



Elias Mol

Algumas considerações sobre a música nos filmes de Jean Rouch

LEONARDO VIDIGAL

Doutor em Comunicação Social pela UFMG

Professor adjunto de Cinema e Audiovisual na Escola de Belas Artes da UFMG

Resumo: O texto aborda a música nos filmes de Jean Rouch, principalmente aquela pós-sincronizada, adicionada na montagem. É essa operação que foi percebida por ele, de forma pioneira, como um problema. Uma análise mais detida do seu filme *Batalha no grande rio* (1951), sempre citado por Rouch como crucial para a sua concepção da relação entre som e imagem, é o ponto de partida deste trabalho, juntamente com alguns de seus textos e entrevistas que tratam do assunto.

Palavras-chave: Cinema. Documentário. Música. Jean Rouch.

Abstract: This paper draws attention to film music in Jean Rouch's work, especially post-synchronized music, i.e., added in the editing process. This operation was perceived early by him as a problem. A more detailed analysis of his film *Bataille sur le grand fleuve* (1951), often cited by Rouch as crucial to his conception of the relationship between sound and image, is the starting point of this work, along with some texts and interviews by him which deal with this subject.

Keywords: Film. Documentary. Music. Jean Rouch.

Résumé: Ce texte met en lumière la musique dans les films de Jean Rouch, en particulier celle qui est postsynchronisée, ajoutée au moment du montage. Rouch a rapidement perçu cette opération en tant qu'un problème. Une analyse plus détaillée de son film *Bataille sur le grand fleuve* (1951), souvent cité par Rouch comme crucial dans sa manière d'envisager les rapports entre le son et l'image, est le point de départ de ce travail, ainsi que quelques-uns de ses textes et entretiens concernant ce sujet.

Mots-clés: Cinéma. Documentaire. Musique. Jean Rouch.

A música no cinema documental como problema

A música foi um tema privilegiado pelos documentaristas modernos.¹ Por outro lado, as relações entre o fazer musical e as sociedades são estudadas pelos pesquisadores da etnomusicologia, disciplina que transita entre o saber antropológico e o musicológico, e que algumas vezes também foi abordada pelo cinema etnográfico.² No entanto, pouca atenção teórica tem sido dada ao modo como a música, nas palavras de Michel Chion (1994), co-irriga e co-estrutura a obra cinematográfica, particularmente em sua vertente documental. Apesar dessa aparente indiferença, muitas vezes tal questão emergiu sob a forma de polêmicas, nunca aprofundadas, acerca do papel da música na produção de realidade no cinema.³

A história do cinema e do documentário mostra que a evolução dos equipamentos de filmagem e captação de som, a partir do início dos anos 1950, catalisou alterações substanciais no trabalho dos realizadores cinematográficos. No caso do cinema documental, o desenvolvimento dos aparelhos portáteis de gravação sonora possibilitou que se ouvisse não apenas a voz do outro, até então quase sempre negada, mas também a expressão musical, vocal e instrumental. Muito já foi escrito sobre como isso não constituiu apenas uma mudança tecnológica, mas uma transformação irreversível nos modos de fazer e conceber o cinema como um todo e o documentário em particular (COMOLLI, 1969). As portas abertas pelo chamado som direto também causaram uma alteração na maneira de ver e ouvir os documentários realizados anteriormente. Jean Rouch foi um dos primeiros a sentir essa mudança, a experimentar alternativas e a pensar a música no cinema documental como um problema.

