

DE V I R ES

C I n e m a e H u m a n i d a d e s

ROUGH

V.6 N.1

JAN/JUN 2009

ISSN 1679-8503

DE V I R es

C I n e m a e H u m a n i d a d e s

ORGANIZAÇÃO DOSSIÊ JEAN ROUCH

Mateus Araújo Silva

CONSELHO EDITORIAL

Ana Luíza Carvalho (UFRGS)
André Brasil (PUC-Minas)
Cláudia Mesquita (UFSC)
Cristina Melo Teixeira (UFPE)
Consuelo Lins (UFRJ)
Cornélia Eckert (UFRGS)
Denilson Lopes (UFRJ)
Eduardo Vargas (UFMG)
Jair Tadeu Fonseca (UFSC)
Jean-Louis Comolli
João Luiz Vieira (UFF)
José Benjamin Picado (UFBA)
Ismail Xavier (USP)
Leandro Saraiva (UFSCar)
Maurício Lissovsky (UFRJ)
Maurício Vasconcelos (USP)
Márcio Serelle (PUC-MG)
Marcius Freire (UNICAMP)
Patrícia Franca (UFMG)
Philippe Dubois (Paris III)
Phillipe Lourdou (Paris X)
Patricia Moran (UFMG)
Réda Besmaïa (Brown University)
Regina Helena Silva (UFMG)
Renato Athias (UFPE)
Ronaldo Noronha (UFMG)
Sabrina Sedlmayer (UFMG)
Silvana Rodrigues Lopes (Universidade Nova Lisboa)
Stella Senra
Susana Dobal (UnB)
Sylvia Novaes (USP)

EDITORES

Anna Karina Bartolomeu
César Guimarães
Carlos M. Camargos Mendonça
Mateus Araújo Silva
Roberta Veiga
Ruben Caixeta de Queiroz

CAPA E PROJETO GRÁFICO

Bruno Martins
Carlos M. Camargos Mendonça

EDITORIAÇÃO ELETRÔNICA

Bruno Fabri
Pedro Célio

COORDENAÇÃO DE PRODUÇÃO

Alexandra Duarte
Clarissa Vieira

REVISÃO - PORTUGUÊS

Irene Ernest Dias

TRADUÇÃO DOS RESUMOS

Alice Loyola (francês)
Marco Aurélio Alves (inglês)

CURADORIA DE IMAGENS

Conceição Bicalho

IMAGENS

Aroldo Lacerda
Conceição Bicalho
Elias Mol
João Diel
Saulo Weikert Bicalho

APOIO

Pró-reitoria de Pós-Graduação da UFMG
Grupo de Pesquisa *Poéticas da Experiência*
FAFICH – UFMG

IMPRESSÃO

Label

TIRAGEM

500

Publicação da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas (FAFICH)
Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG
Programa de Pós-Graduação em Comunicação
Programa de Pós-Graduação em Antropologia
Avenida Antônio Carlos, 6627 – Pampulha 31270-901 – Belo Horizonte – MG Fone: (31) 3409-5050

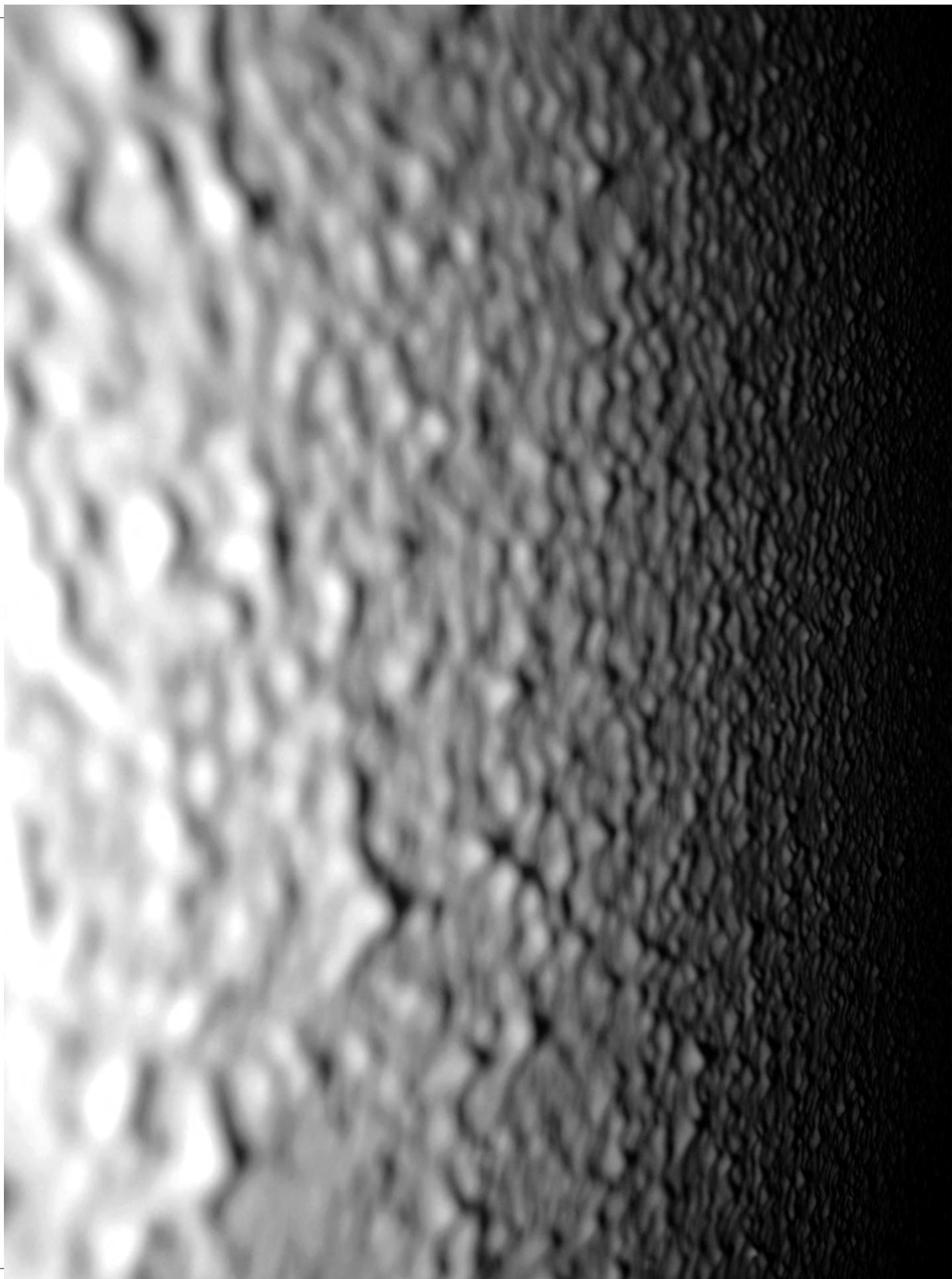
D 495 DEVIRES – cinema e humanidades / Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas (Fafich) – v.6 n.1 (2009) –

Semestral
ISSN: 1679-8503

1. Antropologia. 2. Cinema. 3. Comunicação. 4. Filosofia. 5. Fotografia. 6. História. 7. Letras. I. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.

Sumário

- 7 Apresentação
Mateus Araújo Silva
- Dossiê: Jean Rouch**
- 12 Derivas da ficção: notas sobre o cinema de Jean Rouch
Jean-André Fieschi
- 30 JR ou a vida sonhada
Jean-André Fieschi
- 34 Sobre Alberto Cavalcanti e Jorge Bodansky
Jean Rouch
- 40 Jean Rouch e Glauber Rocha: de um transe a outro
Mateus Araújo Silva
- 74 Flaherty e Rouch: a invenção da tradição
Henri Arraes Gervaiseau
- 92 Jean Rouch: cineasta africanista?
Mahomed Bamba
- 108 A utopia reversa de Jean Rouch: de *Os mestres loucos*
a *Petit à petit*
Renato Sztutman
- 126 Fotograma comentado - *La mise à mort*: sobre *A caça ao leão com arco*
Marcos Uzal
- Fora-de-campo**
- 138 Confiar na imagem: a integridade do real em André Bazin
Mário Alves Coutinho
- 154 Cinema, memória e esquecimento hoje
Maria Cristina Franco Ferraz
- 174 Normas de publicação







Apresentação

À memória de Jean-André Fieschi

Comemorando em 2009 dez anos de existência, a revista *Devires* consagra, excepcionalmente, seus dois números semestrais à obra monumental do cineasta e antropólogo francês Jean Rouch (1917-2004). O esforço editorial na base destes números especiais se inscreve num duplo movimento.

Por um lado, ele se associa a um enorme evento em torno de Rouch que acontece de junho a agosto de 2009 em quatro capitais brasileiras (São Paulo, Belo Horizonte, Rio de Janeiro e Brasília). Concebido e organizado por mim, por Andrea Paganini e por Juliana Araújo em nome da Associação Balafon, de Belo Horizonte, tal evento se divide em uma vasta retrospectiva de 91 filmes (77 do cineasta e 14 em torno dele), que itinera por essas quatro cidades – e talvez se estenda ainda a outras –, e em dois colóquios internacionais sobre a sua obra, um em São Paulo, outro no Rio. Inserindo-se nas comemorações do Ano da França no Brasil, tal evento está sendo maciçamente apoiado pelo Ministério da Cultura e por sua Secretaria do Audiovisual, secundados pelo Instituto Moreira Salles, pela Secretaria Estadual da Cultura de Minas Gerais e por patrocinadores franceses. Ele vai muito além de tudo o que já se fizera sobre Rouch no Brasil, e colocará provavelmente em novo patamar o conhecimento da sua obra entre nós.

Por outro lado, tal esforço editorial vem confirmar não só o interesse notório e de longa data dos editores desta revista pela

obra de Rouch (que já tinha sido objeto de artigos e discussões em números anteriores), como também a solidez da reflexão que eles lograram produzir e acolher em suas páginas sobre as interfaces do documentário e sobre o cinema moderno em geral. Se essa reflexão se adensou nestes dez anos, isso se deve à tenacidade dos editores e seus colaboradores, aos seus trabalhos de ensino e pesquisa no âmbito da Universidade, e de modo mais geral ao incremento do debate cinematográfico em Belo Horizonte, para o qual tem sido decisivo o aporte do *forumdoc.bh* (Festival do Filme Documentário e Etnográfico / Fórum de Antropologia, Cinema e Vídeo), que entra este ano na sua 13a edição. Numa conjugação de esforços e iniciativas, vimos crescer nos últimos anos uma cultura do documentário em Belo Horizonte, que passa pelos festivais do *forumdoc*, pela interlocução estreita e amiga estabelecida pelos mineiros com teóricos, críticos e cineastas de proa (como Jean-Louis Comolli, Ismail Xavier, Jean-Claude Bernardet, Eduardo Coutinho, Arthur Omar, Andrea Tonacci, Eduardo Scorel, Consuelo Lins etc.), pelas orientações de teses que seguem seu curso e consolidam uma rotina de reflexão mais detida sobre o cinema na cidade, pela existência desta revista e pela própria produção cinematográfica das novas gerações daqui.

Assim, associando-se à Retrospectiva e aos Colóquios Jean Rouch de 2009, e celebrando ao mesmo tempo a maturidade de um projeto editorial que se consolida, a *Devires* abre suas páginas a uma discussão qualificada sobre a obra rouchiana, ainda incipiente no Brasil, apesar de suas relações com o país e dos estudos mais específicos que começaram a surgir por aqui nos últimos anos (lembremos, por exemplo, o belo livro de Marco Antonio Gonçalves, *O real imaginado: etnografia, cinema e surrealismo em Jean Rouch*, de 2008). Nos dois dossiês especiais consagrados a Rouch nos números deste ano, estamos distribuindo cerca de vinte textos, além de um anexo com uma bibliografia (dele e sobre ele) mais completa do que as utilizadas até agora pelos pesquisadores franceses e brasileiros.

Neste primeiro número, o elenco dos textos inclui dois elogios breves de Rouch (mas de grande interesse para o leitor brasileiro) a Alberto Cavalcanti (de 1988) e a Jorge Bodansky (de 1983), publicados por ocasião de retrospectivas destes cineastas, mas nunca recolhidos em livro, e traduzidos aqui pela primeira vez em português; três textos de críticos franceses de duas gerações diferentes, presentes nos colóquios sobre Rouch já mencionados:

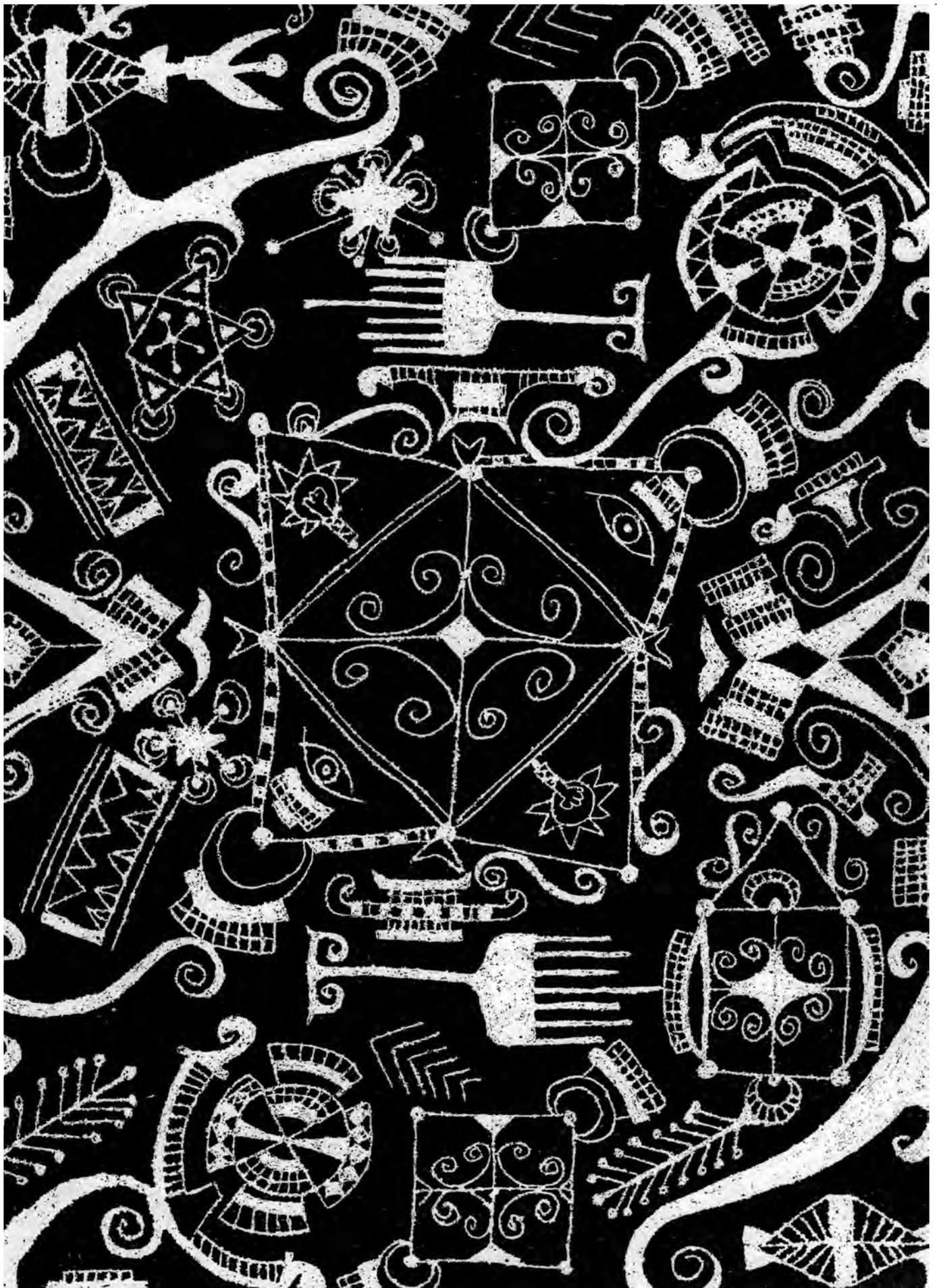
duas visões de conjunto escritas por Jean-André Fieschi (dentre as quais seu ensaio já clássico e incontornável “Derivas da ficção”, de 1973, talvez o mais belo texto já escrito sobre Rouch, seguido aqui por um elogio mais breve de 1997) e um ensaio sobre *La Chasse au lion à l’arc* (1958-1965) escrito em 1999 por seu amigo Marcos Uzal, um dos críticos franceses mais talentosos de sua geração, que aparece aqui na tradicional seção do “Fotograma comentado”; quatro textos de estudiosos brasileiros (três dos quais presentes nos Colóquios Rouch deste ano), abordando Rouch com angulações distintas: Henri Gervaiseau e eu discutindo as relações do cineasta francês e sua obra com as de Robert Flaherty e Glauber Rocha, respectivamente; Renato Sztutman revisitando *Os mestres loucos* (1955) e *Petit à petit* (1970) à luz da noção de “antropologia reversa” inspirada em Roy Wagner; Mahomed Bamba, enfim, examinando o lugar da obra africana de Rouch entre o cinema etnográfico africanista e um cinema “genuinamente africano”.

A seção Fora-de-campo vem completar este volume com uma discussão muito oportuna de Mário Alves Coutinho sobre o estatuto do realismo em André Bazin (do qual ele oferece duas traduções inéditas em português) e outra de Maria Cristina Franco sobre cinema, memória e esquecimento, a propósito de um filme de Michel Gondry.

Mateus Araújo Silva

J e a n

R o u c h



Derivas da ficção: notas sobre o cinema de Jean Rouch¹

JEAN-ANDRÉ FIESCHI

Cineasta, crítico e professor de cinema



Dentre as alegrias e emoções suscitadas pela “Caravana” Jean Rouch no Brasil (2009), havia a de proporcionar ao Brasil e a Jean-André Fieschi (1942-2009) seu primeiro encontro. Iniciado sob o signo do afeto entre seus participantes, o Colóquio de São Paulo sofreu um duríssimo baque quando, no primeiro de julho, no início de sua comunicação sobre Rouch e Rivette, Jean-André teve um infarto fulminante que o vitimou minutos depois, diante dos colegas e amigos perplexos. Entre muitas outras coisas, ele é o autor do mais belo texto já escrito sobre Rouch, “Derivas da ficção: notas sobre o cinema de Jean Rouch” (1973), e de um dos melhores filmes sobre o cineasta, *Mosso mosso: Jean Rouch como se* (1998). A conjugação de contribuições críticas e cinematográficas desse quilate, sobre um mesmo cineasta, vindas da mesma pessoa parece raríssima, e não me lembro de outro exemplo comparável.

Jean-André foi um crítico de cinema precoce, incorporado aos 20 anos à equipe dos Cahiers du Cinéma, onde escreveria bastante de 1962 a 1968, antes de migrar para a Quinzaine Littéraire, a Nouvelle Critique e outras revistas, e de assumir atividades de ensino do cinema em diversas instituições (Institut de Formation Cinématographique, IDHEC, École Louis Lumière, Univ. de Paris III, École supérieure d’Arts Visuels de Genebra). Trabalhou também em colaboração com vários diretores teatrais (Jacques Lassalle, Michel Vinaver, Jean Jourdheuil) nos anos 80, e fez muitos filmes desde o início dos anos 60, de tamanhos, formatos e propósitos variados, legando-nos uma obra cinematográfica considerável e original, da qual o cinéfilo brasileiro se recordará ao menos do admirável documentário Pasolini, l’enragé (1965), um dos melhores da série “Cinéastes de notre temps”. Colaborou com Richard Roud em Cinema: a critical dictionary (1980), deixou-nos um par de livros em 1996 (La voix de Jacques Tati e, com Patrick Tort e Patrick Lacoste, l’Animal-écran) e centenas de artigos, que os amigos estão recolhendo em volume póstumo.

Dos vários textos escritos por ele sobre Rouch, escolhemos traduzir aqui o clássico, já existente em inglês e italiano, “Derivas da ficção” (1973), que sempre suscitou admiração e elogios enfáticos dos estudiosos de Rouch, e o mais recente “JR ou a vida sonhada” (1997), que ele me disse certa feita, numa conversa de 2004 em seu apartamento parisiense do 21, Rue des Balkans, preferir ao texto de 1973 (provocação?). Sua companheira Françoise Risterucci, seus filhos Simon e Marthe Fieschi tiveram a generosidade de nos ceder os direitos de publicação desses dois textos. Que eles encontrem aqui uma palavra de gratidão e amizade.

