VII Simpósio Nacional de História Cultural
HISTÓRIA CULTURAL: ESCRITAS, CIRCULAÇÃO, LEITURAS E RECEPÇÕES
Universidade de São Paulo – USP
São Paulo – SP
10 e 14 de Novembro de 2014

O EU QUE SÓ PODE SER (N)O OUTRO: JEAN ROUCH E JOSÉ AGRIPPINO NAS ÁFRICAS DOS ANOS 1970

Izabel de Fátima Cruz Melo*

CAMINHOS DIVERSOS QUE LEVAM AO MESMO CONTINENTE

Jean Rouch chega a África, em 1941 tentando fugir dos desdobramentos da invasão da França pela Alemanha durante a Segunda Guerra. Ele viaja para assumir o posto de engenheiro dos *Travaux Publics*, para supervisionar a construção de rodovias no Níger, colônia francesa. Entretanto, as péssimas condições a que estavam submetidos os trabalhadores chamam sua atenção, despertando o interesse de compreender as relações entre os eles e os capatazes. Nesse contexto, dez operários morreram atingidos por um raio e em virtude disso, seguindo o conselho de seu amigo Daumoré Zika, foi até a Kalia Douadou, sua avó e sacerdotisa, que os fez conhecer os desejos e desígnios do Dongo, o gênio do trovão dos Songhay – experiência que deslocou inteiramente o interesse de Rouch, da engenharia para a Antropologia e o Cinema, como caminhos de compreensão para aquelas novas formas de vivência e sociabilidade que estavam ali presentes.

Em 1947, Rouch volta ao Níger e ao Mali como doutorando do Centre National de la Recherche Scientifique, para colher material sobre os Songhay no período anterior a islamização. Assim, entre constantes idas e vindas entre a França e a África, constituiu

* Professora da UNEB/ Campus XIII. Mestre em História pela UFBA. Doutoranda no Programa de Pós Graduação em Meios e Processos Audiovisuais na ECA/USP.

um contato prolongado e aprofundado com o continente africano, especialmente nos territórios de colonização francesa, trabalhando como cineasta e pesquisador, constituindo assim uma vasta filmografia que se inicia nos anos 1940 e vai até 2003, com curtas e longas metragens ficcionais e documentais que tratam de temas variados. Contudo, o recorte que aqui nos interessa é voltado para os curtas-metragens que tratam dos rituais de transe e possessão e, dentre eles *Tourou e Bitti: os tambores de outrora*.

Para Marcos Gonçalves há na produção rouchiana uma inspiração surrealista, que se coloca através do que ele chama de descentramento de si, que abriria uma possibilidade de encontro com o outro através de um processo que busca no "aspecto da urgência do fazer e na irredutibilidade da experiência individual", aceitar radicalmente o outro e a sua experiência. Neste sentido, as noções de *merveilleux* e da "beleza violenta", tão caras aos surrealistas, são ressignificadas a partir do transe e da possessão das sociedades tradicionais africanas, trazendo uma nova possibilidade de compreensão do avanço colonial europeu sobre o continente e suas implicações nas transformações dessas sociedades. [1]

Por sua vez, a ida de José Agrippino e Maria Esther Stockler para a África fez parte de um movimento de auto-exílio do qual alguns artistas brasileiros se lançaram a fim de fugir do recrudescimento da ditadura militar no Brasil, não só no que tangia a censura em relação às obras, mas, sobretudo no que dizia respeito às prisões e torturas, que faziam parte do aparelho repressivo dos governos militares, especialmente a partir do AI-5. Contudo, contrariando o fluxo majoritário, que foi ao encontro das metrópoles européias e norte americanas - reconhecidas como espaços em plena ebulição criativa – eles preferiram o continente africano.

