



Jean Rouch: o sonho mais forte que a morte

Ruben Caixeta de Queiroz

Departamento de Sociologia e Antropologia da UFMG

Resumo: A obra cinematográfica e etnológica do cineasta francês Jean Rouch, vista sob o prisma de três de seus filmes (*Les Maîtres Fous*, *Chronique d'un Été* e *Horendi*), de suas inúmeras entrevistas e de alguns de seus comentadores. Esta análise nos revela um cinema inquietante, surrealista, ainda que refratário a uma única classificação: ele inventa uma arte a partir do mundo real e retira da realidade a imaginação de um mundo. A influência das idéias de Jean Rouch sobre o cinema de ficção, sobretudo a *nouvelle vague*, sobre o desenvolvimento do cinema documentário e etnográfico a partir dos seus mestres fundadores: Robert Flaherty e Dziga Vertov.

Palavras-chave: Cinema verdade. Cinema direto. Imaginação. África. *Nouvelle vague*. Etnologia.

“Jean Rouch’s greatest contribution was to have created a body of work in which the limits of the ethnographic are the limits of the imagination. In Jean Rouch’s universe, ethnographers participated fully in the lives of their others. Dreams became films; films became dreams. Feeling was fused with thought and action. Fusing poetry and science, Jean Rouch showed us the wise path of the ancestors and guided us into a wondrous world where we not only encountered others, but also encountered ourselves”.

Paul Stoller

Introdução: refazendo um percurso¹

Todos aqueles que conheceram ou compartilharam dos ensinamentos deste cineasta e etnólogo francês têm algo a dizer sobre sua apaixonada e sincera dedicação ao cinema, aos atores de seus filmes, à África, aos estudantes e companheiros etnólogos e cineastas que freqüentavam o Museu do Homem e a Cinemateca Francesa. Jean Rouch nasceu no dia da revolução russa, 1917. Morreu na África, no dia 18 de fevereiro de 2004, fora da França, num acidente de carro no Níger, no continente que o fez cineasta, humanista. O nome de Jean Rouch vem se juntar aos grandes clássicos do filme etnográfico: Robert Flaherty e Dziga Vertov.

A obra cinematográfica de Jean Rouch influenciou muita gente na ficção ou no documentário e ainda deverá ser discutida e debatida por muitos anos a vir. Raymond Depardon escreveu recentemente no catálogo de uma exposição fotográfica (*Jean Rouch: récit photographique*, Musée de l'homme, Paris, 4 a 31 de dezembro de 2000):

“O que adoro nos filmes de Jean Rouch é que ele sempre nos surpreende, ele é o inventor de um olhar sobre os outros. Mais do que isso, ele nos dá apetite, seu entusiasmo é contagiante, a gente fica com vontade de filmar o mundo, de se aproximar das pessoas, encontrar a distância ideal para escutá-las. Jamais um cineasta estimulou-me tanto quanto Jean Rouch. Ao falar com ele eu tenho várias idéias de filmes, ele tem uma força incrível de nos passar sua energia”².

Jamais me esquecerei daquele encontro no Comité du Film Ethnographique. Eu havia combinado um *rendez-vous* para ouvir do mestre sugestões sobre minha tese de doutorado em preparação: desci no metrô Trocadero, subi as escadas do Museu do Homem, me perdi no labirinto de uma exposição no meio do caminho, demorei para achar a pequena porta que nos conduzia ao Comitê, entrei por ela, passei por várias latas de filmes depositadas no chão, subi outra escada, ainda com latas de filmes pelo chão, e, detrás de uma mesa, também abarrotada de filmes e papéis, delineei a figura de Jean Rouch. Sorridente, recebeu-me, disse para não me assustar

¹ No mesmo momento em que iniciei a redação deste ensaio, um website sobre o Jean Rouch (www.der.org/jean-rouch) começou a ser construído. Era meu projeto inicial oferecer ao leitor, como anexo, uma filmografia desse cineasta, tão completa quanto possível, as principais fontes bibliográficas produzidas por ele ou em torno dele, além de uma lista de uma dezena de filmes tematizando sua obra. Quando terminei o ensaio, esse website estava quase que finalizado e boa parte da minha proposta se encontrava ali contemplada. Logo, remeto para essa fonte o leitor interessado nessas e em outras informações, tais como biografia, história de vida, entrevistas, homenagens, fotografias, extratos de filmes etc. Esse site significa um grande encorajamento àqueles que desejam se aprofundar no conhecimento da obra de Jean Rouch. Outra fonte importante é o livro editado e traduzido por Steven Feld: *Ciné-ethnography* por Jean Rouch, 2003, University of Minnesota Press (Minneapolis, London).

² Esta citação foi traduzida por mim do francês para o português, assim como o farei doravante ao longo deste ensaio com a maior parte das citações a partir do original francês ou inglês.

com a desorganização da sala o caos das latas e papéis e idéias corresponderiam mais a um espírito anarquista que a uma falta de organização, falou-me de Alberto Cavalcanti, Glauber Rocha, Pierre Verger, Cosme Damião (estes dois últimos tinham falecido naquele ano), sugeriu-me fazer um levantamento exaustivo sobre o cinema relativo aos índios no Brasil, tal qual existia sobre os povos africanos e fora publicado em uma coletânea da Unesco.

Idéias e projetos diversos fervilhavam na cabeça de Jean Rouch até o último momento de sua vida. Ele queria construir uma ponte entre os diversos modos de pensamento, uma ponte que permitisse o diálogo entre culturas e povos. Nesse percurso, deixou a engenharia para entrar no mundo da etnologia e do cinema. Deixou a razão e a crença ocidental de lado para acreditar na razão e na crença dos cultos de possessão dos africanos. Na voz e nos corpos destes últimos encontrou os termos para criticar o seu próprio mundo.

Se Jean Rouch tornou-se um etnólogo e cineasta inovador e provocador na Europa, na África, como bem mostra Paul Stoller (1989, p. 87), é porque ele é um europeu astuto que soube seguir os espíritos: para os songais, povo do Níger, Rouch comeu Kusu, a substância do poder, compreendeu grandes segredos, e, por isso, é um homem temido e respeitado. Enfim, mesmo antes de morrer, Jean Rouch já fazia parte da cosmologia dos songais. Esse ingresso do etnólogo e cineasta na mitologia africana não se deu apenas porque ele esteve ali observando e filmando aquelas pessoas, mas porque ele efetivamente participou daquele mundo. É o próprio Jean Rouch quem relata:

“Quando o observador torna-se um simples espectador entre outros espectadores, quando ele fala a língua suficientemente para conhecer o que está sendo dito e para responder as questões, ele participa da vida local da mesma forma que seus vizinhos. Segue-se que, em cada dança de possessão que observava, as divindades vinham para me saudar da mesma forma que a meus vizinhos.”
(ROUCH apud STOLLER, 1989, p. 87)

Essa profunda inserção não se deu de um dia para o outro. Vale a pena traçar o percurso que levou Jean Rouch a obser-

var, filmar e participar do mundo africano³. Em 1941, Rouch teve o primeiro contato com o povo songai na região do Niamey, quando ainda era um jovem engenheiro e trabalhava para os Serviços Públicos Franceses na colônia e hoje Níger. Na França, ouvira os conselhos dos mestres Marcel Griaule e Théodore Monod, se preparando para ouvir histórias da África. Junto com seu informante e, depois, companheiro e amigo de muitos filmes e viagens até o final da vida, Damouré Zika⁴, Jean Rouch obteve informações sobre a mitologia e a língua dos songais. Por volta de 1942, recolheu uma série de fotografias e objetos usados nos rituais de possessão dos songais. Depois da guerra (1946-1947), juntamente com Pierre Ponty e Jean Sauvy, Rouch retornou à região dos songais e desceu o rio Níger de canoa. Voltou para os songais em 1948, quando visitou várias aldeias. Em Sangara e Wanzerbé, encontrou famosos feiticeiros songais. Já em 1949, conduziu novas pesquisas entre os próprios songais, entre os aribinda e dori (Burkina Fasso) e hombori (Mali). Entre 1950 e 1955, estudou a população songai que vivia na chamada Gold Cost.

A partir dessa longa pesquisa, publicou trabalhos etnográficos que se tornaram imprescindíveis para os estudiosos da África. Entre eles, citamos o seu estudo de 1953 sobre a arqueologia, a história e a mitologia songais (*Contribution à l'histoire des Songhay*) e a sua clássica etnografia também de 1953 (*Les Songhay*). Em 1960 publicou sua tese de doutorado, *La Religion et la Magie Songhay*, que é o resultado de cerca de 20 anos de pesquisa. Segundo Paul Stoller (1989, p. 85), *La Religion* é uma etnografia compreensiva, que cobre detalhes exaustivos sobre a mitologia, a possessão e a bruxaria dos songais, um livro cheio de vida, com as vozes dos 67 informantes de Rouch, as quais costuram todo o texto. A voz do próprio autor é deixada em segundo plano, quase que limitada ao prefácio e à conclusão. Vê-se que Jean Rouch antecipou largamente o estilo hermenêutico de se fazer antropologia. Aliás, a predisposição para deixar o nativo falar, em detrimento da voz do etnógrafo, já era uma estratégia empregada por Marcel Griaule, mestre de Jean Rouch. Da etnografia escrita para o filme etnográfico foi um pulo: Jean Rouch queria dar vida (“carne, sangue e voz”) às estruturas africanas.

³ Vários livros e artigos traçam esse percurso. Sintetizo aqui aquele proposto por Paul Stoller (1989, p. 84-91).

⁴ Quando presidiu o I Festival de Curta-Metragem, realizado em março de 1971 no Rio de Janeiro, numa entrevista, Jean Rouch assim comentou sobre Damouré Zika: “Um velho amigo, que conheci há 30 anos. Fizemos todos os filmes africanos juntos. É um amigo com o qual não tenho nenhum problema. Quando ele vai à França, hospeda-se em minha casa; quando vou à África, fico na casa dele. Nossa amizade é muito sólida. Ele tem cinco mulheres, que me emprestaria se eu as quisesse...” (FÁRFAN, 1971). Damouré Zika e o cineasta nigeriano Moustapha Alhassane estavam no mesmo carro que Rouch quando do acidente que tirou a vida do cineasta francês; ambos ficaram seriamente feridos.

No entanto, nessa época ainda não havia as câmeras portáteis, leves e com som sincrônico. Havia dificuldade de se locomover com a câmera entre as pessoas, de se colocar no centro do ritual e da vida cotidiana, enfim, de dar voz às pessoas filmadas. O resultado é que o primeiro filme de Jean Rouch (*Au Pays des Mages Noirs*, 1947) revela-se muito distante das pessoas filmadas e muito próximo da imagem que os ocidentais têm dos africanos. Jean Rouch descia o rio Níger, quando, portando uma câmera mecânica de dar corda, 16 mm, da marca Bell-Howell, gravou as cenas de uma caça ao hipopótamo. Quando de volta à França, de posse de cerca de 30 minutos dessas imagens, encontrou os diretores da produtora de *Actualités Françaises*. Deles ouviu a seguinte proposta, como conta o próprio Jean Rouch numa entrevista concedida a Jean-Paul Colleyn (1992): “Vamos resolver o seu problema, nós podemos fazer 10 minutos de filme, somos mestres da montagem, do comentário e da música”. O resultado, o próprio Rouch conta na entrevista: um filme que mostra imagens exóticas, acompanhadas de uma música do tipo “mercado persa” e de um comentário em *off* no estilo locutor esportivo de uma corrida de ciclistas: “aparece o hipopótamo, aproxima-se... agora!”. Tal como resume Philippe Lourdou (2000, p. 115), o filme relata uma caça ao hipopótamo e é composto de duas partes: a preparação da caça e a caça propriamente dita. Ora, por razões de caráter dramático próprias à narração, o rito de possessão está colado no fim do filme, enquanto, na realidade, o rito é uma das condições prévias para o desenrolar da caça⁵. Ora, Jean Rouch (apud COLLEYN 1992, p. 44) nos revela que o rito é o momento no qual os caçadores solicitam ao espírito das águas um hipopótamo para a caça. No filme, esse rito colocado no final parece sugerir um agradecimento pela caça já realizada. E, no Níger, agradecer pela comida recebida é um insulto. Mais que desrespeitar a ordem dos fatos acontecidos, o que chocava Rouch era o desrespeito ao espírito nativo e ao espírito das águas. O cineasta temia pela narrativa montada para o filme, pois sabia que os africanos, ao vê-la, também temeriam as sanções divinas. De qualquer forma, Rouch admite que, do ponto de vista da dramaturgia do documentário, a montagem de *Au Pays des Mages Noirs* fora perfeita e havia, pelo menos, lhe ensinado um princípio: devemos começar a montar um filme pelo fim.

