



Jean Rouch e o prazer de contar histórias¹

ÉMILE BRETON²

Crítico de cinema, colaborou em diversas revistas e jornais, como *La Nouvelle Critique*, *Cinéma*, *L'Humanité* e *Regards*

Eu gostaria de me ater a um aspecto da personalidade de Jean Rouch que é o seu talento de narrador, pois ele contribui muito para o prazer que temos ao ver seus filmes, assim como para o prazer que o próprio cineasta deve ter experimentado ao realizá-los. Prazer, e eu diria mesmo júbilo: não realizou ele, em seus últimos anos, um *Dionysos*, que certamente não é um de seus melhores filmes, mas do qual ele não abria mão?

Todos aqueles que puderam entrevistá-lo ficaram impressionados com esse talento, vindo das antigas culturas orais e cultivado por pessoas do povo, muitas vezes mais velhas, que consiste em deixar correr as digressões, multiplicar os incisos sem nunca perder de vista a linha da história e a ela retornando no momento desejado. Assim ocorre com a avó de Jean Eustache em seu filme de duas horas, *Número zero* (1971). Com a diferença notável, é bem verdade, de que o horizonte da avó se limitava à sua família e à sua cidade na província, enquanto o de Jean Rouch era incontestavelmente mais amplo, incluindo a literatura (sobretudo a poesia), o gosto pela viagem e pela exploração [*exploration*], a etnografia.

Na brochura publicada por ocasião da exposição a ele dedicada em 2000 pelo Museu de História Natural de Paris, *Jean Rouch, Récits photographiques*, Jean-Claude Moreno, administrador do museu, escreve: “escutar Jean Rouch é ser transportado para um mundo fantástico onde se misturam relatos fantásticos ou mitológicos, uma longa experiência de pesquisador e uma maravilhosa paixão de cineasta”.

E o fotógrafo Raymond Depardon, na mesma brochura: “como Jean Rouch tem sempre histórias surpreendentes a nos contar, eu imagino que ele possua fotografias ainda mais insólitas”.

Albert Cervoni – jornalista na revista comunista *France Nouvelle*, que o encontrou frequentemente e que, amigo de Ousmane Sembène, organizou um encontro sempre lembrado de Rouch com o cineasta africano – encontrou a melhor definição desse talento. Sob o título de “Crônica de um *griot*³ gaulês”, ele escreveu no número especial da revista *CinémAction* (n. 17) um artigo que começava com as seguintes palavras:

Jean Rouch passaria facilmente por um gaulês, um dos nossos famosos ancestrais de cabelos louros e olhos azuis. O

1. Texto escrito originalmente para o Colóquio Internacional “Jean Rouch” (organizado pela Balafron e seus parceiros), no qual foi lido pelo autor em 3/7/2009 na Cinemateca Brasileira, São Paulo.

2. Émile Breton é um importante crítico de cinema francês, autor de inúmeros artigos (para jornais, revistas e livros coletivos) e de alguns livros. Entre outros veículos, colaborou com *La Nouvelle Critique, Cinéma, L'Humanité e Regards*. Ao longo dos anos, publicou uma série de artigos sobre Rouch, além de algumas entrevistas com o cineasta e antropólogo.

3. Os *griots* são contadores de histórias, depositários da memória coletiva, que ainda existem em vários povos e vários países da África ocidental. (N.T.)

engraçado é que esse possível e plausível gaulês se tornou, em grande medida, um *griot* africano, que assumiu, com a câmera na mão, o papel dos narradores que ilustravam a cultura oral africana, transmitida de aldeia em aldeia, de mercado em mercado.

Bem antes de se tornar cineasta, bem antes de ser etnógrafo, ele era esse contador de histórias, capaz de compor um relato, capaz mesmo de fazer de sua vida um conto. Assim, só podemos ficar impressionados com o início do primeiro artigo que ele escreveu para contar a descida ao Níger que ele havia empreendido com dois amigos. Foi em 1946, ele tinha 29 anos e conhecera sua primeira estada como engenheiro de pontes e estradas no Níger (de onde fora expulso pelas autoridades pétainistas por gaullismo), se engajara nas Forças Francesas Livres e terminara a guerra como “Chefe da Seção de reconhecimento de engenharia da primeira divisão blindada”. Assim começava o relato dessa aventura:

