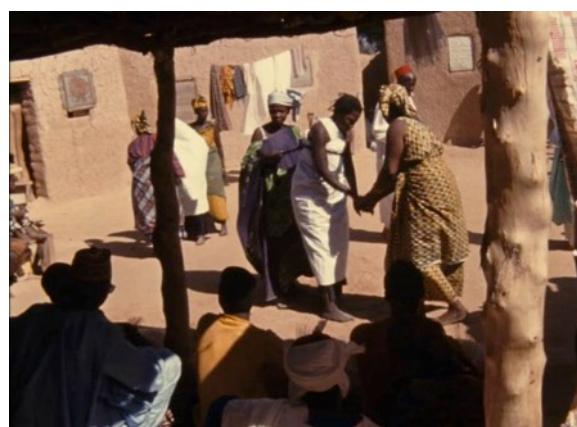
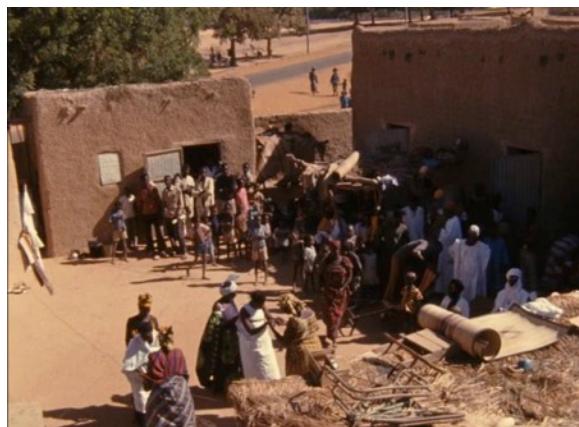


FIG. 1 e FIG. 2: Planos iniciais de *Horendi*

Logo após o brevíssimo plano inicial (que mostra, talvez, três cordas sendo trançadas), vemos, do alto, o espaço circular onde se desenrola o ritual, os dois trios de mulheres que dançam, já em frente à tenda dos músicos, e o público. No fundo, a casa de onde saem as mulheres que se iniciam (espaço interdito) e, acima dos muros, a rua. À esquerda, ao lado do público, outra tenda, talvez para o sacerdote e outras autoridades que presidem à cerimônia (FIG. 1 e FIG. 2). Escutamos a batida das cabaças e o som da viola de uma corda. A sequência inicial, de mais de 8 minutos, feita de enquadramentos dinâmicos (que se estendem à potência do corpo filmado), dedica-se a inteiramente a acompanhar as voltas que os dois trios de mulheres realizam no espaço circunscrito pelo público observador.<sup>6</sup>

Assim que as mulheres chegam perto da orquestra, elas viram à esquerda e continuam seu movimento, repetidamente, ao som continuado das cabaças, da viola e do canto: a mulher

extracinematográficos: comentário, música, esquemas, desenhos, etc). Cf. COMOLLI, Annie. Cinématographie des rites. Paris: EHESS. Section des sciences religieuses. Annuaire. Tome 99, 1990/1991, p. 423.

<sup>5</sup> Eis o link para o filme: <https://images.cnrs.fr/video/539>

<sup>6</sup> Deleuze distingue o enquadramento *geométrico* ou *matemático* (prévio à existência dos corpos, e que limita sua essência) do *dinâmico* (que move a borda cortante do quadro para acompanhar a potência do corpo existente). Cf. DELEUZE, Gilles. Cinema 1: *A imagem-movimento*. São Paulo: Brasiliense, 2018, p. 30-31).

já iniciada, andando de costas e segurando as duas mãos da outra, levanta devagar os braços dela, abrindo e fechando, para a esquerda e para direita, em gestos coordenados, enquanto apoia, suave e alternadamente, seus dedos do pé sobre o pé da outra. A ajudante segura a corda amarrada à cintura da mulher se inicia. A coreografia dos corpos, em diálogo com a música e o canto, vai adensando o espaço mais e mais pela repetição ritualizada dos gestos. Se há uma descrição cinematográfica pura aqui, ela não procura o rigor que isolaria os detalhes do conjunto.