Mateus Araújo Silva

1. Publicação original: “Dérives de la fiction: notes sur le cinéma de Jean Rouch”. In: NOGUEZ, Dominique (Dir.). *Cinéma: théorie, lectures*. (numéro spécial de la Revue d’Esthétique). Paris: Klincksieck, 1973, p. 255-264.

A quem sobrevoa a obra de Jean Rouch, que já se estende por cerca de 25 anos, dos primeiros curtas etnológicos até *Petit à petit* (1970), sua novidade, sua força de ruptura, seu tônus parecem residir sobretudo no desconforto que ela instaura (e com o qual joga), valendo-se de tudo, usando técnicas diversas, adentrando espaços até então inexplorados, misturando procedimentos até então antinômicos, e não se deixando encerrar em nenhuma realidade preestabelecida.

Etnologia gazeteira, somos tentados a dizer da parte africana de sua obra, como dizemos da escola quando matamos aula. Cinema de aluno preguiçoso, face aos deveres aplicados (Rosi, Melville, Losey...), na sua parte mais deliberadamente ficcional: despreocupado com as regras vigentes, tomando até um certo cuidado de ignorá-las e contorná-las. Cinema de contrabando, sobretudo, sempre pronto para ultrapassar as fronteiras que ele parece ter delimitado para si mesmo. Donde os mal-entendidos acumulados ao longo do percurso: inaceitável, esse etnólogo fantasista demais, caçador de borboletas demais. Incongruente, esse cineasta ignorante dos cortes, da progressão dramática, dos personagens bem estruturados.

O que cai com o cinema de Rouch (levando o cinema inteiro a “respirar” de outra maneira, um pouco como a música com Debussy, segundo Boulez) é todo o jogo das oposições regradadas (confortáveis, falsas) pelo qual, desde o eixo inaugural Lumière-Méliès, eram pensadas as categorias documentário, ficção, escrita, improvisação, naturalidade, artifício etc. É bem verdade que antes de Rouch se pode ler uma cadeia de abalos sucessivos – Vertov, Flaherty, Rossellini – que patenteiam a inanidade dessas oposições tradicionais e escolares. Mas com Rouch, o cinema dá um passo a mais, e decisivo. Acreditou-se por um tempo que não seria preciso dimensioná-lo para valer, recorrendo-se a uma expressão absurda, vaga, bobamente herdada de Vertov e seus *Kino-pravda*: “cinema verdade”. Lembremos a esse respeito as polêmicas dos anos 60, o interminável debate acadêmico que atravancava festivais, colóquios e revistas. Por meio no mais das vezes de uma suspeita ideologia da transparência (transparência do mundo, acentuada pelo “milagre” do direto e pelo mito de uma palavra inocente do cineasta e de seus personagens), elidia-se o problema de uma artificialidade tão grande quanto aquela do cinema mais codificado (digamos hollywoodiano, para resumir), mas que surgia simplesmente num outro nível, por outros

procedimentos. Querelas de escolas vieram se acrescentar, brigas em que cada um – Rossellini, Leacock, os canadenses – acusava o outro de trapaça, preguiça ou ilusão. Hoje, é forçoso reconhecer que Rouch não fazia parte desse debate (embora tenha dele participado) senão como elemento perturbador e revelador de sua falsidade constitutiva.

“Aqui, tudo pode acontecer”: na poética dos filmes de Josef Von Sternberg, essa frase, enunciada no limiar de *Shanghai Gesture* (1941), vale como um abre-te sésamo. Indicativa de um espaço mental aberto às substituições, transformações, metamorfoses, prodígios. Espaço do desejo: de sua realização espetacular. Se for preciso designar a filiação do cinema de Rouch, sua origem (sua nostalgia, num certo sentido), é claramente na vertente mítica à la Sternberg, na vertente do maravilhoso à la Cocteau, e na constelação ideológica do surrealismo que devemos procurá-la. Nos domínios do conto oral – as crianças arregalam os olhos e prendem a respiração: “meninos, em nome de Deus, escutem...”. Assim se abre a narrativa de uma caça ao leão com arco, menos na África, apesar das aparências, do que numa região improvável, para além da “savana que é mais longe que o longe, o país de lugar nenhum”. Depois das “Montanhas da lua”, “As montanhas de cristal”... A cada vez, uma fronteira deve ser ultrapassada, ou um espelho, para chegarmos a um outro lugar, ou ao Outro, do qual se nutre o sonho, ou a narrativa. Todo filme se torna o registro de um rito de passagem. Aqui deve-se interrogar a determinação biográfica do etnólogo, seu desejo, precisamente. Claude Lévi-Strauss, Michel Leiris (“*A África fantasma*”) já esclareceram isso suficientemente:

“Suas condições de vida e de trabalho o excluem fisicamente de seu grupo durante longos períodos; pela brutalidade das mudanças às quais se expõe, ele adquire uma espécie de desenraizamento crônico: nunca mais, em lugar algum, ele se sentirá em casa...”²

Só menciono aqui tal desenraizamento, e os deslocamentos que ele instaura, pelos efeitos que eles produzem no cinema de Rouch, que é como seu vestígio voluntário e trêmulo, seu resultado inscrito em imagens e sons. Um movimento ali se desenha, de início discreto, depois cada vez mais insistente.

Nos seus começos, a câmera (instrumento suplementar na panóplia do etnólogo, mais fiel e mais leve) registra ritos e costumes, os dos homens que fazem chover, das gentes do

2. Claude Lévi-Strauss, *Tristes trópicos*, capítulo VI, “Como se faz um etnógrafo”. Na trad. bras. de Rosa Freire d’Aguiar (São Paulo: Companhia das Letras, 1996), p. 52-53.

3. Jean Rouch, “Le film ethnographique”, in: Poirier, Jean (dir.), *Ethnologie générale*. Paris: Gallimard, 1968, (Encyclopédie de la Pléiade), p. 454.

milho, dos mágicos de Wanzerbé. Instrumento aconselhado por Mauss, Leroi-Gourhan, Marcel Griaule e mesmo pelos pioneiros, como o doutor Regnault, desde 1900. Instrumento “científico” capaz, segundo eles (este ponto mereceria obviamente uma ampla discussão), de evitar ou corrigir a excessiva subjetividade do observador. Sem proceder à mesma triagem. Rouch registra então (no início dos anos 50) ritos, costumes, técnicas, pois “se recomendamos aos jovens etnógrafos cineastas escolher de preferência rituais e técnicas como assunto dos filmes, é porque as cerimônias ou técnicas já comportam sua própria *mise en scène*”.³

Esse cinema, está claro, não pode ser escrito previamente, tributário que é do acontecimento, do instante, do lugar. Ele se inventa, surpreendente, no curso do seu desenrolar, no contexto de um roteiro previamente fixado, mas exterior ao cineasta: a ordem mesma, cultural, do cerimonial apreendido.

O cineasta é aí o operador (no sentido mallarmeano de desencadeador, distribuidor de signos, assim como no sentido técnico): olho no visor, decupando no retângulo, em que ele é seu primeiro espectador, uma representação cambiante, fugitiva, tão dependente dos seus pressupostos culturais quanto de seus reflexos, de sua rapidez, de sua paciência, e dos próprios movimentos de seu corpo, imprimindo à câmera tremidas ligeiras, brusquidões ou congelamentos. Os movimentos de câmera, a duração das tomadas, as variações de luz, o grão da película, todos os acidentes técnicos pelos quais a matéria resiste, e que a filtram, a transpõem, geralmente eliminados nos filmes “científicos” pelo discurso que os recalca e pelas informações que ele transmite (a outros especialistas: tais filmes raramente são vistos como espetáculos), pela primeira vez no cinema de Rouch vêm a primeiro plano, em condições, quase diríamos, de igualdade com a própria representação.

É provável que, nessa prática, a descoberta da materialidade do cinema tenha tido para Rouch uma importância determinante: materialidade pela qual o enunciado científico da constatação, ligeiramente deslocado, parece o discurso flutuante de uma subjetividade inapreensível, ao mesmo tempo presente e recusada no curso de sua enunciação.

Isso vale para os curtas reunidos sob o título geral *Les fils de l'eau* (1952-1958), que descrevem diversos aspectos da vida das tribos ribeirinhas do Níger: preces pela chuva, chegada da chuva,

tempo de plantio e da colheita do milho, enterro, circuncisão, caça ao hipopótamo. Imagens aparentemente descuidadas, como que tomadas em alternância por todos os membros do grupo, comentário diretamente derivado da língua local (pela estrutura das frases, o modo encantatório, as repetições e variações de vocábulos simples), música e cantos de tribos concorrem para criar a ilusão, por instantes perfeita, da ausência total do Branco. Tentativa direta de penetrar uma mentalidade estrangeira pela simples descrição dos rostos, dos gestos e dos objetos cotidianos. Mas a voz que acompanha essas imagens, as transporta e parece tanto ordenar-lhes o curso quanto se submeter a elas é a de Rouch. Voz marcante do narrador, do contador, do comentador [bonimenteur], que anuncia a seu modo, caloroso e persuasivo, que vamos ver o que vamos ver. Voz que duplica a representação, mais do que a explica ou comenta, recuada em relação à imagem e “carregando-a”, voz de narrativa, voz da narrativa.

Yenendi, les hommes qui font la pluie (1951):⁴ a terra está seca, as colheitas estão ameaçadas. Só as práticas mágicas podem trazer de volta a fertilidade. Práticas enumeradas, detalhadas, demonstradas. E quando, nos últimos planos, o céu negro se abre e a água inunda a terra ressecada, o prodígio esperado é literalmente realizado, uma relação de causa a efeito se estabelece entre o rito e sua recompensa. O filme aparece então como parte do prodígio, ou melhor, como sua prova. A cor pálida, desigualmente densa, diferente de todas as outras (aquela cor que Godard cobiou num dado momento para seu *Tempo de guerra* [*Les Carabiniers*, 1963], nem rutilante technicolor, nem “natural”, como se diz), imprecisa e perturbadora, acusa o efeito de estranheza.

A ilusão de ausência do Branco (do observador exterior ao grupo) se acrescenta à ilusão da ausência de manipulação do material filmado (nunca vem à mente a hipótese de um resíduo excluído na montagem, a impressão é a de que a duração final dos planos coincide com a das tomadas, interrompidas apenas pelo fim da bobina, ou por cansaço ou desinteresse do observador). Ao mesmo tempo, a presença teimosa da voz impõe um descentramento, uma suspeita sobre a natureza mesma desse espetáculo que é da ordem precisamente do cinema fantástico.

Duplamente fantástico, aliás, donde sua eficácia específica: fantástico da coisa mostrada, ligado ao alhures desvelado, alteridade questionadora, próxima e distante, emergindo como tal somente pela diferença cultural; e fantástico do modo do

4. O autor se referia aqui a esse filme sob o título aproximativo “Les hommes de la pluie”. [NT]

relato, incontestável em seus encadeamentos, instaurando uma causalidade inédita. Com todas as aparências da inocência, do constatado (como é preciso para aumentar tais poderes): vejam, isto é... Essa inocência, é claro, participa de uma ideologia da imediaticidade, do vivido impalpável, que Rouch reivindica como automatismo, inspiração, ou mesmo aparição:

Que filmes são esses, que nome bárbaro os distingue dos outros? Eles existem? Ainda não sei nada sobre isso, mas sei que há certos instantes muito raros em que o espectador compreende subitamente uma língua desconhecida sem o intermédio de nenhuma legenda, participa de cerimônias estrangeiras, circula por cidades ou paisagens que nunca viu mas reconhece perfeitamente... Esse milagre, só o cinema pode produzir, sem que nenhuma estética particular possa lhe fornecer o mecanismo, sem que nenhuma técnica especial possa provocá-lo: nem o contraponto engenhoso de uma decupagem, nem o emprego de algum cinerama estereofônico causam tais prodígios...⁵

5. Jean Rouch, "À propos des films ethnographiques", *Positif*, n. 14-15, p. 145, nov. 1955.

E, mais adiante:

É como se não houvesse mais tomada, gravador, célula fotoelétrica, nem a multidão de acessórios e de técnicos que formam o grande ritual do cinema clássico. Mas os fazedores de filmes de hoje preferem não se aventurar nessas vias perigosas, e só os mestres, os loucos e as crianças se atrevem a apertar botões proibidos.⁶

6. *Ibid.*

Esse texto é uma mina, por indicar suficientemente o deslocamento do projeto científico rumo ao que no início não passava de seu revelador, a câmera, subitamente privilegiada, fetichizada mesmo. Que se releia esse encadeamento verbal, tão explicitamente ligado à revelação poética, em cada um dos seus termos e pressupostos: instante privilegiado, comunicação sem intermediários, participação num cerimonial, efeito de reconhecimento, milagre, prodígios, vias perigosas, mestres loucos e crianças...

Seria vão opor esse manifesto à cientificidade do método, mas é claro que, de início, para Rouch, ciência e cinema funcionam como álibis um do outro, ou melhor, como geradores um do outro. A relação a procurar não é, portanto, prioritariamente entre um saber (etnológico) e uma técnica dada (neste caso, a técnica cinematográfica, encarregada de transmitir esse saber por um meio específico), razão pela qual cineastas e etnólogos se satisfazem tão pouco com o cinema de Rouch, esse cinema de duas caras. Mais geral, a principal relação aqui é entre ciência

e ficção (os filmes de Rouch, naturalmente, podem também ser considerados, sem abuso do trocadilho, como ficção científica).

Na fronteira entre as técnicas e entre as culturas, Rouch vai jogar cada vez mais sistematicamente (sob a aparência de pragmatismo) com esse entre-dois, do qual vai fazer o motor mesmo de uma longa gesta ficcional, originalíssima e rica de desdobramentos.

E, progressivamente, vai complicar o jogo, do qual vamos assinalar aqui apenas alguns elementos e etapas (notemos aqui a filiação de Rouch a seus predecessores cineastas: ele elogia em Vertov o realizador “de filmes que produzem filmes”; Flaherty é um “*bricoleur*, homem de ação e poeta”, mas sobretudo “um cineasta, e dos maiores”).

Complicar o jogo, portanto. Se os primeiros filmes de Rouch dão a ver o “maravilhoso africano”, é ainda por meio de uma forma relativamente clássica de testemunho, por mais deslocado que ele seja. O novo em *Les Fils de l'eau* e no ciclo que eles inauguram, em relação à massa indiferenciada dos filmes etnológicos, é o tom, a evidência de uma poética. Se a matéria filmada, quando projetada na tela, se distingue das constatações e registros tradicionais, é sobretudo qualitativamente: a informação está lá, mas como que tomada numa textura que modifica, ou mesmo transforma, sua natureza e sua função. Ali se impõe um controle sobre o discurso, uma marca reconhecível entre todas, uma qualidade do espetacular, um trabalho de cineasta.

Com *Os mestres loucos* (1954-5) um primeiro deslizamento, ainda que tímido, se efetua rumo a formas mais abertas, relatos mais perturbadores, isto é, incluindo em seu próprio funcionamento a parte de perturbação, a fronteira já cruzada. É a descrição da grande cerimônia anual dos hauçás, ou espíritos da força, no Gana. Não se trata mais da mera recensão de um rito, mas da restituição mais complexa de uma prática coletiva, fundamentalmente catártica, de um sacrifício cujo caráter excepcional é claramente designado como um garante da normalidade social. Essa “normalidade”, como em todo filme fantástico, é dada de antemão, e funciona como o avesso, ou o duplo, da festa sagrada e sanguinolenta. Os personagens vêm do cotidiano, dessa vez urbano. Nada os distingue, na rua, em seu trabalho: cavadores, garçons de café, ou peões. Depois, no rito (detalhado ainda, esquadrinhado passo a passo), literalmente possuídos, duplicados, espumando, misturando o sangue do

cão e a gema do ovo, bêbados de animais degolados, ensopados de baba, contorcidos. Voltando depois à norma, devolvidos ao espaço social (não sagrado), até o próximo sacrifício. Essa primeira inversão, do cotidiano e do sacrifício, é escandida subitamente de imagens estranhamente verdes e vermelhas: uma cerimônia de troca dos *horse guards*, sob o fundo de um campo de cor berrante. Se a mensagem é clara, em sua retidão ingênua, que liga ao mesmo tronco barbárie e civilização supostas, se algo muito banal pode se ler nesse *insert*, não é menos verdade que uma grande surpresa advém então, menos ao nível do discurso (como tese ou esboço de tese) do que no do filme como ficção: desligamento metafórico, vindo de outro espaço-tempo (de outra ordem de relato, de cultura, indicativa do espaço da colonização), imprimindo um deslocamento segundo ao deslocamento já perturbador, que parecia o assunto do filme. Aqui, o sistema de leitura se multiplica. À descoberta do cinema como material original, rico de virtualidades outras que não as simplesmente transitivas (de um saber, de um espaço, de mentalidades) sucede ou se superpõe a descoberta do cinema como estrutura (narrativa, poética, plástica, crítica). Uma combinatória se esboça, os elementos de um dispositivo, entre os dados fundamentais de que o cinema se vale, ingenuamente ou não, desde as suas origens, em razão da natureza mesma de sua relação com o real: no âmbito do real, as matérias (corpos, objetos, luzes) e sua resistência específica a se deixarem inscrever num quadro, a se dobrarem a técnicas (imagem, som) muito coercitivas, ainda que simplificadas. No âmbito da manipulação, tudo o que a lógica de escolhas concretas engrena como possibilidades de articulações inéditas e, assim, de modificações da matéria-prima filmada (ainda que ela seja dada de antemão, já encenada, como no caso do rito, do cerimonial, do sacrifício).

Dessa relação entre o dado e a manipulação Rouch vai pesquisar as virtualidades, enunciar os pontos de encontro até então inexplorados, pelo que sua influência sobre o cinema que então se faz ou se procura será mais determinante, provavelmente, que qualquer outra (sobre Godard, Rivette, e mesmo onde não a procurávamos à primeira vista – sobre Straub, por exemplo).

Vemos como são levados em conta os qualificativos atribuídos aos antigos, Vertov, Flaherty.

O que a prática do cinema etnográfico revelou em Rouch é um pouco, uma vez operadas todas as acomodações históricas,

um conjunto de recusas em relação ao cinema dominante, comparável àquele que o próprio Vertov anunciava, na euforia de um mundo novo clamando por formas novas:

Era o tempo em que os contornos do movimento Cine-olho começavam a se desenhar, em que precisávamos decidir se seguiríamos os passos do cinema artístico para fabricar, com toda a confraria dos cineastas, produtos de cine-destilação, ocupação lucrativa e autorizada pela lei, ou se declararíamos guerra ao cinema artístico e começaríamos a renovar o cinema. *Guignol*, ou a vida? perguntávamos ao espectador.⁷

Conjunto de recusas concernindo ao mesmo tempo à interpretação, aos atores, ao texto, aos cenários, à decupagem e à montagem clássicos, o que Bresson chamará caricatura e Straub, pornografia. Rouch, aqui, será um dos grandes prospectores do cinema contemporâneo. Ao contrário de uma prática jornalística mistificada, à la Leacock, de pseudo não-intervenção, ele trabalhará sobre processos, interações, numa invenção recíproca entre matéria e método, filme e discurso. O mundo nunca se dá tal e qual a inocência de uma película, a virgindade de um olhar. E, aliás, qual mundo? Poderíamos dizer, para simplificar, que o deslocamento do cinema de Rouch se efetua cada vez mais claramente na direção do imaginário. É bem verdade que este já estava inscrito e realizado desde os primeiros filmes sobre ritos. Mas pouco a pouco ele vai ficando diversamente delimitado, desvelado, cada vez mais tributário de um sistema de representação mais mediado que o do simples registro, inscrevendo a parte de fabulação própria a todo sistema de representação (de um indivíduo num grupo étnico, social, ou do próprio grupo), sem esquecer a parte, apagada e central, do observador que a recolhe (filtrando-a, desenvolvendo-a, dando-lhe forma), e dos meios técnicos que a encaminham até seu acabamento espetacular, produto de depósitos sucessivos pertencentes a diversos sistemas (sistema social e cultural em que se efetua sua recepção, sistema cultural e técnico em que se efetua sua transmissão). O cinema de Rouch é esse receptáculo de uma rede particularmente complexa de translações e deslocamentos que nos permite compreender de outro modo, em seus efeitos mais produtivos, a frase de Lévi-Strauss citada há pouco, sobre o exílio assumido do etnólogo: “Ele nunca mais, em parte alguma, se sentirá em casa”. Esta é mesmo a única acepção em que se pode entender a designação de Rouch como cineasta exótico. Exótico, é bem verdade, mas

7. Dziga Vertov, “Cine olho” (seção “O Guignol ou a vida”), in: *Artículos, proyectos y diarios de trabajo*. Trad. Víctor Goldstein. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1974, p. 77. Trad. ingl. em Dziga Vertov. *Kino-eye: the writings of Dziga Vertov*. Transl. by Kevin O'Brien. Edited and with an introduction by Annette Michelson. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1984, p. 62.

só por seu flanco africano?