Rouch escreveu e falou de forma econômica, mas incisiva, sobre a música em seus filmes. Um texto onde desenvolveu um pouco mais o tema foi “A câmera e os homens”, escrito no início dos anos 1970, no qual ele relata, justamente, que logo se deu conta da “heresia” do sistema que chamou de “música de acompanhamento”. Ao expor com mais detalhes sua opinião sobre a relação entre música e imagem, ele acrescenta que “a música envolve, faz adormecer, ajuda os cortes ruins a passarem de forma despercebida e estabelece um ritmo artificial para imagens que não apresentam, nem apresentarão jamais, um ritmo

1. O cinema direto tematizou a música e os músicos em alguns clássicos, como *The Beatles in USA* (1964) e *Gimme Shelter* (1969), dos irmãos Maysles, *Monterrey Pop* (1967) e *Don't look back* (1965) de Donn A. Pennebaker, ou o sempre lembrado *Woodstock* (1969), de Michael Wadleigh. No Brasil, vários cineastas abordaram este tema, de Humberto Mauro a Leon Hirzsmann, Júlio Bressane, Rogério Sganzerla e Arthur Omar.

2. Aqui podemos pensar nas obras do cineasta e etnomusicólogo Hugo Zemp, como *Yootzing and yodelling* (1986) e *Head voice, Chest voice* (1987). Jean Rouch trabalhou com o etnomusicólogo Gilbert Rouget em alguns filmes, mas tal vertente não pode ser considerada como predominante em sua obra, por demais diversificada. Agradeço à professora Rosângela de Tugny por ter me colocado em contato com esses filmes.

3. Um caso recente é o filme *Ônibus 174* (José Padilha, 2002), criticado pela adição de música “dramática” nos momentos de maior tensão narrativa, o que, segundo resumiu a pesquisadora Esther Hamburger (2005: 206), faria o ex-menino de rua Sandro Nascimento, o foco principal do filme, ir se “encaminhando para o desfecho trágico como se não houvesse outra saída”. O cineasta José Padilha (2003) respondeu a essas objeções com um artigo elaborado como peça de defesa, argumentando que os cineastas deveriam ser livres para usar os recursos do cinema para obter o controle do que o autor chamou de “conteúdo emocional” de seus filmes.

por si sós”. Também não deixou de acrescentar que, “por outro lado, viva a música que sustenta realmente uma ação, música profana ou ritual, ritmo do trabalho ou da dança” (ROUCH, 2003: 42). Alguns anos depois, perguntado se o elemento musical poderia ditar o ritmo das imagens, vaticinou: “Não, nunca, exceto se a música é parte da cena”. Por fim, na mesma entrevista, esclareceu sua visão de que, no cinema comercial, a música é um “embrulho magnífico” para algo barato, exceto nos *westerns*: “Neles, ela acrescenta uma dimensão épica – indica falsidade. Tudo o que é anunciado como falso é acompanhado por música” (YAKIR, 1978: 11).

A convicção de tais frases parece estar em sintonia com a mentalidade de documentaristas como a brasileira Maria Augusta Ramos, que declarou: “para mim o som é cinquenta por cento de toda a realidade. Se eu extirpo o som relacionado à imagem e o substituo por música ou algum outro ruído criado eletronicamente, a realidade se perdeu” (HARAZIM, 2007). No modo de pensar o cinema documental expresso por Ramos, o real parece ser algo dado, que deve ser captado da maneira mais “pura” possível, algo mais próximo do chamado cinema “observacional”. Nesse sentido, a música pós-sincronizada se apresenta sempre como fator de impureza e perda. Essa noção parece estar longe do “cinema-verdade” ou do “cine-transe” associado a Rouch, em que “a única maneira de filmar é caminhar com a câmera, levá-la para onde é mais eficaz, e improvisar com ela um outro tipo de balé, tentando torná-la tão viva quanto os homens que ela filma” (ROUCH; FELD, 2003: 38). Por isso, pode parecer estranho que tal concepção seja partilhada pelo realizador de obras chamadas algumas vezes de “etnoficção”, que muitas vezes demonstraram pouca reverência por uma idéia encerrada de realidade. Para que seja possível entender melhor essa aparente contradição, é preciso recuar até os seus primeiros filmes e analisar de forma mais detalhada como a música é usada neles.

