



Estilhaços de vozes (Robinson não diz seu verdadeiro nome)¹

MAXIME SCHEINFEIGEL

Professora de Estética e História do Cinema na *Université de Montpellier III*
(*Paul Valéry*)

Resumo: Tomando como exemplo *Eu, um negro*, o artigo analisa como o uso da fala no cinema de Jean Rouch subverte os códigos do documentário e da ficção. Neste filme, Rouch sistematiza pela primeira vez procedimentos que lhe são próprios. Primeiro para os personagens: o efeito feed-back, o assincronismo e o anacronismo. Em seguida para ele mesmo: sua voz *off*, numa situação notável e insólita, é a do narrador do relato. Ela se ergue na noite, como a voz de um sonhador cujas imagens de sonho, vindo se atualizar na tela, parecem dar vida aos protagonistas do relato. Pelo espelho do sonho, o elo inédito assim criado entre eles, atores de seu próprio papel, e o cineasta que os filma em direto renova profundamente a idéia da alteridade.

Palavras-chave: Jean Rouch. *Eu, um negro*. Fala. Voz.

Abstract: Taking as example *Moi, un noir*, this paper analyzes how the use of speech in the work of Jean Rouch subverts the rules of documentary and fiction. In this movie, Rouch systematizes for the first time his characteristic procedures. First concerning the characters: the feedback effect, the non-synchronism and the anachronism. And then concerning himself: his voice-over, in a remarkable and unusual situation, is that of the narrator of a report. It then raises during the night, as the voice of a dreamer whose dream imagery, being realized in the screen, seems to give life to the protagonists of the report. Through the looking-glass of dreams, the novel link thus established between them, actors of their own roles, and the filmmaker, that directly shots them, profoundly renews the idea of otherness.

Keywords: Jean Rouch. *Moi, un noir*. Speech. Voice

Résumé: En prenant pour exemple *Moi, un noir*, l'article analyse comment l'usage de la parole dans le cinéma de Jean Rouch subvertit les codes du documentaire et de la fiction. Avec ce film, Rouch systématise pour la première fois des procédures qui lui sont propres. D'abord pour les personnages : l'effet feed-back, l'asynchronisme et l'anachronisme. Ensuite pour lui-même : sa voix *off*, dans une situation remarquable et insolite, est celle du narrateur du récit. Elle s'élève dans la nuit, telle la voix d'un rêveur dont les images de rêve, venant s'actualiser sur l'écran, semblent donner vie aux protagonistes du récit. Par le miroir du rêve, le lien inédit ainsi créé entre eux, acteurs de leur propre rôle, et le cinéaste qui les filme en direct renouvelle en profondeur l'idée de l'altérité.

Mots-clés: Jean Rouch. *Moi, un noir*. Parole. Voix.

No fim dos anos 50, o *cinema direto* de Jean Rouch estabelece que a fala é um acontecimento. Fala-se muito nos filmes de Rouch, tanto nos documentos etnográficos quanto nas ficções documentárias, e este é um traço marcante de toda uma cinematografia da qual ele é, com o canadense Pierre Perrault, um dos principais iniciadores.² A fala ainda encontra o sentido através do sentido das palavras que assumem as imagens, herança do cinema documentário clássico, mas o acontecimento produzido pela maneira rouchiana de conceber e trabalhar o cinema é o deslocamento da relação fala/imagem, que tende mesmo a se inverter. A *mise en scène* é singularmente inesperada, mesmo quando endossa e retoma traços conhecidos. Ela é particular, por pelo menos três razões.

Primeira: os filmes de Rouch são geralmente submersos por uma onda quase ininterrupta de falas (fala diegética em língua vernacular, sua tradução mais ou menos elíptica em francês pela voz *off*,³ comentários variados etc.), mas neles os monólogos perdem o fio do monólogo interior clássico e os diálogos são verdadeiramente falsos: a fala atinge um regime propriamente estranho, com um quê de fantástico.

Segunda: essa matéria verbal profusa encontra, no entanto, uma estrutura muito definida, devido ao fato de que um comentário proferido pelo próprio Rouch reúne a diversidade de seus estilhaços, religando-a por vezes à imagem. Ora, nem a voz *off* nem a fala extradiegética de Rouch se submetem completamente às leis que regem seu estatuto e funcionamento habituais.

Terceira: documentários ou ficcionais, filmados em preto-e-branco ou a cores, em 16 ou em 35 milímetros, curtas, médias ou longas-metragens, os filmes de Rouch têm a aparência um pouco antiquada de filmes mudos, que teriam sido pós-sonorizados, mais do que pós-sincronizados.

Michel Chion diria provavelmente que o cinema “sonoro”⁴ de Rouch é “vococentrista”, mas diria, igualmente, que ele não o é. De onde quer que o olhemos, de onde quer que o escutemos, ele é transgressivo: por um lado, trai a causa do cinema então autorizado pela instituição etnográfica; por outro, desrespeita o trabalho dos “profissionais da profissão” que alimentam a “qualidade francesa” do cinema dos anos 50:⁵ traição, desrespeito, para legitimar o nascimento de um ato de fala cinematograficamente novo. Através da dimensão visual e sonora das imagens do cinema de Rouch, circula de fato, tênue, teimosa, resoluta “a questão do *quem*

1. Publicação original.: “Éclats de voix (Robinson ne dit pas son vrai nom)”. *Admiranda* n. 10 (*Le génie documentaire*, dirigido por Maxime Scheinfeigel), Aix-en-Provence, 1995, p. 110-118.