Eu, um negro (1957-8) coloca claramente a questão desse descentramento, isto é, a questão do “quem fala?”. O filme que se auto-intitula dessa forma? O autor exibindo ironicamente a diferença de seu estatuto? Um de seus personagens? Seja como for, dessa vez é um monólogo que se dá a ver ou a escutar. Mais precisamente: um tecido de monólogos se unindo em uma única via feita de uma soma de diferenças. Os personagens: reais (eles existem, podemos encontrá-los, em Abidjan por exemplo, Abidjan das lagunas). Desdobrados, também, por trás das figuras míticas que eles mesmos elegeram, como Dorothy Lamour ou, desdobramento de segundo grau fundindo ator, personagem e função, Eddie Constantine / Lemmie Caution / agente federal americano. Ou ainda: Ray Sugar Robinson.

O que Rouch filma então, e em primeiro lugar, não são mais as condutas, ou os sonhos, ou os discursos subjetivos, mas a mistura indissociável que os liga um ao outro. O desejo do cineasta é dedicar-se ao desejo de seus personagens, organizando-o. De segui-los passo a passo, na linhagem, se quisermos, do projeto fundamental neo-realista (zavattiniano), mas rente à palavra deles (ao que ela revela) pelo menos tanto quanto à sua conduta. Encarnando seus fracassos, suas utopias, suas fomes. A guerra da Indochina contada (imitada) por um, os navios designados pelo outro, no porto, quando ele afirma ter viajado em todos os mares e conquistado todas as mulheres, o monólogo do galã na saída da missa, a briga provocada com o italiano: momentos inesquecíveis em que se inscreve o vestígio dos filmes vistos pelos personagens, das histórias em quadrinhos lidas por eles, das narrativas que eles ouviram e que, com uma distância e um fascínio inimitáveis, eles restituem num novo relato, feixe de relatos estratificados alhures e diferentemente, desenvolvendo um espaço lúdico que o cineasta inventa e provoca ao mesmo tempo, e do qual se apropria. Toda distância entre improvisação e premeditação parece aqui abolida, como se (mas o “como se” deve ser fortemente sublinhado), de agora em diante, fosse possível uma transparência entre espaço mental e espaço representado. Ao preço, parece, de uma cumplicidade, de um espírito de clã (entre autor e personagens), ou mesmo de um certo gosto da burla e da mistificação que são signos de uma infância preservada e retomada. Este ponto é capital, tanto pelo que ensina do desejo de Rouch quanto pelo que revela da inflexão rumo à criação

coletiva (esses personagens logo se tornarão técnicos tanto quanto atores, quase “profissionais”, seríamos tentados a dizer se o termo não fizesse sorrir nesse contexto). Criação coletiva, improvisação, espontaneidade, cumplicidade: talvez sejam esses os meios privilegiados pelos quais Rouch, de observador de ritos, cruzou a linha para se tornar, a seu modo, criador de ritos.

Eu, um negro é seguramente um ponto de inflexão, no cinema de Rouch e no cinema em geral. Dizendo mais, certamente, sobre Treichville e seus habitantes do que muitas constatações de aparência mais “objetiva”. Dizendo mais, e sobretudo, de modo diferente. Nos *Mestres loucos*, os próprios membros da seita criavam a *mise en scène* de seu delírio coletivo em que, vestidos com trajes imaginários de personagens emblemáticos da colonização (o governador, o general, o cabo, o condutor de locomotiva), davam diretamente o espetáculo de um imaginário em ato: uma representação “selvagem” e “regrada”. A partir de *Eu, um negro*, é toda uma função nova da câmera que se estabelece: não mais simples aparelho de registro, mas agora agente provocador, estimulante, deflagrador de situações, conflitos, itinerários que, sem ela, jamais aconteceriam ou, em todo caso, jamais daquela forma. Não se trata mais de fazer “como se” a câmera não estivesse ali, mas de transformar seu papel afirmando sua presença, sua função, transformando um obstáculo técnico num pretexto para o desvelamento de coisas novas e surpreendentes. Trata-se de criar, pelo ato mesmo de filmar, uma concepção completamente nova do acontecimento fílmico. Diante da câmera de Rouch, que os precede ou os segue, os habitantes de Treichville interpretam primeiro o que eles mesmos escolhem mostrar de si mesmos. Depois, vendo-se na tela, comentam sua atuação, a duplicam ou a deslocam. Um objeto cultural complexo nasce assim dessas operações sucessivas, pelas quais se abre uma via praticamente inexplorada, um cinema da aventura, tanto a do material quanto a de sua descoberta. Um cinema experimental. Nele se redistribui e se redefine antes de tudo o lugar classicamente atribuído ao autor (cineasta), à técnica, aos atores. Autor/cinegrafista: quando Rouch não acumula as duas funções, como em *Crônica de um verão* (1960) e *Les Veuves de quinze ans* (1964), isto acarreta uma perda sensível, um incômodo e um peso inabituais, com a exceção de *Gare du Nord*. Atores/criadores: por aí se desenvolve uma improvisação em múltiplos níveis (invenção sempre perigosa e frágil das cenas,

invenção sempre perigosa e frágil de sua filmagem):

Quando faço um filme, após alguns minutos iniciais, vejo esse filme se fazer no visor de minha câmera e sei a cada instante se o que fiz é válido ou não. Essa tensão permanente é exaustiva, mas ela é a febre indispensável ao sucesso dessa caça aleatória às imagens a aos sons mais eficazes, e isto sem que se esteja certo do resultado antes da filmagem das últimas seqüências... Quantos filmes já deixei inacabados porque não acontecia nada (dança de possessão sem possessão), porque a noite caía (cerimônia noturna cuja parte diurna era apenas um prólogo) ou porque eu não tinha mais película (má previsão do fim real)...⁸

8. Jean Rouch, "Utilisation des techniques audio-visuelles pour l'étude des traditions orales africaines". Colloque de Porto-Novo (Dahomey), 14-20 nov. 1969. [Versão datilografada original, depositada no CFE: Paris: octobre 1969, p. 19].

Aqui se deve enunciar não tanto um sobrevôo à obra de Rouch, mas o princípio gerador que a funda, em algumas de suas particularidades, que de resto se influenciam até indicarem, por trás do empirismo ostentado do método, um verdadeiro sistema, e dos mais coerentes. Sistema que pode igualmente ser chamado de armadilha, ou rede de armadilhas: com acontecimentos, relatos, ficções, metamorfoses. Pois, através da diversidade de formas, figuras e lugares que essa conduta toma emprestados ao longo de seu percurso aventuroso e até nos seus caprichos, no seu movimento de vai-e-vem entre as técnicas e as culturas, é uma verdadeira poética que se constitui, com suas leis, com sua regra.

Poética cuja matriz literária é evidente, e parece decorrer inteira do princípio surrealista do encontro, da presentificação. Esse encontro precipita, como dois corpos químicos que se misturam, uma realidade nova, irredutível à simples soma de suas partes. Na literatura, *Nadja* (Breton, 1928) e *Le Paysan de Paris* (Aragon, 1926) são exemplos-chave disso, e como que emblemas. Mas, com o cinema de Rouch, o acontecimento poético deixa de ser simplesmente transmitido para ser criado, provocado pela câmera.

Jaguar inscreve assim uma busca aventurosa, uma sucessão de provas, espécie de odisséia inventada coletivamente ao longo de uma improvisação metódica e delirante. Não admira então que, no que devia ser inicialmente uma crônica da emigração em Gana, tenha se cogitado, nos excessos da filmagem, fazer aparecer um dragão, ou outros prodígios. E, se a idéia não vingou, tem-se aí, seguramente, uma das chaves da empresa rouchiana: onde parar, depois que o visível imediato, "documentário", foi transgredido em proveito de uma outra realidade, mais complexa, na qual a parte do imaginário deixa de ser apenas ornamental ou parasitária, e se torna propriamente fundadora? Onde parar também, na ordem

da duração, que, atribuída ao espetáculo tradicional, perde aqui sua vigência? Dito de outra forma: em que momento arbitrário interromper a experiência? Com base em que critérios excluir na montagem este ou aquele episódio, ou parte de episódio, quando toda a riqueza da experiência reside precisamente numa espécie de ausência de censura dramatúrgica, em que o próprio curso e a própria deriva da ficção testemunham, senão mais, tanto quanto o conteúdo de cada cena?

Assim se constituem filmes de várias horas (*Jaguar* e sua seqüência, *Petit à petit*), verdadeiros seriados modernos, e tão ricos em peripécias como podiam ser os antigos, *Les Vampires* (Louis Feuillade, 1915), *The Perils of Pauline* (Louis J. Gasnier e Donald MacKenzie, 1914) ou *The Daredevils of the Red Circle* (John English e William Witney, 1939). Tal renovação radical da ficção cinematográfica – e mergulhando, aliás, nas mais antigas fontes – produz na trajetória de Rouch uma inversão fundamental (embora previsível) dos postulados etnográficos do início: filmes de ficção pura, filmes “europeus”. Vamos comentar aqui o mais exemplar talvez, o *sketch* chamado *Gare du Nord* do filme coletivo *Paris vu par...* (1965). Atribuir a *Gare du Nord*, como somos tentados a fazer, um papel emblemático e central na obra de Rouch poderia surpreender: é um filme parisiense, de ficção, encenado, enquanto a obra parece dever seus atrativos, toda sua força questionadora a diversos exotismos: a etnologia, a África negra, a improvisação, no cruzamento dos quais ela parece se situar. É que em *Gare du Nord*, as perguntas “o que procura o etnólogo Rouch?” e “o que procura o cineasta Rouch?” recebem, talvez, respostas menos ambíguas, menos fugidias do que parece. Conforme se considere *Gare du Nord* como uma pausa, um exercício, uma proeza, ou como um filme profundamente necessário, já inscrito em filigrana nos filmes anteriores, e deixando traços nítidos nos posteriores, a obra inteira de Rouch será remetida ao ecletismo ou, pelo contrário, à unidade das contradições que fundam sua grande riqueza. O que diz *Gare du Nord*, através de um trágico de rapidez impressionante, o que se designa aí, quem fala, ou o quê? Provavelmente, a fascinação pura da fronteira, da ruptura, o espaço mesmo da oscilação: a inscrição de um sonho, de uma utopia, de um real roubado no e pelo movimento que o afirma.

Todas as garantias do direto são colocadas, e levadas ao extremo de suas conseqüências (som síncrono, mobilidade técnica, tomada em continuidade), mas deslocadas: dessa vez

9. "Jean Rouch: 'Gare du Nord'". *Cahiers du Cinéma*, n. 171, "Petit Journal", p. 11, oct. 1965.

o diálogo é escrito, os lugares identificados, a ação fixada. Uma proeza, reatando com a de *A corda* (*Rope*, Alfred Hitchcock, 1948): a ilusão de uma única tomada de vinte minutos, mascarando a troca de bobina com um plano negro.

Aqui, "a improvisação não se dá mais no nível do diálogo ou das situações, mas ela é completa no nível do cineasta, dos técnicos e da atuação dos atores" (Jean Rouch).⁹

Gare du Nord é um avesso crítico, violentamente ficcional, do pseudo "cinema-verdade": a demora, a deriva, o caráter digressivo, o aspecto "crônica" dão lugar a um surpreendente efeito de condensação. O argumento é conhecido: a briga de um jovem casal, pela manhã, perto da Gare du Nord. Ela reprova nele sua apatia, sua ausência de mistério e de ambição; evoca a Aventura, a Partida. Ele se defende frouxamente. Ela termina por chamá-lo de "bisonho", bate a porta, desce para a rua onde um carro quase a atropela. O motorista abandona seu veículo, segue-a para se desculpar, depois lhe propõe a Aventura, a Partida, exatamente nos mesmos termos usados por ela minutos antes. Depois a encurrala numa surpreendente proposta, no momento mesmo em que eles atravessam a ponte suspensa acima da via férrea: ele decidiu matar-se. Se ela partir com ele, ele renunciará a seu projeto. Se não, ele se jogará ali do alto. Incrédula, hesitante, ela recusa. Num átimo, ele escala o parapeito diante dela, transtornada, estupefata, se joga e se esmaga sobre os trilhos.

Narrado por uma câmera hipermóvel, colada ao drama no seu desenrolar, em que a vivência do espetáculo coincide, como nunca, com o bloco do espaço-tempo recortado na tela (Godard falava de uma acumulação impressionante de segundos), tal argumento impõe uma dramaturgia quase sufocante de intensidade, até a queda (nos dois sentidos da palavra) que marca seu final, à beira de um vazio (físico, mental) que parece, mais do que o desfecho, o propósito mesmo.

O perigo técnico do procedimento duplica o percurso casual e necessário dos personagens, e o funda.

Suspense formal e suspense dramático estão aqui indissociavelmente ligados, numa concepção totalizante da fatura. A modificação constante do quadro, submetido ao passo obstinado de Nadine Ballot, incrustado no grão azulado de uma luz improvável, invadido pelos barulhos da cidade que surgem como em lufadas, delimita um percurso onírico em que, num primeiro tempo, o da ruptura, o sonho de outros lugares se

enuncia, antes que, brutalmente realizado, ele conduza a uma ruptura radical, da morte, em que o quadro se alarga, então, até apagar os personagens aos quais, momentos antes, ele ainda “colava” febrilmente.

Como não ver aí a afirmação de uma poética, em que o “alhures” etnológico, bruscamente reabsorvido num espaço imaginário entre três seres, designa, súbita e retrospectivamente, sua função? É mesmo em *Gare du Nord* que as fronteiras muitas vezes deslocadas da aventura, do sonho, da ilusão, mas também do direto, da *mise en scène* se afirmam tão claramente como o que está em jogo num itinerário caprichoso só na aparência, e jogando com esse capricho como algo essencial.

Daí em diante, a aventura continua, ramificada, multiforme, alternando constatações etnológicas, psicodramas, seriados mitológico-burlescos, ficções, experiências de todas as espécies e de todas as naturezas, podendo se tornar, ao sabor de circunstâncias mal definidas, filmes de vinte minutos ou de cinco horas, projetados ou não nas telas, mas em todo caso “filmes que produzem filmes”, incansavelmente, filmes de Rouch e filmes dos outros.

Tradução de Mateus Araújo Silva





JR ou a vida sonhada¹

JEAN-ANDRÉ FIESCHI

Cineasta, crítico e professor de cinema

1. Publicação original: JR ou la vie rêvée. In: Jean-André Fieschi. Paris: Galerie Nationale du Jeu de Paume, 1999.

2. Nome do navio usado na expedição polar à Antártida do dr. Jean-Baptiste Charcot em 1908-1910, da qual fez parte o pai de Rouch, Jules Rouch. Ainda criança, em Brest, Rouch viria a conhecer o navio em que o pai navegara. [NT]

3. Alusão aos filmes *Nanook of the North* (Robert Flaherty, 1922) e *Robin Hood* (Allan Dwan, 1922), os dois primeiros que Rouch diz ter visto em sua infância, ambos tendo lhe causado viva impressão. [NT]

4. O autor se refere ao Le Bal Bullier, célebre bistrô parisiense de Montparnasse, próximo do último apartamento em que Rouch viveu no 168, Boulevard Montparnasse, e no qual ele gostava de marcar seus encontros. [NT]

À questão já velha, serpentina, cintilante, da superioridade da vida sobre o cinema, ou do cinema sobre a vida, a resposta que prefiro – e que ele talvez não tenha formulado – é a de Jean Rouch: os dois são a mesma coisa.

Afinal de contas, neste contrabandista profissional, catalão de olhos azuis, filho de Xerazade e do *Pourquoi pas?*², sobrinho consanguíneo de Nanook e de Robin Hood³, discerniríamos mal, mesmo com os óculos do senhor Universidade, onde passa a fronteira entre filmar para viver e viver para filmar.

Assim como discerniríamos mal toda e qualquer fronteira: entre o real e o imaginário, o documentário e a ficção, a ciência e a poesia, o cálculo e a candura, o enigma e a finta, o Níger e o Mali, a África e o mundo, o espaço e o tempo. Poderíamos continuar longamente essa enumeração, na verdade até a milésima segunda noite dos contos, antes do amanhecer que refaz toda narrativa.

A primeira manhã do mundo. Mas todas as manhãs são as primeiras do mundo. Quem quer que o tenha encontrado às oito horas da manhã no Bullier,⁴ na fronteira improvável entre Montparnasse e o Quartier Latin, o sabe. “Um pequeno café preto para o Senhor Jean!”, grita sério o garçon, enquanto o senhor Jean morde seu primeiro *croissant*, fazendo como se, como de hábito, para operar os milagres: os três ou quatro filmes que ele deve começar no mesmo dia, imediatamente, ao som implícito de “Gawey-gawey”, a canção que encoraja os caçadores de leão, o pequeno violino monocórdio que escande para sempre sua bricolagem do impossível: “projetos sonhados = trabalhos em realização imediata!”.

Eis por que as provas são necessárias (mas as provas, dizia Georges Braque, cansam a verdade). No entanto, elas abundam (e enfeitçam a mentira): são os próprios filmes, os que vocês verão aqui, mas também os que vocês não verão. Quantos filmes? Ninguém sabe. E Rouch ainda menos: como distinguir entre os terminados, os quase terminados, os ainda em curso (alguns há trinta anos ou mais), os realmente começados, os que acabam de começar, os interrompidos provisórios, os esboçados, os não nascidos que só pedem para nascer, e mesmo os terminados à força que só teriam pedido para não sê-lo – mais tarde talvez, ou nunca. Há de tudo em Rouchouchou, como no mercado de Ayorou nos dias de domingo: façam vocês sua própria feira. Mas seria o diabo (da savana) se vocês não encontrassem de repente o que nunca procuraram, mas que, na hora, lhes fará falta para sempre. Esta é a graça que lhes desejo.

Para mim (pois já estamos nas confidências e quase no

“parentesco de brincadeira”),⁵ que eu lhes diga claramente: dos riquíssimos anos 60, os anos do meu aprendizado, se eu tivesse que escolher a qualquer preço um único filme, seria com toda certeza *Gare du Nord*: pouco mais de 16 minutos (e um só plano, ou quase), pelos quais eu sabia, desde que os vi pela primeira vez, que ficaria para sempre siderado: o que de fato aconteceu, pois mais de trinta anos depois, longe de ter se dissipado, seu poderoso encanto não cessa de agir sobre mim.

Como dizer? “Esta vida que bebo como uma cachaça”, teria dito Guillaume Apollinaire. Mas vejam, eu lhes peço. Vejam esses 16 minutos de beleza pânica sem os quais o cinema não seria realmente o que é, ou o que poderia ser: esse bloco de espaço-tempo compacto e inevitável em que um homem vive seus últimos instantes enquanto uma moça, ao mesmo tempo e no mesmo movimento irreprímível, recusa, como no velho conto dos desejos, que seu desejo se realize. Pois o real é o impossível, como diria Lacan, esse velho mestre louco.

Bem sei (pois ouvi, e li) que ele se protege, que trapaceia, que chega a trair, que é escorregadio (ou mesmo algo pior), que parasita as instituições e se mete com elas de modo suspeito, que frequenta más e infreqüentáveis companhias (me orgulho de ser uma), e mesmo que os africanos são seus insetos (é verdade, como dizia a canção de Mistinguett.⁶ É verdade também que ouvi isso a propósito de Renoir, de Rossellini – é sua família: vem o tempo, chega a hora, os dias passam, eles ficam. Rouch também. Querem apostar?)

De resto, ele não liga. Ele nunca escuta (mas ouve tudo). Muito bem. Parto com ele amanhã de manhã rumo ao Níger, o país de seus inícios. Talvez voltemos brigados. Mas aquilo que amei, amarei para sempre.