Um momento definidor da concepção rouchiana de relacionamento entre som e imagem foi a realização e exibição do filme *Batalha no grande rio* (*Bataille sur le grand fleuve*, doravante chamado apenas de *Batalha*), junto aos caçadores *sorkos*, parte do povo Songhay, da cidade de Ayorou (Níger), em 1951. Trata-se de um grupo que Rouch já havia pesquisado por

alguns anos para a elaboração de sua tese de 1952, publicada em 1960 com o nome de *La Religion et la magie Songhay* (1989). É uma história que ele contou várias vezes, com algumas alterações, e que pode ser pensada como parte de sua formação de cineasta e antropólogo, envolvendo ainda seus filmes anteriores.

Batalha no grande rio

Em suas entrevistas, Rouch contou como ficou decepcionado com *Au pays des mages noirs* (1947), o primeiro filme assinado por ele, e isso aconteceu, em grande parte, por causa do som. A película, filmada em preto-e-branco, abordava a caça aos hipopótamos do rio Níger e foi reduzida e remontada à revelia de Rouch pela equipe da *Actualités Françaises*, para a qual ele havia vendido os direitos da obra. O cineasta qualificou a música acrescentada pelos editores do cinejornal francês de “imbecil” e “nula” (ROUCH; FELD, 2003: 161) e contou como a narração da versão final, “horrível” e “insuportável” para ele, foi gravada por um locutor esportivo (FARFAN, 1971). Pouco tempo depois, Rouch fez questão de refilmar a caça ao hipopótamo abordada em *Au pays des mages noirs*, com ele mesmo fazendo a narração, o que resultou na película *Batalha no grande rio*. Como ressaltou Mateus Araújo em sua conferência “Rouch e Rocha: de um transe a outro”, foi uma narração bem diferente da ouvida no seu primeiro filme, por ser mais despojada, relaxada, como se contasse uma fábula.

Rouch voltou ao Níger com um novo equipamento: um “Acemaphone”, como está escrito nos créditos iniciais do filme, movido a manivela, fabricado no ano anterior e operado pelo assistente Roger Rosfelder. Anterior ao Nagra I, foi o primeiro gravador portátil disponível para Rouch. No entanto, a sua velha câmera Bell and Howell não permitia que ele filmasse planos com mais de vinte segundos (ROUCH; FELD, 2003); por isso, mesmo que tivesse tal intenção, o cineasta não poderia sincronizar a gravação do som e a filmagem por longos planos-sequência, como faria de 1960 em diante. Encerrada a produção, Rouch retornou à França, montou o filme e, dois anos depois, voltou novamente a Ayorou para exibir *Batalha* para os caçadores *sorkos*. Essa decisão, declaradamente inspirada na prática de Robert Flaherty



Acemaphone Sgubbi, modelo SPM-58, usado por Jean Rouch em *Batalha no grande rio*

em *Nanook, o esquimó* (1922), *Moana* (1926) e *Man of Aran* (1934), iria modificar de forma radical a sua idéia de expressão cinematográfica (ROUCH; FELD, 2003).

Os Songhay jamais haviam testemunhado uma sessão de cinema, mas logo que começou a projeção, segundo Rouch, eles entenderam o que estava se passando, reconheceram os lugares filmados e a si mesmos. Rouch teve que passar a película três vezes, pois os habitantes da vila viram na tela as imagens de conhecidos que haviam morrido desde a época da filmagem e choraram muito. Na terceira vez, ficaram mais atentos ao filme em si e, naturalmente, à música inserida por Rouch na montagem. Esse foi o tema do diálogo, muitas vezes citado pelo próprio cineasta, entre ele e o “líder dos caçadores” *sorkos*, provavelmente o chefe Oumarou, citado no filme. Este fez reparos à versão final de *Batalha*, porque a “ária dos caçadores”, a *Gawey-gawey*, podia ser ouvida ao mesmo tempo que os *sorkos* eram mostrados se aproximando lentamente do hipopótamo

para arpoá-lo. No relato de Rouch, o líder *sorko* observou que o enorme animal tinha “ouvidos muito bons” e que, se ouvisse a música, ele perceberia a chegada dos caçadores e o elemento-surpresa se perderia. “Durante a caçada deve haver silêncio, caso contrário não há caça”, resumiu Rouch a fala de Oumarou (ROUCH, 2003: 157). Em outra versão menos conhecida para essa história, Rouch contou que eles perguntaram: “Por que você colocou música?”, ao que Rouch respondeu: “Mas vocês não a reconhecem? É a música que dá coragem aos caçadores”. Os *sorkos* se irritaram: “Mas você é uma besta! Ali onde você colocou a música o hipopótamo está esperando debaixo d’água, e é a ele que a música dá coragem!” (BRETON, 1999).