⁵ Além dos mais, “as cenas do começo e do fim do filme são provenientes de registros totalmente estranhos às filmagens (animais e paisagens extraídos de registros na África Central pelas expedições Mahuzier, enquanto *Au Pays des Mages Noirs* foi rodado no Níger)” (Philippe Lourdou, 2000, p. 116).

Na verdade, Jean Rouch ficou tão descontente com o resultado dessa primeira experiência, que voltou mais tarde a tratar do mesmo tema noutro filme: *Bataille sur le Grand Fleuve* (1952). Pouco a pouco foi aperfeiçoando seu método de filmagem, buscando novas estratégias e novos equipamentos que possibilitassem uma maior aproximação com o mundo vivido e fabulado pelas pessoas filmadas. Filmou vários ritos de possessão dos songais (entre eles, *Les Hommes qui Font la Pluie*, 1951, e *Les Magiciens de Wanzerbé*, 1949). Seu trabalho de pesquisa no Gana e na Costa do Marfim resultou em três filmes de uma grande beleza estética, sensibilidade, provocação e inovação cinematográfica: *Les Maîtres Fous* (1955), *Moi, un Noir* (1957) e *Jaguar* (1954-1967). Um trabalho de campo no Níger entre 1957 e 1964 levou à realização de *La Chasse au Lion à l'Arc* (1965). No final dos anos 50 e início dos anos 60, Jean Rouch tornou-se uma referência no novo cinema francês, que culminou no movimento *nouvelle vague* de Godard e Truffaut. Nesse ambiente é que, com a colaboração do sociólogo Edgar Morin e do câmera Michel Brault, Jean Rouch realizou uma obra-prima do *cinéma vérité*: *Chronique d'un Été* (1960). Já o filme *Gare du Nord* (1964), menos conhecido, porém tão espetacular quanto *Crônica de um Verão*, construído sob a base de um único plano-seqüência, revelou ainda a destreza de Jean Rouch com a câmera na mão e a sua opção pela estética do cinema direto mesmo quando se tratava de levar a cabo a realização de uma ficção. Até o final de sua vida, seja filmando na África, seja na Europa, Rouch sempre tentou inventar um novo cinema, sem a ajuda do tripé, feito por uma equipe reduzida ao mínimo, tendo o real como matéria para a imaginação e a fabulação de seus personagens, como bem assinalou Gilles Deleuze (1985).

Ao traçar o percurso da carreira de Jean Rouch, devemos falar não só dos seus trabalhos em etnologia e dos seus filmes, mas também do seu empenho efetivo na criação e consolidação de instituições ligadas ao cinema e ao filme etnográfico, à constituição de uma cinematografia fora da Europa (sobretudo na África), à preservação do Museu do Homem como lugar de expressão das tradições não ocidentais, da liberdade e contra a xenofobia. Nesse caminho, Jean Rouch encontrou e dialogou, não é exagerado dizer,

com os mais importantes intelectuais franceses do século XX. Basta lembrar que, já em 1948, André Leroi-Gourhan organizava o primeiro congresso do filme etnográfico na sala de cinema do Museu do Homem. Um pouco mais tarde, 1952, em torno do tema cinema e antropologia, na mesma sala, lá se encontravam ninguém menos que Marc Allégret, Roger Caillois, Germaine Dieterlen, René Clément, Hubert Deschamps, Marcel Griaule, Pierre Ichac, Henri Langlois, Jean-Paul Lebeuf, André Leroi-Gourhan, Claude Lévi-Strauss, Edgar Morin, Léon Pâles, Alain Resnais, Georges-Henri Rivière, Georges Rouquier e Jean Rouch. É a partir desse evento que, um ano depois, Jean Rouch fundará o Comité du Film Ethnographique e, mais tarde, em 1982, o Bilan du Film Ethnographique, um evento que, nas palavras do próprio fundador, “quebra com fervor os tabus que mantêm a etnografia nos armários do exotismo. Na verdade, o Bilan permite ver, discutir, detestar, adorar os filmes vindos de todos os cantos do mundo”. Jean Rouch foi também um dos fundadores, em 1979, no Centre Georges Pompidou, do primeiro Festival Internacional de Filmes Etnográficos e Sociológicos, o Cinéma du Réel. Fora da França, a contribuição de Rouch na constituição de uma cinematografia local e descolonizada foi imprescindível. Cineastas africanos como Oumara Ganda do Níger, Safi Faye do Senegal, Desire Ecare da Costa do Marfim, todos devem muito à colaboração e ao incentivo de Rouch.

Em 1978 aconteceu a independência de Moçambique. O jovem governo solicitou à embaixada da França a realização de filmes sobre as transformações do país. Vários cineastas franceses foram convidados; entre eles, Jean Rouch, que não hesitou em propor aos moçambicanos que eles mesmos filmassem a sua própria realidade. Propôs então formar futuros cineastas locais por meio de uma iniciação à realização do filme documentário. Essa experiência se espalhou pelo mundo, dando origem ao chamado Ateliers Varan, com o objetivo de auxiliar jovens cineastas de países periféricos a aprender a ler e a escrever em imagens e sons, oferecendo-lhes a oportunidade de realizar, com baixo custo, filmes que escapem do modelo cultural ocidental, além de constituir arquivos da memória popular e étnica. No “estilo” Varan, que pode ser lido na sua *homepage*, percebe-se facilmente a mão de

Rouch: 1) para se fazer um filme é preciso definir um ponto de vista, situar o olhar, dar-lhe um sentido e, conseqüentemente, uma moral; 2) um filme não é, então, somente uma *affaire* de inteligência, habilidade, senso estético ou virtuosismo técnico, mas também uma ética; 3) o documentário pode prescindir das regras e modelos da ficção: enquadramentos “quadrados”, direção de atores, ensaios; 4) toda filmagem documentária encontra o imprevisto, por isso é necessário ajustar continuamente o filme ao que a realidade propõe; 5) a observação séria não impede o interesse pela dimensão dramática; 6) o real não se imprime automaticamente através das lentes da câmera, é necessário “colocá-lo em cena”.

Esses ensinamentos de Jean Rouch rodaram o mundo, nas inúmeras viagens que fez e entrevistas que concedeu. No Brasil, várias vezes o cineasta pisou o pé, foi um admirador de Glauber Rocha e do cinema novo. Quando esteve aqui em 1971, expressava o seu desejo (nunca realizado) de se associar a Thomas Farkas para fazer um filme antropológico na Bahia, um sociológico em São Paulo, um de ficção no Rio de Janeiro. Mais que um projeto cinematográfico, era um olhar sobre o Brasil. Em 1979, Rouch esteve na Paraíba, quando assinou uma carta de intenções com a UFPB de cooperação entre França e Brasil que possibilitou a formação de uma geração de cineastas paraibanos⁶.

Enfim, por onde andou, Rouch instigou pensamentos e atizou a vontade de filmar. Sua influência foi além da etnologia e do cinema. Sabe-se, por exemplo, que *Les Nègres* de Jean Genet foi escrito tendo como inspiração o filme *Les Maîtres Fous* (1954). Esse mesmo filme foi usado por Peter Brook para treinar os seus atores em *Marat/Sade*. Neste último caso, a experiência ficou no meio do caminho, pois, ao ser perguntado por Rouch se seus atores tinham realmente sido possuídos, Brook lhe respondeu que isso não era possível pois os seus atores eram apenas e tão-somente atores. Ao contrário, Rouch e sua câmera tantas vezes potencializaram a possessão e foram possuídos pelos espíritos dos povos africanos. Vê-se que o conceito rouchiano de *cine-transe* não deve ser visto como mera motivação estética ou exercício experimental, mas como poder de transformar um olhar, portanto, o que se vê, e o que se sente no corpo.

⁶ Muito recentemente, Jean Rouch voltou ao Brasil. Em 1996 esteve no Rio de Janeiro participando da Mostra Internacional do Filme Etnográfico a convite de nossa colega Patrícia Monte-Mor. Em 2003 esteve em Salvador participando da Jornada de Cinema da Bahia a convite de nosso outro colega Francisco Serafim.

Les Maîtres Fous: quem são os loucos?

Não tenho dúvida de que, se quisermos nos aprofundar no estudo da obra de Jean Rouch, devemos nos demorar em cada um dos seus filmes; não raro, cada um é um objeto de arte e uma descrição etnográfica. Para tanto, devemos, sim, olhar para dentro do filme, as estratégias de narração, os diálogos, a construção de planos, mas também devemos olhar para o seu entorno: as condições técnicas de sua realização, o contexto social e cultural no qual foi produzido. Essa é uma tarefa árdua e longa, que não nos propomos, evidentemente, a fazer neste ensaio. Iremos apenas aproximar um olhar de três de seus filmes⁷.

Em *Les Maîtres Fous* (1955), o autor quer mostrar como os homens que saíram de certas culturas saelianas, à procura de trabalho na cidade de Accra (Gana), se apropriam de elementos, regras e comportamentos dos colonizadores ocidentais para criar uma nova síntese mágico-religiosa. Um comentário escrito abre o filme: “Vindos da savana africana às cidades da África Negra, os jovens se chocam com a civilização mecânica. Assim nascem conflitos e novas religiões. Assim se formou, aproximadamente em 1927, a seita dos hauçás”. O filme mostra a maneira particular pela qual esses jovens africanos, membros do grupo haucá, percebem um aspecto da colonização. Na verdade, os hauçás transportam as cerimônias dos colonizadores ingleses numa outra ordem simbólica, aquela de seus ancestrais, através de um ritual de possessão. A narrativa rouchiana sublinha essa transposição no momento em que insere uma seqüência das cerimônias de um desfile militar europeu no meio das cenas de transe dos hauçás. Graças a um artifício de montagem, que se revela como um jogo de espelhos, os principais protagonistas do ritual são apresentados durante a cerimônia e, depois, no curso de suas vidas de todos os dias: jogador de cartas, ladrão, simples soldado, operário de uma companhia de águas etc. O transe, aparentemente, os liberou mas por quanto tempo? das tensões sofridas em razão da imigração, dos traumas e dos deslocamentos que ela provoca.