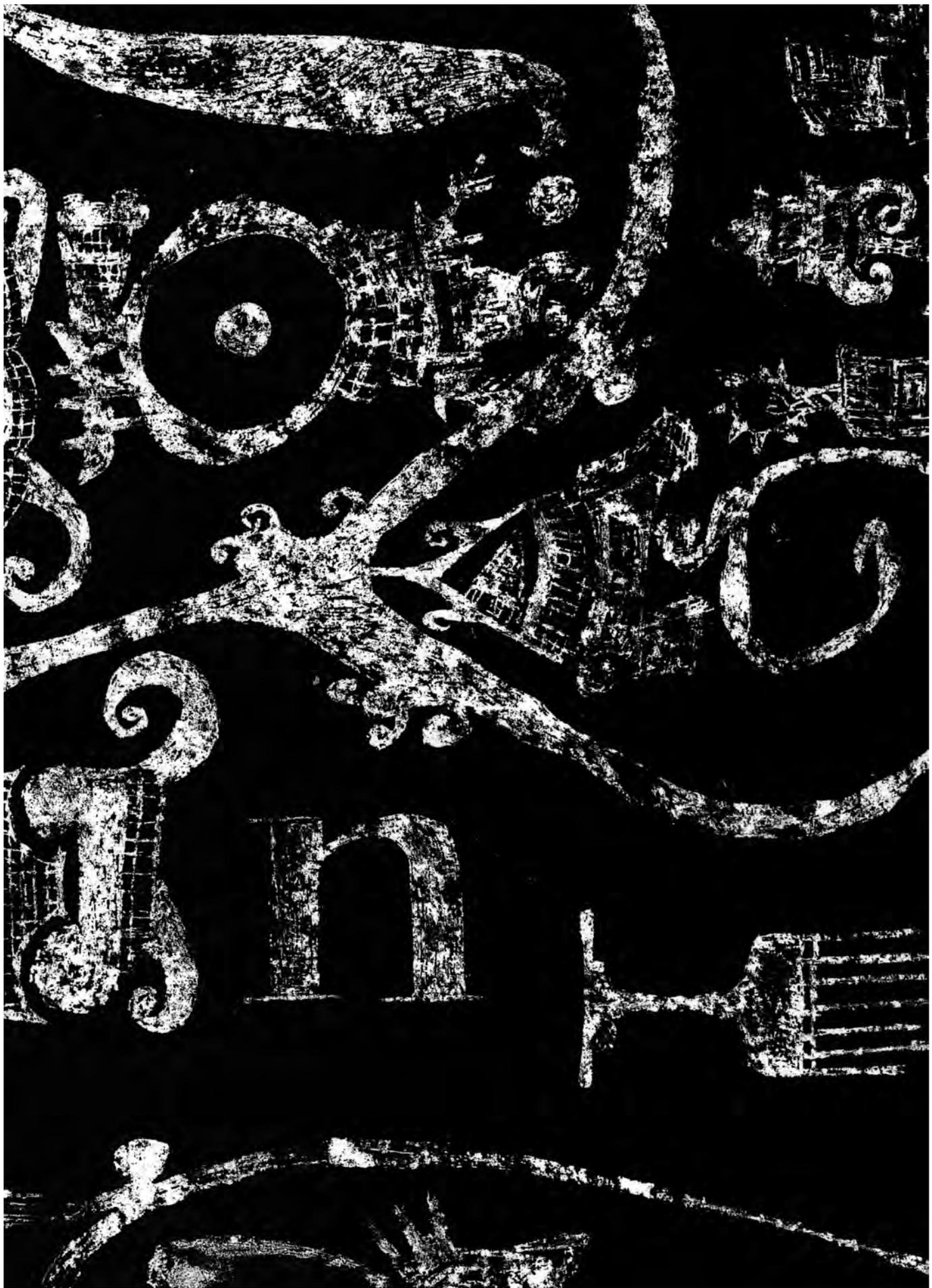
Fica conosco, Jean. O jovem Manoel de Oliveira só tem dez anos a mais que você. Você tem todo o tempo. E nós também, graças “um pouco” a você.

5. No original, “parenté à plaisanterie”, prática social corrente na África Ocidental (e batizada com diferentes nomes em cada país), que autoriza e às vezes obriga membros de certas famílias ou etnias a fazerem chacota ou a se insultarem, sem maiores conseqüências. Essas confrontações verbais visam a diminuir as tensões comunitárias. [NT]

6. Nascida em 1870, Mistinguett foi uma vedete dos palcos franceses (cantora, atriz e dançarina) que conheceu a glória desde o fim do século 19. O autor alude à canção “C’est vrai” (Albert Willemetz / Casimir Oberfeld, 1933), cantada por Mistinguett, em que ela enumerava defeitos que os outros lhe atribuíam e concluía com os versos “c’est vrai (...) / Mais j’serais pas Mistinguett / Si j’étais pas comme ça” (é verdade (...) / mas eu não seria Mistinguett / se não fosse assim). [NT]

*Por ocasião da retrospectiva “Jean Rouch”
no Festival de Belfort de 1997,
dias antes da filmagem do documentário
Mosso mosso (Jean Rouch como se...)*

Tradução de Mateus Araújo Silva



Sobre Alberto Cavalcanti e Jorge Bodansky

JEAN ROUCH

Apresentação e tradução de Mateus Araújo Silva



Como se sabe, Jean Rouch travou com o Brasil e o cinema brasileiro uma relação de amizade e interesse (recíprocos). Impressionado com os filmes do Cinema Novo desde 1965, quando integrou o Júri do V Festival do Instituto Columbianum, em Gênova, que premiou *Vidas secas* (Nelson Pereira dos Santos, 1965) como melhor filme de longa-metragem, Rouch estabeleceu um diálogo fraterno com uma série de cineastas brasileiros modernos, tais como Glauber Rocha, Gustavo Dahl, Paulo César Saraceni, Carlos Diegues, Nelson Pereira dos Santos, David Neves, Thomas Farkas, Geraldo Sarno, Guel Arraes... Os encontros em que tal diálogo nasceu e se desenvolveu tiveram lugar tanto na Europa quanto no Brasil, nas várias vezes em que ele esteve aqui, em 1965, 1971, 1973, 1975, 1979, 1996 e 2003. Rouch chegou a acalentar com Thomas Farkas três projetos de filmes (jamais levados a cabo), um antropológico na Bahia, um sociológico em São Paulo, e um ficcional no Rio.

Mas apesar de sua considerável aventura brasileira e dos muitos filmes brasileiros que viu, amou e chegou a programar em seus cursos da Université de Paris X (Nanterre) ou nas suas sessões do sábado de manhã na Cinemateca Francesa, Rouch pouco escreveu sobre o cinema brasileiro. O balanço mais completo da sua amizade pelo Brasil ainda está por ser feito. Como subsídio, traduzimos aqui dois elogios de circunstância, breves mas enfáticos, a Jorge Bodansky e a Alberto Cavalcanti, que ele publicou por ocasião de retrospectivas destes cineastas brasileiros de envergadura, na Cinemateca Francesa em 1983 e no Festival de Locarno em 1988, respectivamente. Nunca republicados, eles se encontravam nos arquivos de Rouch depositados no Comité du Film Ethnographique do Museu do Homem, e é graças à generosidade proverbial de Jocelyne Rouch e de Françoise Foucault, a quem agradecemos de coração, que eles chegam agora ao leitor brasileiro.

Mateus Araújo Silva

1. Publicado originalmente, sob o título “Grand Albert, le ‘ciné-magicien’”, em Pardo News (Jornal do 41º Festival du Film de Locarno), Locarno, 10 ago. 1988, n. 6, p. 1, por ocasião de uma grande Retrospectiva de Alberto Cavalcanti organizada por Lorenzo Pellizzari e Claudio Valentinetti. Nesse mesmo dia, Rouch participou de uma mesa-redonda sobre Cavalcanti com Pellizzari, Valentinetti, Maria Rita Galvão et Freddy Buache. Até onde sabemos, este pequeno texto nunca foi republicado, nem na França nem em parte alguma.

2. Rouch provavelmente refere-se a Domingos Fernandes Calabar (c. 1600-1635), senhor de engenho pernambucano que se aliou aos holandeses contra os portugueses no século 17, ou então ao bairro homônimo de Recife.

3. No original, “1963”, data errada que corrigimos aqui.

4. Rouch cometeu um lapso no original, grafando “General Pat Office”.

Grande Albert, o “cine-mágico”¹

Ele deve ter sido cercado em seu berço por todas as fadas italianas apaixonadas pelos cavaleiros andantes, todas as Pombagiras [dos calabares]² de Pernambuco, e todos os xamãs Jivaro da Amazônia, para empreender esse itinerário arriscadíssimo no tempo e no espaço. “Não se pode prever o passado”, já escrevia uma companheira muito querida quando em 1965,³ no segundo Festival do Rio, encontramos Alberto Cavalcanti, cuja alta estatura, apesar da sua idade, dava inveja a Roberto Rossellini. Cercado pela amizade deferente ou cúmplice de Henri Langlois, de Néelson Pereira dos Santos, da família Barreto, ou do jovem Glauber Rocha, ele trazia aquele sorriso já distante de quem sabe.

Precisávamos, para redescobri-lo, desta completíssima retrospectiva de Locarno, com este maravilhoso catálogo, precioso como um incunábulo (do qual a cada ano o Festival nos reserva a descoberta).

Então, além do desejo de procurar *La p'tite Lili* (Cavalcanti, 1927) em todos os incêndios, e de acrescentá-la a esta série inesquecível [de filmes], esta retrospectiva me trouxe toda a nostalgia da Paris de minha adolescência, os olhos de piscina de Catherine Hessling, o sorriso cúmplice de Pierre Braunberger, e a surpresa de ter esquecido de situar *Rien que les heures* (Cavalcanti, 1926) logo antes de *Berlim, sinfonia de uma metrópole*, (Walter Ruttmann, 1927) ou de *O homem com a câmera* (Dziga Vertov, 1929), mas logo depois de *Nanook of the North* (Flaherty, 1922)...

Mas não é só. Em sua curiosidade insatisfeita, ele inventou o casamento milagroso da imagem e do som em todos os primeiros filmes do General Post Office,⁴ criando o que chamamos mais tarde de “cinema verdade” ou de “cinema direto”. Sem o saber? Não, desejando já que aquela fosse a linguagem do cinema do terceiro milênio.

Afinal, como dizia Vertov, “o importante não é fazer um filme, mas fazer um filme que gere outros filmes...”.

Obrigado, profeta Albert, “cine-mágico”, por todos estes filmes que virão.

Locarno, agosto de 1988.

Jorge Bodansky: uma lição do cinema direto vindo da Amazônia¹

Desde Robert Flaherty, os americanos chamam de *film-makers* os cineastas que são ao mesmo tempo diretores e seus cinegrafistas. Somos, no máximo, uns vinte no mundo, de Ricky Leacock a John Marshall, de Vittorio de Seta a Ermano Olmi,² de Michel Brault a Jorge Bodansky.

Desde a primeira imagem, nós nos reconhecemos no golpe de vista insubstituível daqueles que, do visor de sua câmera, são os primeiros espectadores do filme que estão criando, como aqueles iluminados da tradição oral que inventam a história no momento mesmo em que a contam...

Nesse cinema arriscado, Jorge Bodansky, formado na Universidade de Brasília e na oficina Film Gestaltung de Alexander Kluge,³ em Ulm, revelou-se logo um pioneiro em várias frentes, “cinema-ficção” e “cinema-verdade”. Nunca esqueceremos os amores reais ou imaginários de Iracema, a pequenina prostituta indígena, e de um chofer de caminhão no inferno sinistro da estrada transamazônica...

O *Terceiro milênio é Fitzcarraldo*, de verdade, molhado de suor, num barco bêbado subindo o rio, impassível, e seu Fitzcarraldo não passa de um senador baixinho em campanha eleitoral. Sob o olhar cruel e terno de Jorge Bodansky, é a viagem-surpresa, das favelas de Manaus aos profetas missionários da verdadeira Cruz no fim do mundo, passando pelos índios prontos para flechar os impostores (parlamentares ou cineastas), ou pelos nenúfares gigantes (Vitória Régia) inspirando ao senador perdido um impressionante discurso ecológico.

Pouco importa, então, a indiferença do Senado em Brasília, pouco importa a derrota eleitoral do senador que virou poeta, se o próprio filme, testemunho exemplar, já faz parte da Cinemateca Mundial do terceiro milênio.

Paris, outubro de 1983.

1. Publicado originalmente em Paris, sob o título “Jorge Bodansky, cinéaste brésilien: une leçon de cinéma direct qui vient d’Amazonie”, no programa da Cinemateca Francesa de outubro de 1983, por ocasião de uma Retrospectiva de Bodansky. Salvo engano, nunca republicado.

2. No original, grafado “Eduardo Olmi” num lapso.

3. No original, grafado “Alexander Kluge” num lapso.



Jean Rouch e Glauber Rocha, de um transe a outro¹

MATEUS ARAÚJO SILVA

Doutor em filosofia pela Université de Paris I (Sorbonne-Panthéon) e pela UFMG

Chargé de cours em cinema na Université de Rennes II

Ensaísta de cinema, tradutor de Glauber Rocha na França

Curador da Retrospectiva e dos Colóquios Jean Rouch no Brasil em 2009

Resumo: O artigo discute as relações travadas por Jean Rouch e Glauber Rocha, e propõe uma abordagem comparativa de seus respectivos projetos cinematográficos, concentrando sua argumentação em quatro aspectos: a dimensão teatral de sua *mise en scène*, a oralidade como matriz de suas bandas sonoras, o discurso indireto livre ao qual os dois recorrem e o estatuto da religiosidade (do transe em particular) no cinema de cada um.

Palavras-chave: Jean Rouch. Glauber Rocha. Teatralidade. Oralidade. Discurso indireto livre. Transe.

Abstract: This essay discusses the relations between Jean Rouch and Glauber Rocha, and draws a general comparison of their cinematographical works, concentrating its argument on four aspects: the theatrical dimension of their *mise en scène*, the orality as a source of their soundtrack, the free indirect discourse to which they appeal, and the status of the religiosity (specially of the trance) in some of their films.

Keywords: Jean Rouch. Glauber Rocha. Theatricality. Orality. Free indirect discourse. Trance.

Résumé: L'article discute les rapports entretenus par Jean Rouch et Glauber Rocha, et propose une approche comparative de ses respectifs projets cinématographiques, en concentrant son argumentation sur quatre aspects: la dimension théâtrale de leur *mise en scène*, l'oralité comme matrice de leur bande sonore, le discours indirect libre auquel les deux font appel, et le statut de la religiosité (notamment de la transe) dans le cinéma de chacun.

Mots-clés: Jean Rouch. Glauber Rocha. Théâtralité. Oralité. Discours indirect libre. Transe.

Nos estudos disponíveis sobre o cinema de Jean Rouch, não é raro vê-lo comparado ao de outros cineastas. Em alguns casos, foi o próprio Rouch quem sugeriu tais comparações, ao reconhecer sua filiação a uma linhagem que passa por ilustres predecessores: Flaherty e Vertov, que ele invocou amiúde como pais fundadores;² Rossellini, com quem travou uma relação de amizade e um diálogo franco, por vezes polêmico. Noutros casos, foi uma relação efetiva, de ordem histórica, que convidou a uma aproximação explorada pela crítica: Godard e a Nouvelle Vague em geral, que o tomaram como precursor, elogiando-o em textos e declarações, e dialogando com ele nos filmes; o cinema direto e, em particular, certos cineastas canadenses modernos, como Claude Jutra e Michel Brault, vistos em geral como companheiros de viagem, por terem com ele trabalhado e trocado experiências. Histórias e panoramas do cinema etnográfico ou do documentário em geral também deram ensejo a paralelos, bem como discussões voltadas para o cinema africano, de cuja história Rouch não poderia ser excluído.

No entanto, para além do âmbito do cinema etnográfico ou mesmo do cinema documentário, sua relação com a vaga dos cinemas novos surgidos na passagem dos anos 50 aos 60 ainda merece estudos mais atentos. Se um cuidadoso reexame de paternidade de Flaherty e Vertov se impõe,³ se discussões sobre as relações entre o seu e os cinemas de Rossellini ou Godard ainda têm muito a avançar,⁴ um vasto território resta a explorar no que concerne ao seu diálogo artístico com cineastas modernos essenciais, como Pasolini, Rivette, Rohmer, Straub, Marker e Pierre Perrault, entre outros.⁵

A situação muito peculiar da obra de Rouch, na fronteira entre a etnografia africanista (temperada de surrealismo) e o cinema moderno, introduz um viés nesse diálogo e obriga o observador a variar os ângulos de abordagem. Esta sai ganhando quando consegue articular de modo orgânico antropologia e cinema.⁶ No campo do cinema, uma angulação possível e fecunda a explorar consistiria em evitar, por um instante, os comparantes europeus e africanos, para confrontar a obra fílmica de Rouch com alguma outra vinda de outras latitudes. Como por exemplo a de Glauber Rocha, outro cineasta do transe,⁷ que ganharia também com a comparação.

Apesar de sua variedade e de sua qualidade, os estudos suscitados até agora no Brasil e no exterior pela obra de

1. Publicado em francês numa versão mais curta, sob o título "Rocha et Rouch: d'une transe à l'autre" (em BAX; BÉGHIN; ARAÚJO SILVA, 2005: 82-87), e traduzido para os Colóquios sobre Jean Rouch organizados por mim e por Andrea Paganini, de julho a agosto de 2009 em São Paulo, Rio de Janeiro, Belo Horizonte e Brasília, este ensaio permanecia inédito em português. Ele deve virar um capítulo de um livro de cinema comparado que preparo sobre o diálogo de Glauber com outros cineastas, de Ford, Buñuel e Eisenstein a Godard, Straub, Jancso, Kramer e Bene.

2. Ver, entre outras, suas invocações (frequentemente conjugadas) de Flaherty e Vertov em ROUCH, 1968: 439-55; 1971b; 1991: 54-5; 1988b; 1989: 175-81; 1990 e 1992: 45-8.

3. Nos Colóquios Rouch 2009, Henri Gervaiseau iniciou o de Flaherty. Ver seu texto neste volume *infra*.

4. Alfredo Manevy e Michel Marie retomaram nos Colóquios Rouch 2009 de São Paulo e do Rio a discussão sobre Rouch e Godard, para a qual CHEVRIE (1991) e WITT (1995) já haviam contribuído. O paralelo Rouch-Rossellini foi esboçado por FARASSINO (1991).

5. Esses e outros paralelos foram afluídos por FIESCHI (1973, *passim*), DELEUZE (1990: 182-186, 266, 288, 327) e outros, mas quem mais os explorou foi SCHEINFELGEL (1988, 2002 e 2008).

6. Como nos trabalhos de PIAULT (1997 e 2000) e COLLEYN (2004 e 2009). No Brasil, antropólogos com fina sensibilidade cinematográfica têm enriquecido muito o debate sobre o cinema de Rouch (cf. GONÇALVES, 2008, mas também SZTUTMAN, 1997, 2004, 2005 e 2008, e CAIXETA DE QUEIROZ, 2004), que é objeto de um capítulo proveitoso no livro importante de DA-RIN (2006) sobre o documentário.

7. Devo essa intuição do paralelo entre Rouch e Glauber como cineastas do transe a uma conversa parisiense em junho de 2003 com os amigos Alfredo Manevy e Camilo Soares, a quem agradeço, assim como agradeço a Andrea Paganini (co-curador da Retrospectiva de Rouch em 2009), com quem venho conversando – e aprendendo – sobre Rouch desde 2003.

Glauber continuam deixando na sombra questões e aspectos incontornáveis, como suas relações complexas com a tradição do cinema moderno do pós-guerra. O cinema de Glauber está profundamente informado por tal tradição, da qual ele tinha um conhecimento amplo e muito refletido. Seus numerosos textos críticos não deixam dúvidas a esse respeito, mas a prova cabal está nos seus filmes. Basta revê-los à luz do cinema moderno para percebermos o diálogo.

8. O intérprete de Glauber mais atento a essas relações e mais armado para discuti-las é Ismail Xavier (seu melhor exegeta), mas ele não consagrou até hoje nenhum estudo específico sobre elas, que foram objeto de teses sob sua orientação (como a de BAMONTE, 2002) e de considerações certeiras em vários dos seus textos desde os anos 70 (cf. XAVIER, 2005: 168-169; 1983a: 58-66 / = 2007: 76-80; 1983b: 11 / = 2009: 31-33; 1987: 149, 153 n. 11 / = 2001: 140, 155 n. 11; 2004: 26; 2006, *passim*), dos quais o meu é tributário. Seria difícil calcular minha dívida, neste como em outros, para com os trabalhos de Ismail (sobre Glauber, mas não só). Que ele encontre aqui o reconhecimento dessa dívida e os ecos de um diálogo para mim essencial nestes vinte e poucos anos de amizade, tecida entre Belo Horizonte, São Paulo e Paris.

9. Ver, por exemplo, MACBEAN (2005), PARANAGUÁ (1983), S. PIERRE (1987: 30, 58-60, 82-4, 103-105, 111-112 e 167-168; 2005, *passim*), BENTES (1994), BAMONTE (2002), RENZI (2005), KHALILI (2005), AVELLAR (2005) e ARAÚJO SILVA (2007), além dos textos de Xavier já citados na nota anterior.