FIG. 3 e FIG. 4: Ensinando e aprendendo os passos do ritual em *Horendi*

Os planos-sequência, intensivos, vão se imantando discretamente à vibração variável dos movimentos e gestos traçados pelo ritual. Dentre eles, destaca-se um que aparece logo no início do filme, e que dura aproximadamente 4 minutos (entre 03'13 e 07'18). O plano se inicia acompanhando o trio conduzido pela mulher de blusa com listras vermelhas e azuis (FIG. 3), e logo a câmera move-se devagar para a direita, apanhando as sombras no chão do outro trio, conduzido pela mulher de vestido amarelo estampado (FIG. 4). Com os corpos enquadrados da cintura para baixo, mostra-se os movimentos dos pés, que se tocam sem peso, sempre ritmados; a câmera sobe e acompanha a dança mais de perto, dando a ver (e a sentir) como a mulher que se inicia está profundamente imersa na situação. Ela abaixa a cabeça, inclina-a delicadamente para um lado e para o outro. Este trio segue em direção à orquestra, e a câmera o acompanha, mas enquanto as três mulheres fazem o giro à esquerda, a câmera se retarda brevemente e mostra os músicos, os dois cantores e os instrumentos percussivos (as cabaças). A câmera também executa o movimento à esquerda e apanha o trio já do outro lado, preparando-se para a segunda volta. Sem cortar, Rouch faz a segunda volta,

acompanhado novamente os dois trios. A câmera é discreta, embora às vezes se aproxime das mulheres, e o quando o faz, não se precipita. Ela está em plena consonância com a situação, embalada pela interdependência entre a música, o canto, a gestualidade e a movimentação rítmica. À sua maneira, ela está atraída pela força das espirais que os trios desenham, indo em direção à orquestra e voltando à esquerda. Nesse deixar-se ir, sob a atração de uma força (o ritmo e o canto, evidentemente, mas também tudo aquilo que os espíritos requerem, no forade-campo absoluto), a câmara contém seu ímpeto primeiro de mostrar, de tornar visível. Nos termos de Leda Maria Martins, ao caracterizar as performances rituais negras, tudo se passa como se aquele que filma – e que também escuta –, se deixasse afetar pela coexistência das qualidades sonoras e cinéticas da imagem:

Geralmente, adereçamos as imagens na sua qualidade visual, privilegiando o olhar, a janela da alma, como evocavam os gregos. Mas as imagens podem ser também sonoras e cinéticas e essas suas qualidades são contíguas. Em muitas das realizações estéticas e criativas aqui evocadas, o convite a ver é precedido pelo convite a escutar, pois também nos revelam a formação e o registro de imagens; mas imagens que se apresentam aos nossos olhos e à nossa escuta. Essa interdependência é relevante e convida à expansão não apenas de nossos olhares, mas também de nossa capacidade de ouvir de toda a nossa percepção sensorial (2021, p. 77).

Ao filmar o ritual dessa maneira, e mesmo que o espectador compreenda pouco acerca do que vê e escuta, o filme vem retirá-lo daquela textualidade (*textualism*) e visualidade (*visualism*) que, segundo Paul Stoller (estudioso do grupo Hauka entre os Songhay), ainda predominam tão fortemente na abordagem etnográfica dos rituais de possessão (2013, p. 45). Especialmente entre o povo Songhay, cujos conhecimentos e modos de vida estão firmados na oralidade e não na textualidade, os estudos em torno da possessão devem levar em conta o que é próprio da sensação, pois os espíritos são atraídos para os corpos – para os seus “aparelhos”, para usar o vocabulário da Umbanda – por meio da música, das rezas (em sua forma poética), dos sons, dos perfumes e das danças (1997, p. 56). Para ele, em um filme como *Os mestres loucos* (1958), dedicado a uma cerimônia dos Hauka, Rouch mostra a “incorporação senciente” que ocorre na possessão. Como temos insistido, a forma fílmica faz mais do que descrever o fenômeno da possessão: ela assume, em sua materialidade (espacial e temporal), um modo de dar ver e sentir o acontecimento que sobrevém ao corpo que entra em transe. Parece-nos que o procedimento da desaceleração sincronizada do som e da imagem inventada por Rouget e Rouch alcança algo desse

acontecimento, para além de revelar a subordinação rítmica entre a orquestra e os dançarinos (e também sua inversão).