Rouch nos informa na entrevista citada que quando surgiu a seita dos hauçás no Níger, por volta de 1925, os sacerdotes

⁷ Em 1977, quando foi homenageado na primeira edição do Margaret Mead Film Festival, em Nova York, Jean Rouch concedeu uma entrevista a John Marshall e John W. Adams, que foi publicada mais tarde na revista *American Anthropologist*, New Series, vol. 80, n. 4, de dezembro de 1978. Aqui Jean Rouch conta-nos muitas histórias e nos dá informações importantes acerca dos bastidores de seus filmes e sobre as sociedades observadas. Essa entrevista fala especialmente sobre *Les Maîtres Fous* (1955), *Jaguar* (1954-1967) e *La Chasse au Lion à l’Arc* (1965) e ela me influenciou muito na elaboração deste ensaio.

das religiões tradicionais reagiram contra, pois quando tais sacerdotes se dirigiam ao Donko (mestre do trovão) para pedir chuva, todos os hauçás gritavam e falavam algo diferente do que era pedido pelos chefes da tribo. Então, esses chefes se queixaram aos administradores coloniais franceses de Niamey (atual capital do Níger). Diante disso, por volta de 1928, um desses administradores enviou seus guardas pelas aldeias da redondeza para buscar todos os hauçás para Niamey. Reunidos, disse-lhes: “Dancem, eu quero falar com hauçá”. Depois disso, o administrador, considerando-se mais forte que os hauçás, mandou prendê-los. Na prisão, um homem foi possuído e disse: “Eu sou um novo hauçá, eu sou Corsasi” (O Major Malvado). Ora, o nome do administrador era Crocchicia (um nome córsico) e o homem preso e possuído dizia: “eu sou córsico, eu sou mais forte que todos os outros hauçás, eu vou quebrar a cela e vou sair”. E assim foi feito, a cela foi quebrada, os presos fugiram gritando, e Crocchicia teve que prendê-los novamente, colocando-os na cadeia por dois meses, antes de enviá-los de volta para suas aldeias. Evidentemente, os presos foram recebidos como mártires. Jean Rouch conta essa história para dizer que quanto mais se bate contra uma religião, mais ela floresce. E os colonizadores franceses pensavam que os hauçás poderiam tornar-se uma séria ameaça, porque, já no período colonial, os sacerdotes muçulmanos desejavam pregar a guerra santa, o *jihad*. E os colonizadores tal como os imperialistas de hoje que invadem outros países e não só prendem, mas torturam e matam os supostos terroristas islâmicos, davam-lhes motivo, ou melhor, os fabricavam. Mais tarde, no final da vida, Crocchicia diria ao próprio Rouch: “Ah sim, eu me lembro daqueles jovens gritando... Eles pensam que são diabos... Mas nós os fizemos.” Em 1935-1936, os ingleses, colonizadores do que hoje é o Gana, fizeram o mesmo que os franceses: colocaram os seguidores de hauçá na prisão. Resultado das perseguições: surgiram cerca de uma centena de deuses hauçás, havia cerca de 50 a 100 mil jovens chegando em Accra à procura de trabalho e cerca de 30% entravam em transe, eram possuídos, e todos os outros eram fiéis seguidores, que, como disse Rouch, todo sábado ou domingo se dirigiam ao culto para ver e participar de coisas fantásticas, melhores que aquelas apresentadas no cinema, como quando, por exemplo, eles enfiavam a mão

num caldeirão fervente e retiravam de lá um pedaço de cachorro para comer.

Quem de fato são os hauçás e o que eles fazem? Elas são os africanos que emprestam os seus corpos para demonstrar o que são os ocidentais. Europeus supostamente nada temem. Eles não têm cuidado, quebram tabus, fazem o que querem, mandam, matam⁸. É disso que fala o ritual hauçá filmado por Jean Rouch. O cineasta revela a razão pela qual filmou e optou por mostrar tais jovens antes e depois do ritual. Resumo sua fala:

“Eu rodei o filme em dois dias em 1954, usando uma velha câmera mecânica Bell & Howell, daquelas que tem que dar corda a cada 20 segundos; Jane, minha esposa, e Damouré, que fez o som, estavam comigo, nós estávamos transtornados; dávamos carona a um ‘personagem’ do ritual filmado, chamado Gerba, o ‘Loco Driver’, e havia um incrível cheiro de cachorros e perfume no carro, pois eles bebem perfume durante a cerimônia; eu disse para Damouré: ‘nós realmente fizemos um filme muito mau, ele é verdadeiramente cruel’; esta foi a razão pela qual resolvi voltar no outro dia e ver o que os jovens estavam fazendo”.

Junto da equipe de Jean Rouch havia um outro jovem, chamado Tallou, que estava chocado e falava: “Todas as coisas são falsas; tudo isso é falso”. E Gerba lhe respondeu: “Tenha cuidado, Tallou, você não pode dizer isso porque o hauçá pode vingar.” Resultado apresentado por Rouch: três meses mais tarde Tallou entrou num transe selvagem e foi possuído no meio da cidade de Accra, o que causou uma série de distúrbios, pois Tallou começou a brigar com seus amigos. Rouch o encontrou passando a noite dentro de um cemitério, fora da cidade, e o trouxe para ouvir os conselhos de um sacerdote, que disse: “Sim, ele está possuído, mas você tem que esperar talvez um ano para a iniciação dele; você é o responsável, porque você o trouxe aqui; a melhor coisa a se fazer é levá-lo de volta para sua aldeia no Níger”. O sacerdote deu alguns perfumes e outras coisas a Rouch e o aconselhou sobre como acalmar Tallou quando estivesse numa crise. Assim, o motorista do cineasta, Lam, acompanhou Tallou de volta para sua aldeia num trem e num caminhão. No caminho, ele foi possuído duas ou três

⁸ Não é a toa que após a independência de Gana, em 1960, o ritual hauçá não obteve mais o mesmo sucesso.

vezes e Lam teve que borrifar com perfume a cabeça dele, dizendo: “Fique quieto, fique quieto.” Isso aconteceu dois anos antes de sua iniciação de fato, quando então Tallou foi possuído por um general francês que participou da guerra da Indochina, o General de Marselha, um dos últimos hauçás.

Les Maîtres Fous foi e continua sendo um filme polêmico. Proibido por muito tempo, as autoridades inglesas o censuraram porque não podiam conceber que aquelas pessoas, em transe, comendo cachorro, babando, olhos virados, pudessem processar uma reflexão sobre o comportamento dos europeus: tomaram o evento como um insulto à rainha e à sua autoridade. Por outro lado, o filme não podia ser mostrado para as próprias pessoas filmadas, pois, Rouch o experimentou, elas se tornavam descontroladas e perigosas, já que mostrar a uma pessoa a imagem dela mesma em transe causa uma espécie de eletrochoque. Quando Jean Rouch mostrou o filme no Museu do Homem para Marcel Griaule, na platéia havia alguns estudantes africanos, que o consideraram uma afronta à sua dignidade. Mas, pensa o autor, os próprios sacerdotes ou sábios africanos desejavam usar o filme como recurso terapêutico. Eles, na encenação do ritual, estariam brincando com fogo no sentido real e metafórico. Quando decidiram representar os europeus comendo cachorro, sabiam que estavam enfrentando um poderoso tabu, mas sentiam que podiam controlar todos os poderes e a tecnologia do homem ocidental, incluindo armas e filmes. Ou seja, nesse filme vemos como as sociedades não hegemônicas se apropriam, usam das armas e códigos simbólicos do mundo ocidental não apenas para criticar duramente este mundo, mas também para recriar e expandir em termos diferentes a sua própria cultura.

Apesar da polêmica, *Les Maîtres Fous* acabou sendo exibido em várias salas, na Europa e na África. Das respostas que Rouch deu aos críticos (ao filme e ao ritual africano), uma delas vale a pena ser mencionada: “Francamente, acho melhor comer um cachorro aos domingos e ficar quieto o resto da semana do que enviar pessoas para os campos de concentração”. Os loucos somos nós, ocidentais, ou são os africanos? Bush ou Osama Bin Laden?

Quando o cineasta francês Claude Chabrol viu *Les Maîtres Fous*, logo mandou chamar Pierre Braunberger, produtor do filme, e lhe disse: “Quero encontrar Jean Rouch, pois ele é um cineasta fantástico... como ele pode dirigir atores daquela maneira?”. Jean Rouch sabia que, entre os ocidentais, ou se acredita no mundo real ou se fabula. Entre os africanos, fabular, imaginar, entrar em transe é a forma de chegar o mais próximo do mundo real, pois os objetos que vemos são apenas um disfarce do mundo invisível. Entre os europeus, há aqueles, como Peter Brook, que se contentam com os atores ou com a vida tal como ela é, e sempre será.

***Moi, un Noir*: o lugar do corpo e da palavra**

A efervescência do debate em torno do real e da ficção, do roteiro e da “vida como ela é”, da encenação e da ação livre e espontânea, tudo isso no final da década de 50 e início da década de 60, marca para sempre a história do cinema, não só do documentário mas também da ficção. *Moi, un Noir* (1957) teve influência decisiva sobre a *nouvelle vague* francesa⁹. Nesse sentido ele, é, sem dúvida, o filme mais badalado de Jean Rouch; nele podemos vislumbrar o seu modelo de “ciência ficção”. Mas podemos nos perguntar: será que o que se busca nesse filme é simplesmente a subjetividade ou a fantasia dos atores, em detrimento do mundo vivido ou da realidade?

O filme conta a história de três personagens principais: Oumarou Ganda, que se vê e crê ser o ator Edward Robinson; Petit Touré, que se vê e crê ser o ator Eddie Constantine-Lemmy Caution; Alassane Maiga, que se vê como Tarzan. Oumarou Ganda, o principal personagem de *Moi, un Noir*, é um ex-combatente pela França na guerra da Indochina, recrutado por Jean Rouch em 1955 quando o etnólogo realizava uma pesquisa sobre os problemas da migração de jovens das tribos da região do Sael para as grandes cidades da costa da África (Accra, Abidjan) em busca de trabalho e dinheiro. *Moi, un Noir* fala desses jovens e de seus sonhos, de sua vida cotidiana e dos personagens dos filmes de ficção que eles conhecem e admiram.

⁹ Em 1959 escrevia Jean-Luc Godard sobre o filme de Rouch: “*Moi, un Noir* é, na verdade, o mais audacioso dos filmes ao mesmo tempo que é o mais simples. [...] É um filme de um homem livre, da mesma forma que *Un Roi à New York* de Chaplin. *Moi, un Noir* é um francês livre que põe livremente um olhar livre sobre um mundo livre. É, portanto, um filme que não pode ser produzido em hipótese alguma por Raoul Lévy. O diretor do admirável *Jaguar* não persegue a realidade por ela ser escandalosa, mas porque ela é divertida, trágica, graciosa, burlesca, pouco importa”.