2. Sobre o cinema direto, a obra publicada em Paris pelo canadense Gilles Marsolais, *L’Aventure du cinéma direct*, Seghers, 1974, continua sendo uma excelente fonte de informação.

3. Como se sabe, os franceses tendem a qualificar de *off* a voz que os anglo-saxões preferem qualificar de *over* (voz que emana de alguém situado para além do espaço visível do plano ou de seu entorno, como no caso típico do narrador) e a qualificar de *hors-champ* aquela voz que os anglo-saxões preferem qualificar de *off* (voz que emana de alguém ausente do quadro mas contíguo ao seu espaço visível). No Brasil, nosso léxico tende a se fixar em conformidade com o dos anglo-saxões, mas aqui preferimos, para evitar a confusão, respeitar a terminologia da autora (que invoca numa nota adiante uma tipologia proposta por Michel Chion), deixando de fora, como ela, o qualificativo *over*, e traduzindo seu *hors-champ*, assim como seu *hors-cadre*, como extracampo. [Nota do revisor técnico].

4. Ver no *Cinéma 2*: *L’Image temps* (Paris: Minuit, 1985), cap. 7, “La pensée et le cinéma”, a divisão deleuziana entre cinema falado e cinema sonoro.

5. No início graças a uma incontestável ingenuidade: Rouch contou mil vezes como aprendeu cinema, manuseando uma câmera no avião que o levava a Niamey. Pouco antes, Orson Welles constatara que “três horas” bastavam para esse aprendizado.

6. Cf. Jean-André Fieschi, "Dérives de la fiction : notes sur le cinéma de Jean Rouch", in: *Cinéma, théories, lectures*. Paris: Klincksieck, 1973, p. 260. [Cf. tradução brasileira publicada na *Devires - Cinema e Humanidades*, vol. 6, n.1, jan-jun, 2009, p. 23-24]

fala?"⁶. Moderna, ela põe em xeque a forma até então orgânica dos corpos documentados pelo cinema, e seus ecos mais ou menos evidentes são detectáveis, senão perceptíveis, em algumas obras cinematográficas maiores, interessadas em buscar *uma* verdade tanto mais aguda por não ser a verdade. Na França, por exemplo, o cinema de Godard, o de Eustache e talvez também o dos Straub não cessam de fazer ressoar essa questão na cenografia dos atos de fala que neles se realizam.

No princípio era o som

Nos seus inícios, Rouch é cineasta-etnólogo. De 1947 a 1950 encadeiam-se *No país dos magos negros*, *Hombori*, *Os mágicos de Wanzerbé*, *A batalha no grande rio*, e o cineasta recolhe ali a matéria primeiramente visual. Depois, ela é assumida, organizada e explicitada pelo comentário, condição que franqueia a esses filmes o estatuto de documento científico. Ora, tal comentário veicula uma linguagem já um pouco estranha. Ela vem de um observador europeu cuja cabeça se enche logo de ecos das vozes africanas refletindo-se na água do rio, o Níger que vai correr incessantemente no cinema de Rouch. O primeiro filme, e os outros em seguida, murmuram o rumor polifônico que se eleva de todas essas vozes: Rouch as registra e monta como ambiências sonoras, e no entanto – traço absolutamente distintivo – elas são as atrizes de um papel diegético. Do seu lado, a fala do comentário é ainda etnocentrada: ela ordena a legibilidade das imagens, articula um discurso muito determinado pelo ponto de vista da ciência ocidental, mas, por participar de uma banda sonora deliberadamente excêntrica, já rompe um pouco com o etnocentrismo – em uníssono com a voz que a profere, vibram as vozes dos personagens. No início, eles eram objeto de uma observação científica. Depois, eles serão no cinema documentário de Rouch os sujeitos virtuais de incansáveis fabulações de cinema.

Essa virtualidade é o alimento essencial da mecânica que engendra a teoria rouchiana das imagens, ela é a sua possibilidade, que Rouch dá ao seu cinema por meio de uma técnica não tecnicista. No mais das vezes, ele capta a fala dos personagens na bruma de um registro não seletivo e a duplica, mais do que a traduz, ele a relata porque a repete, e a repete porque a relata. O universo sonoro do seu primeiro filme a repercutir publicamente, *Os mestres loucos* (1954), se funda nesse

princípio que deixa transparecer uma tensão decisiva na busca de um sincronismo impossível entre as vozes das personagens (os haukas) e a voz do relato (a do cineasta). Ali, se produzira um descompasso fecundo entre os efeitos ordinariamente esperados pela instituição (científica) de um cinema etnográfico convenientemente distanciado.⁷

A sincronia virá mais tarde, em 1960, com *Crônica de um verão*: as vozes das personagens não se submetem mais à voz do comentador Rouch, elas encontraram seu lugar – síncrono – na imagem. Esse efeito, resultante sobretudo de um achado técnico⁸ (o acoplamento de um gravador à câmera), poderia ter induzido o cineasta a renunciar ao comentário. Seu cinema, essencialmente africano, é suficientemente liberto das regras do decoro didático e não obedece ao imperativo (“imperialista”, diria o discurso militante da época) de ser lido através da voz *off* (branca, de resto) de um comentador. No entanto, Rouch continua a falar em quase todos os seus filmes e, paralelamente (ou conseqüentemente?), não espera que André Coutant fabrique a seu pedido uma câmera síncrona para inaugurar em seu cinema uma fala nova: a que surge em *Eu, um negro*.