FIG. 5 e FIG. 6: Dois momentos do transe em *Horendi* – com a imagem e o som desacelerados e sincronizados

Após o plano-sequência que apresentamos mais acima, segue-se uma pausa na qual os músicos cuidam de seus instrumentos. Quando o ritual recomeça, o espectador, que pela duração do acontecimento filmado já se deixara conduzir pela repetição de sons, movimentos e movimentações, com pequenas variações – seja na sua execução, seja em razão das escolhas do cineasta – é surpreendido pela curta sequência em câmera lenta (são dois planos-sequência, no total de dois minutos e pouco, entre 08'50 e 11'20). Para ele, talvez não seja algo tão disruptivo assim, dado a maneira com que se já acostumara (pouco a pouco) com as repetições da sequência anterior. Ou, pelos menos do ponto de vista da desaceleração da imagem, menos perturbadora, talvez, do que o que acontece com música e o canto (que soam distorcidos, mas não deformados). A coreografia do ritual também mudou, logo notamos. Uma das mulheres, acompanhada pela sua condutora, posicionada frontalmente à orquestra, abaixa e levanta o corpo. Sua condutora, colocando a mão na nuca, parece ensinar-lhe os gestos corretos (seria um cumprimento aos músicos e aos instrumentos? (FIG. 5). Seria uma deferência à divindade que se faz presente com a música e o canto que a identifica? Estaria ela diante da própria divindade que a fez de “cavalo”? – pergunta-se o espectador.

De todo modo, apenas aquelas que entram em transe se comunicam com os destinatários invisíveis do ritual (FRANCE, 1989, p. 109). Para o cineasta e o espectador, tais destinatários não são apenas invisíveis; ao ocuparem um fora-de-campo absoluto, são inalcançáveis. No final deste plano, Rouch filma os músicos. A cena duplica a estranheza: a

desaceleração na execução das cabaças vem junto com distorção do canto (agora, mais grave e arrastado). No segundo plano-sequência, essa lentidão adensada contrasta com os novos movimentos da mulher. Agora ela lança os braços para frente e para trás, com todo ímpeto, e o espectador sente que algo se intensifica, a ponto de um homem vir segurar a corda, puxando-a para trás. A condutora o acompanha, e parece fazer um sinal de aprovação. Em seguida, depois desse pequeno recuo, a mulher avança novamente em direção à orquestra, batendo os pés no chão, com toda força, mas a desaceleração da imagem parece colocá-la em um estado de flutuação (FIG. 6).

Podemos imaginar se o transe não consistiria em um momento notável ou singular (para retomar os termos de Deleuze), mas que, ao contrário do que se pensa comumente (por meio de categorias onipresentes no Ocidente), ele não seria nem o ápice de um crescendo nem a explosão de uma acumulação gradativa, mas, muito mais, uma zona extremamente variável de repetições diferidas de acordo com as intensidades reguladoras do contato/comunicação com as divindades. Sob essa perspectiva, a imagem desacelerada alcançaria por dentro, isto é, em sua duração, uma das qualidades e temporalidades próprias do transe. O transe se dá a perceber e a sentir menos pela *aparência* oferecida ao olho do que pelo *aparecer* distribuído entre os sentidos do olhar e da escuta, momentaneamente desnorteados pelo afastamento que o filme toma diante da percepção natural, pretensamente apenas reproduzida pelo registro cinematográfico, mas sempre a pronto de desfigurá-la, como teme a fenomenologia. A esse respeito, afirma Deleuze:

Por mais que o cinema nos aproxime ou nos distancie das coisas e gire em torno delas, ele suprime tanto a ancoragem do sujeito quanto o horizonte do mundo, de tal modo que substitui por um saber implícito e uma intencionalidade segundas as condições da percepção natural. [Aqui Deleuze se refere à *Fenomenologia da percepção*, de Maurice Merleau-Ponty]. Ele não se confunde com as outras artes, que antes visam um irreal através do mundo, mas faz do próprio mundo um irreal ou uma narrativa: com o cinema, é o mundo que se torna sua própria imagem e não uma imagem que se torna o mundo (DELEUZE, 2018, p. 96).