Numa carta formidável, publicada por Claude Jutra (1960) no *Cahiers du Cinéma*, o próprio Oumarou Ganda conta a história de sua vida e a história da filmagem, histórias que se fundem. Vale a pena resumi-las livremente:

“Era perto de 20 de abril de 1959, o patrão Jean Rouch me propõe fazer um filme comigo; trabalhava na alfândega, fazendo evidentemente o trabalho manual, carregador de sacos de café, cacau, farinha de trigo etc. na verdade, eu faço esse trabalho braçal apenas para sobreviver, para não morrer de fome e nem roubar; aliás, o trabalho manual não deve ser meu trabalho: eu fiz sete anos de estudos na escola primária em Niamey (capital do Níger), quatro anos de serviço militar, dois anos e um mês de guerra na Indochina; eu fiz a guerra mesmo antes de ter 20 anos, por isso é indigno de minha parte ser um chapa; o primeiro dia de filmagem era um sábado; eu me encontrava diante de uma boutique, ‘Treichville Elégance’; era noite de um sábado, uma noite de sábado como as outras noites de sábado em Treichville (bairro popular de Abidjan), pois, para mim, nada mudou; o patrão Rouch me propôs fazer o passeio da noite de sábado, sem nada modificar o meu hábito; sem nada compreender, eu andava, seguido pelo senhor Jean Rouch e muitos curiosos; aliás, eu nem mesmo tinha o direito de procurar compreender, pois eu vim para a Costa do Marfim procurar dinheiro e eu estava seguro de que aquele branco não ia me fazer cansar sem algum trocado, então era preciso caminhar; durante toda a semana, o senhor Rouch acompanhou todos os meus passos; eu era visto como um tolo porque eu fazia um filme, mas não um filme como os outros, porque contava minha própria vida privada; cabia a mim responder: ‘aqui não é meu país e eu sou mestre de mim mesmo; eu digo sim e eu caminho’; as pessoas que eram mais instruídas que eu me perguntavam: ‘Quanto ele te pagou adiantado? Nem mesmo mil francos!’; e eu respondo: ‘Não, como eu poderia ter cem mil francos numa semana de trabalho que não me impediu fazer o meu trabalho normal, carregador do Porto de Abidjan, 225 francos por dia?’. As mesmas pessoas me fizeram compreender que os filmes custavam muito caro; eu começava a lhes dar crédito; um dia, aliás, no jornal *Abidjan-Matin*, eu li que Eddie Constantine ganhava 800 milhões de francos por um só filme; é portanto verdade; eu levei o jornal para o patrão Rouch, que me disse: ‘Isso não é possível, você não pode ter 800 milhões como Eddie, aliás, você não é um ator’. Cabia a mim

responder: ‘Por quê? Por que Eddie Constantine ganha 800 milhões de francos por um filme e eu não? Porque eu sou um negro? Não sou eu um francês como os outros, nós não temos a mesma pátria? [na época, Níger era uma colônia francesa]; eu arrisquei minha pele 24 horas por dia no campo de batalha; com meus 20 anos estava no campo de batalha na Indochina, em Tonkin; por que eu não posso me tornar um ator, meu sonho de todos os tempos?’ Sendo *Moi, un Noir* mudo, me solicitaram fazer o comentário; eu vi o filme: ele é perfeito; filme que me custou transtornos, sim, transtornos, porque no momento da filmagem não tive repouso; quando vinha trabalhar ao meio-dia, pediam para eu esperar sem descansar: é preciso filmar minha descida ao trabalho; pela manhã, antes de partir ao trabalho, Sr. Rouch me acompanhava, porque ele queria me filmar até o Porto; se eu queria ir a Port-Bouet, o senhor queria me acompanhar”.

Na mesma publicação do *Cahiers du Cinéma*, um outro jovem nigeriano, também personagem de *Moi, un Noir*, apelidado Petit Touré, conta sua história, resumida a seguir:

“Trabalhava com Jean Rouch em sua pesquisa sobre os imigrantes nigerianos; um belo dia ele nos falou sobre o cinema; ele começava primeiro a nos falar dos filmes que ele fez, como *Jaguar*. Ele nos disse que queria fazer um ensaio de filme conosco para rodar um filme em Treichville. Eu me dizia: ‘Rodar um filme? O que isso quer dizer?’. Ele começou primeiro com meu amigo Oumarou Ganda, cada noite com sua câmera; alguns dias depois, sua coragem me surpreendeu e eu lhe disse: ‘Bom, de acordo, estou às suas ordens!, mas antes de participar, qual papel eu poderia representar? O papel de Eddie Constantine?, aquele que eu vejo nas telas?’. Eu comecei primeiro a fazer o papel de vendedor nas ruas, ir à missa, dançar; naquela época eu tinha vergonha e não conhecia a importância do cinema [...]; eu devia me apresentar naquele dia, mas, infelizmente, um infortúnio, eu fui preso esse dia por dar socos e cometer violência contra um agente da força pública; não fui eu quem provocou, mas meus amigos, eu me envolvi por solidariedade; nós éramos cinco, três se salvaram e nós dois, os infelizes solidários, fomos colocados dentro das quatro paredes escuras (isto é, na cadeia) por três meses; mesmo assim, graças ao estímulo do Sr. Jean Rouch, eu pude mostrar um coração de bravura e entusiasmo”¹⁰.

Na fala desses dois atores-personagens podemos ver a trama do filme, pois este conta a própria história deles em Treichville. Em 1957, quando *Moi, un Noir* foi filmado, ainda não havia sido desenvolvida uma câmera 16mm leve e sincronizada com o som. A maioria das cenas foi filmada sem a gravação do som. Para sonorizá-las, Jean Rouch teve que usar do mesmo procedimento já experimentado na realização de *Jaguar*, isto é, gravar o “comentário sobre a imagem”: as cenas mudas são projetadas numa sala no mesmo momento em que se registra o comentário dos atores-personagens. Em sua entrevista, publicada no livro organizado por Claudine de France (2000, p. 125-128), o próprio Jean Rouch comenta sua estratégia:

“Várias pessoas falam em *Moi, un Noir*: eu, Oumarou Ganda, Eddie Constantine e, às vezes, aqueles cujas vozes eu pós-sincronizei em Abidjan: Facteur, o homem que caminha sobre esferas de madeira etc. Eu havia gravado o som na rádio de Abidjan, a primeira rádio construída nessa cidade. Nós gravávamos à noite, atrás de uma janela, o projetor colocado do lado de fora numa varanda, e projetávamos as imagens na tela. O comentário foi gravado na imagem, em dois dias. Oumarou estava geralmente acompanhado de Petit Touré, recém-saído da prisão. E tudo foi completamente improvisado [...] Tudo foi gravado em Abidjan, e voltei para Paris com esse comentário, que era extraordinário. Por exemplo, o fim do comentário, publicado no *Cahiers du Cinéma*, é a história da guerra da Indochina. Ora, essa passagem tinha uma tal força que se tornou a base da montagem das imagens. [...] Segundo os elementos projetados, um ou outro intervinha. Por exemplo, quando eles faziam o comentário sobre a gombé, Oumarou e Eddie Constantine disseram: ‘Eu lhe dou nota dez!’ ‘Ah, é bem merecido, sim, dez...’ Nós gravamos de uma só vez. Mas eles tinham visto o filme num copião e não treinaram antes. Eu havia apenas dito o que tinha feito antes com Damouré [no filme *Jaguar*]. Logo, se Damouré tinha feito, eles também eram capazes de fazê-lo”.

Depois de tecer considerações sobre o modo pelo qual realizou o comentário de um outro filme, *La Chasse au Lion à l’Arc*, Jean Rouch conclui na sua entrevista:

“Um comentário deve ser feito ‘na imagem’. Muita gente não compreende isso. Penso que aqueles que fazem filmes

¹⁰ O comentário final de *Moi, un Noir* termina mais ou menos assim: “Senhoras e senhores, o filme de Treichville terminou... É um filme verdadeiro. É verdade que Eddie Constantine foi trancado na prisão, é verdade que...”.

querem ter um tom objetivo. Os eruditos é que falam. Os eruditos não têm coração. Descobri que apenas os comentários não escritos que foram feitos ‘na imagem’ [...] estavam no ritmo da ação, no ritmo da imagem. Se escrevemos o comentário, acabou”.

Aquilo que parecia ser uma limitação técnica, ausência de som sincrônico, passou a ser uma opção estética. A palavra se deslocou da imagem e, ao mesmo tempo, fez o passado se tornar presente, revivido na voz dos personagens. O experimento de Jean Rouch tornou possível uma nova estética do documentário, subjetiva e interpretativa. Um documentário alternativo em relação àquelas imagens desgarradas da realidade, desconexas, cobertas por um comentário frio e motivado por uma falsa sabedoria, um tipo de comentário tão presente ainda hoje no documentário brasileiro e, sobretudo, na reportagem de televisão. Aliás, segundo Jean-Louis Comolli (2002, p. 239), a televisão é cada vez mais o reino do comentário, seja ele de um periodista oculto, seja de um condutor hipervisível; aqui, o comentário é, mais do que nunca, a forma pela qual os senhores (donos da televisão, das empresas e dos governantes que a patrocinam) do discurso ordenam o conformismo: “O poder diz que tem o poder de dizer e nada mais resta além de aceitá-lo como tal”. Ora, para que o espectador seja guiado por esse comentário, para que ele surta efeito, é preciso que o espectador aceite ser domesticado e guiado pelo Poder, aceite ser tratado como escravo ou como imbecil. A palavra que vem depois e que simula uma simultaneidade com as imagens gravadas fala de um presente que não pode mais ser reunido. O espectador que acredita nessa reunião é grosseiramente enganado.

Tudo é distinto disso em *Moi, un Noir*, nos conta Jean-Louis Comolli (2002, p. 227), pois nele:

“As figuras de E. G. Robinson ou de Lemmy Caution não eram nada sem o verbo que as faz respirar, sufocar-se. Porém, isso não é tudo, quando o mesmo Oumarou Ganda, quando os mesmos atores-personagens tentam mais ou menos habilmente reconstituir ao léu as frases que acabam de pronunciar, mudas, a pós-sincronização se transforma em atuação, jogo, risco e deriva. Ninguém está totalmente calado: isso não tem importância, já que não se trata de

produzir uma ilusão ('respeitar o sincronismo' ou imitá-lo), mas sim desafiar esse jogo de deslizar palavras verdadeiras na boca de um fantasma. A banda sonora (ou falada) se anima assim de um movimento próprio, de uma oscilação que às vezes a faz sincronizar com a banda imagem, e às vezes nada ou quase nada”.

A graça desses comentários livres, as palavras soltas no ar, seguindo desajeitadamente os corpos filmados em *Moi, un Noir*, levam o crítico a pensar se a invenção do 16mm sincrônico (e mais tarde do vídeo) não teria inibido os sistemas de fala e de escritura mais livres, mais criativos do documentário:

“Tudo se passa como se o desenvolvimento do 16mm sincrônico tivesse levado a uma obsessão pela palavra filmada, banalizado-a; mais grave, entretanto, reconduzindo-a a uma nova forma de naturalismo: a representação sonora sincrônica do corpo falante convertida não somente em dominante, mas em ‘natural’, como se houvesse sido sempre assim e o sincronismo houvesse sido apenas uma lei natural finalmente descoberta pelo cinema... A história do cinema nos diz o contrário: que apesar do sonho de reprodução perfeita da ‘vida’, a imagem e o som começaram de forma separada, que palavra e corpo foram largamente dissociados, que o corpo falava sem som, que essa separação ocorria mais ainda no cinema que no teatro, que havia algo de espectral na aparição das figuras mudas”¹¹.

Vê-se que a palavra tem um papel fundamental no filme *Moi, un Noir*, mas não é um papel acompanhante e nem preponderante.

Jean Rouch percebeu que os atores-personagens de *Moi, un Noir* sabiam muito bem representar os seus próprios papéis, mas ao fazê-lo, eles encenavam a grande ficção que viam na tela. Ou seja, os africanos acreditavam na representação, pois sabiam que ela fazia parte da realidade. Vale ainda lembrar o que Oumarou Ganda disse na carta aqui já citada (JUTRA, 1960): “Há muito tempo, mesmo antes de Jean Rouch me propor rodar um filme, eu amava ser ator, pois eu acreditava muito no cinema. Depois eu perguntei ao chefe como o cineasta que rodou *Superman* conseguiu voar com ele. Será que ele também possui asas?” Mais à frente,

¹¹ Vale acrescentar que Jean Rouch era um artista do “comentário na imagem”, como que trazendo para os seus filmes a palavra e a tradição oral africanas. Sobre isso, diz J-L Comolli (2002, p. 239): “As primeiras projeções de Jaguar na Cinemateca Francesa, nos tempos de Henri Langlois, eram deste modo acompanhadas pela voz de Jean Rouch, que, sentando entre nós, com um microfone na mão, comentava e atuava nas cenas de seu filme. Reunião irreal de cinema e teatro em um momento que se queria chamar “cinema verdade”.

diz Oumarou: “Ator de cinema, eu não o serei jamais, não serei um grande, mas este sonho ficou gravado na minha memória [...]. Retornarei num outro filme, eu juro que serei melhor que os atores profissionais, não somente os franceses, mas os do mundo cinematográfico do tempo atual”. Essas frases de Oumarou lembram as do cineasta indígena da etnia xavante, Divino Tserewahú, que, num documentário sobre sua formação, disse não ter nascido para plantar roça, mas para “fazer filme”. Nessa fala, menos que negar sua tradição, tal qual Oumarou, Divino está afirmando sua plena capacidade de aprender as coisas do mundo lá de fora, do nosso mundo, neste caso o cinema; ele está revelando para o branco que não existe nada “naturalmente” dado, mas que tudo pode ser construído, inclusive um bom diretor, um bom filme; um sonho se faz realidade quando nós não vemos essas duas coisas separadas. Graças a *Moi, un Noir*, Oumarou Ganda, que faleceu em 1981, tornou-se não só um ator de cinema, mas também um realizador de filmes de ficção (*Cabascabo*, 1969; *Le Wazzou Polygame*, 1970; *Saitane*, 1973; *L'Exilé*, 1980).