O dispositivo

Ficção filmada em direto em 1957,⁹ *Eu, um negro* é a ocasião de uma prática até então inédita para Rouch. Os atores não param de falar embora a filmagem seja muda, as ambiências são filmadas *in loco* mas depois, e o comentário da voz *off* será gravado ainda mais tarde, em estúdio. Até aí, nada demais: a ficção, como o documentário no cinema, trabalha frequentemente dessa maneira. Mas o registro da fala diegética passa por um tratamento inteiramente insólito para a época. Com efeito, os principais atores do filme vão improvisar com Rouch um ritual sonoro que parece resultar de uma simples necessidade prática, mas que é, na verdade, uma inovação decisiva.

Durante a filmagem, Rouch organiza uma projeção das tomadas para sua pequena trupe de atores, seus amigos na vida real. A projeção, naturalmente, é muda, e numa idéia decidida antes ou improvisada na hora,¹⁰ o ator Oumarou Ganda, personagem principal do filme sob o pseudônimo de “Edgar G. Robinson”, toma então a palavra para se dublar, ou melhor, para dar voz à imagem de seu duplo cinematográfico, um homem que vagueia cada vez mais solitário pelos meandros

7. Se, como escreve Walter Benjamin, “o texto é o trovão que faz soar seu som tempos depois”, *Os mestres loucos* constitui nesse sentido um filme magistral: ele desencadeia um trovão memorável e durável (seria ocioso voltar a este ponto), que aliás contribui para a notoriedade cedo adquirida pelo trabalho de Rouch.

8. A câmera Éclair-Coutant, à qual era acoplado um gravador Nagra.

9. Em 1957, um filme notório ecoa o de Rouch, pelo menos em seu modo de filmagem. Trata-se de *Shadows*, de John Cassavetes. *Blue jeans* de Jacques Rozier não tardará (1959).

10. Nesse ponto, a tradição oral é que reina. Rouch é a primeira fonte de informação autorizada, e o que se conhece da filmagem de *Eu, um negro* provém de suas múltiplas declarações orais, públicas ou privadas, feitas em diversas ocasiões.

11. Assim como os outros personagens do filme com pseudônimo revelador: Eddie Constantine/Lemmy Caution, Tarzan/Johnny Weismuller, Dorothy Lamour. Como mostra o filme, em Treichville em 1957, os cinemas exibem *Le Gang descend sur la ville*, ou ainda *L'Araigné...* etc. O cinema de Rouch passou lá para atestá-lo, mostrando os cartazes das salas de cinema.

12. Lembremos que Oumarou Ganda, morto em 1980, foi o primeiro cineasta nacional do Níger. Ele realizou seu primeiro filme, o média-metragem *Cabascabo*, em 1960 (decupagem publicada em *L'Avant-Scène Cinéma*, n. 265, de 1^o de abril de 1981), após sua *performance* bastante autobiográfica em *Eu, um negro*. Numa entrevista a Pierre Haffner publicada postumamente no jornal *Le Sahel* (4 mars 1981) sob o título “En Afrique, le cinéma ne nourrit pas son homme”, perguntado se *Eu, um negro* é de fato biográfico ou um pouco romanceado, Ganda diz que “pessoalmente, não gostei muito desse filme... lá pelas tantas ele soava falso, e eu sentia que a realização do que eu pensava devia ser diferente...”. Assim, o filme *Cabascabo*, mas também, ainda mais importante, a gênese de um cineasta devem muito ao cinema de Rouch, quaisquer que sejam as razões.

13. Com a exceção ambígua de Oumarou Ganda, que reconstruiu para o filme seu passado recente de pião diarista (*bozori* em hauka). Rouch de fato o havia contratado como pesquisador-estatístico no projeto do que deveria ser originalmente um documento sociológico. Ganda deveria interrogar seus compatriotas, emigrados como ele em Abidjan. Mas ele gostava de falar, de contar histórias e mesmo fabulações, e o projeto rapidamente foi chamado *Le Zazouman de Treichville*, para tornar-se enfim *Eu, um negro*.

da cidade e da vida, e que fala disso o tempo todo. A figura cinematográfica com a qual Ganda é confrontado é a de um personagem que ficaria mutilado pelo silêncio e ao qual ele vai, nutrido visual e auditivamente pelos filmes americanos da série B,¹¹ se esforçar para dar uma verossimilhança aceitável pelo filme (segundo ele?). Para isso é preciso primeiro (re) encontrar as palavras cuja articulação corresponda aos movimentos de seus lábios, e depois alcançar entonações que poderão restituir a cor psicológica e dramática das peripécias vividas por seu personagem. O procedimento teria resultado banal se o ator não estivesse mergulhado numa situação que não o é, por várias razões:

a) ele improvisa seu texto que nenhum roteirista, nenhum dialoguista terão escrito previamente e que Rouch tampouco lhe terá soprado;

b) ele não é um ator profissional e jamais praticou o difícil exercício da dublagem;¹²

c) a verossimilhança (psicológica ou narrativa) interessa pouco ao cinema de Rouch.