Segundo Felipe Augusto Moraes, esta escolha está em plena consonância com as reflexões e realizações artísticas do casal, em torno da Arte-Soma, projeto estético que para ser visualizado, exige uma revisita ainda que rápida na trajetória artística de José Agrippino de Paula e também de Maria Esther Stockler, já que a partir do *Rito do amor selvagem* elas se entrelaçam. Agrippino (assim como Rouch), não é o que se habitualmente se chama de "homem de cinema". Seu percurso se inicia com a literatura,

[1] O *merveilleux* seria a conexão entre o ilógico e o irracional, reorientando o consicente através do inconsciente. O caminho para ele seriam os excessos de álcool, psicoativos e sexo, em busca do transe e do êxtase. Por sua vez, a beleza violenta, adviria do transe em si , como espaço da anti-razão. (GONÇALVES,2008: 87)

com a publicação respectivamente de diversos contos em revistas além dos romances *Lugar Público*, em 1965 e *Panamérica* em 1967. Em 1968 escreve a peça *The United Nations*, da qual houve somente edição mimeografada e da qual quatro cenas foram montadas, dando origem ao supracitado espetáculo *Rito do amor selvagem*, com direção e coreografia de Maria Esther Stockler.

Ainda em 68 realiza o filme *Hitler IIIº Mundo*, considerado um dos principais exemplares do *udigrudi*, na virada dos anos 60 para os 70 e que Felipe Moraes considera uma potencialização do espetáculo *Tarzan IIIº Mundo – o Mustang Hibernado*, que também teve toda criação coreográfica concebida por Maria Esther.

> Estamos diante, portanto, de um caso único em nossa filmografia até então: um filme realizado como parte integrante das pesquisas cênicas de uma trupe teatral de vanguarda. É evidente que Hitler IIIº Mundo é também muito mais que isso: ele é o sonho maior de uma arte-soma, se considerarmos que o cinema é igualmente o sonho ulterior da soma de todas as artes. (MORAES, 2011:89)

Já no *Hitler* é possível perceber uma relação entre o corpo e uma certa "expressão cósmica universal" que se desdobrou em outras direções na fase superoitista de Agrippino, nos anos 1970. Enquanto no *Hitler* esta relação se estabelece através do grotesco, que institui uma pulsão de degradação e morte, nos filmes *Candomblé no Togo*, *Candomblé no Dahomey*, o transe e a possessão revelam outras maneiras de interação entre o sujeito, sua corporeidade e o universo, bem como em *Céu sobre Água*, onde o corpo de Maria Esther parece se dissolver entre o céu e o rio em Arembepe, como se buscasse uma reconciliação entre os seres humanos e a natureza.

TOUROU E BITTI: OS TAMBORES DE OUTRORA

O filme inicia com um plano geral que apresenta a região na qual a comunidade que realiza o ritual está localizada. A câmera se aproxima, de modo a gradualmente destacar elementos constitutivos daquele local. O texto de Rouch segue junto com a imagem, preparando o espectador, através de uma concisa, mas esclarecedora explicação sobre o ritual, no qual os habitantes da região pedem ajuda aos gênios para saírem de uma fase de escassez alimentar. Este ritual teria a singularidade da utilização de tambores ancestrais que há muito não eram usados e que provavelmente não seriam usados novamente. A fala "entrar no filme é mergulhar na realidade...", coincide exatamente

com o momento em que de fato Rouch e a câmera adentram o povoado, seguindo o zima. A explicação imagético-textual prossegue numa tentativa de "tradução" do que está sendo visto.

O espaço ritual é organizado de forma circular, ocupando o que parece ser a região central deste povoado em que o rito é realizado. Durante todo o filme é possível notar a presença de muitas crianças assistindo a cerimônia, o que sugere que a participação delas tem um caráter formativo, visto que diversas sociedades tradicionais têm a sua continuidade garantida por uma memória grupal que, se inscreve também na oralidade, e por isso a centralidade dos *griots*, mas também no corpo, que é mobilizado pela música e induzido ao transe que viabiliza a possessão, através da qual os homens e gênios estabelecem contato. Há a apresentação da orquestra, seus músicos e instrumentos, que têm centralidade ritualística por serem os veículos de chamamento dos gênios, para que o contato entre os vivos e os ancestrais se concretize. A importância da orquestra é reiterada pela constante aproximação dos gênios, que inclusive, dançam em sua direção, como se a saudassem.