10. A comparação entre Glauber e Bene é a florada por SIMSOLO (2005) e por mim (CARDOSO; ARAÚJO SILVA, 2008: 174-175; ARAÚJO SILVA, 2009: 132, 140 n. 31-32), mas ainda espera um estudo mais detido, assim como aquela entre Glauber e os Straub, que também sugeri (em ARAÚJO SILVA, 2009).

A crítica ainda não explorou a fundo tais relações.⁸ Ela não se furtou, é verdade, a invocar pontualmente cineastas de várias épocas e países a propósito dos quatro ou cinco primeiros longas de Glauber, e vez por outra ensaiou discussões mais atentas sobre suas relações com um Eisenstein, um Buñuel, um Pasolini ou um Godard.⁹ Mas quase nada foi dito até agora, por exemplo, sobre o diálogo subterrâneo de seus últimos filmes com os de uma série de cineastas surgidos nos anos 60. Penso aqui, entre outros, em Jean-Marie Straub, Miklos Jancso, Carmelo Bene, Robert Kramer, Hans Jürgen Syberberg ou Werner Schroeter,¹⁰ tão diversos, mas convergentes no seu esforço comum de pesquisa estética radical, para além dos padrões mais correntes do cinema romanesco ou do realismo crítico. Ao lançar *A idade da terra* no Brasil em novembro de 1980, o próprio Glauber invocava alguns deles num artigo de jornal, declarando em tom provocativo que,

à exceção de Godard, dos argentinos Fernando Solanas e Fernando Birri, do yankee Robert Kramer, dos alemães Werner Schroeter e Hans Jürgen Syberberg, do cinema novo Brazyleyro, do soviético Andrey Tarkovsky, do cubano Tomaz Gutiérrez Alea, do espanhol Carlos Saura, do italiano Carmelo Bene e de pouquíssimos outros cineastas, tudo o que se produz hoje no cinema é lixo teatral romanesco (ROCHA, 1980: 51).

Ao falar em diálogo, não perco de vista uma evidência primeira do trabalho de Glauber: sua extrema porosidade, sua capacidade permanente de absorver influências e estímulos os mais diversos nunca o impediram de se apropriar completamente dos elementos absorvidos, e de transformá-los numa matéria inteiramente sua. Nunca o impediram tampouco de estabelecer de modo soberano e muito original, ao abrigo de qualquer ingerência externa, suas próprias premissas estéticas e ideológicas, sem traço algum de epigonismo, e ao preço de um isolamento crescente. Como veremos, isso vale também para seu diálogo com a obra de Rouch.

I. Horizontes comuns

Apesar da diferença de idade, Rouch (nascido em 1917) e Glauber (nascido em 1939) se conheceram, se respeitaram e travaram um contato amistoso, senão amigo (embora não isento de rusgas),¹¹ desde o início dos anos 60, quando se encontraram em festivais, como aqueles anuais organizados na Itália de 1960 a 1965 pelo Instituto Columbianum do padre Arpa, ou o Festival do Rio de 1965. Na última edição do Festival do Columbianum, realizada em Gênova em janeiro de 1965 sob o título mais amplo “Terceiro mundo e comunidade mundial”, Glauber lia seu célebre manifesto “Uma estética da fome” e Rouch, além de integrar o júri oficial que premiou *Vidas secas* (Nélson Pereira dos Santos, 1963) como o melhor longa-metragem, participava de uma mostra e de uma mesa-redonda sobre “A cultura negro-africana e suas expressões cinematográficas: África, América Latina e América do Norte”.¹² Ainda hoje, quarenta anos depois daqueles primeiros encontros, espanta constatar que a relação entre as obras dos dois continua sendo um assunto praticamente virgem na bibliografia internacional sobre ambos,¹³ apesar dos múltiplos e evidentes pontos de contato estéticos e ideológicos que elas apresentam.

Cada um a seu modo, Rouch ajudou a inventar e Glauber assumiu desde o início os postulados fundamentais do cinema moderno. Ambos ignoraram os estúdios, os equipamentos pesados e as estruturas industriais de produção, trabalharam de modo quase sempre artesanal, com orçamentos baratos e equipes pequenas mas entrosadas, filmaram muito com luz natural e sobretudo fizeram da câmera na mão um elemento central de seu estilo. Ambos concederam uma verdadeira autonomia à experiência da filmagem, que nunca se confundiu com a mera realização de um roteiro previamente definido¹⁴ ou com a simples execução da preparação anterior, e sempre se abriu à improvisação. Ambos recusaram o fetichismo da técnica e procuraram desmistificá-la, conferindo um primado evidente à dimensão expressiva do filme em detrimento das normas técnicas estabelecidas até então e transformando em riqueza estética o que era carência de produção. No cinema deles, a técnica sempre se subordinou à expressão – pessoal ou coletiva.

Esse modo de produção e essa base estilística comuns nos forneceriam, porém, um ponto de partida muito genérico e pouco operatório (eles valem para muitos cineastas do pós-guerra) se não servissem a projetos ideológicos também convergentes.

11. A pior das quais foi talvez o ataque destemperado de Glauber a Rouch, em 25 de setembro de 1979, durante o Festival de Brasília daquele ano. No Hotel Nacional, com o dedo em riste (ver a foto em S. PIERRE, 1987: 77), Glauber acusou o amigo de outrora de ser um colonizador a serviço do governo francês: “Você, Jean Rouch, é um agente do Quai d’Orsay. Você quer ir fazer filmes no Nordeste para depois entregar os pontos estratégicos da região. Eu conheci você na Cinemateca Francesa, nos tempos em que eu estava no exílio. Eu estava na miséria e você já invadia os países da África. O Brasil do presidente Figueiredo não pode aceitar essa canalhice”. Esse episódio é relatado na reportagem não assinada “Glauber condena o festival”, publicada no *Correio Braziliense* de 26 de setembro de 1979, seção Cidade, p.11.

12. Sobre o contato dos europeus (Rouch incluído) com o Cinema Novo na V edição do Festival do Columbianum em Gênova, ver DAHL *et al.*, 1965 e PEREIRA (1998: 113-115).

13. As únicas exceções que eu conhecia até este ano eram as referências breves e pontuais de S. PIERRE (1987: 76 e 2005: 18-19) e a versão francesa de 2005 deste meu texto. Nos Colóquios Jean Rouch 2009 de São Paulo e do Rio, Ivana Bentes propôs uma análise comparativa muito estimulante de *Os mestres loucos* e *Di Cavalcanti*.

14. Rouch quase nunca partiu de roteiros, ele não gostava de escrevê-los. Glauber escreveu muitos (*Deus e o Diabo* teve sete; *Terra em transe* teve alguns), e chegou a publicar vários, alguns dos quais nunca filmados, como *La Nascita degli dei* (1981). Em todo caso, mesmo quando partiram de roteiros, suas filmagens vieram sempre desarrumadas o que eles previam, de modo a reorganizar os dados dramáticos. Salvo engano, *Câncer*, *Claro* e *Di* não tiveram roteiro prévio.

Guardadas as suas respectivas particularidades, podemos dizer, para fins de esquema, que o cinema de Glauber e o de Rouch investiram, por vias paralelas, numa relativização da racionalidade técnico-científica que dominou o Ocidente no século XX e promoveu seu desencantamento (Weber). Em seu esforço de reencantar o mundo, o cinema de ambos mergulhou muita vez em formas pré-industriais de organização social e se nutriu de formas de racionalidade e de sistemas de pensamento estranhos ao modelo do progresso tecnológico laicizado e administrado pelo capital. Mitos e crenças religiosas de origem africana foram uma das principais fontes desse movimento de relativização da consciência ocidental, com cujas manifestações porém (um certo marxismo em Glauber, o surrealismo e a antropologia em Rouch) elas continuaram convivendo no trabalho de ambos, num equilíbrio instável e numa tensão interna aos quais voltarei. Seu cinema foi igualmente sensível a estados psíquicos liberados do controle do Ego: o sonho, a loucura, o transe sobretudo, estudado como fenômeno em Rouch, invocado como metáfora em Glauber. Veremos mais adiante como tais estados e tais crenças forneceram aos filmes não só um assunto ou uma matéria, como também um princípio formal de estruturação.

Essa conjugação *sui generis* entre um estilo moderno e um empréstimo de formas “arcaicas” de racionalidade define o horizonte geral dos dois cineastas – e os situa numa linhagem da qual poderíamos aproximar também um Pasolini, um Paradjanov e talvez os portugueses Antonio Reis e Margarida Cordeiro. Ela recobre alguns paradoxos: para relativizar a racionalidade técnico-científica, eles recorrem (ainda que a contrapelo) ao cinema, instrumento que não só a pressupõe como a propaga e a encarna como verdadeiro emblema no nível do imaginário; para escapar ao primado da consciência ocidental, eles se guiam por seus avatares, como o marxismo, o surrealismo e a antropologia; em seu mergulho em sociedades pré-industriais, eles introduzem nelas o cinema, filho da indústria e forma suprema de impureza tecnológica se acrescentando a outras que elas já deixavam entrever. Glauber e Rouch não são, definitivamente, cineastas da pureza. Com eles, o cinema moderno vai literalmente à África e volta transformado, prestes a recuar até a Antiguidade greco-romana, revisitando no último Rouch figuras emblemáticas da Grécia antiga (Dionisos, as mênades, o teatro de Ésquilo) ou

invocando no Glauber dos anos 70 a crise do Império Romano para pensar os impasses do capitalismo ocidental (em *Claro*), antes de ir ver o Nascimento dos Deuses (num roteiro italiano nunca filmado) e mesmo o do mundo nas seqüências cosmogônicas do início de *A idade da terra*.

É claro, a experiência que os dois tiveram da África e o sentido de que ela se reveste no seu trabalho são muito diferentes. Desde meados dos anos 40 até sua morte em 2004 no Níger, Rouch esteve longa e freqüentemente na chamada “África ocidental francesa” (sobretudo no Níger, no Mali e na Costa do Marfim, mas não só). Se fizermos as contas, ele terá passado boa parte da vida lá, onde seu trabalho de campo etnográfico compreendeu inúmeras viagens e estadias ao longo de várias missões. Mais de dois terços de sua vasta filmografia foram rodados lá. Sua experiência foi basicamente a de um francês apaixonado pela África, trabalhando para instituições francesas – Institut Français d’Afrique Noire (IFAN), Comité du Film Ethnographique (CFE), Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS) etc. – em colônias ou ex-colônias, nas quais criou laços de amizade e pelas quais revelou um esforço permanente de compreensão.

O caso de Glauber é bem diverso: seu contato direto com a África é muito pequeno, e se limita praticamente¹⁵ a uma incursão em setembro de 1969 para escolher as locações de *Der Leone have sept cabeças* (1970), que ele acabaria filmando em 22 dias (outubro-novembro de 1969) na República Popular do Congo, ou Congo Brazzaville.¹⁶ Mas podemos dizer sem exagero que seu cinema sempre esteve imantado pela África. Não por acaso, ao dividir em quatro grupos os filmes de sua retrospectiva realizada pela Cinemateca Portuguesa em 1981, Glauber abre a lista com uma seção intitulada “Afryka”, trazendo os filmes *Barravento* (1962) e *Der Leone*. Para ele, além de estar na raiz de uma série de elementos da cultura brasileira (como as religiões afro-brasileiras mostradas em *Barravento* e na *Idade da terra*, e evocadas na banda sonora de *Terra em transe*), a África representava também uma espécie de emblema da luta dos povos do Terceiro Mundo contra o colonialismo europeu. Sem ter dela uma experiência direta mais consistente, sua identificação com a África vinha não só de seus antepassados como também da sua condição de colonizado – donde o recurso às posições de Frantz Fanon na retórica da sua *Estética da fome*, muito bem discutido por Xavier ([1983a] 2007: 183-197).

15. Afora viagens ocasionais, como uma ao Marrocos em 1971, onde ele filma em super-8 *Letícia e Mossa no Marrocos*, que eu saiba nunca exibido publicamente.

16. Segundo seu depoimento “Um leão na África” (1970), citado em VIEIRA, 1985: 61-62, ele chegou à África em 15 de setembro de 1969 para escolher as locações de *Der Leone*, descartou por intuição o Senegal (sugerido pelo cineasta Ousmane Sembene) e a Guiné (sugerida por outras pessoas) e se trancou dez dias num hotel com o mapa da África. Estudando ali os países africanos e trabalhando no roteiro, Glauber acabou escolhendo a República Popular do Congo (Brazzaville), onde um grupo de jovens oficiais nacionalistas dera um golpe de Estado e instalara um regime anticolonialista vagamente socialista. A decisão lhe veio ao ler no ato institucional um artigo prevendo a abolição da censura artística no novo regime.

17. Cf. Glauber Rocha, “Um filme contra a liberdade” (*Jornal da Bahia*, 1957, depois recolhido em ROCHA, 2006a: 102-103) e ROUCH (1961). A comparação desses dois textos exigiria um ensaio à parte, mas fugiria ao escopo deste.

A África dos dois não é, portanto, exatamente a mesma, assim como não é o mesmo o estatuto do cineasta que procura explorar suas crenças e suas formas de pensamento. Isso fica patente tanto nos textos quanto nos filmes de ambos. A comparação entre seus ataques (convergentes mas não idênticos), escritos a quatro anos de intervalo,¹⁷ ao etnocentrismo do filme de ficção *Something of value* (Richard Brooks, EUA, 1957), que abordava a então recente revolta Mau-Mau no Quênia contra o colonizador britânico, seria reveladora dessa diferença de postura, já detectável *in nuce* nessa rara incursão do Glauber jovem crítico a assuntos africanos, que Rouch não cessou de discutir em inúmeros textos desde os anos 40 até sua morte. Mas é no trabalho dos cineastas que ela salta aos olhos. Nos filmes fascinantes que ele encadeava na África sob os auspícios de instituições francesas, Rouch podia exorcizar ou subverter sua condição de “colonizador”, o cinema lhe permitindo dizer a cada vez a divisa de Rimbaud, “je est un autre”, “eu é um outro”. Glauber, por seu turno, mesmo filmando no Brasil, na Europa ou em Cuba, falando em nome do Cinema Novo e se inspirando em posições de um Che Guevara, podia, a cada vez que Rouch lhe vinha à mente, responder a seu interlocutor imaginário: “A África sou eu!”. E é assim que cada um dos dois (e com eles o cinema moderno) sai de si, como que se deixando possuir e entrando em transe, mas de maneiras muito diferentes. Tais diferenças estão no coração de sua relação com os sujeitos que eles abordam, e seus efeitos ficam perceptíveis quando examinamos certos elementos mais específicos de suas poéticas. Elas nos ajudam também a explicar um fato desconcertante nas declarações públicas de um sobre o outro: em seus textos e entrevistas, eles não reconhecem sua comunidade de horizontes, e silenciam sobre os elementos mais fundamentais que os aproximam, como a questão do transe.

II. Olhares cruzados: incompreensão recíproca ou cuidado com a autarquia?

Crítico precoce, Glauber toma conhecimento do cinema de Rouch relativamente cedo, talvez já no fim dos anos 50 em Salvador, nas seções do Clube de Cinema da Bahia animadas pelo crítico Walter da Silveira. Senão, certamente em 1962 no Rio, quando viu *Chronique d'un été* na Maison de France com Cacá Diegues, David Neves¹⁸ e outros amigos, segundo me contou o próprio Cacá em

18. David NEVES (2004: 106-109) publicaria um elogio enfático ao filme de Rouch em junho de 1962 no *Metropolitano*.

15 de maio de 2005. Em seus artigos, Glauber menciona Rouch aqui e ali desde o início dos anos 60. *Em Revisão crítica do cinema brasileiro* (1963), Rouch é objeto de três referências pontuais mas respeitadas, a primeira conferindo-lhe já na introdução do livro o estatuto de um verdadeiro *autor* do cinema moderno, as duas outras indicando sua influência marcante sobre o documentarismo do cinema novo que estava nascendo.

Ao apresentar na introdução a noção de “autor” (inspirada em Bazin e Truffaut e contraposta à do diretor de cinema comercial) como base do seu método crítico, Glauber diz que “a história do cinema, modernamente, tem que ser vista, de Lumière a Jean Rouch, como [dividida entre] ‘cinema comercial’ e ‘cinema de autor’” (ROCHA, 2003: 35). A frase e seu contexto fazem de Rouch não só um autor como também um autor de peso na história do cinema moderno. Mais adiante, ao discutir os inícios do Cinema Novo, Glauber transcreve uma declaração de Paulo César Saraceni segundo a qual “é preciso não se esquecer Jean Rouch, (...) autor de um cinema-verdade, sem qualquer artifício, cinema sem tripé, sem maquiagem, sem ambientes que não sejam os reais – câmera na mão, baixo custo de produção, para mostrar o verdadeiro rosto e gesto do homem” (*Ibid.*, p. 129).¹⁹ Pouco depois, numa seção sobre *Garrincha, alegria do povo* (1962), Glauber conta que Joaquim Pedro de Andrade definiu suas idéias sobre o cinema de autor entre 1960 e 1962, “à medida que descobria o *cinéma-vérité* de Jean Rouch e o *cinema-reportagem* dos americanos da escola de Leacock” (*Ibid.*, p. 148).

Tal influência de Rouch sobre o Cinema Novo será reafirmada *en passant* em três textos de 1980 recolhidos em *Revolução do Cinema Novo* (1981), sobre Paulo Gil Soares, David Neves e Joaquim Pedro, respectivamente. No primeiro, Glauber diz que o documentário do Cinema Novo (ele invoca Geraldo Sarno, Thomaz Farkas, Paulo Gil Soares, Sérgio Muniz, Maurício Capovilla e os filmes *Aruanda*, *Arraial do Cabo* e *Maioria absoluta*) foi “uma experiência herdada de Jean Rouch, Santiago Roman Alvarez, cinema canadense e precisa forma romanceira de ver, contar, cantar e montar que frutificou a partir de *Garrincha, alegria do povo*” (ROCHA, 2004: 397). No segundo, fala de David Neves documentarista que, “como Jonas Mekas, Chris Marker, Joris Ivens, Jean Rouch ou [o] mestre sueco Arne Sucksdorff; com uma câmera 16 mm e idéias na cabeça, [é] quem melhor

19. Glauber já citara tal declaração num artigo de 12 de agosto de 1961 sobre *Arraial do Cabo* e *Aruanda*, para cuja redação entrevistou Saraceni, que conta anos depois ter lhe soprado naquela ocasião o lema “uma idéia na cabeça e uma câmera na mão” precisamente ao elogiar Rouch e Rossellini. Ele teria dito a Glauber, na conversa de 1961, que “o negócio é juntar Jean Rouch com Rossellini. Uma idéia na cabeça e uma câmera na mão”. Glauber gostou, saiu usando a frase que virou dele também, de tanto que ele espalhou” (SARACENI, 1993: 117).

simboliza o Cineasta Novo” (*Ibid.*, p. 406). No terceiro, ao abordar Joaquim Pedro, refere-se à sua “experiência com o cinema da *nouvelle vague*, tipo linha cinema-verdade de Chris Marker [e] sobretudo Jean Rouch (Museu do Homem, Etnologia, grande caminho do direto sonoro... Louis Marcorelles... a revolução cinematográfica...)” (*Ibid.*, p. 443).

Nesse volume de 1981, Rouch é discutido com mais vagar no texto que traz, até onde sei, as considerações mais frontais que Glauber já publicou sobre ele: o artigo “Cinema verdade 65”, transcrição da intervenção oral de Glauber num debate de 1965. Nesse texto, como em dois outros de 1965²⁰ e 1980²¹ (também incluídos em *Revolução*), ele exprime uma avaliação mais complexa e matizada de Rouch, algumas reservas contrabalançando seu elogio. Rouch aparece no fim das contas como o cineasta mais importante, ao lado de Chris Marker, do cinema-verdade europeu de então: “Creio que, no panorama europeu [do cinema verdade], C. Marker e J. Rouch (...) são os dois cineastas mais importantes” (*Ibid.*, p. 39, 73). Insistindo num contraste entre os dois cineastas (“devo dizer que os dois diferem radicalmente”), Glauber comenta primeiro o trajeto que os trouxe ao cinema e em seguida o sentido do seu trabalho cinematográfico. Rouch teria se tornado cineasta a partir de uma necessidade de sua prática de cientista social:

Jean Rouch (...) não é propriamente um cineasta. É sobretudo um homem interessado em antropologia e sociologia que, por necessidade de uma informação e de uma pesquisa maior, de um conhecimento científico mais profundo, passou a usar o cinema como instrumento, e, a partir daí, se transformou em cineasta que chegou a inovar em matéria de linguagem cinematográfica e a criar métodos técnicos que contribuíram ao desenvolvimento do *cinema-verdade* (ROCHA, 2004: 72).