FIG. 7 e FIG. 8: A coreografia do transe em *Horendi*, com o plano-sequência inteiro em *ralenti*

Às vezes, para que o mundo se torne sua própria imagem, precisamos buscar fluxos de duração existentes abaixo dos parâmetros do nosso olhar e do nosso ouvido. Contudo, como não podemos simplesmente nos instalar em fluxos de duração situado aquém ou além abaixo daquilo que a percepção natural, a linguagem e a inteligência recortam, eles devem então ser produzidos, fabricados. Rouch e Rouget fazem um plano-sequência de quatro minutos em *ralenti*, com o som e a imagem desacelerados e em sincronia (entre 14'47 e 18'50).

Agora a câmara parte do trio conduzido pela mulher de vestido amarelo estampado, mas desta vez as três mulheres giram à direita e se dirigem a um grupo na lateral, ao qual parecem entregar algo (seria um tipo de pagamento simbólico, interroga-se o espectador?). Assim que elas giram, a câmera deixa momentaneamente de acompanhá-las e volta-se para os músicos, para logo depois enquadrá-las novamente e acompanhar uma segunda volta (FIG. 7). Em seguida, o segundo trio, conduzido pela mulher de blusa listrada de vermelho e azul é que vem em direção aos músicos (FIG. 8). Diferentemente do primeiro trio, elas giram à esquerda, por duas vezes, e a câmera, outra vez, deixa que eles retornem para o fundo do pátio e se detém nos músicos. Outra vez, a câmera gira em fase com o ritual. Nessa sequência, sobretudo na dança do primeiro trio, a mulher que se inicia parece flutuar no espaço, como tantos comentadores mencionaram. A lentidão da imagem não nos permite identificar o exato momento exato em que isso aconteceria. Talvez seja apenas um engano dos nossos sentidos. Tanto melhor, pois o movimento já foi tornado indivisível. E se dizemos que a mulher parece flutuar, é porque na verdade ela move-se no tempo, em um intervalo dilatado pela desaceleração.

Parece-nos, entretanto, que não podemos reduzir os efeitos estéticos de *Horendi* apenas às conhecidas (e breves) quatro sequências em que se desacelerou, sincronicamente, a imagem e o som, quando o cineasta concedeu uma especial atenção ao vínculo (variável) entre a música e a movimentação das mulheres que entram em transe (o que pode acontecer também a outras iniciadas que auxiliam no ritual, como foi o caso das duas condutoras). Uma movimentação similar a esta apresentada mais acima foi filmada na velocidade normal do som e da imagem (entre 60'01 e 63'29).



FIG. 9 e FIG. 10: A gestualidade do transe em *Horendi* (1972), sem a desaceleração da imagem e do som

Agora o transe alcança a outra mulher que se inicia. A sequência tem dois planos: o primeiro, curtíssimo, mostra a chegada da mulher (cabeça descoberta, tranças enfeitadas com búzios), que se encaminha para a frente dos músicos. O segundo começa com a condutora, que se dirige aos músicos – que já tinham começado a tocar – e parece fazer uma reclamação ou reivindicação. Rouch se coloca ao lado dos músicos, um pouco obliquamente e enquadrando a cena bem de perto. Também aqui há um homem que segura a corda em torno do peito da mulher. A condutora, por trás, segura a nuca dela, e pressiona seu corpo para baixo, que balança devagar (FIG. 9). Depois, já em transe, ela passa a sacudir o corpo para cima e para baixo, jogando os braços para a frente e para trás, repetindo o gesto um pouco à esquerda, um pouco à direita, e ao centro, frontalmente diante dos músicos, agora amparada apenas pela corda (FIG. 10). Diferentemente de outras sequências, desta vez Rouch não faz o vai-e-vem entre os músicos e os executantes do ritual.