Rouch e o seu equipamento também fazem parte do ritual, sendo o único além dos gênios e dos sacerdotes a ocupar o centro da circunferência onde o rito se desenrola. A proximidade da câmera em relação ao corpo dos possuídos, devassando seus movimentos, ao passo que a sua fala nos coloca a par do diálogo entre *Kuré*, a hiena, gênio haoussa, e o sacerdote, além da participação de outro gênio, *Hadyo*, a cativa peul, que diferentemente de *Kuré*, emite gritos, sem uma fala articulada e com movimentos espasmódicos, perceptíveis, apesar do manto preto com o qual ela é coberta, nos impele a sensação de partícipes quase ativos do ritual, tornando a compreensão do cine-transe finamente sensorial.

A indumentária utilizada pelas pessoas é um indício de que essas comunidades tiveram contato com algum grau de islamização e/ou arabização, absorvendo algumas das suas influências, em que pese a manutenção do culto a ancestralidade. Os trajes, especialmente masculinos indicam isso. Em sua maioria eles vestem um conjunto de roupas muito comum entre as populações árabes ou arabizadas: a túnica comprida, acompanhada do *cirwal* (a calça) e o *tabursh* (o pequeno chapéu no topo da cabeça). Entre os homens há também a predominância das cores claras, especialmente entre os sacerdotes e os músicos, quase todos de branco ou azul claro. As mulheres vestem roupas mais coloridas, com tecidos estampados, muitas vezes presos por amarrações, além de

lenços ou turbantes na cabeça. Por sua vez, os turbantes são utilizados largamente pelos povos do oriente, mas não têm origem definida. Sabe-se que através das cores e tipos de amarração, por exemplo, é possível identificar de qual etnia/ comunidade a pessoa que o utiliza faz parte. No que tange a estas características levantadas sob a inspiração de Geertz e sua descrição densa, percebem-se algumas similaridades e outras divergências em relação ao filme *Candomblé no Dahomey*, de José Agrippino.

CANDOMBLÉ NO DAHOMEY

Diferentemente de *Tourou e Bitti*, não há no *Candomblé no Dahomey* nenhuma indicação além do próprio título que informe ao espectador sobre a localização ou mesmo a motivação dos rituais a serem realizados. Embora a banda sonora sugira continuidade, é possível que neste filme Agrippino e Maria Esther tenham registrado três cerimônias em momentos e provavelmente lugares diferentes no Dahomey. Neste artigo, devido a riqueza analítica que o filme possibilita e ao limite da paginação, me concentrei no primeiro ritual.

Considero como primeiro ritual aquele que vai do início do filme até 07’54”, quando a presença do Papai Noel indica o primeiro corte. O segundo é o mais curto entre os três e dura entre 08’15’’ e 09’30” e seus limites são marcados pela presença de um homem que conduz a câmera para o início dessa segunda parte e para a terceira também. O terceiro vai segue do 09’31” e encerra o filme. Esses elementos aqui sinalizados servem de marcos referenciais, mas o que tomo como indício para essa possível divisão do filme são as características diversas de cada um desses momentos ritualísticos.

Ao assistir o filme, torna-se completamente compreensível que Agrippino tenha atribuído ao filme o nome de *Candomblé no Dahomey*, pois existem semelhanças notórias entre os rituais registrados por ele e o candomblé, que não existe em África, e foi criado no Brasil, assim como o vodu e a santeria, que foram criados no Caribe, são outras religiões diaspóricas que reelaboraram e ressignificaram as religiões tradicionais das diversas culturas africanas, em virtude da escravização nas Américas.