Conforme o que vê e ouve, pois a imagem é, segundo seus propósitos, “redonda e suja, mais do que limpa e quadrada”, Rouch improvisa por sua vez uma decisão: a fala diegética do filme será pós-sincronizada da mesma maneira pelos outros atores. Na verdade, Rouch acaba de instaurar uma invenção: um estilo, seu estilo, pelo qual a fala deixa de ser um som enquadrado, torna-se a matéria sonora de uma retórica moderna da emoção (auto)biográfica no cinema. Os atores ocasionais de *Eu, um negro* não sabem as fórmulas, não conhecem as técnicas para saírem de si (ou permanecerem em si), em todo caso, num lugar em que se mantém um hiato entre o personagem mostrado pela encenação e o ator por ela mascarado. Eles desempenham seu “próprio papel”,¹³ que não postula a priori a necessidade desse hiato, mas essa é na verdade uma circunstância que se pode dizer agravante, pois o dispositivo adotado por Rouch os confronta direta e imediatamente com os efeitos e afetos provocados pela visão de sua própria imagem na tela do cinema. Acreditando trabalhar na pós-sincronização do filme, eles são na realidade trabalhados por um efeito particular, o *feedback*. O cinema ainda não utilizara tal efeito – que o vídeo logo banalizará –, tão notável que Rouch vai se esforçar para preservá-lo, gesto moderno por excelência de seu cinema.

Retorno de voz

Eu, um negro é o filme de uma defasagem ininterrupta entre a imagem e a fala, que concerne duplamente à sua legibilidade: um assincronismo é visível entre o movimento dos lábios dos personagens e as palavras ouvidas, e um anacronismo é audível entre as situações amiúde representadas como diálogos mas faladas como monólogos, e vice-versa. O espectador nem sempre sabe quem fala (nem a quem), e esse transtorno é reforçado, agravado, pela atmosfera sonora do filme: ela é saturada de ruídos de ambiência cujas origens são, muitas vezes, impossíveis de localizar.

Eu, um negro faz parte daquela constelação de filmes que procederam à desconstrução do verossímil sonoro tão caro ao cinema falado. Nele, o cinema de Rouch resiste ao imperativo da espacialização do som na imagem (assincronismo) e ao trabalho de naturalização da fala na continuidade diegética (anacronismo). A resistência não parece nem sistematizada nem mesmo preconcebida por Rouch, mas ela é um abandono do filme à fragilidade dos materiais e ao aleatório de uma técnica selvagem, libertária, a embriaguez, talvez partilhada com os atores, de acreditar que se está reinventando o cinema. Por seu consentimento ao aleatório, *Eu, um negro* não é um filme mal dublado; ele inaugura uma nova poética da relação entre a imagem e a fala. Os anos 50 e 60 do cinema foram marcados, como se sabe, pela *mise en scène* de uma fala que não quer mais se submeter à imagem. Os filmes daí resultantes comportam uma nova forma de tensão entre o espaço visual e o espaço sonoro (Marguerite Duras, Alain Robbe-Grillet, Alain Resnais...). Ora, a modernidade sonora em Rouch não é o fruto de uma tal vontade, pois cada fala proferida em *Eu, um negro* (ou ainda em *Jaguar*)¹⁴ está em relação direta com a imagem e a diegese. A modernidade surge aqui porque a fala se relaciona também com a situação real em que é proferida: o espaço-tempo da dublagem, um lugar completamente improvável do extracampo [*hors-cadre*]. Esse acontecimento sonoro instala nas imagens do filme, no coração mesmo das imagens em que a palavra penetra, uma dimensão documentária que advém como uma outra (uma quarta?) dimensão do cinema: um resto, como naquelas operações aritméticas intermináveis, sem solução. Esse resto é um documento: a incerteza de um real intransitivo que veio se depositar no fundo da imagem e criar uma singularidade. Qual?

A fala dos personagens reflete imagens que por sua vez a refletem; ela se afirma como uma voz de relato, tanto interna

14. Antes de *Eu, um negro*, as imagens de *Jaguar* foram filmadas em 1954, mas só foram montadas e sonorizadas em 1967. Rouch recorreu ao mesmo procedimento de pós-sincronização usado em *Eu, um negro*, mas agora de modo metódico.

15. No original, a autora explora a simetria das expressões *lieu-tenant* e *tenant-lieu*. [NT]

16. Planos 71 a 74 do filme segundo a decupagem de *L'Avant-Scène Cinéma*, n. 265, abril 1981. Curiosos olham pacotes de sabão espalhados na calçada, não muito longe de uma mobilete também caída. A essa imagem sucede a visão de um monte de ferragens misturadas.

17. Para essa distinção entre som *in* (ou *on*), extracampo [*hors-champ*] e *off*, ver o “tricercler” de Michel Chion, *Le Son au cinéma*. Paris: Cahiers du Cinéma/Éditions de l'Étoile, 1985, p. 31-34.

por sua fonte diegética, fictícia, quanto externa, por tudo aquilo que nela marca sua origem não diegética, documentária: a singularidade é o fantástico de um transbordamento, de um desenquadramento mútuo. Robinson-Oumarou Ganda é, nisso, absolutamente exemplar: cada cena da rua vista ou vivida por ele (este ponto fica muitas vezes indeterminado) coloca o problema de seu papel e de seu lugar no relato, onde ele aparece tanto como um personagem diegético entre outros quanto como uma testemunha a quem caberia conduzir o espectador do filme em uma visita guiada aos lugares, às situações, aos acontecimentos e aos seres. Ele é, assim, o lugar-tenente de Rouch, comentador de filme documentário, e o representante¹⁵ do narrador interno dos filmes de ficção, e ao mesmo tempo, no mesmo lugar, ele não é nem um nem outro. As “potências do falso” (Deleuze) estão operantes no filme, agudas como na admirável mistificação da sequência de três planos na qual Robinson, que atravessa Treichville para voltar à sua casa, fala de um acidente de trânsito que acaba de acontecer, bem real.¹⁶ Ele está invisível, mas não temos certeza (talvez ele esteja de pé, misturado aos curiosos que se aglomeraram), ele realmente viu o acidente, mas não temos certeza (nada o confirma, nada o desmente) e, testemunha direta ou indireta do acontecimento comentado por ele, sua voz se eleva muito estranhamente de todas as formas, numa bolha sonora que o isola das ambiências diegéticas. Várias hipóteses são assim possíveis. Diferentes, elas não são contraditórias mas indecíveis: a voz de Robinson é *off*, é extracampo [*hors-champ*], é *in*.¹⁷