Essa origem científica explicaria talvez, aos olhos de Glauber, o que lhe parecia um limite do cinema de Rouch, a sua tendência para a neutralidade política e axiológica na abordagem da África:

J. Rouch, por outro lado, pode ser considerado como um dos grandes reveladores da África para o mundo. Não é um revelador político, pois assumiu até agora diante da África uma posição puramente paternalista, revelou a África de um ponto de vista antropológico, e em nenhum momento discutiu as contradições internas da África. De qualquer forma, esse interesse antropológico fez com que JR revelasse, pelo menos para o mundo ocidental, para a Europa e para os EUA, através do cinema, aspectos da África que, quisesse ele ou não ter dado uma contribuição crítica sobre o problema africano, contribuiu dando um nível de informação bastante acentuado sobre a África (...) J. Rouch é uma espécie de pesquisador possuído

20. Ali, Glauber parte de uma reportagem sobre uma cidadezinha do interior da Amazônia para abordar o colonialismo e suas manifestações estéticas. Comentando a visão edênica dos trópicos, invocando Flaherty e Murnau, Edgar Rice Burroughs e Tarzan, Rudyard Kipling, Rousseau, Voltaire e Chateaubriand, ele chega a um romance de Carpentier que “conta como nobres franceses renasciam no sadomasoquismo entre negros, no massacre e no prazer sexual. Colonialismo de minérios e carne, um Marquês de Sade pragmático. Os nativos de Gauguin refletem exatamente *este fascínio sadomasoquista que mais tarde veremos nos filmes africanos de Jean Rouch*” (“Hollywood Tropical 65” in ROCHA, 2004: 70, grifos meus). Embora não desenvolvido, esse trecho faz de Rouch uma das encarnações da visão do colonizador, antecipando de resto, em seu léxico psicopatológico, as críticas posteriores de Glauber a Pasolini no seu “Cristo-édipo” de 1980 (incluído no *Século do cinema*).

21. O único em *Revolução do Cinema Novo* a separar o documentário cinemanovista do cinema-verdade de Rouch e outros, que o inspirou, esse texto qualifica o primeiro de “documentário-verdade terceiro-mundista” e o distingue do “Cinema-Verdade tecnocrático dos cineastas etnólogos (Jean Rouch, Museu do Homem, França, um dos inventores / desenvolvidos da técnica Câmera / Micro / reconstruir a ficção a partir da Realidade filmada / falada) ou sociólogos (os irmãos Albert e David Maysles ou a dupla D. A. Pennebaker / Richard Leacock)” (“Sarno Geraldo 80” in ROCHA, 2004: 399).

daquela neutralidade axiológica da ciência que expõe a África, mas nunca discute, nunca coloca o problema, e que fica somente no nível da informação (ROCHA, 2004: 72-73).

Ao distinguir mais adiante três linhas do cinema-verdade que se fazia então no mundo, Glauber define a linha de Marker como política e a de Rouch como “cientificista e neutral” (ROCHA, 2004: 74).

A julgar, portanto, pelas considerações esquemáticas dessa palestra, Glauber em 1965 reconhecia em Rouch um cineasta inovador na linguagem e na técnica, mas tendia a ver o seu cinema como ciência social aplicada, não isenta do paternalismo europeu, e politicamente insuficiente. Ora, os filmes de Rouch que Glauber pudera ver até então justificavam uma tal avaliação? A atenção aos *Mestres loucos* (1954-1955) ou a *Eu, um negro* (1958), por exemplo, autorizaria um julgamento muito diferente – como acusá-los de neutralidade política? Por que Glauber nunca os cita, e nunca menciona a questão do transe (tão central em Rouch), que devia de resto preocupá-lo na época, quando ele já ruminava *Terra em transe*? Até onde sei, a questão do transe, *Os mestres loucos* e *Eu, um negro* permanecerão ausentes das declarações posteriores de Glauber sobre Rouch.²² Ausentes até mesmo das suas referências mais claramente elogiosas ao cineasta francês, como aquela numa entrevista de 1973-4 a Cinzia Bellumori em que Glauber o inclui num grupo numeroso de cineastas que “procuram abrir as portas de um outro mundo para além da repressiva razão ocidental e da mística razão oriental, para deixar falar o homem liberado” (BELLUMORI, 1974: 5), ou aquela numa carta a Celso Amorim de 29 de agosto de 1979 em que ele o inclui num grupo seleto de cineastas de ponta (Godard, Rouch, Antonioni, Welles) que deveriam coordenar um núcleo de criação cinematográfica para “godardizar” os jovens do Brasil, “criar aqui a luz e ser o futuro” (Rocha, 1997: 655). Glauber tampouco discutirá o gênero fecundo da etnoficção explorado, senão inventado, por Rouch (e do qual poderíamos aproximar aliás *Barravento*, *Deus e o Diabo* e *Der Leone*). Numa palavra, Glauber parece se abster de discutir sobretudo aquilo que, em Rouch, poderia aparecer como uma antecipação ou uma influência sobre o seu próprio trabalho. Seus silêncios revelam menos uma incompreensão do projeto de Rouch do que uma preocupação com a independência do seu próprio programa estético, que deveria acima de tudo se desvencilhar de eventuais padrinhos europeus.

22. É sintomático que numa entrevista aos *Cahiers du Cinéma*, n. 214 (julho-agosto de 1969, p. 26), Glauber não diga nada ao ouvir a sugestão de um paralelo entre as formas de resistência cultural e política pela religião no Brasil e em *Os mestres loucos* de Rouch.

Quanto a Rouch, ele não parece ter se pronunciado com frequência sobre Glauber, embora tenha visto seus filmes, visitado o Brasil várias vezes e admirado o cinema brasileiro, sobretudo o Cinema Novo. Essa admiração é referida numa declaração de 1965 de Paulo César Saraceni: “em Florença [no Festival dei Popoli de 1965], conversei muito com Jean Rouch e Edgar Morin, e Rouch me disse que o Cinema Novo é a coisa mais importante que aconteceu desde Eisenstein. Estava impressionadíssimo com o Cinema Novo” (DAHL *et al.*, 1965: 236-237, republicado em VIANY, 1999: 110). Curiosamente, essa viva impressão nunca se traduziu em textos publicados por Rouch sobre o Cinema Novo em geral, nem sobre algum de seus expoentes em particular (Glauber incluído),²³ o que não o impediu porém de publicar, bem mais tarde, elogios a cineastas brasileiros de outras gerações e de outras vertentes também, como Alberto Cavalcanti ou Jorge Bodansky (cf. ROUCH 1983 e 1988c, ambos traduzidos neste volume *supra*). Na verdade, Rouch teve ocasião de se encontrar com muitos cineastas brasileiros nas várias vezes em que esteve aqui, em 1965, 1971, 1973, 1975, 1979, 1996 e 2003. Sua aventura brasileira, que terá sido talvez uma das mais consistentes que ele viveu fora da Europa e da África,²⁴ ainda espera um pesquisador disposto a colher os testemunhos, reunir as fotos e os documentos, explorar arquivos, precisar datas, verificar dados, examinar os projetos vislumbrados por ele e seus parceiros etc. Por ora, além de algumas fotos,²⁵ alguns testemunhos informais e alguns textos evocando suas vindas, conhecemos um pouco dessa aventura.²⁶ Eduardo Escorel me contou em maio de 2009, por exemplo, que Rouch quase veio ministrar o famoso curso de cinema direto organizado pela Unesco e pelo Itamaraty no Rio de Janeiro em 1962-63, que acabou tendo Arne Sucksdorf como professor. Sabemos também que, dos inícios dos anos 60 ainda na Europa até suas últimas vindas ao Brasil, Rouch travou contato, entre outros, com Gustavo Dahl, Paulo César Saraceni, Carlos Diegues, Nelson Pereira dos Santos, David Neves, Thomas Farkas, Geraldo Sarno, Guel Arraes e Glauber. Com Farkas, ele dizia em 1971 acalantar três projetos de filmes (jamais levados a cabo), um antropológico na Bahia, um sociológico em São Paulo, e um ficcional no Rio (ROUCH, 1971a: 15).

De Glauber, nos festivais italianos do Instituto Columbianum entre 1962 e 1965, Rouch deve ter visto *Barravento* e *Deus e o*

23. À diferença de Glauber ou de seus colegas franceses da Nouvelle Vague, Rouch nunca exerceu atividade crítica regular, embora tenha publicado muito.

Sendo assim, nos seus muitos escritos, quase não encontramos textos inteiros sobre cineastas ou filmes particulares. As exceções (Vertov à frente, mas também Truffaut, Jean Painlevé, Sandro Franchina) são raras, e Glauber (assim como Flaherty...) não se inclui entre elas.

24. Fora delas, só os EUA e o Japão devem ter sido objeto de tantas visitas e de tanta interlocução do Rouch cineasta.

25. Desde aquela da reunião de Rouch, Edgar Morin, Vinicius de Moraes e os cineastas brasileiros na casa de Luiz Carlos Barreto em setembro de 1965 (publicada no volume *Os cineastas: conversas com Roberto d'Ávila*. Rio de Janeiro: Bom Texto, 2002, p. 109) e aquela da revista *Filme Cultura* (n. 19, p. 13, mar.-abr. 1971) até aquelas de 1965 a 1996 dos arquivos de José Carlos Avellar e do *Jornal do Brasil* republicadas nos programas do Instituto Moreira Salles de julho e agosto de 2009, quando da etapa carioca da Retrospectiva e do Colóquio Rouch que organizamos.

26. Lembro MONTE-MÓR (2009) e a comunicação oral de José Carlos Avellar no Colóquio Rouch do Rio, em 8 de julho de 2009.

Diabo que, segundo o mesmo depoimento de Saraceni, o teria impressionado também, assim como *Maioria absoluta* de Leon Hirszman, *Integração racial* do próprio Saraceni e *Vidas secas* de Nelson Pereira dos Santos, que ele premiou como jurado do Festival de Gênova de 1965 e costumava exibir em seus cursos na Universidade de Paris X (Nanterre). Em Paris, ele deve ter visto *Terra em transe* em 1968 e *O dragão* em 1969, quando dos seus respectivos lançamentos em sala. Não há indícios de que Rouch tenha visto em Paris *Cabezas cortadas* (lançado em 1971), *Claro* (lançado em 1975 ou 76) ou *A idade da terra* (mostrado numa sessão para amigos e críticos no cinema Gaumont Gare de Lyon em janeiro de 1981), e é pouco provável que tenha visto à época *Câncer e História do Brasil*. Segundo me contou, em outubro de 2008, Françoise Foucault, sua fiel colaboradora no Comitê do Filme Etnográfico, Rouch teria seguido com assiduidade e interesse a retrospectiva póstuma de Glauber no Festival de Veneza de 1986, vendo ou revendo junto com ela vários dos filmes do cineasta brasileiro, antes de lhe deixar um elogio enfático reproduzido em 22 de agosto de 1987 no *Jornal do Brasil*. Nele, Rouch definia Glauber como

um aventureiro que levou sua aventura até o fim, com uma força enorme. (...) Glauber provocava à maneira de Godard, mas se arriscando muito mais. O que lamento é que ele não tenha – como Godard – formado pessoas nem aberto sua cabeça e seu coração aos jovens cineastas. Lembro-me de Rossellini, que se preocupou muito com a educação dos jovens criadores. Glauber era um lobo solitário, que tinha um caminho exemplar. Ele tinha talvez um orgulho um pouco egoísta. E não se dava conta da influência que exercia. A ideologia que encontramos em seus filmes é profundamente mística, comparável àquela que existe no nordeste brasileiro. Ele foi um cineasta de uma força tão grande que não deixará seguidores. Sua aventura parece a de Luis Buñuel. Agora, eu espero que possa surgir um Glauber Rocha africano (suplemento Idéias, p. 9).

Salientando a força do cinema de Glauber, com o qual ele compara outros três gigantes do cinema mundial (Godard, Rossellini, Buñuel), Rouch ressalva porém sua solidão de artista, entendendo-a como um limite de sua atuação. Apesar de tardio, esse elogio converge com declarações anteriores de Rouch sobre Glauber por não concernir a filmes particulares, mas a admiração agora parece superar as reticências. Estas davam o tom de

27. As duas outras consistem na menção a Glauber numa evocação do Festival do Rio de 1965 em ROUCH, 1988c, e num depoimento de Rouch contra a censura (*Le Monde*, maio de 1989), no qual *Di Cavalcanti* aparece como um dos filmes, vitimados por ela, a reencontrar ou rever.

duas das quatro referências (pontuais) a Glauber que conheço em textos publicados de Rouch, em duas entrevistas de 1970 e 1971,²⁷ nas quais Rouch parecia reagir indiretamente, mas no calor da hora, a *Der Leone*, o único filme africano de Glauber e o único talvez que terá suscitado comentários publicados do colega francês. Ao que tudo indica, Rouch viu o filme no Festival de Veneza de 1970, em que ele também mostrou seu *Petit à petit* (1970). Na entrevista daquele ano, perguntado sobre qual o lugar do cinema africano na produção do Terceiro Mundo de então, Rouch dizia perceber um período de transição fascinante e, antes de elogiar *Le Mandat* (Sembene, 1968), *Pecado mortal* (Miguel Faria Jr., 1970) e *Macunaíma* (Joaquim Pedro, 1969), comentava ter visto em Veneza

um filme dito africano mas que é no fundo brasileiro. Há nele uma espécie de diálogo direto entre o Brasil e a África, bem mais complicado na verdade porque intelectuais italianos participaram do roteiro... procurando criar uma fábula sobre as revoluções africanas. Isso é fascinante, por introduzir uma linguagem entre dois países que têm problemas semelhantes. Se o filme tivesse sido feito sem a intervenção desses intelectuais, poderia ter havido um diálogo que não existiu, e acho que isso é importante (ROUCH, 1970: 4).

Aludindo sem nomeá-lo a *Der Leone* e à colaboração do italiano Gianni Amico (peça-chave da recepção italiana do Cinema Novo) no seu roteiro, Rouch a via como um obstáculo a um diálogo direto do Brasil com a África, como se Amico fosse o principal responsável pela concepção do filme (o que não parece ter acontecido) e como se Glauber tivesse se deixado cercar por um roteiro prévio (o que nunca aconteceu em nenhum de seus filmes). Essa estranha objeção se desdobra numa outra, que encontramos no único texto publicado que conheço de Rouch com referências explícitas a Glauber enquanto este vivia, a entrevista a Pierre Leroy na revista *Téléciné* de dezembro de 1971. Nela, Rouch parece aludir de novo a *Der Leone* antes de criticar o que via como uma dificuldade de Glauber para tratar frontalmente dos problemas políticos do Brasil naquele momento:

Téléciné – Para você, é então inconcebível deixar de lado os problemas políticos implicados na organização de qualquer sociedade?

J. Rouch – Não é mais possível, de fato. Lamento não ter visto ainda filmes válidos sobre maio de 68. Sinto que eles virão.

Eu os espero. Mas sei que eu mesmo seria incapaz de tratar desse assunto. É aí que reencontro a etnografia: já que você evocou Régis Débray, isto remete àquela busca da guerrilha de alhures à qual aderimos mais facilmente do que à guerrilha em nosso próprio país. Esse é um fenômeno que encontro no cinema de Glauber Rocha. É muito estranho ver que ele – que se prepara para abordar a África de modo muito completo – não trata completamente dos problemas do Brasil, mas se agarra ao velho mito do cangaceiro: o sertão vai virar mar, o mar vai virar sertão. Ainda uma busca utópica (ROUCH, 1971c: 6).

Essas declarações respondem à acusação de neutralidade política formulada por Glauber em 1965? Sem esconder sua própria dificuldade em adotar um enfoque político reclamado pelo brasileiro, Rouch o acusa da mesma insuficiência política. A injustiça da crítica parece aqui ainda mais flagrante. De um lado, Rouch parece não compreender que o recurso de Glauber à figura do cangaceiro e à lógica da profecia em *Deus e o Diabo* e no *Dragão* constituía uma espécie de politização (com uma base etnográfica consistente) de um certo imaginário ainda vigente no sertão, num sentido não muito distante, aliás (embora mais veemente), daquele de sua própria via etnográfica de acesso ao político. De outro, ele parece ignorar que Glauber acabava de enfrentar precisamente os impasses políticos do Brasil pós-golpe em *Terra em transe*, que, lançado em 1967, permanece um dos comentários mais radicais sobre o pré-maio de 1968 no mundo... Por que esquecer esse filme, que de resto retomava, de modo original, a figura do transe, tão decisiva no cinema de Rouch?

Em seu importante “Essai sur les avatars de la personne du possédé, du magicien, du sorcier, du cinéaste et de l’ethnographe” (apresentado num colóquio do CNRS realizado em outubro de 1971, e recolhido em livro próprio bem mais tarde), Rouch observa que

o fenômeno do transe (selvagem ou controlado) é um dos motores essenciais dos grandes movimentos religiosos e talvez, mais ainda, dos grandes movimentos de criação artística: há vinte anos, por exemplo, que as escolas teatrais utilizam nossas informações etnográficas sobre a possessão para tentar extrair dela métodos aplicáveis ao exercício dos atores (Julien Beck e o Living Theatre, Peter Brook, Roger Blin, Grotowski) (ROUCH, 1997a: 212-213).

Ora, estando tão atento aos usos artísticos do fenômeno do transe, por que Rouch nunca discutiu aquele de Glauber? O impacto na França de *Terra em transe* não lhe terá fornecido a

ocasião de repensar a relação do cinema com o transe, ou pelo menos sua formulação? Notemos de passagem que, embora tenha estudado e filmado ritos de possessão e cerimônias de transe na África desde os anos 40, Rouch só começa a chamar seu método de trabalho no cinema de “cine-transe” a partir de seus textos do início dos anos 70, como o “Essai sur les avatars” já citado ou “La caméra et les hommes” (1973). A fórmula metafórica de *Terra em transe*, criada por Glauber, não terá sugerido a Rouch a criação da sua, igualmente metafórica, e inspirada segundo ele em Dziga Vertov?²⁸ Essa hipótese ainda espera um exame atento.

28. Ver o gesto reiterado por Rouch (1988a, 5a coluna; 1988b: 182 e 1995: 427) de remeter a Vertov sua fórmula “cine-transe”, da qual porém só a sintaxe deve ter se inspirado no autor do *Homem com a câmera*, em sua adição do prefixo “cine” ao substantivo “transe” para formar um termo composto (como “cine-olho”, “cine-objeto”, “cine-verdade”). Em todo caso, adotando como sufixo “transe” ao invés de “possessão” (substantivo mais freqüente em seus trabalhos até os anos 60), a expressão criada por Rouch já deixava talvez transparecer uma resposta (ao menos lexical) ao filme de Glauber.

29. Desse ponto de vista, fica mais inteligível uma curiosa afirmação de Orlando Senna (interlocutor freqüente e amigo próximo de Glauber) publicada em 1963 no *Diário de Notícias* de Salvador, a propósito do então recém-lançado *Revisão crítica do cinema brasileiro*, segundo a qual “talvez a partida para um cinema-verdade, na defesa de Glauber, não esteja formulada em termos definitivos. Talvez Glauber ainda esteja em busca, ele mesmo, de um alvo ideal frente aos caminhos apresentados pelo francês Jean Rouch” (republicado em ROCHA, 2003: 186-187, grifos meus).

Feitas as contas, ficamos com a impressão de que as declarações públicas de cada um não constituem testemunhos acurados e profundos sobre o trabalho do outro. As avaliações de um pelo outro parecem inexatas e não convencem, se as tomamos com olhos de historiador do cinema. Mas talvez elas se tornem mais sugestivas se lermos nelas, em filigrana, algo do projeto de cada cineasta. Os dois se conheceram o bastante nos fervilhantes anos 60 para, em certos momentos, redefinirem sua via em contraste com aquilo que lhes parecia insuficiente na prática do outro.²⁹ Se essa hipótese proceder, a relação entre ambos seria portanto da ordem não da influência, mas da consciência da diferença no âmbito de um certo horizonte comum – sobre o qual ambos silenciam. Já esbocei os contornos desse horizonte, resta agora discutir os procedimentos estilísticos singulares que cada um adotou para dar-lhe forma artística.