As duas versões, apesar de um pouco diferentes, convergem na constatação, por parte dos espectadores anteriormente filmados, de que a música pós-sincronizada teria afetado o resultado da batalha. Na verdade, o filme narra, em seus pouco mais de trinta minutos de duração, as três batalhas que compõem a *bangawi*, a guerra contra os hipopótamos que tomou meses da vida dos caçadores *sorkos* naquele ano. *Batalha* começa com a reunião dos “vinte e um melhores caçadores *sorkos*, mestres do rio”, mostra-os construindo uma grande canoa, ou piroga, forjando os arpões e lanças *yagui*, que serão usados contra os grandes animais, e pedindo autorização aos espíritos do rio para matá-los. Em um ritual de possessão que dura várias horas, as divindades usam duas mulheres da vila como “cavalos” e concedem três animais para os caçadores, não sem antes avisar que eles devem seguir as regras do rio e tomar cuidado com “o velho hipopótamo barbudo”. Depois disso os pescadores partem, conseguem arpoar, matar e comer um grande animal e outro mais jovem e menor, para depois começar a perseguição ao “barbudo”. Tudo isso acontece de janeiro até o início de maio de 1951. O grande macho se revela colossal, muito mais forte do que era esperado, afunda a grande piroga duas vezes, é perfurado por mais de cinquenta arpões, e mesmo assim continua a lutar com grande energia por sua vida e por sua manada.



As inserções musicais apresentam nuances que merecem ser esmiuçadas. O filme é aberto com os créditos superpostos sobre fotos do rio Níger. Logo na primeira imagem começa a soar um instrumento de fricção, que Rouch (1989) identificou em sua tese como o violino *godye*, talhado em uma cabaça e tocado por um arco de crinas de cavalo enlaçadas. Os créditos identificam os nomes das canções que serão ouvidas no filme, a aparelhagem usada para gravar “no local” (*sur place*) os “documentos sonoros” e informam que a “adaptação sonora” havia sido feita com o auxílio do Museu do Homem, indicando ainda onde haviam sido feitos os novos registros sonoros (provavelmente referindo-se à narração de Rouch), na França. Enquanto isso, o instrumento continua a executar uma melodia circular e podem ser ouvidas algumas vozes ao fundo. Pouco antes do final dos créditos, um canto feminino começa a ser entoado, para ter seu volume levemente diminuído após o encerramento da abertura do filme e continuar soando juntamente com o violino, durante as imagens iniciais, por baixo da narração de Rouch. Trata-se da *Gawey-gawey*, a ária instrumental que mais iria soar na trilha sonora de *Batalha*.⁴ O cineasta escreveu em sua tese que a *Gawey-gawey* é tocada pelo violinista, acompanhada pela percussão em grandes cabaças, durante os rituais anteriores à caçada dos hipopótamos, servindo para chamar os espíritos e dar coragem, a “força”, aos caçadores (ROUCH, 1989).⁵ É necessário notar que a canção usada no filme tinha em seu arranjo apenas o violino de Yankori Beibatane (indicado nos créditos) e a voz de uma cantora não identificada, prescindindo da percussão, além de quase não contar com vozes ao fundo, o que sugere que a gravação foi realizada fora do contexto do ritual.