Na manhã de 20 de julho de 1796, um homem exausto chegava às margens do Níger, nos arredores de Ségou. A noite inteira, o aborrecimento dos mosquitos e a ideia de que ele seria o primeiro dos homens brancos a ver o grande rio africano o impediram de dormir. Há meses, ele lutava contra essa África desmesurada, contra o clima adverso, contra a maldade dos homens, mas todo esse cansaço se esvaía bruscamente sob a visão do “*Majestic Niger Glittering in the Morning Sun*”, glorioso Níger brilhante ao sol da manhã, tão grande quanto o Tâmis em Westminster, seguindo lentamente em direção ao oriente. Este homem era o escocês Mungo Park, aquele que dali em diante não terá outra ideia senão a de seguir esta água cintilante, seguir este rio até esgotar suas forças, para terminar afogado ou massacrado nas correntezas de Boussa.

Uma palavra sobre este Mungo Park, cirurgião escocês (1771-1806) capturado por um chefe mouro durante uma primeira expedição à África, que fugiu e descobriu o Níger, como diz Rouch. Ao retornar à África para uma segunda expedição, ele morreu em Boussa. Ele redigiu para a “*L’African Society*” um diário, *Travels in the interior of Africa*, publicado em 1816. Provavelmente Rouch pesquisou, antes de sua partida, o amor pela África deste predecessor. E é assim que, falando de aventura nos inícios da carreira desses três jovens típicos de

seu tempo, sonhando com aventuras depois da guerra, ele se inscreveu desde o início numa longa história: “era uma vez um amante do Níger...”.

Ele contou muito esta história desde então, variando frequentemente seus detalhes de acordo com seus interlocutores, o que também dá o charme da história. Tomemos a versão resumida que ele deu para o jornal *L'Humanité* em 14 de abril de 1999:

Depois da guerra, com meus amigos Jean Sauvy e Pierre Ponty, decidimos ser grandes repórteres sob a alcunha única de Jean Pierjean. Jean Pierjean começou a fazer estragos e a AFP nos pediu para escrever artigos exclusivos. Nós nos pusemos a escrever artigos sobre assuntos os mais diversos, até o dia em que encontramos os alunos de Griaule que iam partir para a África e nos disseram: “Por que não vêm conosco? Vocês podem fazer um filme”. Respondemos que não sabíamos fazer isso, mas propusemos a exclusividade da reportagem à AFP, que pagava bem. Logo, à medida que avançávamos pelo Níger – esse Níger ao qual, junto a Sauvy em 1942, prometemos retornar um dia –, escrevíamos à máquina, nos alternando para mudar de estilo, revelávamos as fotos em máquinas à pilha, fazendo-as secar na ponte. Assim descemos o rio durante nove meses. Nossa história, na verdade, bem como a dos alunos de Griaule, foi filmada não por nós, mas por Jacques Becker, três anos depois, em seu *Rendez-vous de juillet* (1949).

Reencontraremos este prazer de contar na maioria de seus filmes, e primeiro naqueles nos quais ele deu explicitamente essa forma narrativa, como *A caça do leão com arco* (1958/65), mas não só. É, de fato, a voz de Rouch que, após o toque do violino monocórdio de um *griot*, abre este filme, enquanto aparecem na imagem os rostos de crianças atentas. “Meninos, em nome de Deus, escutem”, diz ele. “Escutem a história de *Gawei Gawei*, a história de seus pais, a história de seus avós, a história dos caçadores de leão com arco. O país onde se passa a história se chama *Gandji Kangamorrú Gamoru*, a savana mais longe que o longe, o país do lugar nenhum”. Assim começa o relato e, no mesmo movimento, a investigação etnográfica, a minuciosa observação dos gestos do ritual que acompanha a fabricação do veneno das flechas, dos gestos de aproximação às feras e do respeito que os caçadores lhes devotam. Do mesmo modo, *Jaguar* (1967), narrativa da viagem

movimentada de Lam, Damouré e Illo (jovens nigerinos que partem “pela rota dos ancestrais”, em busca da fortuna em Gana, ainda chamada Costa do Ouro), se abre com as palavras de Rouch: “Nós vamos lhe contar uma história...”. E esta história picaresca, muitas vezes engraçada, é também um depoimento sobre o que une e separa esses três jovens, um pastor, um pescador e um paquerador da savana, assim como sobre o que estava mudando na África. Depoimento que mais de uma vez passa por *gags*, como a das diferentes atitudes dos companheiros diante da alfândega inglesa, ou a das suas reflexões após o encontro com os “Sambas”, que dançavam nus. Três olhares diferentes, como uma etnografia “de dentro”, mas numa única história regada a alegres criancices.