A fala, uma matéria-imagem

Eu, um negro é também um filme que devolve à fala sua carga de materialidade. Tal carga encontra sua medida numa brecha – aceita pelo filme – do sistema que organiza o encontro entre a montagem visual e a montagem sonora das imagens. Nele, o assincronismo está no princípio de uma fala cujos efeitos se multiplicam: eles são atuais e virtuais. Quando um personagem fala, o espectador não vê o que ouve e não ouve o que vê, mas experimenta as duas sensações juntas, pois uma voz inaudível, originária, se mantém sempre por trás do som da voz que é ouvida.

Dessa voz atrás da voz, o som está irremediavelmente perdido, mas ela insiste ainda mais e melhor pelo fato de sua articulação visível nos lábios dos personagens, falsamente atual, estar em desacordo com a palavra ouvida. Manifestada pelos

gestos e posturas dos rostos e dos corpos, expressiva e muda, realmente virtual, ela insiste em falar sem dizer palavra, e o espectador pode então sentir que, não gravada, ela existe talvez noutro espaço, noutro tempo. Ela é esse documento que o filme, pouco propenso a estreitar as malhas da rede de que se serve para filtrar a realidade, terá oferecido ao cinema como uma abertura para segundos planos¹⁸ completamente aleatórios. Ela é uma fala “preservada” mas não “reencontrada”.¹⁹ “Insonora”, ela não é necessariamente ininteligível, pois pode ser lida, já de início, literal e essencialmente nos lábios dos personagens. O filme reencontra assim os poderes do cinema mudo, que só oferecia à leitura a palavra que ele desejava fazer ouvir.²⁰

A palavra audível, produzida pela dublagem, tem um estatuto ambíguo, pois é carregada por vozes que nem sempre sabemos onde estão. Trata-se menos de uma dificuldade em identificar sua origem provável (mesmo que às vezes haja lugar para a dúvida, o espectador se habitua à textura, à cor e às inflexões das vozes que ele pode assim religar aos personagens dos quais emanam) do que de uma constante desestabilização perceptiva. Efeito combinado do assincronismo, do anacronismo e do banho sonoro contínuo no qual as imagens imergem, o filme nem sempre se preocupa em espacializar o som das vozes. Como se anunciasse a estereofonia dos espetáculos contemporâneos de cinema, *Eu, um negro* deixa então ouvir a flutuação da matéria sonora no espaço da projeção cinematográfica. Desorientado por essa tensão entre dois elementos que o cinema clássico tornara coalescentes, o espectador é levado, coagido mesmo, a produzir um esforço de acomodação visual e/ou auditiva, para recompor em sua própria tela imaginária as fontes sonoras diegéticas no lugar que lhe parece o delas: na imagem e no relato ele as preferiria contra a indecisão, contra a ambigüidade, que nele reinam.

Uma tal disposição do sonoro para o visual, e do visual para o sonoro, que desperte no espectador a necessidade de re-situar e de recentrar o que o relato deixa flutuar, submete o espetáculo a algo que excede o filme e que se chama *cinema*. Em 1973, Jean-André Fieschi constatava que nos filmes de Rouch “todos os acidentes técnicos pelos quais a matéria resiste irrompem no mesmo nível que (...) a própria representação” – e ele citava então elementos visuais tais como “as variações da luz, o grão da película”.²¹ Sua reflexão valeria também para a matéria sonora do filme. Com efeito, ela faz intervir no espetáculo o lugar de onde

18. No original, *arrières-plans*. [NT]

19. Christian Metz: “...é o maior mérito (...) dos melhores filmes do cinema direto – ter retido nas redes de uma dramaturgia mais complexa todas as significações perdidas que compõem nossos dias. Mais ainda: ter sabido impedir que eles se percam completamente, sem por isso tê-los endurecido, isto é, sem lhes tirar essa trêmula indecisão do significado (...); tê-las conservado sem as ter reencontrado”. “Cinéma moderne et narrativité”, in *Essais sur la signification au cinéma*, tome I. Paris : Klincksieck, 1975, p.192-193. [Trad. bras. de Jean-Claude Bernardet, *A significação no cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1977, p.182].

20. Outra reminiscência do cinema mudo: os intertítulos usados por Rouch em vários filmes, notadamente em *Eu, um negro*.

21. Derivas da ficção. *Devires - Cinema e Humanidades*. vol. 6, n. 1 jan-jun, 2009, p. 18.

22. Godard notadamente. Ver “Jean Rouch remporte le prix Louis Delluc”, *Arts*, n. 701, déc. 1958; “Étonnant (*Moi, un noir*, Jean Rouch)”, *Arts*, n. 713, mars 1959, e “L’Afrique vous parle de la fin et des moyens (Jean Rouch)”, *Cahiers du Cinéma*, n. 94, avril 1959. Estes três artigos foram reeditados por Alain Bergala em *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*. Paris: Cahiers du Cinéma/Éd. de l’Étoile, 1985, p. 155-180.