Quando Rouch narra a cerimônia em que os caçadores, liderados pelo chefe Oumarou, pedem autorização às divindades do rio para matar os hipopótamos, as imagens mostram o violino *godye* em *close*, enquanto, na trilha, ele começa a tocar outra ária instrumental, acompanhada pela percussão. As imagens da execução musical e da dança de possessão são entrecortadas, enquanto a música segue de forma contínua, pontuada pelas vozes ralentadas das possuídas. O clima onírico e caótico desse segmento contrasta com a horizontalidade do rio e as faixas mais limpas da trilha restante, e somente a narração tranqüila de Rouch

4. Isso pode ser constatado pelo fato de que a mesma gravação faz parte do acervo do SAMAP (South African Music Archive Project), com o nome de “Air des chasseurs” (o mesmo que pode ser lido nos créditos da *Batalha*), como pode ser conferido em seu *site*, www.disa.ukzn.ac.za/samap/content/air-des-chasseurs-west-african. Infelizmente, é a única canção do filme que pode ser checada na rede.

5. “É a mão esquerda do tocador do violino *godye* que é ‘inspirada’ (conduzida) pelos espíritos chamados coletivamente no início da cerimônia pela ‘ária dos caçadores’ (*gawey-gawey*). Os tocadores de cabaça (ou dos tambores) seguem o modo da mão esquerda e a vibração das notas graves passam ‘a força’ ao dançante. É também na mão esquerda que o violinista sente o primeiro sintoma da chegada do espírito ao corpo do dançante. Ele alerta o bater de cabaça que está diante dele, acentuando e acelerando o ritmo, ‘forçando’ o dançante e ‘reforçando’ o espírito, que começa a se debater” (ROUCH, 1989: 339).

oferece uma âncora para o espectador. Durante a confecção dos arpões podemos ouvir outra canção, também usada para musicar a partida das canoas e os primeiros movimentos dos caçadores. É uma canção entoada por um coro masculino, que confere uma energia adicional às imagens dos caçadores que estão remando e procurando os animais pelas margens e pelos bancos de vegetação criados no meio do rio.

O primeiro hipopótamo é avistado e arpoado. Nessa batalha inicial, a *Gawey-gawey* volta a soar, discretamente, apenas depois que o animal é perfurado pelas armas *sorkos*. A *yagui* é usada para dar o golpe de misericórdia no primeiro animal concedido pelos espíritos aos caçadores. Durante esse trecho, a agonia do hipopótamo é musicada apenas pelo *godye*, em uma melodia desesperada, tocada com violência. Na segunda batalha, o animal foge pelos bancos de vegetação, mas o *godye*, executando a mesma melodia anterior, só começa a soar depois que o primeiro arpão é lançado. Dessa vez eles também são bem-sucedidos, e um jovem hipopótamo é arrastado para a margem e morto.

Os caçadores então se dirigem até Tamoulé, em Gana, para matar o “enorme macho barbudo”, ao som do coro masculino entoado anteriormente nas cenas de remada, editados juntamente com som direto, captado no rio pelo assistente de Rouch. Mas, como narra o cineasta, “é o hipopótamo que ataca primeiro, com uma carga furiosa, e esmaga a proa da grande piroga, que afunda, obrigando os caçadores a abandonar o barco”. Tudo isso é editado de forma sincronizada com a mesma ária instrumental enérgica que havia acompanhado a morte dos dois primeiros hipopótamos. Após o concerto da grande piroga, os *sorkos* se lançam novamente à perseguição do grande barbudo. Dois dias depois, o avistam e o perfuram com mais 16 arpões, mas ele escapa novamente. Durante esse trecho, a *Gawey-gawey* pode ser ouvida desde o começo e continua a soar ininterruptamente a cada arpoamento, “dando coragem ao hipopótamo”, segundo os *sorkos*. Depois de o hipopótamo ter escapado novamente, às vésperas da última batalha surge o trecho onde Damouré Zika aparece pela primeira vez na tela grande (ele havia participado da caçada e teve seu nome citado antes por Rouch, aparecendo apenas de relance), o personagem e amigo do cineasta que protagonizaria filmes como *Jaguar*,