Mesmo em *Crônica de um verão* (1960, co-dirigido por Edgar Morin), um dos filmes que mais sacudiu o cinema francês, Rouch – ao contrário de Morin, que queria claramente se deter nos depoimentos dos parisienses entrevistados sobre a felicidade – se compraz maliciosamente em fabular, em procurar na imagem inícios de histórias. A tensão é perceptível hoje, talvez mais do que nos anos sessenta, quando éramos mais sensíveis à novidade da empreitada. Em seu comentário registrado em 2005 para o DVD do filme, Morin exprime com muita cautela sua decepção. Ele lembra que após o registro dos depoimentos, Rouch dizia: “isso tudo é muito triste, precisamos sair um pouco...”. E vieram então as sequências bem conhecidas da tourada vista por dois personagens, ou de Saint-Tropez, ou do piquenique no bosque de Fontainebleau. Que Morin parece não apreciar muito hoje em dia.

Vários outros de seus filmes, e talvez todos eles, poderiam ser citados a este respeito, mas paremos por aqui, pois essas observações não passariam de uma constatação. Além disso, o próprio método de filmagem de Rouch é assim. Ele mesmo disse um dia a Philippe Esnault, numa entrevista para a revista *Image et son* (n. 249, abril de 1971): “eu trabalho com uma equipe de africanos que conheço desde 1941. Somos portanto cúmplices. Eles sabem muito bem o que é o cinema, nós contamos histórias e de repente nos dizemos que elas poderiam dar um filme. O que poderá vir disso? E começamos a nos contar o filme”. Encontramos este júbilo da invenção mesmo em filmes bem curtos, como no curta metragem publicitário feito na África com Damouré e Lam para a Volkswagen, *VW malandro* (1973), onde os dois amigos dançam com o carro, e a câmera com eles.

Cabe então perguntar se os melhores etnógrafos não seriam também aqueles que possuem o gosto das histórias, do maravilhoso, e que fazem questão de compartilhar seus entusiasmos. Assim como começamos este texto com o primeiro artigo de Rouch, podemos agora recuar até 1934, ano em que Marcel Griaule (que ele considerava seu mestre e a quem sempre homenageou), então aos trinta anos, idade de Rouch ao descer o Níger, publicava *Les Flambeurs d'Hommes*, seu primeiro livro, sobre sua primeira missão na África (Abissínia, 1928/1929). Foi Sébastien Charléty, historiador conhecido por seus trabalhos sobre o Saint-Simonismo, que, como reitor da Academia de Paris, prefaciou o livro, notando de início que “foi para uma história de aventuras extraordinárias que Marcel Griaule me pediu um prefácio...”. E Griaule falava do Nilo como Rouch falava do Níger: “O Nilo, escrevia ele, é esta coisa que impede os viajantes de dormir. Atravessar um rio, especialmente se ele avança por águas rasas, é escorregar pelos dedos do diabo”.

Podemos reter também o início do livro mais famoso de Griaule, *Le Dieu d'eau* (1948), publicado bem mais tarde, depois de suas missões sobre os Dogon. Apresentação, a partir de longas entrevistas com o velho sábio Ogotemmelí, da visão de mundo dos Dogon, o livro começa com as seguintes palavras:

O sol raiava bruscamente sobre a planície de Gondo e dominava os terraços de Ogol de Baixo. Os pássaros se calavam para lhe dar a palavra. No pátio da caravana com que se confunde todo acampamento sudanês, os últimos minutos de paz escoavam. Em torno de um prato esquecido onde sobrara, na véspera, algum traço de comida, pegadas de asno indicavam as visitas noturnas. Quatro bolas de excremento, claras como exemplos, teriam podido ser recolhidas para as coleções do Museu (Laboratório de Mamalogia): elas ainda não eram, naquela hora, um centro de atenção para os escaravelhos.