***Chronique d'un Été*: te(i)mas em torno do cinema direto e do cinema verdade**

Se é verdade que o aprimoramento do 16mm sincrônico no final dos anos 50 levou a uma vulgarização da palavra filmada no documentário, é evidente que ele também permitiu propostas estéticas. *Chronique d'un Été*, realização conjunta de Jean Rouch e Edgard Morin, é uma experiência inédita de “cinema-verdade” em homenagem a Dziga Vertov, na qual a imagem e o som são gravados “de improviso” e de forma sincrônica. Como disse Georges Sadoul (1971), o *Kino-Glaz* a partir de 1960 é a combinação audiovisual da “rádio-orelha” e do “cinema-olho”, sendo que o uso deste último termo engloba o registro de imagens e de sons. E o que é pegar a vida de improviso (*prendre la vie à l'improviste*)? Significa filmar os homens e os seres vivos sem que eles tenham consciência da presença de quem filma ou da câmera, ou, pelo menos, sem que seu comportamento seja modificado¹². Mais que isso, o cinema de Vertov ensinou a Jean Rouch que o cineasta deve estar onde o povo ou as pessoas estão, próximo

fisicamente delas, e não próximo artificialmente por trás de uma teleobjetiva. No prefácio à obra de Georges Sadoul (1971), Jean Rouch cita o que de Vertov mais lhe interessa:

“Eu sou o cine-olho, eu sou o olho mecânico, eu sou a máquina que lhe mostra o mundo como só ela pode ver. Doravante, eu serei liberado da imobilidade humana. Eu estarei em perpétuo movimento, eu me aproximo das coisas, eu me distancio delas, eu me deslizo sobre elas, eu entro nelas; eu me desloco em direção ao focinho do cavalo de corrida, eu atravesso as multidões a toda velocidade, eu antecipo ao assalto dos soldados, eu decolo com os aeroplanos, eu me coloco de costas, eu me tombo e me levanto ao mesmo tempo que os corpos que se tombam e se levantam...”.

Ao ler o que Vertov escreveu, bem como ao ver o que ele filmou, Jean Rouch optou por não insistir numa câmera invisível, pois ela estava acoplada ao corpo do cineasta e acompanhava o seu movimento que, por sua vez, acompanhava o movimento das pessoas em situação de filmagem. Por isso é que, como veremos, a câmera de Jean Rouch é uma mistura da “tomada de improviso” de Vertov e da intensa participação de Flaherty, o que faz dela uma câmera-olho provocante.

Um pouco antes de *Chronique*, na Escola de New York, os colegas de Jean Rouch já ensaiavam a experiência do cinema direto e desenvolviam os equipamentos portáteis de captação sincrônica do áudio e da imagem: entre outros, Morris Engel, Richard Leacock, Robert Drew, Alan Pennebaker, Albert Mayles. Os quatro últimos realizaram, em conjunto, uma obra-prima do documentário: *Primary*, um filme que conta a trajetória da campanha de Kennedy pelo Partido Democrata nas prévias à candidatura para a presidência dos Estados Unidos. Um dos grandes momentos de *Primary* nos é lembrado por Sadoul (1971, p. 124):

¹² Georges Sadoul (1971, p. 109) faz uma ressalva: “Cette notion, sur laquelle revient assez souvent Vertov, sans qu’il insiste beaucoup sur elle, paraît appartenir surtout à son frère, Mikhaïl Kaufman, qui avait déjà une assez longue expérience comme photographe, opérateur d’actualités e documentariste”.

“O câmera desce de um carro junto com Kennedy, o segue numa grande sala de reunião, o mostra furando a multidão, apertando as mãos dos admiradores, sobretudo das admiradoras, chegando ao fundo da sala, dando alguns passos num corredor escuro, chegando na cena, olhando enfim o auditório que o aplaude. Durante todo esse pro-

digioso momento, o espectador segue os passos de Kennedy, tem a impressão de soprar o pescoço dele tanto se encontra próximo, se coloca ‘na pele’ dele”.

Uma outra cena, de um outro filme realizado também pelo quarteto, *Yanqui No!*, lembrada por Drew e citada por Sadoul (1971, p. 124-125), na qual Leacock filma uma conversação entre dois deserdados na favela de Caracas, merece ser destacada:

“Dois homens pobres falavam da sua miséria. Um tinha lágrimas nos olhos. Estava desempregado, vivia na pobreza, seus filhos brincavam sob seus pés, na poeira. Naquele momento, o homem revelava o que se encontrava no fundo dele mesmo, e que é fundo de nossa história. Leacock filmava. Ele tinha a câmera, pesando cerca de 7 kg, na mão, munida de uma *zoom* (lente objetiva variável entre curta e longa focal). À medida que a conversação prosseguia, ele tirava partido de sua *zoom*, escolhendo aquele que falava, depois seu companheiro, as reações, as interações, a mão do homem que acariciava a cabeça da criança. E a criança, inconsciente, brincando no chão sujo. Durante todo o tempo que isso acontecia, Leacock realizava um filme de cinco minutos, durante os cinco minutos do acontecimento, montava um filme que não podia ser imaginado por qualquer montador, com mais força e verdade do que alguém pudesse imaginar escrever, realizar, atuar. É uma exaltação”.

Poderíamos ainda citar um outro filme da época, 1959, que nos lembra as cenas de *Yanqui No!* e que deixou profundas marcas não só no cinema direto americano, mas também no cinema verdade francês: *Come Back Africa* de Lionel Rogosin, uma dessas obras-primas que misturam ficção e realidade e mostram o preconceito racial na África do Sul. Na mesma ocasião, o tema do racismo fora igualmente abordado por Jean Rouch na ficção *La Pyramide Humaine*. Na cidade de Abidjan (Costa do Marfim), o cineasta reúne cerca de dez alunos de um colégio e, no contexto da independência africana, propõe examinar o que pode ser a relação entre brancos e negros através da realização de um filme. O interessante é que o autor não se propõe a mostrar o que foi ou a descortinar uma realidade, nem mesmo a exercer uma autocrítica em relação à colonização ou à escravidão o que,

no mínimo, revelaria um olhar triste, culpabilizado, talvez, derrotado, mas ele quer mostrar o que *pode ser daqui para frente*. Ou seja, nesse projeto revela-se tanto uma postura política do autor quanto uma estética do documentário: se quisermos olhar para a realidade, temos que olhar para a frente, onde ela se encontra, não somente para o mundo das coisas “dadas” ou “construídas”, mas para o mundo da imaginação e do invisível. Nesse sentido é que, numa entrevista aqui já citada (Adams, 1978), Jean Rouch fala que saímos de *Come Back Africa* com a sensação de que tudo está perdido e nada mais nos resta a fazer, enquanto que no final de *Jaguar* sentimos que alguma coisa pode acontecer¹³. Jean Rouch acredita ser necessário retirar o humor e a fabulação das situações mais trágicas e, para isso, basta que sejamos marginais, estejamos na margem. Mesmo diante de uma terrível situação, diz Rouch, como a do racismo na África do Sul ou dos campos de concentração nazistas, os seres humanos acabam descobrindo um pequeno caminho para seguir suas vidas. Trágica e engraçada (*fun among death*), ao mesmo tempo, assim é a vida. Por isso, diria que os filmes de Rouch, sobre a África, não mostram apenas a pobreza, o racismo ou a degradação de uma cultura baseada na tradição oral, na dança e na musicalidade. Como em *Moi, un Noir*, o autor mostra os personagens africanos reinventando o cinema de Hollywood ou ouvindo músicas de uma *juke-box* do *café-concert* da periferia de Abidjan.

Contudo, o que difere o cinema-verdade de Jean Rouch do cinema direto americano, já pudemos vislumbrar, não é somente uma maior leveza diante da vida, nem uma maior abertura para a fabulação. Tal qual o cinema direto, o cinema de Jean Rouch é devedor dos ensinamentos de Vertov segundo o qual é preciso romper com toda ficção que usa dos recursos da literatura, do teatro, do roteiro, do cenário, da direção etc. , mas, diferentemente, os filmes de Rouch como *La Pyramide Humaine* e *Chronique d'un Été* visam a captar a vida dentro do conflito provocado muitas vezes pela presença visível da câmera e de um entrevistador¹⁴. Por isso, podemos dizer, Jean Rouch soube tão bem perdoar as trucagens de Flaherty como, por exemplo, aquela na qual, para mostrar uma família no interior de um iglu, ele teve que abrir um buraco no teto; ou aquela na qual é mostrado

¹³ Podemos dizer que o sentimento de desespero, por nada podermos fazer diante da brutalidade humana, pode ser verificado no filme de um outro cineasta americano, *Ticutic Folies*, de Wiseman. Já a graça ou a imaginação dos filmes de Rouch podem ser verificadas nos filmes de Eduardo Coutinho.

o esforço de um grupo de esquimó para retirar a foca de dentro de um buraco, enquanto que, na verdade, isto não é mostrado, a corda é puxada do outro lado não pela foca mas por um outro grupo de esquimó, pois o mundo das coisas não se encerra nelas mesmas e pede sempre uma imaginação.

Nesse sentido, podemos citar uma passagem de *Chronique d'un Été* na qual a verdade aparece exatamente onde ela parece não ser real. Marceline, a atriz-personagem deportada, caminha numa Paris deserta, no dia 15 de agosto, caminha e pronuncia ao mesmo tempo um monólogo. Segundo Sadoul (1971, p. 127), o clímax dramático desse monólogo é o momento em que ela atravessa as Halles Centrales, as quais, devido à vidraçaria montada sobre uma estrutura metálica, evocam as estações de trem de onde partiam os deportados para a Alemanha:

“Não posso dizer que eu não fosse sincera, diz Marceline, mas eu me controlava constantemente. Na cena da lembrança da deportação, eu interpretava, porque eu encenava algo que eu já tinha vivido. Filmando essa cena, eu vislumbrei *Hiroshima* (filme de Alain Resnais). Eu poetizei minhas lembranças. Tudo estando muito distante da crise, essa cena permaneceu sincera, pois através dela eu exprimi uma certa realidade, porque as lembranças que eu evoquei são lembranças verdadeiras. (...) Nesse momento, tive a impressão de ter tocado a ‘verdadeira Marceline’, mas sem ser verdadeiramente implicada, tendo completamente controlado e ultrapassado o personagem. Eu sou na verdade capaz de me ‘colocar em situação’, e de controlar ao mesmo tempo meus gestos. (...) Eu estou muito longe do personagem que se acha no filme. Ele não é verdadeiro, mas ele reflete o personagem real. Isso me parece verdade, mas não é a realidade”.