Damouré Zika e o bebê hipopótamo

Petit a petit e Cocorico! Monsieur Poulet. Esse é o segmento que destoa de todo o filme, inclusive musicalmente. Começa com Zika levantando um hipopótamo “com apenas alguns dias de vida”, que foi deixado para trás pela manada do macho barbudo. Zika brinca com o bebê, o batiza de Harikamba, e coloca nele uma coleira, como se o pequeno animal fosse seu. As canções entoadas nesse segmento, provavelmente “Kombine

Katibaba” e “Sambalaga”, indicadas nos créditos como cantadas por Aissata Gadu Delize, são as únicas que não parecem pertencer ao contexto do ritual, embora isso não possa ser atestado com certeza. Cantadas com uma voz infantil, reforçam a leveza e o bucolismo da cena, em contraste com as imagens e sons cada vez mais violentos das batalhas.

No dia seguinte a grande piroga sai para a batalha final, mas o macho barbudo, “apesar de muito ferido, ainda está particularmente vivaz”, tanto que ataca novamente o barco reforçado dos *sorkos*, o danifica gravemente mais uma vez, corta as cordas dos arpões e foge novamente. “Os *sorkos* não têm mais a grande piroga, não têm mais lança, não têm mais arpões, mas, acima de tudo, não têm mais coragem”. No entanto, como continua a narrar Jean Rouch, dessa vez os *sorkos* se conformam com a derrota e a “aceitam corajosamente”. Um violino choroso, que lembra um *blues* do Mississipi, musica o melancólico final de *Batalha*. A indignação dos *sorkos* talvez não fosse tão disparatada, pois justamente a batalha mais importante, contra o barbudo sobre o qual a divindade do rio havia alertado ainda no início da *bangawi*, foi montada de forma diferente das outras, antecipando a inserção musical e, de certa maneira, provocando o fracasso dos *sorkos*.

Música e drama

Em entrevista para a televisão, Rouch justificou a adição posterior da *Gawey-gawey* como um meio de “ressaltar os momentos dramáticos” da caça, seguindo os padrões dos “*velhos westerns*”. No entanto, por esses mesmos padrões citados por ele,

a melodia circular do violino *godye*, desprovida da expectativa criada pelo sistema de composição europeu, tonal, não parece servir a esse propósito para os ouvidos treinados dos espectadores ocidentais. O som do violino, descrito por Rouch em sua tese como “bem fraco, ainda que um tanto amargo, geralmente muito belo, em particular nas notas graves”, pode ter sido escolhido por ele em sua operação de pós-sincronização porque “estas são as notas roucas, incertas e trágicas, que falam às divindades, que as chamam e as apaziguam” (1989: 151), como ele mesmo observou. O modo como ele ouve a melodia do *godye* – como instigadora de um sentimento de tragicidade e dramaticidade – parece inspirado pela impressão que lhe causou essa música nos ritos Songhay. No ritual ela desencadeia o transe, faz com que o espírito fale e se comunique com os homens e mulheres. No entanto, ela não foi percebida pelos próprios caçadores dessa maneira no contexto do filme, apesar de terem, segundo o depoimento de Rouch, compreendido em “vinte segundos” como funciona o cinema. Isso porque o sistema de ênfase nos “momentos dramáticos” pela música do filme ainda era estranho para eles.

A função desencadeadora e comunicadora da música foi mantida, embora com alguma defasagem temporal e um deslocamento cultural. Em *Batalha*, a distância (espacial e temporal) entre a imagem filmada e o som gravado já havia sido consideravelmente encurtada, mas não eliminada. Ainda não havia a simultaneidade plena de registro, que seria vista e ouvida em filmes como *Horendi* (1972), que permitiu, por exemplo, visualizar os instrumentos e os instrumentistas a tocar por um longo tempo e testemunhar o modo como eles afetam e se deixam afetar pelos movimentos dos dançantes no terreiro, possuídos ou não. Em *Batalha*, a música que conduziu o transe dos caçadores e das mulheres, gravada no “Acemaphone” por Roger Rosfelder antes do início da jornada, foi deslocada na montagem para o momento da caça, introduzindo um elemento estranho à batalha. A palavra das divindades já estava dada, o hipopótamo já estava forte o bastante para não precisar ser encorajado pela *Gawey-gawey*, a nova chamada dos espíritos só poderia provocar o azar aos olhos e ouvidos dos Songhay. Tudo isso também serviu para comunicar a Rouch que a música deveria ser problematizada, para que ele chegasse à modalidade de cinema que tivesse motivação para realizar.