#### 4. A opacidade do Diverso

Mesmo quando *Horendi* se desenrola em sua velocidade normal, o olhar dividido do cineasta (o olho direito no visor da câmera, o esquerdo no fora-de-campo) e o corpo que carrega a câmara entram em fase com a movimentação do ritual. Tocamos aqui nas muitas – e às vezes divergentes – caracterizações da maneira com que Rouch alcançou o seu devir de cineasta-em-transe: não porque ele teria entrado em contato com os espíritos Songhay, mas porque se viu alterado pela relação cinematográfica, matizada pelo teor próprio do ritual. O cineasta não é mais somente aquele que enquadra, mas sim quem é envolvido pelas espirais que as danças, os cantos e a repetição dos movimentos criaram para ele. Devemos incluir na profilmia, portanto, tudo aquilo que, do ritual, se lança em direção à câmera, movido pelas forças que o animam e os protocolos que o regem, e que também buscam e alcançam a câmera e o seu operador.

Se, como afirma Mateus Araújo Silva, o cine-transe, em analogia com o transe vivido pelas pessoas possuídas pelos espíritos, significava para Rouch, interiormente, um “estado estético, de criação e criatividade” (2012, p. 50) que o alcançava e o despossuía de si mesmo, para nós o cine-transe se manifesta exterior e materialmente na situação filmada, tal como ela é experimentada esteticamente pelo espectador. Parece-nos que se quisermos compreender e sentir, a um só tempo, o que se passa em *Horendi* e o que se passa conosco, como espectadores, precisamos romper com a cisão entre seus atributos de filme etnográfico (concedido pelas disciplinas científicas que amparam, a etnografia e a etnomusicologia) e os seus efeitos estéticos suplementares.

Como tentamos mostrar, a *poética ritualística Songhay* e a *estesia* que ela solicita – seja aquela vivida pelos que presenciaram o ritual, seja aquela mediada pelo filme – requer outros termos para ser conhecida e experimentada. Cremos que a formulação de Leda Maria Martins acerca do gesto como ato performativo – “*poiesis* do movimento e forma mínima” – alcança muito mais apropriadamente o que se passa no ritual filmado de *Horendi*, ao indicar como o tempo e o espaço tornam-se “imagens mutuamente espelhadas” no âmbito das oralidades:

O corpo dança o tempo. Dançar é como inscrever, que é como estar no tempo curvo do movimento. O evento criado no e pelo corpo inscreve o sujeito e a cultura numa espacialidade refletida, espelhando as temporalidades. Podemos, assim, conceber a performance ritual não apenas com inscrição do corpo nas espacialidades, mas como projeção do espaço em uma temporalidade que o espelha. As movências das

danças mimetizam essa circularidade espelhada, quer no bailado do corpo, quer na ocupação espacial que o corpo em voleios sobre si mesmo desenha. O movimento coreográfico ocupa o espaço em círculos desdobrados, figurando a noção exêntrica do tempo (2021, p. 86-89).

Se é assim que as coisas ocorrem, podemos liberar inteiramente o cinema da desconfiança daqueles que o tomaram como um aliado ambíguo. Assim como Henri Bergson (em *A evolução criadora*) se enganara ao condenar a ilusão cinematográfica – como nos conta Deleuze – ele também subestimou a maneira como a arte poderia alcançar o movente. Para o filósofo, ainda que a arte venha a dilatar nossa percepção, ela se situa na superfície da realidade, incapaz de ultrapassar o presente, em acentuada desvantagem quando comparada à filosofia:

Pela filosofia, podemos nos habituar a não isolar nunca o presente do passado que ele arrasta consigo. Graças a ela, todas as coisas adquirem profundidade, algo como uma quarta dimensão que permite que as percepções anteriores atuais e que o porvir imediato venha, ele próprio, desenhar-se em parte no presente. A realidade não aparece mais no aspecto estático, em sua maneira de ser, afirma-se dinamicamente, na continuidade e na variabilidade de sua tendência. O que havia de imóvel e de congelado em nossa percepção se reaquece e se põe em movimento. Tudo se anima à nossa volta, tudo se revivifica em nós (BERGSON, 2006, p. 181-182).