Salta aos olhos aqui um senso agudo da apresentação e da *mise-en-scène*. A arte mesma do narrador. Um pouco como se o etnólogo quisesse se manter à altura de seu informante poético, o velho sábio dogon. E, já que estamos no Brasil, lembremos outra bela página de um outro antropólogo, Roger Bastide, em seu artigo “O homem, essa máquina de fabricar Deuses”, publicado em 2 de julho de 1943 no *Diário de São Paulo*, e recolhido em francês no seu livro *Le Sacré Sauvage* (1975). Ele evoca com muitas

imagens os homens e as mulheres que ele vê passar pelas ruas da cidade, ricos e pobres, dizendo que, uns preocupados demais com seus afazeres, outros sobrecarregados pela vida, eles não podem pensar em “se ocupar do sagrado ou inventar mitos”. Mas conclui que “no entanto, em todos esses homens que cruzo pelas ruas, tanto nos mais feios, nos mais miseráveis, no mendigo aleijado, no leproso coberto de feridas, quanto nos mais ricos, nos mais favorecidos, existem deuses”. Assim, Bastide e Griaule revelam, cada um a seu modo, que sabem ver além das aparências.

Basta dizer que, se para um etnólogo, a preocupação com a observação *prima*, a imaginação que permite, a partir da observação, se descolar do real, escapar às suas próprias representações para se abrir àquelas dos outros que ele observa, não é menos importante. E neste ponto, Rouch é provavelmente aquele que foi mais longe, talvez por perceber logo que a câmera não era um instrumento de registro, mas uma ligação entre o observador e o observado, o que lhe permitiu elaborar sua teoria da antropologia partilhada. Mas talvez também porque este homem do século XX, engenheiro de formação, racionalista, sabia bem que nem tudo é acessível pela razão raciocinante. Não por acaso, ele se viu até o fim como um surrealista, mesmo quando isto ficou fora de moda. Além disso, como um verdadeiro narrador, ele acreditava no que contava. Ou melhor: o que ele contava tornava-se verdade. O que digo três vezes é verdade, já dizia um poeta da Renascença. E isso é ainda mais verdadeiro no caso de Rouch, que narrava através do cinema, que parece criar o real. Podemos assim concluir a famosa querela sobre o Cinema-verdade dizendo que se trata do “cinema-verdade-do-cineasta”, pois, evidentemente, tudo isso para Rouch passou sempre pelo entusiasmo.

No artigo “*Le renard fou et le maître pôle*”, dedicado à sua colega de etnografia Germaine Dieterlen e republicado no livro *Jean Rouch Cinéma et Anthropologie* (Paris, INA/Cahiers du Cinéma, 2009), ao falar da cerimônia do Sigui, que dura sete mas se realiza só a cada sessenta anos, e que ele filmou de 1967 a 1973 com Germaine Dieterlen, Rouch evoca uma conversa com Griaule numa noite na falésia de Bandiagara:

Griaule falou de fatos muito simples que lhe colocavam problemas de método. Tratava-se das primeiras informações sobre o *Pontolo*, o “companheiro de Sirius”, esse satélite

minúsculo assimilado pelos Dogon à primeira semente de *fonio* selvagem, a menor semente existente no mundo. A conjunção de Sirius e seu companheiro teria servido aos Dogon para determinar a data exata da celebração das festas centenárias do Sigui. Eu já estava impressionado com esse conhecimento astronômico dos Dogon, habituado que estava com as pessoas do rio, mal capazes de localizar nele a constelação de “Albora, o homem”, Orion. Mas quando Griaule diz, com um sorriso enigmático que: “o que é estranho nesse caso é que o amigo de Sirius é invisível a olho nu”, eu não pude deixar de lhe dizer: “mas então qualquer observação é impossível e, logo, o eclipse do companheiro de Sirius não poderia determinar a celebração de Sigui”. Griaule não respondeu de pronto, ele me olhou com ar matreiro, depois me disse simplesmente: “Eu sei que é muito difícil admitir, mas se não pode admiti-lo, você jamais será um etnógrafo.” E naquela maravilhosa noite de agosto em Sangha, eu sabia que este homem que poderia ter sido meu pai não estava brincando, ele respondia à minha inquietação com outra inquietação, e tinha razão: era isso a etnografia, se desfazer de seus próprios pensamentos para tentar compreender os sistemas de pensamento do outro.