Se Rouch declarou que tudo o que era falso no cinema é anunciado pelo elemento musical, ele não abdicou totalmente da música pós-sincronizada em seus filmes. Ele ainda iria fazer alguma experimentação sonora nesse sentido no filme *La Chasse au lion à l'arc* (1965), em que admitiu ter usado uma peça tocada pelos caçadores em uma espécie de violão para “criar uma atmosfera de guerra” e também uma “dimensão épica” (YAKIR; ROUCH, 1978: 11). Antes e depois disso, embora seja difícil arriscar uma generalização acerca de uma obra por demais ampla e complexa, pode-se dizer que ele abandonou apenas aquela música pós-sincronizada com intenção dramatizante. Dessa forma, fragmentos de música adicionada na montagem podem ser ouvidos em *Eu, um negro* (1957), *Jaguar* (1967), *Les Maîtres fous* (1955) e outros filmes, ainda realizados sem que as possibilidades do cinema direto e do cinema-verdade pudessem ser levadas a cabo. Nesses filmes a música pós-sincronizada tem uma função mais atmosférica, compondo o burburinho urbano de grandes cidades como Abidjan e Accra.

O cineasta também tentou algumas vezes evocar o clima da singela interação entre Damouré Zika e o bebê hipopótamo, ou o sentimento de afetividade que a presença de Zika e seus amigos pode inspirar. Assim, em *Petit a petit* (1971) a canção-título faz um comentário irônico e afetivo, que anuncia a intenção do personagem de construir um grande prédio em seu país, montado posteriormente, no pequeno segmento em que Zika é levado pelos amigos ao aeroporto para sua viagem a Paris. Já em *Cocorico! Monsieur Poulet* (1974), a caminhonete de Lam e Tallou também é apresentada por uma rápida canção pós-sincronizada, que repete o título do filme e fala nos nomes dos personagens, com pequenas variações melódicas de canto e o acompanhamento de uma marimba, introduzindo o espectador em um universo de improvisação e fabulação contínuas.

Considerações finais

O processo de produção e pós-produção de um filme monta diversas camadas de tempo e espaço, imagens filmadas em épocas e locais diferentes ou adjacentes, sonoridades concebidas e performadas há algumas décadas ou há alguns minutos. Tais ações transformam fios de memória em novos encadeamentos,

organizados em uma seqüência linear, nivelando tudo em uma mesma camada, em um mesmo plano, em um mesmo tempo, para que possam ser reconhecíveis e dissemináveis, trazendo assim todas essas imagens e sons para o presente do filme. Com tais atos o montador consegue finalizar um produto totalizado. O modo como tais elementos nos afetam durante esse trabalho é um critério muitas vezes ignorado racionalmente, mas relevante para o resultado final, o filme. A exibição de *Batalha no grande rio* para os caçadores pode não ter afetado o que aconteceu no passado do filme, mas afetou o cineasta e sua produção futura.

Por tudo o que foi possível pensar, com base nos filmes abordados, podemos afirmar que o modo como Jean Rouch construiu a relação entre som e imagem na sua filmografia não advém unicamente de uma concepção da música gravada em sincronia como garantia de autenticidade, ou da música pós-sincronizada como fator de falsidade. O que pareceu ter alertado Rouch para os limites e conseqüências de um ato aparentemente inocente como musicar uma imagem filmada anteriormente foi a tomada de consciência de seu próprio eurocentrismo, desencadeada pela abertura dada aos Songhay. Como ele mesmo deixou claro em entrevista para a televisão, o “estilo do teatro italiano, com a orquestra no fosso”, que embasa esse “sistema de pensamento”, mostrou-se para ele como algo imposto aos caçadores filmados, que tiveram suas crenças ignoradas e sua caça arruinada novamente e para sempre. A eternização de seu fracasso em película pode ter gerado um mal-estar que ainda ecoa nas declarações de Rouch, posto que o afetou intensamente.