Ora, para revertermos tal julgamento e sustentarmos a igualdade fenomênica entre o conhecimento conceitual e a experiência estética devemos fazer tal como Deleuze: opor Bergson a ele mesmo. Em um ensaio no qual apresenta o pragmatismo de William James, Bergson indaga sobre o que aconteceria se, em vez de “reconstruir as coisas para a maior satisfação de nossa razão, nos ativéssemos pura e simplesmente àquilo que a experiência nos dá” (2006, p. 246). Se não nos contentarmos com a simplicidade à qual nossa inteligência é aficionada, nos depararíamos com uma realidade superabundante, indefinida, povoada por relações flutuantes e coisas fluidas, tal como a define William James. Certamente nossa razão não ficaria muito satisfeita com isso, e até mesmo o homem perderia a importância que se outorgou nesse universo, pois ele não poderia mais abarcar todas as coisas em termos de pensamento, encolhendo a vontade e o sentimento (BERGSON, 2006, p. 246-248).

Podemos imaginar o quanto as múltiplas formas de experiência estética vão ao encontro desse modo de conhecer a realidade (preconizado pelo pragmatismo de William James) e, em particular, esta modalidade especial de documentário praticado por Rouch que nós focalizamos aqui. Um filme como *Horendi*, liberado dos propósitos científicos que lhe foram atribuídos, pode muito bem alcançar os eventos do interior da duração compartilhada e

mediada pela câmara que se interpõe entre os corpos que dançam e o corpo do espectador, que neles se projeta com seu olhar e sua escuta. Talvez possamos traduzir a defesa que Rouch faz da coreografia-em-transe de sua câmera sob a divisa pragmatista que Lapoujade atribui a Etienne Souriau – o inventor da noção de profilmia –, para quem perceber é participar:

Para Souriau, perceber não é observar de fora um mundo diante de si, pelo contrário, é *entrar* num ponto de vista, assim como simpatizantes. Percepção é participação. Um fenômeno surge, surpreende por sua beleza, e lá estamos nós presos no interior de uma espécie de monumento perceptivo do qual exploramos a composição momentânea. Nossa perspectiva se encaixa em outra perspectiva, nosso ponto de vista em outro ponto de vista, como se houvesse uma intencionalidade, ou melhor, um princípio de ordem, visível na arquitetura do fenômeno. Não temos uma perspectiva sobre o mundo, é o mundo que nos faz entrar em uma de suas perspectivas (LAPOUJADE, 2017, p. 47)

Quem sabe, abordagens pragmatistas das dimensões poética e estética das imagens documentais – nos âmbitos do cinema e da fotografia – produzidas em torno das culturas e comunidades tradicionais (de matriz africana e ameríndia) poderiam contribuir para deslocar certas tipologias cristalizadas nos domínios da etnografia, das teorias do documentário e da antropologia visual, vindo a desconstruir criticamente, nas palavras de Édouard Glissant, aquele trabalho ocidental, universalizante, etnocêntrico e centrípeto que, durante séculos, “consistiu em fazer equivaler os diversos tempos comunitários, na tentativa de conferir a seu florescimento uma ordem hierárquica” (2021, p. 89-90).

Como que é que as imagens feitas com o Outro poderiam nos fazer entrar na perspectiva dele, mesmo sabendo que os cineastas e os espectadores podem somente assumir (eticamente e politicamente) o limiar variável de uma opacidade que não aparece mais como algo que deveria ser transposto, revelado, desvelado ou descoberto? Isso requer de nós – afirma Glissant – uma operação de “desgeneralização” na qual as especificidades das culturas poderiam encontrar lugar para “uma liberdade total (sonhada) de suas relações, aberta no próprio caos de seus confrontos” (2021, p. 90). Vistas não mais sob a emblema da identidade-raiz, e sim sob o modo variável da identidade relacional, foram tais especificidades que levaram as estéticas ocidentais a criarem noções como *etnopoética*, *geopoética* e *cosmopoética*, ele acrescenta. Tal atitude rompe com a dualidade constitutiva do que Glissant chama de pensamento do Outro e as divisões que ela gera, impostas pela colonização ao redor do mundo: os nômades e os sedentários; o cidadão e o estrangeiro; o visitante e o visitado; nós e os outros (2021, p. 41). No entanto, para vencer tais divisões e reconhecer as diferenças, precisamos retirar o Outro do domínio da noção reducionista de



## 34º Encontro Anual da Compós 2025

Diversidade de vozes e políticas afirmativas na Comunicação

Universidade Federal do Paraná (UFPR) | Curitiba/PR

10 a 13 de Junho de 2025

compos

compreensão. Não se trata de compreender o Outro, mas de nele encontrar a opacidade que protege o Diverso, escreve Glissant (2021, p. 89). Reabre-se aqui, em nova chave, todo um programa para se estudar o filme documentário (de outras épocas, e da nossa também).