23. O único exemplo daquela época na França que conhecemos é o de Jean-Yves Cousteau. As vozes de Chris Marker e Agnès Varda vêm depois.

24. A voz é conhecida, reconhecida, consciente de seu talento: ela não se alterou ao longo dos anos, nem dos filmes.

25. Gilles Deleuze, “La pensée et le cinéma”, cap. 7 de *Cinéma 2 - L’Image-temps*. Paris : Minuit, 1985, p. 239.

o cinema se escuta, assim como o olhar da câmera fez surgir na imagem o lugar de onde o cinema se vê. Para isso, é possível que *Eu, um negro*, tido como inovador pelos cineastas da Nouvelle Vague,²² seja o ascendente de formas mais recentes da *mise en scène* da fala: a dos *peep-shows*, por exemplo, filmados por Wim Wenders em *Paris Texas*. Uma tal descendência não surpreende, se atentarmos para um personagem que é, no filme, uma presença puramente sonora: Jean Rouch como acúsmetro.

O porta-voz

Rouch contribuiu decisivamente para infletir o costume em matéria de comentário. Ele não suprimiu a voz *off*, mas cedo a confundiu com a voz do cineasta, a sua. O procedimento é muito raro nos anos 40,²³ e Rouch o retoma em todos os seus filmes, tanto as ficções quanto os documentários. Ele acentua a originalidade, a excentricidade de seu caminho ao adotar deliberadamente uma dicção mais narrativa que didática, entregando-se com toda evidência ao prazer do dizer, saboreando sua própria voz, provavelmente gostando de que nessa voz, por meio dela, pela clareza do timbre aliada à ternura das inflexões, o contador ganhe o primado sobre o conferencista ou o professor.²⁴

Assim, da mesma forma que ele é seu próprio operador (caso da maioria dos cineastas do direto), ele é seu próprio comentador. Ele projeta nas imagens de seus filmes a marca de seu corpo que, então, transparece. A câmera na mão confere à imagem uma instabilidade permanente, ora sutil, ora não, conforme a amplitude dos enquadramentos, a velocidade dos movimentos, os imprevistos que surpreendem sua visada; seu ponto de vista é quase sempre subjetivo, remetendo ao dos principais personagens, embora resulte da visão mesma de Rouch: “indireta livre”, a visão “se exprime pela intercessão dos personagens (aparentemente) autônomos”,²⁵ ela é lida por cima do ombro deles, ela é o segredo manifesto de uma autobiografia indireta, de uma forma enviesada de autoscopia. A esse respeito, o corpo de Rouch é um rastro, sob esta forma ele faz primeiro sua prova, mas o rastro, fenômeno visual de uma presença pela falta, torna-se assim uma verdadeira marca, na medida em que a voz se manifesta no campo sonoro. Ouvido, mas não visto, Rouch é decididamente um corpo cinematográfico, um papel, um personagem, um ente fílmico: um acúsmetro.

A voz de Rouch é a manifestação – clássica, no caso – de um ser que tudo vê, tudo sabe e tudo pode: fazer surgir as imagens,

como não fazê-las surgir (ao sabor das escolhas de Rouch operador). Traço determinante: essa voz leva consigo a possível encarnação do corpo cinematográfico que a carrega porque este é tangível, logo, provável. O espectador pode assim imaginá-lo a ponto de transpor o limite entre o campo e o extracampo, ultrapassar a fronteira entre o visível e o invisível extraquadro [*hors-cadre*].²⁶ Ora, o acúsmetro Jean Rouch escolheu cumprir em *Eu, um negro* esta função: ele será, como Jean Cocteau em *Orfeu*, o grande sonhador das histórias que chegam a uns e aos outros.

O relato se divide em cinco partes delimitadas por quatro intertítulos (planos 80, 235, 367, 629). Eles são fixos, e sobre o fundo negro da noite que a chama de uma vela e os faróis de carros distantes iluminam suavemente, destaca-se uma menção gráfica, em letras minúsculas impressas em branco. Podemos ler na ordem dos planos: “a semana, sábado, domingo, segunda-feira”. Essas menções desaparecem rapidamente e então, vinda do fundo negro da noite, que é precisamente um sem-fundo, eleva-se a voz de Rouch em quatro discursos mais ou menos longos. Como o título que introduz os diferentes capítulos de alguns romances (ou ensaios), cada discurso anuncia as peripécias da parte seguinte do relato; cada um é também uma variação em torno da palavra “sonho”. O primeiro apresenta a realidade como “uma luta” que se opõe ao sonho; o segundo apresenta “o sonho desperto da noite de sábado”; o terceiro fala do “sonho que se tenta realizar no domingo” e o quarto conclui com “o sonho que se desfaz na segunda-feira”. Durante esse tempo, os personagens, cujo sono noturno o filme (que não entra no interior de suas casas) nunca mostra, são improváveis, expulsos da noite, um espaço-tempo inteiramente investido e ocupado pelo acúsmetro Rouch.

Eu, um negro é um filme de ficção, e não é só a ficção que, nele, é documentária. Freud escrevia que “os pensamentos do sonho e o conteúdo do sonho (...) aparecem como dois relatos dos mesmos fatos em duas línguas diferentes”.²⁷ O documento nele imaginado é o trabalho do real, a latência dos personagens. Escamoteados pelo acúsmetro notívago, eles realizam no entanto seus pensamentos de sonho: ele é o sonhador, eles são as imagens do sonho, e o sonhador, na sua língua, não é senão o porta-voz da língua oculta de suas criaturas.²⁸ Na realidade, Rouch é o porta-voz de seus personagens, sistematicamente em alguns documentários, *Os mestres loucos*, *Batalha no grande rio*, *A caça ao leão com arco*, episodicamente nas ficções, *Jaguar* e *Eu*,

26. Rouch realizou ao menos duas vezes essa virtualidade: ele aparece em pessoa em *Crônica de um verão* e em *Dionysos*.