Se Comolli definiu o ato de filmar como “assinalar um lugar ao outro e o encerrar” (2004: 209), Jean Rouch foi afetado a ponto de perceber que a montagem sonora também tem um papel importante nesse processo. Continuar o procedimento de Flaherty e compartilhar a sua produção do real com aqueles que foram assinalados por ele foi a saída encontrada para atenuar os efeitos potencialmente danosos e potencializar os benéficos, com vistas às produções futuras. Da mesma forma como cada filme é apreciado em seu sentido histórico e como experiência coletiva, ele também é atualizado a cada projeção, em relação à experiência de cada espectador, trazendo imagens e sons dos lugares filmados para o local onde se encontra o público que os

assiste. A situação provocada por Rouch na exibição de *Batalha* o fez compreender o som, e particularmente a música, como um elemento essencial para a constituição do documentário, o que gerou uma reflexão posterior sobre esse aspecto de seu próprio trabalho em diversos textos e entrevistas. Trata-se de um ponto de partida inspirador para uma reflexão mais aprofundada sobre o tema, que apenas começou a ser realizada.

Visto hoje em dia, *Batalha no grande rio* impressiona pela vitalidade e pela determinação com que Rouch acompanhou uma experiência exaustiva com um equipamento precário e uma equipe mínima. O problema da música no documentário ainda necessita de maior atenção e pesquisa, mas criadores como Jean Rouch souberam fazer de tal questão um elemento desencadeador de novas experimentações éticas e estéticas, como o que ele mesmo chamou de antropologia partilhada.

Referências

- BRETON, Émile. Jean Rouch, maître du désordre. *L'Humanité*. 14 avril 1999. Disponível em: www.humanite.fr/1999-04-14_Cultures_JEAN-ROUCH-MAITRE-DU-DESORDRE. Acesso em: 27 ago. 2009.
- CHION, Michel. *Audio-vision: sound on screen*. New York: Columbia University Press, 1994.
- COMOLLI, Jean-Louis. Le détour par le direct. *Cahiers du Cinéma*, n. 209, 211, fév.-avril 1969.
- _____. *Voir et pouvoir: l'innocence perdue: cinéma, télévision, fiction, documentaire*. Paris: Védier, 2004.
- FARFAN, Capriles René. A descoberta da cultura negra: entrevista de Jean Rouch. *Filme e Cultura*, ano 4, n. 19, mar.-abr. 1971.
- GENDRE, Claude. *Acemaphone Sgubbi*. Disponível em: <http://claud.gendre.9online.fr/acemaphone.htm>. Acesso em: 27 ago. 2009.
- HARAZIM, Dorrit. Foco distanciado: a trajetória de uma documentarista solitária. Entrevista com Maria Augusta Ramos. *Piauí*, ano 2, n. 14, p. 68-70, out. 2007.
- HAMBURGUER, Esther. Políticas da representação. In: LABAKI, Amir; MOURÃO, Maria Dora. *O cinema do real*. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.
- PADILHA, José. Sentido e verdade. *Cinemais*, n. 36, p. 58-69, 2003.
- ROUCH, Jean. *La religion et la magie Songhay* [1960]. Bruxelles: Éditions de l'Université de Bruxelles, 1989.
- _____. The camera and the men. In: ROUCH, Jean; FELD, Steven (Orgs.). *Cine-ethnography*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003.

_____. FELD, Steven (Orgs.). *Cine-ethnography*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003.

YAKIR, Dan. Ciné-transe: the vision of Jean Rouch. Entrevista com Jean Rouch. *Film Quarterly*, v. 31, n. 3, p. 2-11, 1978.