Está claro, foi assim que Jean Rouch se tornou o cineasta que foi, e a prática do “como se” – para lembrarmos o título do filme de Jean-André Fieschi que vimos aqui –, do *Mosso Mosso* dos contadores de história, com a qual ele gostava de brincar com seus amigos africanos, contribuiu muito para essa compreensão dos sistemas de pensamento do outro. Foi depois de uma seção de adivinhação sobre a areia, onde os vestígios deixados durante a noite por uma raposa permitem prever o futuro imediato, que ele se tornou, como afirma no artigo supracitado,

um dos discípulos desse personagem-chave da forma de pensamento dos Dogon, este contestatário fundamental que começou sua existência tumultuosa comendo sua própria placenta e que depois fez cair folhas da *acácia faidherbia*⁴ na estação chuvosa para depois devolvê-las na estação seca. Agora, eu aceito suas mensagens mais absurdas sem passá-las, como antes, pelo crivo da razão.

4. Espécie de acácia nativa da África. (N.T.)

Esta raposa é, na realidade, a raposa pálida, pequeno mamífero noturno que se alimenta de lagartos e insetos. E, na mitologia, o mestre da desordem.

Na entrevista para a revista *La Nouvelle Critique* (n. 82, 1975), a propósito do filme *História de Wahari*, de Vincent Blanchet e Jean Monod, sobre os índios Piaroa da Venezuela, Rouch disse que o objetivo do cinema era “colocar em circulação objetos inquietantes”. Podemos fazer “como se” esta sua definição se inspirasse na raposa pálida. No livro a ela consagrada por eles (*Le Renard pâle*, Institut d’Etnologie, 1965), Germaine Dieterlen e Marcel Griaule escrevem:

o mito dogon [...] revela um sério exame das condições mesmas da morte. Donde o seu aspecto biológico preciso; o universo é certamente considerado como um todo, mas também como um organismo vivo articulado, ordenado – a ponto de integrar a própria desordem –, funcional, com partes que se encaixam. O mito apresenta uma concepção do universo – desde o sistema estelar até o menor dos grãos, passando pelo homem, imagem microcós mica desse mundo. Nesta perspectiva, intervém também aquilo que pertence à psicologia, como caracteres e os comportamentos atribuídos aos principais agentes do mito. O acento é colocado na personagem da raposa, sempre em falta, sempre justo. Independente, mas insatisfeito com isso; ativo, inventivo e ao mesmo tempo destruidor; audacioso mas temeroso; inquieto, astuto e no entanto leviano [*désinvolte*], ele encarna as contradições inerentes à condição humana.

Para nos convenceremos de que Jean Rouch tenha sido o irmão da raposa pálida, ou melhor, que ele tenha sido a sua encarnação, basta revermos um de seus primeiros filmes, *Cemitérios na falésia* (1951), sobre o funeral de um jovem afogado em terra dogon. Veremos ali as vãs tentativas de encontrar o corpo do jovem, seguidas dos sacrifícios e das libações ao espírito das águas para que ele consinta em restituí-lo. Veremos também como, encontrando ele enfim seus ancestrais na caverna onde eles estão enterrados, a vida pode enfim retomar seu curso. À maior desordem que a morte accidental de um jovem constitui, seu cinema faz suceder a ordem da paz reencontrada pelo “espírito do rio”, a descida das águas pela falésia vindo em contraponto à ascensão do corpo em sua “cobertura dos mortos” rumo à gruta onde se juntará aos seus ancestrais. Esse duplo movimento diz, em cinema, a adesão à crença dos Dogon. O cinema aqui, à sua

maneira (que é a do plano e a da montagem), “fala Dogon”. Pois a arte do narrador é também essa: dizer com suas imagens o que os mitos construíram durante séculos.

E, já que falamos de entusiasmo, eu gostaria, depois desses dois curtos trechos, lembrar como Jean Rouch, no volume coletivo *Etnologiques: Hommages à Marcel Griaule* (Paris: Hermann, 1987), narra o mito da fundação dos Dogon. Segundo este mito, os Dogon, vindos das terras de Mandé em busca de um refúgio, dão de frente com a falésia de Bandiagara, onde iriam se fixar. Foi Adouon (o mais jovem dos ancestrais), nos ombros de Arou, quem o percebeu primeiro e, entusiasmado, saltou na terra e “peidou de prazer”. Gosto de imaginar que Rouch, mais de uma vez, ao descobrir o que aparecia no visor de sua câmera, “peidou de prazer”.

Tradução de Leonardo Amaral

Revisão técnica Mateus Araújo