27. Sigmund Freud, *L'Interprétation des rêves*, trad. de I. Meyerson. Paris: Presses Universitaires de France, 1967, p. 241.

28. Difícil não pensar aqui nesta idéia de Rouch: “É esse estado bizarro de transformação da pessoa do cineasta que eu denominei, por analogia com os fenômenos de possessão, cine-transe” (“La caméra e les hommes” in *Pour une Anthropologie visuelle*, coletânea de artigos publicada sob a direção de Claudine de France. Paris/New York/La Haye: Mouton, 1979, p. 63).

um negro. Nestes dois filmes, e sobretudo no segundo, ele repete várias vezes a frase que um personagem acaba de pronunciar (apenas o sujeito gramatical é mudado) e, inversamente, acontece de um personagem falando logo depois dele ecoar o que ele acaba de dizer. Como se assistíssemos ao jogo de uma tradução no seu grau zero, a voz de Rouch assegurando tecnicamente uma audibilidade correta da fala diegética nem sempre fácil de ouvir. Eis alguns exemplos:

PLANO 31

Rouch – *Encontrei pela primeira vez Edward G. Robinson...*

Robinson – *Eu me chamo Edward G. Robinson...*

PLANOS 32 & 33

Robinson – *Eu não digo meu verdadeiro nome...*

Rouch – *Robinson não diz seu verdadeiro nome...*

PLANO 35

Rouch – *Abidjan é a capital do dinheiro...*

Robinson – *O dinheiro!...*

PLANO 38

Rouch – *Para viver, ele é obrigado a ser peão...*

Robinson – *Para viver, sou obrigado a ser peão...*

PLANOS 121 & 122

Robinson – *Em compensação, sou só o peão diarista...*

Rouch – *Robinson é (...) un peão diarista...*

29. Tomamos essa fórmula e a precedente (“sujeito do enunciado”) de Gilles Deleuze e Félix Guattari, que, a propósito de Kafka e sua “literatura menor”, escrevem: “fazer vibrar as seqüências, abrir a palavra a intensidades internas inéditas, em suma a um uso assignificante da língua. Assim, não há mais sujeito da enunciação nem sujeito do enunciado”. *Kafka, pour une littérature mineure*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1975, p. 41.

Há, de fato, um encontro bem curioso. Dois seres monologam, um se situa no espaço e no tempo da diegese (aparente monólogo interior do “sujeito do enunciado”); o outro (o “sujeito da enunciação”)²⁹ está noutra parte, num lugar e num tempo improváveis. A diferença entre os dois acontecimentos, entre os dois atos de fala, não é redutível, ela é uma alteridade: cada locutor desse monólogo em duas vozes, que não é nem mesmo um falso diálogo, fala em seu lugar onde o outro não está nem pode estar. Contudo, o destinatário postulado por eles

é o mesmo, no mesmo tempo, no mesmo lugar: o espectador, é claro, o que já basta para a novidade trazida pelo filme, mas o espectador deve ainda estar absolutamente consciente de sua escuta desdobrada; e nesse sobrelugar³⁰ do desdobramento, é preciso que ele admita mais decisivamente que o filme lhe fala sem que ele, espectador, saiba necessariamente de onde provém a fala, mesmo sabendo quem a profere.

Podemos ver e ouvir no cinema de Rouch a instauração (repercutida notadamente por Jean-Luc Godard) de um novo dispositivo de representação da fala fílmica. Esquecendo-se das práticas dominantes que a regem, sua *mise en scène* é frontal. A fala circula do filme ao espectador sem passar pela mediação – normal – de um interlocutor diegético. O cinema nele falado, antes sonoro que falado, não escapa ao paradoxo: a fala se dirige ao espectador mais diretamente que nunca, e no entanto ela o exclui do lugar tradicionalmente ocupado por ele no espetáculo cinematográfico, um ponto de fuga mas de chegada, um lugar onde o filme escapa imaginariamente na direção dele, numa trajetória que visa seu olhar e sua escuta. A cena da fala reencontra a do teatro. Caixa aberta para o espectador, ela o olha de frente porque ela lhe fala de frente. A convenção é grande, como no teatro – um filme jamais falará diretamente com seu espectador –, e o espectador deve aceitá-la, se quiser atingir a verdade do espetáculo, que é sua inovação: seres lhe falam diretamente porque “se encarnam nos corpos cinematográficos”. Artaud dizia que:

mudar a destinação da palavra no teatro é servir-se dela num sentido concreto e espacial (...); é manuseá-la como um objeto sólido que desestabiliza as coisas, no ar primeiro, em seguida num domínio infinitamente mais misterioso e mais secreto (...) não muito difícil de identificar com o da anarquia formal, mas também da criação formal...³¹