Em comparação com o cinema direto americano, nota-se, a palavra no cinema de Rouch é muito mais presente e marcante. Trata-se, em sua obra, de filmar a palavra em cena e não apenas o corpo em cena e, por isso, nas situações de filmagem, o cineasta encontra-se muito próximo dos personagens-atores, encorajando-as a falar, a lembrar, a imaginar. O peso do verbo no cinema-verdade francês valeu

¹⁴ Diz Sadoul (1971, p. 126): “Les américains entendent être les témoins, qui enregistrent ce qui se passe sous leurs yeux, et sans provoquer tel ou tel acte ou parole, qu’il s’agisse du président Kennedy ou d’un chômeur vénézuélien. Pour eux, la caméra-œil est passive. Pour Rouch, elle fut essentiellement active”.

uma polêmica que, bem sabemos, ultrapassou o campo do documentário. No começo dos anos 60 houve um grande evento na cidade de Lyon reunindo os mais importantes cineastas da época, onde um caloroso debate, a partir da análise dos filmes, construiu a diferença teórica entre o cinema-verdade francês e o cinema direto americano. Mais tarde, numa entrevista de 1963, citada por Gauthier (1995, p. 129), Jean-Luc Godard teria dito que a câmera de Leacock era privada de consciência e, apesar de sua honestidade, ela perdia duas qualidades fundamentais de uma câmera: a inteligência e a sensibilidade. Para Godard não bastava olhar e filmar sem pensar, pois de nada valia uma imagem bem focada se as intenções fossem desfocadas. Parece que Godard estava atacando para defender Jean Rouch de uma crítica vinda de Leacock segundo a qual nos filmes de Rouch “a coisa mais importante que acontece às pessoas escolhidas para serem filmadas é o fato delas serem filmadas”. De fato, Gauthier (1995, p. 130) nos cita uma entrevista de Richard Leacock, concedida ao crítico Louis Marcorelles, na qual o seu ponto de vista é bem claro e distinto do de Rouch:

“Eu venho de uma tradição do cinema controlado... no sentido de que o diretor imagina como a situação deve ser. Eu percebi que esse tipo de recreação me entediava cada vez mais. Mesmo se ela me surpreendia, isso era o resultado da imaginação de uma outra pessoa. Isso não tinha nada a ver com o que havia realmente se passado. Quanto mais eu me via rodando filmes dentro de situações não controladas, mais eu achava as coisas extraordinariamente interessantes. Não porque elas sejam sutis, chiques, mas porque elas são verdadeiras. Elas te obrigam a tentar imaginar o que realmente está se passando. Nossa preocupação maior, eu acredito, deve ser reaprender a olhar o que está acontecendo”.¹⁵

¹⁵ Não obstante essas diferenças, Richard Leacock e Jean Rouch sempre cultivaram uma grande amizade e um respeito mútuo. Depois da morte de Rouch, disse Leacock: “He and I became fast friends. The kind of friendship that grows when we differ, and differ we did, about lots of things, especially in this age of digital equipment, which I love and he did not. Our friendship was rooted in our lives as well as our films. He loved making films and so do I and I miss him sorely. What more can I say?”.

Não há dúvida de que Vertov sempre foi o ponto de encontro entre essas duas escolas de cinema documentário, sobretudo naquilo que o mestre disse a respeito de “pegar a vida de improviso” e dispensar as idéias prévias e o roteiro na filmagem. Mas cada uma delas enfatizou um lado da proposta vertoviana: enquanto Rouch buscava tirar proveito do que a câmera podia incitar e criar nos atores-personagens, Leacock

e seus companheiros americanos buscavam meios de deixar a câmera invisível. Voltemos a três dos filmes de Jean Rouch, realizados quase no mesmo momento (final dos anos 50), para deixar claro o seu tipo de cinema-verdade.

Jaguar é um dos filmes de Jean Rouch que mais levou tempo para ser concluído: começou a ser rodado em 1954 e só foi finalizado em 1967. Sua estrutura é muito semelhante àquela de *Moi, un Noir*: um diário de viagem que mostra os “atores” representando suas próprias vidas; o filme é rodado mudo e, no final, procede-se a um comentário sobre a imagem. Não deixa de ser curioso o fato de que esse filme de ficção fora concebido como parte de um estudo de Jean Rouch sobre a migração, que foi publicado, sobretudo, em “Migrations au Ghana (Gold Coast) (Enquête 1953-1955)” (*Journal de la Société des Africanistes*, 26, p. 33-196). Jean Rouch conta-nos (ADAMS, 1978) que na ocasião teve uma grande discussão com sua esposa Jane, que dizia: “A realidade é mais importante: por que você não faz um documentário ao invés de pedir a essas pessoas para atuarem em papéis que não são os deles?”. Então Jean Rouch explicou-lhe, por meio de um exemplo do próprio filme, que não podia mostrar num documentário todas as coisas que ele queria mostrar sobre a imigração:

“Quando os jovens estavam atravessando a fronteira, onde se encontrava o posto da polícia, eu apenas caminhei e disse: ‘Eu estou rodando um filme sobre algumas pessoas, entende?’ E ele disse: ‘Legal’. Ele não sabia o que estava acontecendo: quando os jovens atravessavam a fronteira eu estava realmente filmando o homem no posto e ele não via o que acontecia atrás dele. Então, eles atravessaram a fronteira ilegalmente. [...] Nós não íamos voltar para atravessá-la legalmente”.

A adesão ao projeto vertoviano parece muito mais evidente em *Moi, un Noir*. Isso se verifica na própria concepção do filme, tal como podemos observar no seu comentário (citado por SADOUL, 1971, p. 119): “Durante seis meses eu segui um pequeno grupo de jovens imigrantes nigerianos em Treichville, subúrbio de Abidjan. Eu lhes propus fazer um filme onde eles representariam seu próprio papel, onde eles teriam o direito de tudo fazer e tudo dizer.” Vimos como o

comentário sobre a imagem permitiu aos atores re-apresentarem a representação de seus próprios papéis. Além disso, na montagem do filme, as cenas foram reorganizadas para criar um novo sentido. Numa entrevista concedida a Jean-Paul Colleyn (1992, p. 48), Rouch nos conta como montou uma cena de *Moi, un Noir*:

“Na beira da laguna de Abidjan, depois que Eddie Constantine foi preso, Oumarou Ganda-Robinson discute com Petit Jules. Olhando a laguna, disse-lhe: ‘Em que isso te faz pensar? Não te faz pensar no Níger?’ Eu filmei a laguna e, indo para o Níger um mês mais tarde, eu rodei uma seqüência em Tourmi Bougnè, um lugar que hoje desapareceu, uma ilha fluvial no meio de Niamey onde os rapazes e as moças se encontravam todas as noites, um lugar paradisíaco. Então, eu filmei esse lugar e o introduzi no filme como uma lembrança que evocava aquele momento. Eu o introduzi entre dois planos que foram rodados no mesmo momento, quando ele diz: ‘Vamos, não estamos no Níger!’ e que ele conta a guerra da Indochina. Nesse momento, não estamos muito longe de uma montagem vertoviana”.

Como já disse, *Pyramide Humaine* é um filme que propõe, por meio do psicodrama, verificar as relações de negros e brancos numa escola de Abidjan. Jean Rouch já havia rodado e montado boa parte do filme, quando se viu obrigado a escrever um projeto para legalizá-lo e terminá-lo. O projeto, publicado no *Cahiers du Cinéma* em outubro de 1960, é um documento precioso acerca da estratégia de realização desse cineasta, resumida a seguir:

“Para mim, a única maneira de fazer um filme é através do método de aproximações sucessivas. A regra do jogo para mim, até aqui, foi jamais escrever antes de rodar um filme. [...] Neste gênero de cinema experimental, as circunstâncias, os sentimentos, a própria evolução dos atores improvisando diante da câmera, tornam tais projetos tão inúteis quanto as previsões meteorológicas. Vamos mais longe: é concebível que daqui a alguns anos, quando os homens souberem fazer o tempo, eles poderão então prevêê-lo; acredito sinceramente, ao contrário, que um verdadeiro autor de filme não saberá nada de seu filme antes da projeção da cópia de exibição” (ROUCH, 1960a, p. 15-16).

No final do filme o autor mostra o que sucedeu na vida real de cada um dos intérpretes durante as filmagens, e chega à seguinte conclusão: “O que anos e anos de curso em comum nos colégios não puderam fazer, um simples filme, cuja filmagem não durou mais que um mês, conseguiu fazer: no pequeno grupo de africanos e europeus a palavra *racismo* não tem nenhum sentido”. E conclui o autor:

“Eu disse no início que este filme é um filme experimental. Ele me mostrou que a câmera pode ser não um obstáculo à expressão dos homens que tenham alguma coisa a fazer ou a dizer, mas, ao contrário, um estimulante incomparável. O jogo começou. É preciso agora ir mais longe: resolver o problema irritante do registro do som direto e, nesse momento, no primeiro jato, realizar filmes que serão como a própria vida, espontâneos” (ROUCH, 1960a, p. 27).

***Horendi*: o real como arte**

Horendi (1971) é o filme de Jean Rouch mais citado como exemplo de um rigor descritivo, do cinema a serviço da descrição etnográfica. Mas será que na vertigem da dança e do transe, do corpo que dança e do corpo que filma (ainda mais se este é o de Jean Rouch), podemos encontrar o real nu e cru?

O tema desse filme é a iniciação de mulheres songais nas danças de possessão. O mesmo tema, tratado nessa mesma população, já havia sido objeto de um outro filme de Jean Rouch: *Initiation à la Danse des Possédés*, rodado em 1948, no qual, como em muitos outros filmes de Rouch realizado antes dos anos 60, o aparelho de registro é uma câmera mecânica, portanto, sem som sincrônico. O resultado disso, diz Claudine de France (1998, p. 125) é que os planos são muito curtos, “separados uns dos outros por longos saltos no tempo, correspondentes ao período necessário para colocar em ação o mecanismo movido à corda. Dessa forma ele oferece ao espectador apenas fragmentos da cerimônia”. Já em *Horendi*, rodado em 1971 com som sincrônico e direto, com o auxílio de uma câmera elétrica e chassi de longa duração, o que permite a realização de longos planos-sequências, temos a oportunidade de acompanhar a continuidade do

ritual. Na montagem do filme, o cineasta oferece ao espectador quase que um material bruto, limitando-se a colar esses planos-seqüências um no outro de forma a obedecer ao ordenamento visto *sur place*. No entanto, na montagem, retoma-se, freqüentemente, após uma seqüência em velocidade normal (24 imagens por segundo) e som “natural”, a mesma seqüência, porém num efeito de *slow* da imagem e do som. Esse procedimento, é verdade, veremos, parece ter sido adotado com objetivos “científicos” verificar a relação entre música e dança, mas o resultado é um efeito estético surpreendente no qual parece que os dançarinos flutuam no espaço sob a distorção da música.

De fato, nesse filme é executada uma descrição rigorosa do ritual. Nele podemos observar, como o faz Claudine de France (1998, p. 114-115),

“dois pontos de vista: o de um *espectador* do rito em relação aos dançarinos situados no primeiro plano da imagem [...], assim como em relação aos espectadores situados em segundo plano, de frente para ele; e o dos *executantes* em relação a estes mesmos espectadores, graças à inversão de perspectiva. Seguindo os deslocamentos dos executantes devido à sua mobilidade, o cineasta pode então observar progressivamente todas as interações possíveis entre executantes e espectadores, cujos eixos compõem uma estrutura radial”.