O filme inicia acompanhando uma moça de cabelos curtos e roupas muito coloridas dançando. Ela tem os cabelos muito curtos, um bustiê colorido em tons terrosos, uma saia com estampas verticais em azul, além de outros tecidos coloridos presos na sua cintura, na região das costas. Ela faz movimentos intensos, com as costas arqueadas e os

braços se movimentando na lateral do corpo, e diferentemente do ritual do vilarejo de Simiri, há uma grande interação dos assistentes, em torno do espaço circunscrito por uma corda, que somente os participantes ativos da cerimônia podem ocupar. Eles se fazem notar através das palmas que parecem acompanhar a música tocada pela orquestra.

As mulheres têm presença majoritária e parecem ter preponderância no desenvolvimento do ritual. Entre elas há duas possibilidades de indumentárias, que parecem estar relacionadas com os papéis ocupados naquele momento. De todo modo, são elaboradas a partir dos tecidos que são próprios da região: conjuntos de saias e bustiês de estampas similares ou não, para aquelas que estão dançando e que entrarão em transe e serão possuídas pelos ancestrais. As outras que não dançam, mas acompanham as primeiras, como uma espécie de cuidadora. Elas vestem os tecidos com uma amarração que aparenta um vestido preso em um só ombro, sobre uma saia também colorida. Tanto as primeiras quanto as segundas têm colares de contas e argolas de motivos variados nas orelhas. Há também moças com as cabeças raspadas, o que pode indicar que essa cerimônia seja um rito de iniciação, além da participação ativa das crianças, que fortalece o argumento já colocado anteriormente da importância da sua presença nestes espaços como uma forma de garantir a continuidade da tradição.

Há uma movimentação intensa no interior do círculo, na qual os homens, embora em menor número, participam. Eles também vestem tecidos coloridos amarrados ao corpo, colares de contas variadas, e uma espécie de cocar feito de penas avermelhadas e base amarela e um tipo de chocalho nas mãos. Um deles ocupa durante um breve período a centralidade da dança com um cajado que termina com três pontas, voltadas para o solo. Ele o maneja com destreza, fazendo movimentos que mobilizam todo o corpo, girando sobre si mesmo, movimentando os braços em diversas direções e maneiras, pulando enquanto gira o cajado e simultaneamente as mulheres dançam ao seu redor, formando um círculo menor, com as cabeças baixas, as costas arqueadas e movimentando os braços na lateral do corpo, como se fossem borboletas batendo as asas, enquanto marcam o ritmo com os pés.

Em seguida, outro homem com um tecido azul de estampas verticais amarelas e cocar similar ao anterior, entra com um pulo que se transforma em uma coreografia que parte das mulheres imita, quando ele também movimenta os braços na lateralidade do corpo. Uma dentre elas parece desistir de dançar ao perceber a câmera de Agrippino voltada para ela, o que destaca pela primeira vez um elemento constante no filme:

interação explícita das pessoas com a câmera. Em diversos momentos as pessoas devolvem o olhar à câmera, algumas vezes com expressão de incômodo, outras com uma feição interrogativa.

Todos dançam e a câmera tenta acompanhar os movimentos intensos dos corpos. É possível imaginar e sentir a força que emana daquelas pessoas nos movimentos que se repetem alternada e incansavelmente. Para isso é necessário que a câmera também dance, dando voltas em si mesma, subindo, descendo, tentando se aproximar do êxtase ali presente. Todas essas oscilações nos dão a impressão de enxergar o entorno do círculo como se também estivéssemos em transe, dançando lá no Dahomey.