## Referências

- ASPAHAN, Pedro Cardoso; GUIMARÃES, Estéticas do cosmos vivo. Texto apresentado ao GT Comunicação e Experiência Estética. **33º Encontro Anual da Compós**, Universidade Federal Fluminense (UFF). Niterói - RJ. 23 a 26 de julho de 2024.
- BERGSON, Henri. **O pensamento e o movente**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- CAMPOS, Haroldo de. **A educação dos cinco sentidos**. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- COLLEYN, Jean-Paul. Jean Rouch: **Cinéma et anthropologie**. Textes réunis. Paris: Cahiers du cinema/INA, 2009.
- COMOLLI, Annie. Cinématographie des rites. Paris: EHESS. Section des sciences religieuses. **Annuaire. Tome 99**, 1990/1991, p. 423.
- COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e poder**. A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2008.
- DELEUZE, Gilles. **Cinema 1: A imagem-movimento**. São Paulo: Ed. 34, 2018.
- FRANCE, Claudine de. **Cinema e Antropologia**. Campinas: Editora da Unicamp, 1998.
- GLISSANT, Édouard. **Poética da relação III**. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2021.
- hooks, bell. **Olhares negros: raça e representação**. São Paulo: Elefante, 2019.
- LAPOUJADE, David. **As existências mínimas**. São Paulo: N-1 edições, 2017.
- LAPOUJADE, David. **William James, a construção da experiência**. São Paulo: N-1 edições, 2017.
- MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo tela**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.
- NANCY, Jean-Luc. **À escuta**. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2014.
- PIAULT, Marc. **Anthropologie & Cinéma**. Paris: Téraèdre, 2008.
- QUEIROZ, Ruben Caixeta de. Jean-Rouch: o sonho mais forte que a morte. **Devires. Cinema e Humanidades**. Belo Horizonte: UFMG, v. 2, n.1, jan.-dez. 2004.
- QUEIROZ, Ruben Caixeta de. Between the sensible and the intelligible. Anthropology and the cinema of Marcel Mauss Jean Rouch. Dossier: Visual Anthropolog. **Vibrant, Virtual Braz. Anthr.** 9 (2), dec. 2012.
- RAMOS, Fernão Pessoa. **Mas afinal... o que é mesmo documentário?** São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008.
- ROUGET, Gilbert. Une expérience de cinéma synchrone au ralenti. In: **L'Homme**, 1971, tome 11 n°2.
- SEEL, Martin. **Estética del aparecer**. Buenos Aires: Katz Editores, 2010.
- SILVA, Mateus Araújo (Org.) **Jean Rouch 2009. Retrospectivas e Colóquios no Brasil**. Belo Horizonte: Balafon, 2010.
- SILVA, Mateus Araújo. La ciné-transe, ou l'anthropologie à l'épreuve du cinema. In: RAMILLET, Gilles; SAVELLI, Julie; SCHEINFEIGEL, Maxime (Org.). **Jean-Rouch. Passeur des images, passeur des mondes**. Paris: Téraèdre, 2021.
- STOLLER, Paul. **The taste of ethnographic things**. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1989.
- STOLLER, Paul. **Sensuous scholarship**. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1997.
- STOLLER, Paul. **Embodying colonial memories**. Spirit possession, power and the Hauka in West Africa. New York: Routledge, 2013.



## 34º Encontro Anual da Compós 2025

Diversidade de vozes e políticas afirmativas na Comunicação

Universidade Federal do Paraná (UFPR) | Curitiba/PR

10 a 13 de Junho de 2025

compós