Nesse filme, eu diria que Jean Rouch nos “mostra” até mesmo o “não-mostrável”. Devo me explicar: no ritual há um espaço no qual os não-iniciados ou não-incorporados não podem entrar; o cineasta faz parte desse grupo, e, no momento em que ele ensaia entrar lá dentro, acompanhando uma iniciada, ele é afastado e obrigado a recuar, e, assim, sem parar de filmar, ele mostra a interdição prevista pelo ritual, ao mesmo tempo que sugere ao espectador o que se passa dentro do espaço proibido aos não-iniciados. Fora dali, tudo é permitido ao cineasta, pois a sua longa inserção no grupo o faz evoluir livremente na praça da dança, “ordinariamente reservada aos ‘pastores do espírito’, aos quais ele é assimilado em caráter excepcional porque possui uma câmera” (FRANCE, 1998, p. 212).

O copião de *Horendi* foi projetado para as pessoas filmadas para obter delas novas informações, e, em seguida, tal como Flaherty, prosseguir os registros com base nessas informações. A observação direta e a observação das imagens, seguidas dos conselhos dos sacerdotes e iniciados, ajudaram a desvendar (mas não totalmente) a estrutura do ritual. Na mesa de montagem, a desaceleração da imagem e do som que fizeram Jean Rouch e seu colaborador, o etnomusicólogo Gilbert Rouget, possibilitou descortinar algo aparentemente invisível pela observação direta ou pela observação-audição das imagens e dos sons em velocidade normal. Claudine de France (1998, p. 375) nos revela o resultado dessa experiência:

“O autor do filme procurava saber quem orientava quem, se o dançarino ao músico, ou vice-versa, durante o segundo dia de iniciação às danças de possessão. Dançarinos e músicos pareciam, à primeira vista, agir simultaneamente. Ora, a observação repetida de uma das seqüências gravada em câmera lenta mostrou-lhe que se em um primeiro momento os músicos orientavam, com sua percussão nas cabças, os passos do dançarino [...], bruscamente, os papéis foram invertidos: o dançarino tomou a iniciativa, seguido imediatamente pelos músicos [...]. Essa descoberta foi possível porque os gestos e o som, apesar de ligeiramente deformados, conservavam, no entanto, sua fluidez”.

Sem dúvida, a introdução do som sincrônico e a possibilidade do registro de longa duração no documentário levaram a um maior rigor descritivo dos filmes, fornecendo aos pesquisadores documentos valiosos para a análise, por exemplo, dos rituais de possessão entre os songais ou entre os dogons. Claudine de France (1998) aproveita a chance e analisa de forma astuta o ritual filmado em *Horendi*¹⁶. Mas, aqui, quero chamar a atenção para o fato de que essa nova opção técnica não inibiu, muito pelo contrário, uma nova opção estética. Um filme como *Les Tambours d'Avant: Touru e Biti*, rodado no mesmo ano que *Horendi*, 1971, composto basicamente de um único e longo plano-sequência, nos esclarece de forma límpida este ponto. Esse plano é realizado no quarto e último dia de um ritual em homenagem ao *genji bi* (os espíritos negros, responsáveis por controlar a fertilidade do solo e as doenças) (STOLLER, 1989, p. 86). Durante os três

¹⁶ Sobre a inovação dos anos 60, com a introdução dos aparelhos que permitiam registrar som direto e longos planos, diz muito apropriadamente Claudine de France (1998, p. 341): “O filme torna-se, enfim, capaz de restituir o fluxo das atividades humanas, o continuum gestual, os tempos mortos de um processo etc. E o espectador de filmes etnográficos descobria, de repente, também essas dimensões essenciais do comportamento que são os múltiplos aspectos da vocalidade das pessoas filmadas. Aos milhares de pequenos ruídos cotidianos do trabalho, ao silêncio do repouso, juntava-se a palavra que acompanha tanto o gesto mais cerimonial como o mais banal, antes, durante ou depois de sua finalização. As palavras, pronunciadas pelas pessoas filmadas no próprio decorrer do registro, substituíam o discurso, a voz que um comentarista, estranho ao grupo observado, impunha posteriormente às imagens mudas oferecendo na maioria das vezes fragmentos de gesticulação. Os ruídos que o vivo ambiente cotidiano tece expulsavam, por sua vez, uma música que com muita frequência não tinha nenhuma ligação com a ação imediatamente apresentada”.

primeiros dias, os espíritos recusaram possuir seus médiuns, um mau sinal para a próxima colheita. O sacerdote simiri convidou Jean Rouch para participar do ritual no quarto dia das festividades. Nada tinha acontecido até um pouco antes do pôr-do-sol, quando o cineasta chegou. O próprio Jean Rouch comenta (COLLEYN, 1992):

“Nesse filme, eu estava apressado pela noite que chegava (sem isso, não o teria feito). Meu técnico de som, Moussa Amidou, me disse: ‘A noite está vindo, é preciso rodar qualquer coisa, pois são tambores que vão desaparecer, não houve possessão, mas isso não é importante, mesmo assim vamos registrar a música’. Eu comecei a rodar nesse momento e a possessão aconteceu quando eu seguia efetivamente aquele que deveria ser possuído e isso me colocou muitos problemas. Imagine um câmera que, dentro de uma área de dança num ritual, segue com uma objetiva de 10mm isto é, numa grande proximidade alguém que talvez se transforme no ‘cavalo do espírito’. Há aqui uma espécie de coreografia que era um pouco inspirada pelo fato de que eu sabia que tinha apenas dez minutos, que eu tentava não tropeçar numa pedra pois se o fizesse, teria que recomeçar tudo do início, e eu não podia. [...] De repente, a orquestra pára de tocar. Geralmente, nesse caso, corta-se o plano e muda-se de ângulo, mas, no meu caso, continuei a filmar. Ora, as pessoas simiri, que tinham visto muito de meus filmes de possessão, pensavam que, dentro da câmera, eu podia ver os espíritos. Eles acreditavam que aquilo era um aparelho de detectar o invisível. Então, para eles, se eu permanecia fixo sobre o personagem que dançava, era porque o espírito estava chegando. E foi assim. Qual foi o efeito da câmera? Talvez ele tenha sido mínimo, mas talvez fosse o mesmo efeito de um tambor bem cadenciado que sustenta e deslança na hora certa a passagem singular de uma transformação de personagem”.

Não há palavra mais sábia do que essa para ilustrar o que significa na obra de Jean Rouch a câmera provocante ou o cine-transe.¹⁷ Com isso, acredito que ele esteja nos dizendo: se quisermos filmar o real temos que provocá-lo, suspendê-lo, viajar tal qual o sacerdote africano ou xamã amazônico fazem quando solicitam apoio ou quando consultam as divindades. Tudo isso me faz lembrar dos filmes e das palavras do cineasta iraniano Abbas Kiarostami, que, num artigo

publicado em 2004 no caderno *Mais!* da Folha de São Paulo, diz às vezes preferir a fotografia ao cinema, justificando a sua escolha pelo fato de que numa foto podemos nos contentar em não contar uma história, ou seja, podemos nos contentar com o instante fotográfico. Podemos ler isso de outra forma: a fotografia não tem nenhuma grande ambição de explicar, ela contenta-se com o singular, com o tempo parado (ou, dá no mesmo, com a ausência do tempo) e, paradoxalmente, contenta-se com o invisível. Kiarostami nos dá de presente, numa fotografia, uma estrada que parte de lugar nenhum e nos leva a lugar nenhum. Tudo isso me fez lembrar de *Horendi*, um filme que é citado como exemplo de descrição da realidade, do sutil jogo de dominante e dominado entre a dança e a música num ritual de possessão da África. Mas, para mostrar o movimento dos corpos em transe o autor teve que interferir no real e alterar o tempo da imagem e do som, colocando em suspenso os corpos e os sentidos. Como disse, desacelerou a velocidade da música e da dança, fez os corpos flutuarem, permanecendo nos ares, em transe, em movimento em direção às divindades. Ou seja, som e imagem se desmaterializam para alcançar a beleza de um mundo suspenso, que deve ser refeito no nosso olhar, na nossa imaginação.

Ao comentar a 26ª Bienal de São Paulo, o filósofo francês Jacques Rancière (2004, p. 3) diz que essa exposição reflete uma tendência na arte contemporânea: uma espécie de obsessão e fanatismo pelo real. Penso que tanto o cinema verdade de Jean Rouch quanto o cinema direto americano já tinham essa mesma obsessão, que, afinal de contas, era, vimos, aquela de Vertov. Porém, como nos lembra o sábio Georges Sadoul (1971, p. 133),

“colocando nas ruas de Treichville ou sobre os bulevares parisienses uma câmera automática e mesmo móvel, funcionando sozinha, sem um operador, Jean Rouch não poderia evidentemente ter obtido a verdade, nem o retrato de um grupo negro em 1958, nem de Paris no verão de 1960. A arte consiste numa escolha: escolha nas tomadas de imagem e nos registros sonoros, escolha nos fragmentos retidos na montagem, escolha na sua ordem, escolha no comentário [...]”.

¹⁷ Com base na sua longa experiência de campo nas sociedades africanas que praticam rituais de possessão, Jean Rouch (apud Claudine de France, 1998, p. 403) define deste modo a noção de “cine-transe”: “Assim, para os songais-Zarma, bastante habituados com o cinema, minha pessoa se transforma diante de seus olhos, como se transforma a pessoa dos dançarinos de possessão, até ao ‘cine-transe’ de um filmando o transe real do outro”.

Jean Rouch, junto com seus camaradas africanos, não cansou de brincar com fogo, fazendo arte do real, da arte uma realidade porvir.

Considerações finais

Este ensaio tentou falar da obra de Jean Rouch através de uns poucos filmes. Cada um dos 120 ou 140 títulos mereceria um estudo mais aprofundado. Nosso colega Mateus Araújo reivindica que os estudiosos de Jean Rouch devem proceder a uma catalogação e fixação da data e do tempo de duração de cada um dos seus filmes, além de um levantamento das inúmeras entrevistas e textos produzidos pelo cineasta ou em torno dele. Tarefa necessária, mas árdua (reservada apenas às pessoas talentosas e de uma grande sensibilidade, como é o caso de Araújo), pois a quantidade de dados e informações é extensa, além de que o método de trabalho de Rouch não seguia nenhum rigor conclusivo e seus filmes sempre foram dados por incompletos, retomados em sucessivas montagens depois de anos e anos, como é o caso de *Jaguar* ou *La Chasse au Lion à l'Arc*; outros foram rodados durante sete ou oito anos, como é o caso de *Fêtes Soixantennaires du Sigui chez les Dogon*¹⁸. Jean Rouch gostava de ressaltar uma concepção experimental e anarquista de seu trabalho, um cinema sem mestres, onde o ideal seria a mesma pessoa num filme se ocupar da câmera, do registro sonoro, da montagem. Na impossibilidade de tudo fazer, contratou seus amigos africanos para captar o som (aqueles que, em geral, falavam a língua do povo em questão), montou e fez pós-sonorização com a presença e a participação das pessoas filmadas. Nesse percurso, muitas vozes falaram, muitos pontos de vista foram expressos, muitos documentos audiovisuais se mantiveram em “estado quase bruto”, alguns outros ficaram pelo meio do caminho. É o caso, por exemplo, de um filme sobre o sistema de chefatura que rodou junto com o amigo Michel Cartry, numa das pouquíssimas vezes em que experimentou o uso do tripé, e, como o resultado foi estranho, pois o tripé o obrigava a ter um único ponto de vista e a “zumar como um diabo”, o copião jamais foi montado. A respeito do longo tempo para concluir *Pyramide Humaine*, Rouch (1960a, p. 27) agradecia a paciência do

¹⁸ Junto com Germaine Dieterlen, Jean Rouch fez esse filme sobre um ritual entre os dogons que se estende por sete anos, mas acontece apenas uma vez a cada 60 anos. Há várias versões do filme, sendo uma delas sem comentários e sem legendas.