Em um dado momento, todos os que dançam se voltam para a orquestra, dançando do mesmo sentido e direção, como uma espécie de saudação, muito mais vibrante, mas ainda assim parecida com a que acontece em Simiri. Vemos os músculos se entesarem, o suor brilhar na pele – e num momento fugidio, um dos homens que dança, olha para o lado e esboça um sorriso em direção a câmera. Há aqui uma multiplicação do movimento, com as mulheres dançando no mesmo movimento, mas em diversas direções e em seguida, o Papai Noel nos avisa que é hora de parar, ainda que provisoriamente.

CINE-TRANSE E CINE-MAGIA: ENCONTROS, DESENCONTROS, REENCONTROS

> A câmera dança ao ritmo do (g)rito do candomblé, a câmera subjetiva, câmera-personagem, nada de documentário: cinemagia, a câmera desteatraliza o cenário. (Jairo Ferreira)

Não sei se no contexto mais geral, faria sentido chamar essa citação com a qual Lucila Meirelles abre o *Candomblé no Dahomey* de epígrafe, entretanto ao se falar de Agrippino, tendo como horizonte a sua busca pela arte-soma, talvez não seja tão descabido. [2] Seja como for, ela serve como um elo de aproximação entre o que já foi dito anteriormente sobre a trajetória de José Agrippino de Paula e Maria Esther Stockler e a sua produção cinematográfica no continente africano.

A partir do que foi visto e descrito do filme, ressaltando a importância do transe a partir da experiência da potencialização da imagem do corpo entregue aos deuses,

[2] Atribuo a Lucila Meirelles a escolha da citação, posto que ela é a curadora responsável pela organização a caixa *Exu 7* Encruzilhadas,editada pelo SESC/SP.

gênios ancestrais através da dança ritual que em conjunto com a música proporciona o restabelecimento mítico entre o então momento presente e o tempo sem tempo do mito que se refaz e reconta através das cores dos tecidos, das escarificações e, sobretudo, pela dança, pelo movimento do corpo, que busca sem explicações racionais ou palavras audíveis ou compreensíveis pelos espectadores ocidentais, nos expõe a opacidade daquilo que através do filme está diante dos nossos olhos. Talvez por isso a ausência das explicações e tentativa de aproximação gradual, que fazem parte do transe rouchiano.

Na perspectiva cine-mágica agrippiníca somos jogados abruptamente na cerimônia e mesmo o silenciamento das palavras é prenhe de ruídos e nenhum significado é conclusivo, todos eles são provisórios, prováveis, sinuosamente dançarinos e algo oníricos pela intensidade das cores, força e beleza plástica dos corpos que se intensificam pelo desejo do olhar que gira em transe, possuído pela força que emana das imagens. Para quem saiu do Brasil num momento da escalada repressiva, esse aparente retorno no tempo - para quem está habituado a pensar a história na linearidade progressiva – é um indicativo da busca da ampliação do sentido de uma arte que só faz sentido enquanto vivenciada. E nessa perspectiva, amparada pelos estudos de Renato Cohen talvez seja possível compreender estes rituais como performáticos

> Apesar de sua característica anárquica e de, na sua razão própria de ser, procurar escapar de rótulos e definições, a performance é antes de tudo uma expressão cênica(...) A partir dessa primeira definição, podemos entender a performance como uma função do espaço e do tempo, para caracterizar uma performance, algo precisa estar acontecendo naquele instante, naquele local. (COHEN,2002:28)

Além do esforço comum pelo reencantamento do mundo, penso que a performance é um bom ponto de encontro entre Agrippino e Rouch (além das relações entre Surrealismo e Contracultura, que deixarei para uma outra oportunidade), visto que encontramos nos dois filmes elementos que nos permitem pensar nesta direção. Também em *Tourou e Bitti*, encontramos duas camadas performáticas, a do próprio Jean Rouch, que assumindo a narração na primeira pessoa, e a câmera que também se permite o transe, transforma-se em personagem da sua narrativa e do ritual, ainda que não apareça em frente às câmeras, problematizando criativamente de uma só vez o Cinema e a Antropologia:

> Cine-transe – o instante no qual o cineasta, equipe, elenco, entregam-se a filmagem, em uma espécie de dança de possessão, mediando seus sentidos por meio dos equipamentos cinematográficos, substituindo o

> "eu" garantido, certo, rotineiro, por um "eu" do filme, incerto, novo e mais verdadeiro. Uma "verdade fílmica", um evento especial a ultrapassar as barreiras do cotidiano, a abertura para um evento de desvelamento, provocado, mas nem por isso, menos verdadeiro.
>
> Essa dança de possessão permitiria o instante no qual se estabeleceria a presença da câmera como uma desordem intolerável no mundo habitual para se revelar verdades mais profundas, veladas. Uma experiência que se imprimira no filme, criando um novo transe para seus espectadores, um novo momento para o desvelamento da verdade habitual e um novo conhecimento do que estaria velado ao primeiro olhar. (COÊLHO, 2009:09)

O transe rouchiano, ainda que na minha modesta opinião, compreensivelmente mais contido do que o de Agrippino, devido as diferenças de trajetórias e objetivos, obrigou o Cinema e a Antropologia a darem um salto no escuro do terreiro, que vai se deslindando e dando a ver quanto mais o olhar subjetivo se aproxima e admite sua curiosidade e se permite dançar a dança que une os homens com os seus gênios ancestrais que se reelaboram e refiguram a cada transformação das sociedades para continuar a fazer parte e dotar de sentido do mundo dos vivos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Fontes:

Jean Rouch - Tourou et Bitti (Níger, 1971) 11′

José Agrippino de Paula - Candomblé no Dahomey. (Dahomey, 1972) 22'40"

Bibliografia:

Coêlho, J (2009). *Cine-transe, experiência e narração no filme Jaguar de Jean Rouch.* Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Faculdade de Comunicação, Universidade de Brasília.

Cohen, R (2002). *Performance como linguagem: criação de um tempo-espaço de experimentação*. São Paulo: Perspectiva.

Geertz,C (2008). *Uma descrição densa: por uma Teoria Interpretativa da Cultura. In. A Interpretação das Culturas.* Rio de Janeiro: LTC

Gonçalves, M (2008). *O real imaginado: etnografia, cinema e surrealismo em Jean Rouch.* Rio de Janeiro: Topbooks.

Hoisel, E. (1980). *Supercaos: os estilhaços da cultura em "Panamérica" e "Nações Unidas".* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia.

Meirelles, L.(2009). José Agrippino de Paula: artista POP tropicalista**.** *ARS (São Paulo)*[online]. 2009, vol.7, n.14, pp. 60-67

Moraes, F (2011). *A Arte-Soma de José Agrippino de Paula.* Dissertação (Mestrado em Meios e Processos Audiovisuais) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo.

Rocha, G.(2004). Cinema-verdade 65. In *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify.

Rouch, J.(2009). Tourou e Bitti: os tambores de outrora. *Devires.* v.6, nº 2: 98-103.Belo Horizonte.

Ruíz, J (1967). La indumentaria de los moriscos, segun Perez de Hita y los documentos de la Alhambra. *Cadernos de la Alhambra 3*: 55-124. Disponível em: http://www.alhambra-patronato.es/ria/handle/10514/5959.

SESC. (2012). *Exu 7 Encruzilhadas: José Agrippino de Paula*. São Paulo:SESC.

Silva, M. (org) (2009). *Jean Rouch 2009: retrospectivas e colóquios no Brasil*. Belo Horizonte: Balafon.

Silva, M (2010). José Agrippino de Paula: lacune comblée. *Cahiers du Cinéma* nº 662. Paris: Cahiers du Cinéma.

Sztutman, R. (2005). Imagens perigosas: a possessão e a gênese do cinema de Jean Rouch.*Cadernos de Campo*. São Paulo: USP nº13: 115-124. Disponível em: http://www.revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/view/50254/54368.