III. Teatralidade, oralidade e discurso indireto livre

Embora não assumido por Rouch e Glauber em suas declarações, o horizonte estético-ideológico que lhes é comum se traduz em convergências ainda mais específicas de suas poéticas. Deixando de lado outros aspectos de seus filmes e privilegiando, no caso de Rouch, aqueles filmados na África, me limitarei a discutir aqui, antes de passar ao transe, três dessas convergências: a teatralidade presente na sua *mise en scène* e suas implicações, o trabalho com a oralidade presente na banda sonora e o discurso indireto livre ao qual os dois cineastas recorrem.

Em grande parte dos seus filmes, Rouch e Glauber mostram, com uma câmera na mão muito móvel, situações e cenas nas quais o elemento pró-filmico já aparece, de início, como uma *mise en scène* teatral. Sem falar dos filmes de Rouch mostrando

espetáculos teatrais em sentido estrito,³⁰ lembremos a maioria dos ritos de possessão entre os Songhay ou dos ritos funerários entre os Dogon, tratados de modo a salientar sua dimensão teatral (idéia cara a Michel Leiris, que a encontrou nos trabalhos de Alfred Métraux e a desenvolveu no seu estudo sobre *La Possession et ses aspects théâtraux chez les Ethiopiens de Gondar*, de 1958).³¹ Essa dimensão fica evidente nas cerimônias públicas que organizam tais ritos, o cineasta mostrando claramente a separação entre seus participantes (músicos, oficiantes, “cavalos”, dançarinos) e as pessoas que se limitam, quase sempre em rodas públicas, a assisti-los como espectadores. Notemos que Rouch com sua câmera é talvez o único ali presente que escapa a essa demarcação, circulando livremente, ou quase, entre os atores do rito, sem se limitar à posição de espectador, invadindo o espaço da cena. Sua interação com os celebrantes, em cujo espaço ele penetra com aparelhos tecnológicos (câmera e microfone), produz um verdadeiro “*happening* etnográfico”: um branco europeu munido com uma câmera passeando entre os negros possuídos, sob o olhar divertido ou incomodado dos outros nativos, divididos entre a atenção ao rito tradicional e a curiosidade diante da presença desse “corpo estranho”.

Dois exemplos eloqüentes desses “*happenings* etnográficos” aparecem em ritos de possessão mostrados em *Yenendi de Ganghel* (Níger, 1968) e *Tourou et Bitti* (Níger, 1971). No primeiro, em plena possessão de um “cavalo”, Dongo, o espírito do trovão, reconhece o cineasta que filma a possessão de perto (com câmera na mão), se volta para ele, e portanto para a câmera, e o saúda! Rouch diz, em *off*, “então, Dongo me saúda”. No segundo, depois de danças preparatórias, um transe esperado não ocorre, mas a perseverança do cineasta que não desliga sua câmera quando os músicos param de tocar os encoraja a recomeçar, terminando por desencadear o transe. Nos dois exemplos, vemos o quanto a presença do cineasta modifica o fenômeno que ele estava nos mostrando (e do qual já fazia parte), acentuando-lhe a mistura de culturas.³²

Várias seqüências de Glauber também parecem reportagens sobre ritos teatrais, com uma clara separação entre uma cena em que os corpos evoluem em dança ou teatro, e um espaço em que as pessoas os observam como espectadores. Isso ocorre na roda de dança de *Barravento*, nos relatos de Corisco imitando aos outros cenas com Lampião em *Deus e o Diabo*, nos *flashes* da campanha

30. Como suas captações dos *Ballets du Niger* (1961) no Teatro das Nações em Paris, ou de uma encenação de *Os persas* (Ésquilo) num teatro de Niamey em *Le rêve plus fort que la mort* (2002), ou como todo o filme *Folie ordinaire d'une fille de Cham* (1987), espécie de encenação de uma peça de teatro dirigida por Daniel Mesguich e filmada por Rouch e Philippe Costantini num hospital psiquiátrico de Paris.

31. Republicado em LEIRIS, 1996: 947-1.061.

32. Já perceptível nos óculos, nos relógios, nos sapatos e noutros elementos urbanos e ocidentais usados pelos nativos em seus filmes.

33. Esse gesto de interpelação provocativa dos passantes, que em *Câncer* faz pensar no teatro invisível de Augusto Boal, é recorrente tanto em Rouch quanto em Glauber. Seu palco pode ser Paris, como em *Cronique d'un été* (1960) e *Petit à petit* (1969) de Rouch, mas também Lisboa ou o Rio de Janeiro, nas intervenções de Glauber no documentário português *As armas e o povo* (1975) e nos seus quadros para o programa Abertura da TV Tupi (1979-80).

política dos candidatos Vieira e Diaz em *Terra em transe*, no duelo estilizado entre Coirana e Antônio das Mortes no *Dragão*, nas danças de Antônio Pitanga para a câmera em *Di* e de Norma Bengell em Salvador na *Idade da terra*. Ora coreografia, ora teatro, esses ritos profanos tornam-se *happenings* noutros momentos, em que os atores e a câmera interagem em lugares públicos com os circunstantes, quase sempre perplexos ou surpresos com a cena armada pelo cineasta, que vem interferir ou mesmo transtornar o mundo mostrado. Isso ocorre em duas seqüências de *Câncer*, uma num pátio de escola pública em que Pitanga e Carvana se atacam sob o olhar surpreso das crianças, outra em ruas do centro pelas quais Pitanga perambula interpelando os passantes para lhes pedir trabalho, dinheiro ou comida;³³ em várias de *Der Leone*, mostrando uma interação enigmática entre os protagonistas da história e os nativos de um vilarejo do Congo (sobretudo mulheres e crianças) que assistem ao teatro alegórico de Glauber cujo sentido visivelmente lhes escapa; *Claro* multiplica essas situações por ruínas, monumentos, praças, ruas e até mesmo uma favela de Roma, deixando todo um cortejo de turistas e habitantes atônitos; *Di* instaura seu *happening* em pleno velório do pintor Di Cavalcanti no Museu de Arte Moderna do Rio; *A idade da terra*, enfim, reitera o procedimento em vários lugares públicos do Rio de Janeiro, de Brasília e de Salvador.

Deixando para o fim o tratamento dos ritos religiosos em Glauber, noto que os dois cineastas tendem a abordar a vida social como rito coletivo, teatro das relações e das condutas que o cinema não se limita a representar, pois nele intervém ativamente, modificando-o. No exercício de sua liberdade, o cineasta faz desses ritos uma imagem da vida social em seu conjunto, mas ao mesmo tempo toma ali seu lugar, como que se outorgando o direito de profaná-los pontualmente em intromissões mais ou menos negociadas, mais ou menos consentidas pelas comunidades em jogo (ou nem isso, como em *Di* ou *A idade da terra*). Essa flutuação e essa ambigüidade do estatuto ético do cineasta no seio das comunidades que ele filma podem ser lidas em filigrana nos vários rostos dos nativos que olham muita vez a câmera de frente, nos deixando compreender que a postura do cineasta não se justifica aos olhos de todos os participantes do rito social – ainda que alguns deles o tenham convidado ou autorizado a filmar. Cada um a seu modo, Rouch e Glauber levaram essa

situação até o limite, explorando as virtualidades dessa zona de risco, brincando com fogo e pagando por vezes um alto preço por suas eventuais derrapagens.

Os cinemas de Rouch e de Glauber se inspiram em tradições orais enraizadas nas culturas que eles abordam. Tais tradições constituíam um objeto central das preocupações de Rouch, que lhes consagrou vários textos.³⁴ Seus filmes sobre os Songhay e os Dogon exploram a fundo o elemento de oralidade na base das práticas culturais e das instituições sociais destes povos. A oralidade fornece a estrutura mesma da maioria dos comentários de Rouch em seus filmes africanos, o cinema vindo assumir de modo complexo as formas orais de transmissão da experiência e do saber desses grupos culturais, e o cineasta desempenhando com sua própria voz a função do *griot* africano e lutando contra seu desaparecimento anunciado. *La chasse au lion à l'arc* (1958-1965) é talvez seu mais belo filme calcado na oralidade e o mais belo exemplo desse dispositivo, mas vários dos seus outros filmes travam também uma relação estreita com a oralidade, com ou sem a mediação do som direto, mas sempre apoiada em sua voz de contador. Para Rouch (1996: 157),

um filme é sempre uma história e é preciso que nós mesmos a contemos, guiados pelo ritmo interno das imagens e escandidos pela sucessão de planos (...). O fundamental é montar pelo fim. Encontramos então as regras do contador da tradição oral, cujos relatos se estruturam sempre a partir do desfecho.

Em geral ricas e criativas, suas bandas sonoras costumam apresentar uma interação complexa entre o discurso direto dos nativos e a fala do cineasta, que procura descrever e explicar o que vemos nos ritos, ou traduzir num francês recitativo e encantatório as divisas ditas pelos outros. Essa coexistência das vozes atinge um grau de complexidade notável nas etnoficções *Eu, um negro e Jaguar*³⁵ (1954-1967). Em vários outros filmes, a entonação e o ritmo adotados pelo comentário de Rouch fazem dele um ato de fala mais próximo da poesia do que da explicação científica. Ouvindo seus comentários, temos a impressão de que o elemento propriamente estético ou poético acaba ganhando o primado e se libertando da dimensão religiosa da palavra nativa

34. Cf., por exemplo, "Enregistrement sonore des traditions orales" (1962), "Les problèmes sonores du film ethnographique" (1966) ou "Utilisation des techniques audio-visuelles pour la collecte et l'étude des traditions orales en Afrique" (1969), todos lidos em colóquios.

35. Este ponto foi objeto, entre nós, de considerações sucintas de DA-RIN (2006, p.159-163) e mais desenvolvidas de GONÇALVES (2008, caps. 2 e 3, p.95-213).

ou da preocupação científica da explicação do pesquisador.

Em Glauber, a importância da oralidade também fica patente. A estrutura mesma da narrativa de *Deus e o Diabo* vem de canções de cordel, de matriz oral, que lhe emprestam a armadura. Mas a oralidade atravessa também, sob diversas formas e figuras, seus outros filmes, que podem se inspirar pontualmente na locução radiofônica (como certos monólogos de *Di* e da *Idade da terra*) ou na palavra sempre oral do Cristo, que ritma toda a *Idade da terra*. A banda sonora de seus filmes sempre foi de uma riqueza fulgurante. Desde *Cabezas cortadas*, ela apresenta uma interação complexa da voz de Glauber em primeira pessoa com a de seus personagens, a música, os ruídos e o som direto. Se no seu filme espanhol Glauber se limita a proferir um monólogo *over*, relativamente sóbrio, contando a história do país imaginário de Eldorado, a sonorização tardia de *Câncer* em 1972, quatro anos depois de suas filmagens, inaugura uma fase de radicalização do procedimento. Glauber profere ali dois monólogos *over* exaltados, de uns três minutos cada, que irrompem bruscamente nas cenas de um debate público e de um desfile de moda para descrever, em 1972, a situação política de 1968 no Brasil e contar como o filme foi realizado.³⁶ Ele intervém também com provocações verbais em *off* endereçadas a um ator a quem o cineasta grita, incansavelmente, uma boa dúzia de vezes, “Sua mãe pariu quarenta filhos!”, até exasperá-lo. Em *Claro, Di* e *A idade da terra*, a irrupção de seus monólogos (agora mais longos) se torna ainda mais complexa, e se alterna também com suas intervenções verbais em *off* para orientar atores e técnicos. O processo se torna tão importante quanto o produto, e a exacerbação da subjetividade do cineasta não exclui seu esforço titânico de tudo absorver, no corpo mesmo dos filmes (imagens e sons), da realidade cada vez mais complexa do mundo contemporâneo em crise que ele procura enfrentar. Esse esforço de Glauber para traduzir em sua própria voz o caos deste mundo dá lugar a uma espécie de fluxo de consciência descontrolado e permanente, verdadeira experiência de pensamento selvagem em voz alta.

Nos dois casos, os cineastas procuram incorporar elementos de oralidade das culturas que eles abordam, assumindo ao mesmo tempo a subjetividade de seu próprio discurso, freqüentemente enunciado na primeira pessoa. Assim, eles emprestam sua voz ao Outro, mas tomam também a palavra para se exprimirem diretamente enquanto sujeitos entre outros sujeitos, recusando

36. Esse intervalo entre o momento da filmagem e o da montagem / sonorização, freqüente no trabalho de Rouch e explorado de modo particularmente inovador nas bandas sonoras de *Eu, um negro* e *Jaguar*, é trazido por Glauber para dentro não só de *Câncer* como também de *Di*. Neste último, sobre as imagens do velório do pintor filmadas por Mário Carneiro sob a direção estridente de Glauber, o cineasta lê em *over* a reportagem de um jornal do dia seguinte exatamente sobre o mal-estar provocado por aquelas filmagens conturbadas cujo resultado desfila na tela. Assim, entre as imagens do velório e seu relato jornalístico lido em *over*, o intervalo de um dia cria uma disjunção produtiva.

o efeito de transparência do discurso do saber e relativizando o ideal de objetividade do qual ele poderia se valer. Guardadas as diferenças, a partitura dos seus cinemas daria algo como peças para voz (do cineasta) e orquestra (da África em Rouch, do mundo cacofônico em Glauber).

Vemo-los assim em plena adoção do “discurso indireto livre”, que Pasolini tomou de empréstimo aos estudos literários para caracterizar o cinema moderno como um cinema de poesia. Sem assumir os pressupostos do uso pasoliniano da noção nem discutir sua fecunda posteridade, baste-nos aqui remeter a essa figura teórica todo um conjunto de oscilações e ambigüidades presentes nos cinemas de Rouch e Glauber.³⁷ Nos dois, constatamos um vai-e-vem permanente entre os elementos vindos das culturas sobre as quais eles se debruçam e aqueles que eles trazem por sua conta. Os dois incorporam, em graus variáveis, mentalidades e formas de pensamento dos grupos culturais que abordam, ora aderindo a elas, ora sinalizando uma distância. Seu ponto de vista nunca é puramente exógeno, sem porém se anular diante da alteridade. O esforço de entrar em sintonia com a experiência do outro coexiste em ambos com uma clara reivindicação do direito à subjetividade em suas intervenções.

Sua recusa do ponto de vista exógeno se traduz, aliás, nas próprias formulações que eles usaram para definir, em momentos decisivos de seu percurso, o sentido do seu projeto estético. Em seus dois manifestos mais famosos, de 1965 e 1971, Glauber enuncia não uma estética *sobre* a fome ou *sobre* o sonho, que as tomasse como simples objetos, mas uma estética *da* fome e *do* sonho – uma estética que deles emana. Da mesma forma, quando Rouch procura definir a relação de seu cinema com os ritos de transe que ele não cessou de filmar, ele fala não de um cinema *sobre* o transe, mas de um cine-transe, um cinema que revive esteticamente o transe para entrar em sintonia com os sujeitos possuídos que ele mostra. Num certo sentido, a própria idéia de cine-transe pode já ser vista como uma figura particular do discurso indireto livre,³⁸ pois o cineasta que se comporta *como se* entrasse em transe empresta sua voz àquele outro que o possui, conservando ao mesmo tempo a prerrogativa de ser, em última

37. Apesar de aparecer numa análise particular de *Terra em transe*, a melhor discussão que conheço sobre o discurso indireto livre em Glauber ainda é a de XAVIER (1993: 31-66). DELEUZE (1990: 185-186, 266 e 288) também recorre à noção para discutir Rouch – e Perrault.

38. Num outro encaminhamento, SCHEINFEIGEL (2002: 62-70) também procurou articular as duas noções.

instância, o responsável pelo discurso do filme no momento da organização final dos materiais. Aqui, “eu é um outro” e pode bem sê-lo, mas sou eu em todo caso quem fala com minha voz atravessada por aquela do outro.

A meu ver, a integração do ponto de vista do africano e o esforço de entrar em sintonia com sua mentalidade e seus estados de consciência foram surgindo pouco a pouco no cinema de Rouch (ele se encaminhou progressivamente para isso),³⁹ e não se distribuem de modo homogêneo em seus filmes africanos. Em alguns deles, sobretudo os primeiros, ainda encontramos uma separação tradicional entre, de um lado, os nativos africanos que, na imagem, vivem, trabalham, dançam, praticam seus ritos, cultuam seus deuses, e, de outro, o cineasta ocidental que, no som, vem assumir a voz autorizada do saber para nos explicar o sentido de tudo aquilo que os africanos fazem diante de nossos olhos. Caricato em *Au pays des mages noirs* (1947), sonorizado e montado à revelia de Rouch, esse esquema conserva alguma vigência entre *Les magiciens de Wanzerbé* (1948) e, digamos, *Moro Naba* (1957),⁴⁰ sem prejuízo da beleza incontestada dos filmes desse período, que comporta obras-primas como *Bataille sur le grand fleuve* (1951) e *Os mestres loucos* (1955). Apesar também da sobriedade do comentário proferido pelo próprio Rouch (muito distante da impositivação impessoal do filme etnográfico tradicional) em quase todos, e da própria transformação do seu estilo verbal de filme a filme, já discutida por Philippe Lourdou. A partir das inovações sonoras de *Baby Ghana* (1956), *Eu, um negro* (1959) e *Jaguar* (1954-67), esse modelo se complica, as vozes do cineasta e de seus personagens se alternando e se misturando. A partir dos anos 60, os avanços técnicos que permitem tomadas mais longas e som síncrono darão ao cineasta a possibilidade de traduzir no próprio estilo de seus filmes seu esforço para entrar em sintonia com a visão interna dos grupos culturais que ele mostra (Songhay e Dogon sobretudo). O momento do que ele batizou tardiamente de cine-transe, nos inícios dos anos 70, marca um ponto culminante desse processo, cristalizado em filmes de muita beleza, falados ou não, como *Tourou e Bitti* (1971) *Horendi*, (1972), *Tanda Singui* (1972) e *Pam Kuso Kar* (1974), contemporâneos dos últimos *Siguis* e dos esplêndidos *Cocorico! Monsieur Poulet* (1974) e *Le Dama d'Ambara* (1974). Filmes posteriores como *Dionysos* (1984) e *Moi fatigué debout, moi couché* (1997) introduziriam novos elementos, tornando o esquema ainda mais complexo.

39. Essa transformação do cinema de Rouch ao longo dos anos concerne não só à mudança de seus colaboradores e à evolução das suas técnicas (dados factuais incontestáveis) ou do seu estilo (evidência estética relativamente consensual) como também à sua relação com os nativos africanos e com os espectadores ocidentais. Ela já fora assinalada de um modo ou de outro por FIESCHI (1973: 258-259) e SCHEINFEIGEL (2008: 86-88) antes de ser reiterada nos Colóquios sobre Rouch no Brasil por Philippe Lourdou e Luc de Heusch. Ela me parece, a mim também, evidente.

40. Bem como nos documentários institucionais feitos na Costa do Marfim nos inícios dos anos 60 - *Abidjan, port de pêche* (1962), *Le cocotier* (1962), *Le palmier à huile* (1963) e *Le Mil* (1963) - e em alguns outros menos inovadores, todos próximos do que Jean-Claude BERNARDET (1985) chamou de “modelo sociológico”.

Em Glauber, percebemos desde o início esta incorporação, no nível da forma, de elementos provenientes do universo cultural no qual ele mergulha: em *Barravento*, na maneira pela qual a narrativa aberta pela crítica de viés marxista à religião como alienação se deixa progressivamente contaminar pela causalidade mágica que governa o barravento (e confirma assim a crença religiosa dos pescadores de Buraquinho); em *Deus e o Diabo*, na obediência da estrutura mesma do relato (que defende uma visão laica da História como produto da ação consciente dos sujeitos emancipados e senhores de seu projeto) à lógica messiânica (religiosa) da profecia e do destino, configurada na canção de cordel que lhe empresta a armadura; em *Terra em transe*, na presença permanente, embora metafórica, da idéia do transe como princípio organizador da representação do mundo político; no *Dragão da maldade*, no recurso à figura mítica de São Jorge, cujo embate com o Dragão funciona como alegoria dos conflitos sociais que o filme relata; em *Der Leone*, na conjugação entre a luta anticolonialista dos negros do Congo e seus ritos de matriz religiosa; e assim por diante.