amigo e produtor Pierre Braunberger por confiar num filme sempre questionado, sempre acabado e sempre recomeçado. Ou seja, penso que a obra de Jean Rouch é tão rica na sua diversidade e nos múltiplos temas tratados exatamente por ele ter tido tempo de tudo experimentar e por não se sentir obrigado a completar aquilo que começou. Penso que a idéia de cinema de Jean-Louis Comolli corresponde exatamente ao espírito rouchiano:

“essa coisa a que ‘nós’ chamamos ‘cinema’ não seria mais, e certamente jamais será, redutível à coleção de filmes como ‘obras’, por mais monumentais que fossem, mas, ao contrário, se daria como uma espécie de potência, algo brilhante, ou melhor, difuso e surdo, uma fonte, uma radiação, uma magia fulgurante ou frágil, disseminada em inúmeras práticas e inúmeros filmes, isto é, fragmentos de filmes produzidos por essas práticas. [...] Confesso ter tomado gosto por esses filmes que jamais chegam ao final, que não se concluem em nada de liso, que esbanjam horas e horas de cena, que são como jardins abandonados, descosturados, remendados, jamais verdadeiramente embrulhados, jamais terminados. Eu digo que esse gosto é aquele de um cinema nômade, volátil, refratário, que não se remete a um objeto identificável e, conseqüentemente, ‘arquivável’ e ‘vendável’, que atravessa os objetos-filmes e não se esgota neles, que os circula e os força a se responderem e se remodelarem uns sobre os outros”.¹⁹

Jean Rouch se junta àqueles artistas raros dispostos a quebrar todos os tabus e modelos. Conta-se que certa vez John Cage devia fazer um *show* na Alemanha. Tudo estava preparado, os instrumentos e os músicos no palco, o público esperando uma nova composição, veio a música, intitulada “4 minutos e 33 segundos”, ninguém ouviu nada, passaram-se 4’33” de silêncio musical. Depois da morte de John Lenon, houve uma homenagem no Central Park na qual o público permaneceu dez minutos em silêncio: Raymond Depardon fez um filme sublime de duração de dez minutos e que se intitula “Dez minutos em homenagem a John Lenon”. Certa vez, numa manhã tradicional de sábado na Cinemateca Francesa, Jean Rouch queria homenagear um cineasta russo que tinha sido perseguido pelo sistema comunista. Porém, parece-me que o regime tinha confiscado todo o seu tra-

¹⁹ Essa passagem foi retirada do texto de Jean-Louis Comolli denominado “Ici et maintenant, d’un cinéma sans maître”, publicado numa coletânea organizada por Sylvie Astric, da Bibliothèque d’Information du Centre Pompidou.

balho, tudo que sobrara era a banda sonora de um filme: Rouch não teve dúvida, “projetou” o som do filme e o público ficou ali sem nada ver, apenas a ouvir, por mais de uma hora, os diálogos, travados em russo.

Jean Rouch acreditava que nada podia ser uma barreira à criação. Acreditou acima de tudo na possibilidade de *fazer uma ponte* entre as diversas línguas e tradições culturais, na possibilidade de suprimir as fronteiras entre a arte e a ciência, entre as nações. Acho que foi por isso que, já numa fase tardia de sua vida, como metáfora, Rouch voltou ao rio Douro, na cidade do Porto, na companhia do cineasta português Manuel de Oliveira e re-filmou aquela ponte que este último tinha filmado em 1929 num dos mais belos títulos do cinema mudo.

É verdade que na juventude o espírito libertário e sem fronteiras de Rouch se apresentava de forma muito mais marcante. A esse propósito, em 1960, Claude Jutra, que acompanhava as peripécias do cineasta na África, nos relatava:

“Ele fala, fala, fala... Seu espírito abraça o mundo, se joga em todas as direções, chamusca, suas idéias brilham com paixão, nos conduz por vias inesperadas, bifurca, dança no lugar, depois explode de rir em brincadeiras burlescas e desrespeitosas [...]. Rouch não tem bem os dois pés sobre a terra, ou melhor, ele os tem em muitos lugares ao mesmo tempo. Neste momento, por exemplo, ele está dirigindo uma pesquisa sobre a migração dos africanos do interior em direção à costa, pesquisa que cobre toda a África Ocidental. Está organizando uma outra que servirá para aperfeiçoar um plano de urbanização em Treichville. Esta última é um dos efeitos de *Moi, un Noir*. Ele está realizando uma monumental classificação das etnias africanas. Está continuando um longa documentário sobre a caça tradicional aos leões. Está terminando um outro longa metragem intitulado *Jaguar*. E está preparando um outro, dramático, com atores e diálogos, que terá por cenário o colégio de Cocody. Veja um resumo bem incompleto de suas atividades”.

No final da sua vida, é bem verdade, não tanto pela idade tinha já 86 anos, Rouch se mostrava um pouco desanimado e triste. Talvez porque o seu sonho de ver uma ponte ligando

o seu país e a África, o mundo ocidental e as outras civilizações, se visse cada vez mais utópico. Não podemos deixar de lembrar que Rouch estava perdendo a luta que travava para impedir que as coleções etnológicas do Museu do Homem fossem transferidas para o Museu do Quai Branly. Por isso tudo, a sua morte na África, na terra que o acolheu e o formou como etnólogo-invocamos sua fórmula milagrosa: ‘Fazer como se...’ (*Faire comme si...*); então tudo é possível e ‘o sonho se torna mais forte que a morte’”.



Referências

- ADAMS, John. Jean Rouch talks about his film to John Marshall and John W. Adams (september 14th and 15th, 1977). *American Anthropologist, New Series*, vol. 80, n. 4, dez. 1978.
- COLLEYN, Jean-Paul. Jean Rouch, 54 ans sans trépied” (entrevista). *Ciné-mAction: demain, le cinéma ethnographique?*, n. 64, 1992.
- COMOLLI, Jean-Louis. *Filmar para ver: escritos de teória y crítica de cine*. Buenos Aires: Ediciones Simurg/ Cátedra La Ferla (UBA), 2002.
- DELEUZE, Gilles. *Cinéma 2: l’image-temps*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1985.
- FÁRFAN, René Capriles. A descoberta da cultura negra (entrevista com Jean Rouch). *Filme Cultura*, n. 19, 1971.
- FELD, Steven (Org.) *Ciné-ethnography by Jean Rouch*. Minneapolis-Londres: University of Minnesota Press, 2003.
- FRANCE, Claudine de (Org.) *Do filme etnográfico à antropologia fílmica*. Campinas: Editora da Unicamp, 2000.
- FRANCE, Claudine de. *Cinema e antropologia*. Campinas: Editora da Unicamp, 1998.
- GAUTHIER, Guy. *Le documentaire: un autre cinéma*. Paris: Éditions Nathan, 1995.
- GODARD, Jean-Luc. Jean Rouch (Moi un noir). *Arts*, n. 713, 1959.
- JUTRA, Claude. En courant derrière Rouch. *Cahiers du Cinéma*, t. XIX, n. 113, 1960.
- KIAROSTAMI, Abbas. A arte da inadequação. *Folha de São Paulo (Caderno Mais!)*, 17.out.2004.
- LOURDOU, Philippe. O comentário nos filmes etnográficos de Marcel Gri-aule. In: FRANCE, Claudine de (Org.). *Do filme etnográfico à antropologia fílmica*. Campinas: Editora da Unicamp, 2000.
- RANCIÈRE, Jacques. A arte além da arte. *Folha de São Paulo (Caderno Mais!)*, 24.out.2004.

ROUCH, Jean. Cinq regards sur Vertov (Préface). In: SADOUL, Georges. *Dziga Vertov*. Paris: Éditions Champ Libre, 1971.

ROUCH, Jean. La Pyramide Humaine (scénario). *Cahiers du Cinéma*, t. XIX, n. 112, 1960.

ROUCH, Jean. *La religion et la magie Songhay*. Paris: PUF, 1960.

ROUCH, Jean. *Contribution à l'étude de l'histoire Songhay*. Memoire #29. Dakar: I.F.A.N., 1953.

SADOUL, Georges. *Dziga Vertov*. Paris: Éditions Champ Libre, 1971.

STOLLER, Paul. *The taste of ethnographic things: the senses in anthropology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1989.

Filmografia

LEACOCK, Richard (co-direção A. Mayles, R. Drew, D. A. Pennebaker). 1960. *Primary*. EUA. P&B, 60 min.

LEACOCK, Richard. 1960. (co-direção A. Mayles, R. Drew, D. A. Pennebaker). *Yanqui No!*. EUA. 60 min.

ROGOSIN, Lionel. 1959. *Come Back Africa*. EUA, P&B, 95 min.

ROUCH, Jean ; PONTY, Pierre. 1947. *Au Pays des Mages Noirs*. França. P&B, 13 min.

ROUCH, Jean. 1949. *Initiation à la Danse des Possédés*. França. Cor, 13 min.

ROUCH, Jean. GRIAULE, Marcel. 1949. *Les Magiciens de Wanzerbé*. França. Cor/P&B, 33 min.

ROUCH, Jean. 1950. *Yenendi, les Hommes qui Font la Pluie*. França. Cor, 35 min.

ROUCH, Jean. 1952. *Bataille sur le Grand Fleuve*. França. Cor, 35 min.

ROUCH, Jean. 1954. *Les Maîtres Fous*. França. Cor, 35 min.

ROUCH, Jean. 1954-1967. *Jaguar*. França. Cor, 110 min.

ROUCH, Jean. 1958. *Moi, un Noir*. França. Cor, 90 min.

ROUCH, Jean; MORIN, Edgar. 1960. *Chronique d'un Été*. França. P&B, 85 min.

ROUCH, Jean. 1961. *La Pyramide Humaine*. França. Cor, 90 min.

ROUCH, Jean. 1964. *Gare du Nord*. França, 20 min.

ROUCH, Jean. 1965. *La Chasse au Lion à l'Arc*. França. Cor, 88 min.

ROUCH, Jean ; DIETERLEN, Germaine. 1966-1973. *Fêtes Soixantaines*

du Signi. França. Cor, 405 min.

ROUCH, Jean. 1971. *Horendi*. França, 90 min.

ROUCH, Jean. 1971. *Les Tambours d'Avant: Touru et Bitti*. França, 10 min.

WISEMAN, Frederik. 1967. *Titicut Follies*. EUA. P&B, 84 min.

Résumé: L'analyse de l'oeuvre cinématographique et ethnologique du cinéaste français Jean Rouch, vue sous le prisme de trois de ses films (*Les maîtres fous*, *Chronique d'un été* et *Horendi*) de ses nombreuses interviews et de quelques uns de ses commentateurs nous révèle un cinéma inquiétant, surréaliste, bien que réfractaire à une seule classification : il invente un art à partir du monde réel et retire de la réalité l'imagination d'un monde. Nous cherchons à montrer l'influence des idées de Jean Rouch sur le cinéma de fiction, surtout la nouvelle vague, sur le développement du cinéma documentaire et ethnographique à partir de ses fondateurs : Robert Flaherty et Dziga Vertov.

Mots-clés: Cinéma Vérité; Cinéma Direct; Imagination; Afrique; Nouvelle Vague; Ethnologie.



Abstract: French film maker Jean Rouch's cinematographic and ethnographic work, seen through the optics of three of his films (*Les maîtres fous*, *Chronique d'un été* e *Horendi*), his uncountable interviews and some of his commentators. This analysis reveals an exciting, surrealist (although refractory to an only one classification) cinema: he invents an art starting in the real world and takes from reality the imagination of a world. We are looking forward to showing Jean Rouch's influence on the fiction cinema, above all the nouvelle vague, and on the development of the documentary and ethnographic film starting on its founder masters: Robert Flaherty and Dziga Vertov.

Key Words: True Cinema, Direct Cinema, Imagination, Africa, Nouvelle Vague, Ethnology.