A analogia teatro/cinema, no entanto, só é viável ou útil enquanto hipótese que sintomas manifestariam aqui e ali. Por exemplo, a ficção de *Jaguar* e o documentário de *A caça ao leão com arco* comportam prólogos cujas cenografias se assemelham. Sempre como personagem de acúsmetro, Rouch se faz contador, *griot* como nota René Prédal:³² ouvintes, aldeões invisíveis imaginariamente reunidos ao redor de uma árvore (*Jaguar*) ou crianças bem visíveis reunidas em semicírculo ao redor de uma fogueira, como numa vigília (*A caça ao leão com arco*), ouvem sua voz que lhes anuncia a promessa de um belo relato.³³ Na

30. No original, *sur-place*. [NT]

31. Antonin Artaud, “Le Théâtre et son double” in *Œuvres complètes*, tome IV, Paris : Gallimard, 1964, p. 87.

32. Cf. o n. 17 da revista *CinémaAction*, coordenado por René Prédal e intitulado “Jean Rouch, un griot gaulois”.

33. Em *Jaguar* a idéia de que alguém escuta é sugerida por uma pergunta dirigida a Rouch por um interlocutor extracampo; em *A caça ao leão com arco* ela é significada pelo olhar das crianças voltadas para o lugar (imaginário) onde está o narrador Rouch.

34. Lembremos aqui uma reflexão de Michel Bouvier. À margem de um belo artigo inspirado ao mesmo tempo no pensamento de Walter Benjamin e no cinema documentário que nos teria “levado a sonhar que podíamos reencontrar a aura natural, a beleza do vento nas árvores”, ele se pergunta “se o vídeo não cumpre ironicamente, não estraga definitivamente o destino do documentário instalando na proximidade e nos efeitos de superfície o que era propício aos efeitos de distância e devia fazer surgir a aparição do longínquo”. E ele conclui perguntando “o vídeo guarda o horizonte do que ele dilapida?”. “Abord du documentaire”, in *Cinemas et réalités*, coordenado por Jean-Charles Lyant e Roger Odin, Travaux XLI do C.I.E.R.E.C., Université de Saint Etienne, 1984, p. 184-188. No mesmo espírito, ver uma entrevista de Jean-Louis Comolli a propósito de “Bas de Masques”, a série televisada do *reality show* de Mireille Dumas. Suplemento semanal do jornal *Le Monde*, 12-13 sept. 1993, p.16-17.

primeira seqüência desses dois filmes aparece uma cena de teatro (assim como de escola), um lugar em que o papel do autor é concebido segundo a própria arte de falar a um público a fim de que a partir das palavras, pelas palavras, nasçam as imagens. Ora, a partir dos anos 60, ficou cada vez mais claro que o cinema documentário tornava-se um verdadeiro teatro da fala humana em todos os seus estados, fenômeno que o vídeo multiplicou e ampliou a ponto de provavelmente arruiná-lo,³⁴ e que encontra talvez sua origem na ficção documentária de Rouch, demiurgo de espetáculos que sua fala cria e atravessa do início ao fim. Sua voz é bem a do demônio que permite o nascimento das imagens, que as extrai do caos, da noite, as ordena à luz do cinema e lhes dá forma. Ela as faz surgir de alguma parte, de outro lugar, um outro lugar que dá uma forma possível, pensável, ao que seria no cinema a relação com o outro. Para concluir, convém então saber que, como amiúde no cinema que documenta ou quer documentar o outro, o esquema rouchiano do outro é transitivamente intransitivo: a voz é o objeto e o veículo dessa mediação voltada para si, desviada de si. E talvez só nesse sentido o cinema documentário se elevaria à dignidade de “cinema do real”.

Tradução de Íris Araújo Silva
Revisão técnica de Mateus Araújo Silva

Referências

- ARTAUD, Antonin. “Le théâtre et son double”. In: *Oeuvres complètes*, tome IV. Paris: Gallimard, 1964.
- BOUVIER, Michel. “Abord du documentaire”, In: Jean Charles Lyant et Roger Odin (Dir.). *Cinemas et réalités*, Travaux XLI du C.I.E.R.E.C., Université de Saint Etienne, 1984.
- CHION, Michel. *Le son au cinéma*. Paris: Cahiers du Cinéma/Éditions de l'Étoile, 1985.
- DELEUZE, Gilles. *Cinéma 2: L'Image-temps*. Paris: Minuit, 1985.
- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Kafka, pour une littérature mineure*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1975.
- FIESCHI, Jean-André. “Dérives de La fiction: notes sur le cinéma de Jean Rouch”, in: *Cinéma, théories, lectures*. Paris: Klincksieck, 1973. Trad. brasileira de Mateus Araújo Silva: *Devires - Cinema e Humanidades*, Vol. 6, n.1, jan-jun 2009.

- FREUD, Sigmund. *L'Interprétation des rêves*. Trad. de I. Meyerson. Paris: Presses Universitaires de France, 1967.
- GANDA, Oumarou. En Afrique, le cinéma ne nourrit pas son homme. *Le Sahel*, 4 mars, 1981.
- GODARD, Jean-Luc. *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*. Ed. établie par Alain Bergala. Paris: Cahiers du Cinéma/Ed. de l'Etoile, 1985.
- MARSOLAIS, Gilles. *L'Aventure du cinéma direct*. Paris: Seghers, 1974.
- METZ, Christian. "Cinéma moderne et narrativité". In: *Essais sur la signification au cinéma*, tome 1. Paris: Klincksieck, 1975.
- PREDAL, René. (Dir.). Jean Rouch, un griot gaulois. *CinémAction*, n. 17, Fév. 1982.
- ROUCH, Jean. "La caméra et les hommes". In: Claudine de France (Dir.). *Pour une anthropologie visuelle*. Paris / New York / La Haye: Mouton, 1979.