Essa contaminação, esse intercâmbio de vozes e de visões do mundo radicalmente diferentes, do cineasta e de seus personagens, típicos do discurso indireto livre, organizam (sem poder resolvê-las) as oscilações e as interações problemáticas, já invocadas, na obra de Rouch e de Glauber: recurso ao dispositivo tecnológico do cinema num esforço de relativizar a racionalidade técnico-científica (que ele encarna e propaga); esforço de salvar, traduzir ou prolongar as formas orais de transmissão do saber e da experiência coletiva por uma forma outra, industrial (o cinema), que ameaça acelerar seu desaparecimento e acabar por substituí-las; esforço de integrar formas arcaicas de pensamento e se deixar invadir por elas, orientado porém por modelos de pensamento modernos e ocidentais. Essas oscilações são assim submetidas ao regime geral do discurso indireto livre. Quando o cineasta vai ao encontro do outro, ele leva consigo forçosamente suas bagagens tecnológica e cultural, mas esse discurso lhe permite relativizá-las e abri-las aos elementos nativos das culturas nas quais mergulha. Vejamos, para concluir, como essa interação funciona no caso particular, mas emblemático, do transe.

IV. Transe do cinema (Rouch) e transe do mundo (Glauber)

Mesmo sem tê-los estudado e filmado tanto, Glauber partilha com Rouch um interesse pronunciado por ritos e fenômenos

religiosos. Desde o início de sua carreira, ele sempre esteve atento às manifestações da religiosidade popular (afro-brasileira ou cristã), que tratou com certa ambigüidade, ora denunciando-as como fonte de alienação, ora valorizando-as como fator de identidade cultural, energia vital e resistência contra a razão do opressor. Essa ambivalência é importante, ela ajuda a compreender a postura de Glauber que, embora impregnada de empatia para com a religião, tende a tratar seus ritos e seus fenômenos com uma liberdade de abordagem que vai de sua fragmentação e profanação até sua apropriação metafórica. Isso distingue sua abordagem daquela de Rouch.

Já assinalei a margem de liberdade e o direito à subjetividade que Rouch se permite em sua aventura etnográfica. Cabe salientar também seu uso notável da idéia de possessão como metáfora da relação entre o colonizador e o colonizado em dois de seus melhores filmes, *Os mestres loucos* e *Eu, um negro*. Nessas duas versões distintas mas igualmente reveladoras, Rouch figura a relação do colonizador com o colonizado africano como um fenômeno de possessão deste último por espíritos modernos (e laicizados) vindos do mundo ocidental: agentes variados da colonização britânica se tornam espíritos que possuem os membros de uma seita hauçá em violentas crises de transe mostradas em *Os mestres loucos*; ídolos do cinema ou do boxe se tornam aqueles dos quais um grupo de imigrantes do Níger na periferia de Abidjan assumem a identidade para valorizar sua própria existência em *Eu, um negro*. Com transe e literais num caso, sem transe (ou sem crise) e metafóricos no outro, estamos, no fim das contas, diante de fenômenos de possessão, que o cineasta segue de perto, consciente de seu valor de emblema e de suas ressonâncias políticas. No entanto, a margem de liberdade do cineasta em todo o seu trabalho e os verdadeiros achados ideológicos nesses dois filmes não anulam o primado, em Rouch, de uma preocupação de descrever e explicar o sentido dos ritos e fenômenos que ele nos mostra a cada vez (arcaicos ou modernos, simples ou complexos, tradicionais ou “impuros”, pouco importa). A consciência do etnógrafo pode muito bem ser conjugada com a liberdade do contador ou atravessada pelo transe que ele assume, mas jamais desaparece.

A experiência do cine-transe em Rouch parece deslocar e reorientar essa consciência para se instalar, pois explicação e transe obedecem a dois regimes distintos: ou bem explicamos o

transe dos outros, ou bem nos comportamos como se entrássemos em transe com eles por empatia. Quando procuramos explicar, não estamos mais no transe; quando, ao contrário, nos comportamos como quem sai de si e se deixa possuir, não podemos mais explicar o que quer que seja. Em seus momentos mais felizes, seu método do “cine-transe” aproxima assim o cineasta dos estados de consciência das pessoas que ele nos mostra, seu trabalho então consistindo menos em explicar de fora o sentido do transe alheio do que em partilhá-lo, traduzi-lo em si mesmo, ou seja, em seu filme, no nível do seu estilo de captação, para entrar, por analogia,⁴¹ em sintonia com o sujeito possuído. Mas isso pressupõe também uma descrição atenta de seu desenrolar, um respeito ao fluxo originário e à duração vivida do fenômeno do transe, que funciona quase sempre⁴² como um princípio regulador para o cineasta, mesmo que este não possa nunca atingi-los (a duração dos planos esbarra sempre em limitações técnicas, o ponto de vista da câmera só pode mostrar uma “fatia” parcial da experiência etc.). O plano-seqüência e o som direto se tornam, assim, figuras de estilo que o cineasta privilegia em seu esforço para “colar” na experiência do outro.

Em Glauber, nunca se trata de descrever fenômenos e ritos religiosos em si mesmos, nem de explicar seu sentido. Seu propósito nunca foi o de tomá-los como objeto, mas o de utilizá-los como parte integrante do seu arsenal de figuras de linguagem e de pensamento capazes de prospectar realidades mais vastas e de exprimir suas posições diante do mundo que ele enfrenta. Tal prospecção e tal expressão não poderiam se contentar em captar e registrar fenômenos e manifestações empíricas (religiosas ou outras). A fidelidade de Glauber à religião, se existe, é mais cósmica do que empírica. Como o que lhe interessa não é mais a descrição *deste* fenômeno do transe ou *daquele* rito religioso, ele pode então se permitir fragmentar todos eles (subvertendo seu fluxo espaço-temporal originário), utilizá-los como metáforas, profaná-los. Isso acontece tanto nos filmes que mostram ritos religiosos (*Barravento*, *A idade da terra*) quanto naqueles que os utilizam como metáfora (*Terra em transe*).

Barravento entra no espaço sagrado do candomblé e nos mostra seus ritos com as iniciadas dançando, os músicos tocando percussão, e um transe acometendo uma personagem feminina (Naína). Mas esses ritos aparecem fragmentados, seu fluxo nunca é seguido em sua duração própria. Isso acontece em quatro momentos do filme, o mais eloqüente dos quais dando a ver

41. Para evitar mal-entendidos, nunca é demais salientar o caráter não literal, mas metafórico ou analógico da noção de cine-transe usada por Rouch para designar sua experiência de cinegrafista. Embora nunca chegue a entrar em transe, Rouch por vezes filma *como se entrasse*. Ele sempre deixou isso bem claro ao falar desta “*espécie* de estado de transe” (1988a), uma “espécie de transe que eu chamo de cine-transe” (1981: 28), um “cine-transe de um [cineasta] filmando o *transe real* do outro [o nativo]” (1997a: 542), um “estranho estado de transformação da pessoa do cineasta que chamei, *por analogia com os fenômenos de posseção*, de cine-transe” (1991: 59, grifos sempre meus). E ao admitir, também, que “talvez porque eu fazia filmes, nunca estive possuído” (1981: 11), ou que “não estive possuído, talvez porque carregava uma câmera” (1993).

42. Os contra-exemplos, concentrados na filmografia do Rouch tardio, não são numerosos, mas merecem registro. Penso sobretudo nos *inserts* abruptos de cenas – de transe, mas não só – de filmes antigos de Rouch (extraídas de seu contexto original) que aparecem várias vezes em *Dionysos* (1984), algumas em *Enigma* (1986) e organizam toda a narrativa de *Moi fatigué debout, moi couché* (1997), deixando-nos entrever um outro tipo de trabalho com a montagem na obra rouchiana da velhice.

uma montagem alternada insistente entre um rito num terreiro e uma cena na praia na qual uma moça (Cota) quebra um tabu de castidade de um pescador (Aruã) ao seduzi-lo. A alternância tinge a cena da praia de uma certa causalidade mágica, aliás difusa ao longo do filme. Ritos de candomblé reaparecem na *Idade da terra*, em cenas que voltam a interromper seu desenrolar integral. Esse desrespeito atinge seu ápice em *Di Cavalcanti*, cujo desfile de imagens e de sons se organiza a partir da subversão de um rito funerário desta vez cristão (velório de um morto seguido de seu enterro). *Di* se apresenta como um documentário, ou antes um ensaio, a propósito desse rito funerário fragmentado e transtornado pela “montagem nuclear” praticada por Glauber. Essa perturbação de seu fluxo durante a filmagem (a montagem a acentuaria) produziu em alguns um mal-estar que o cineasta não esconde, e que lhe terá custado talvez a absurda interdição judicial do filme a pedido da filha do pintor. O contraste de *Di* com filmes de Rouch que mostram na mesma década rituais funerários de figuras eminentes dos Dogon é flagrante.⁴³ No fundo, a relação mais freqüente de Glauber com todos esses ritos é de profanação, à diferença do que ocorre em Rouch.

43. Lembremos, por exemplo, *Funeraillles à Bongo: le vieil Anai* (1972), *L'enterrement du Hogon* (1973) e *Le Dama d'Ambara: enchanter la mort* (1974).

Em Rouch, é bem verdade que a profanação espreitava o cineasta quando ele invadia o espaço sagrado do rito com sua câmera, mas ela permanecia um efeito colateral, uma espécie de resíduo ineliminável da intervenção da técnica cinematográfica sobre os ritos que se tratava de recolher para salvá-los do desaparecimento, inventariá-los e decifrar-lhes o sentido.⁴⁴ Os agentes dos ritos os organizavam quase sempre para restaurar um equilíbrio perdido na relação das suas comunidades com a natureza ou com os deuses, de modo a devolvê-las a um certo *status quo* e a recuperar a eficácia de suas práticas simbólicas ou materiais. Era o caso dos vários *Yenendi* (ritos para pedir o retorno das chuvas) e, de modo geral, de todas as negociações rituais com os espíritos para garantir o sucesso das caças (*Bataille sur le grand fleuve*, *La chasse au lion à l'arc* etc.), pescas (*Mammy Water*, 1953) e colheitas (*Tourou et Bitti*), a devolução de um cadáver desaparecido (*Cimetières dans la falaise*, 1950) ou a recuperação da saúde psíquica (*Initiation à la danse des possédés*, de 1948; *Os mestres loucos*). O cineasta mostrava o processo e tendia a aderir à postura dos agentes do rito, esposando suas crenças e endossando seu imaginário, sem procurar transtorná-los. Para ele, “há interditos [dos nativos] que não temos o direito de transgredir” (ROUCH, 1996: 150).

44. Na célebre conversa entre Rouch e Sembene de 1965, Rouch diz ao colega Senegalês que “há uma cultura ritual que desaparece na África: os *griots* estão morrendo. É preciso recolher os últimos traços ainda vivos desta cultura. [...] Os africanistas, não quero compará-los a santos, mas são como monges infelizes que tentam recolher os restos de uma cultura baseada na tradição oral, e que está desaparecendo, uma cultura que me parece de fundamental importância” (In: Prédal, 1996, p.106).

Em Glauber, ao contrário, a profanação é uma postura programática e ostensiva do cineasta, ela é a realização mesma de seu projeto e o emblema de sua intervenção política deliberada na esfera das representações coletivas para transformar uma certa ordem social. Na dramaturgia de seus filmes, seus personagens tendem a irromper em ritos ou a profaná-los: Cota em *Barravento* quebrando o tabu de castidade de Aruã para desencadear a transformação política na comunidade dos pescadores de Buraquinho; Rosa em *Deus e o Diabo* matando Sebastião em pleno rito sacrificial no interior de uma capela em Monte Santo para libertar Manoel do seu jugo; Paulo Martins em *Terra em transe* imaginando invadir a coroação fantasmagórica de Diaz para matá-lo e salvar Eldorado da sua tirania. Se os personagens já agem assim, o próprio cineasta assume esse gesto até o fim, profanando o velório de Di Cavalcanti para melhor elogiá-lo e celebrar a energia vital na base de sua pintura, invadindo com sua câmera igrejas, terreiros, museus de arte sacra, desfiles de escolas de samba e procissões religiosas, que suas filmagens acabaram transtornando.

Essa inflexão aparece também no uso metafórico do transe por Glauber, talvez ainda mais audacioso do que aquele já comentado em Rouch, e por meio do qual Glauber projeta sobre o mundo um fenômeno religioso de cuja jurisdição ele já procurara borrar as fronteiras. Nada de surpreendente nisso, pois as metáforas imantam toda a obra de Glauber, a começar pelos próprios títulos de seus filmes de ficção, que, à diferença de seus documentários de nomes mais sobriamente denotativos,⁴⁵ sempre as mobilizam de um modo ou de outro.⁴⁶ *Terra em transe* e *Câncer* são talvez os exemplos mais espetaculares disso. No filme de 1968-72, não reconhecemos imediatamente onde está o câncer. Este termo não designa o estado doentio de nenhum personagem (não se trata dele no filme), mas parece qualificar metaforicamente o conjunto do tecido social do qual o filme nos mostra alguns retalhos. Câncer social? Em sua desordem proliferante, em sua disfunção patológica, em sua violência descontrolada que se propaga como uma metástase, é este mundo inteiro que se revela gravemente doente.

O mesmo vale para o transe que afeta a terra do filme de 1967. Com um título provavelmente inspirado num livro de história chamado *O mundo em transe*,⁴⁷ e uma intriga que retoma de perto e transfigura a do melodrama político de Buñuel *La Fièvre monte a El Pao / Los ambiciosos* (México/França, 1959)⁴⁸ para revisitar no calor da hora o golpe de Estado de 1964 no Brasil, *Terra em transe* fornece o exemplo mais rico da metáfora

45. Designando sem ambigüidades seus temas, sejam eles entidades histórico-geográficas (*Maranhão 66*, *Amazonas Amazonas*, *História do Brasil*) ou personalidades do mundo da arte (*Di Cavalcanti*, *Jorjamao no cinema*).

46. Lançando mão delas ou se constituindo globalmente como metáforas. Assim, o fenômeno natural do *Barravento* é tomado como metáfora de transformações radicais da ordem estabelecida, o latifundiário é designado como um *Dragão da maldade*, o imperialismo como um *Leão de sete cabeças*, um líder religioso e um cangaceiro nordestinos aparecem como *Deus e o Diabo na terra do sol*, para não falar das *Cabeças cortadas* (quais? de quem?) e do adjetivo *Claro* (que qualifica o quê? o filme? o mundo?).

47. Livro do historiador Leopold Schwarzschild sobre o período do entre-guerras, publicado primeiro durante seu exílio americano sob o título *The World in trance: from Versailles to Pearl Harbor* (New York: L. B. Fischer, 1942), e republicado em sua versão original alemã sob o título *Von Krieg zu Krieg* (Amsterdam: Querido, 1947). Glauber provavelmente tomou conhecimento do livro, ou pelo menos do seu título, na tradução brasileira de Marques Rebelo, *O mundo em transe: de Versalhes a Pearl Harbor* (Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, s.d. [fim dos anos 40?]; 2. ed. Rio de Janeiro: Pongetti, s.d. [1960?]).

48. Não alardeado por Glauber, esse diálogo evidente de *Terra em transe* com o filme de Buñuel passou desapercibido pela crítica estrangeira, apesar de ter sido assinalado de passagem no Brasil, entre outros, por Walter Lima Jr. em conversa de 1983 com Alex Viany (cf. VIANY, 1999: 358) e por Caetano Veloso (*Verdade tropical*. São Paulo: Cia das Letras, 1997, p. 104). Ele ainda espera uma discussão mais detida, que explore por contraste a originalidade do filme de Glauber, no rastro do que fez XAVIER, em *Sertão mar* (1983a / 2007), com *Barravento* e *Deus e o Diabo*.

do transe usada por Glauber em sua abordagem do mundo político. Antes de discutir sua presença no filme, notemos sua recorrência numa série de textos posteriores de Glauber, dos quais uma dúzia (de 1969 a 1980) acabou incluída em *Revolução do Cinema Novo*. Neles, Glauber fala de transe para designar ao mesmo tempo realidades histórico-políticas internacionais (“transe da América Latina”, p. 173; “Estados Unidos em transe”, p. 280; “transe histórico de Lumumba”, p. 389), movimentos políticos ou culturais do Brasil (“transe janguista”, p. 344; “transe janijanguista”, p. 412; “inteligência brasileira em transe”, p. 421; “política janguista, complexo em transe das esquerdas nacionais”, p. 430; “tropicalismo em transe”, p. 350), situações de personalidades influentes no Brasil (“Chatô em transe”, p. 310; “império em transe”, p. 329), e por aí vai.

Esses textos cristalizam nessa metáfora um esquema de interpretação do mundo histórico-político já operante no filme de 1967. Metáfora de uma realidade histórica complexa que ele procura decifrar ou sondar, o transe está no coração de sua narrativa e de sua *mise en scène*, e designa uma das determinações fundamentais do mundo que elas nos mostram. Isso fica claro desde a abertura do filme, que sobrepõe um canto ritual “aluê” (de candomblé) às imagens aéreas do oceano Atlântico e, depois, do país de Eldorado no qual se passa a história. A música de transe contamina esta terra inteira, que vemos do alto antes de mergulhar em seu tumulto. Ela irrompe em quatro ou cinco seqüências posteriores, em disjunção com a imagem, emprestando ao filme inteiro uma atmosfera de transe. Com efeito, ao longo de todo o filme, sentimos o transe em toda parte, embora ele nunca apareça propriamente como tal (o filme não mostra nenhum rito de posse e nenhuma cerimônia de candomblé). Ora, se o transe funciona como metáfora deste mundo, é porque ele o toca em algo de constitutivo. A metáfora designa, assim, uma determinação ontológica do mundo que Glauber nos dá a ver. Daí seu enorme poder de revelação. Ali onde Rouch circunscreve o fenômeno do transe para explicar enquanto etnógrafo suas ocorrências particulares por ele testemunhadas, ou para revivê-las enquanto cinegrafista “possuído”, Glauber o projeta sobre o mundo inteiro para fazer dele uma metáfora de um estado de coisas. Em Rouch, o “cine-transe” designava um método empático de abordagem ou de acesso a um fenômeno de consciência vivido pelo(s) personagem (ns). Ele não designava uma propriedade do mundo, mas uma postura do cineasta diante de um fenômeno

particular. Em Glauber, a metáfora do transe designa uma propriedade do mundo, da política, da história – das coisas mesmas. Nesse sentido, seu discurso indireto livre nos apresenta sua voz contaminada não só pela palavra ou pelo pensamento de um personagem em transe, como também, e sobretudo, pela prosa do mundo – em transe.

Fragmentação de suas manifestações empíricas, profanação, apropriação metafórica: nesses deslocamentos aos quais Glauber submete o tratamento rouchiano dos fenômenos e ritos religiosos, podemos entrever o que significava sua exigência de politizar o olhar sobre a África. Partindo de materiais não muito distantes (embora não idênticos), Glauber encontra soluções originais com uma intenção de fundo político. Suas críticas a Rouch num longínquo debate de 1965 nos aparecem assim como um esboço de um programa que seu cinema não cessará de desenvolver.

Referências

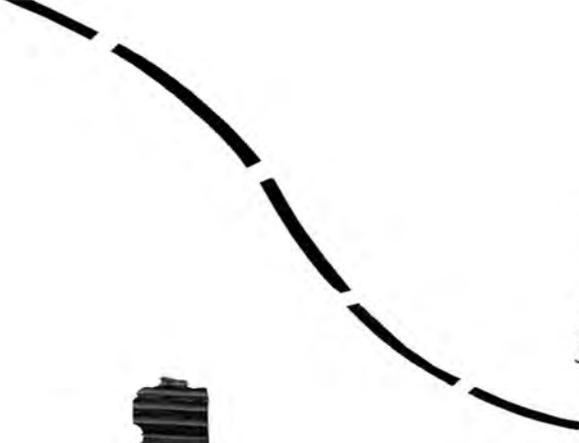
- ARAÚJO SILVA, Mateus. Rocha et Rouch, d'une transe à l'autre. In: BAX, Dominique; BÉGHIN, Cyril; ARAÚJO SILVA, Mateus (Dir.). *Glauber Rocha / Nelson Rodrigues*. Bobigny: Magic Cinéma, 2005.
- _____. Godard, Glauber e o *Vento do leste*: alegoria de um (des)encontro. *Devires – cinema e humanidades*, v. 4, n. 1, p. 36-63, jan.-jun. 2007.
- _____. Glauber Rocha et les Straub: dialogues de Rome. *Leucothéa*, n. 1, p. 123-140, avril 2009a. Disponível em: www.revue-leucothea.com.
- _____. Jean Rouch entre nós. *Retrato do Brasil*, n. 26, p. 44-46, set. 2009b.
- ARAÚJO SILVA, Mateus; BÉGHIN, Cyril. La glace à trois faces du siècle du cinéma: critique, histoire et théorie. In: ROCHA, Glauber. *Le Siècle du cinéma*, 2006.
- AVELLAR, José Carlos. Vento, barravento: Glauber e Godard na porta da usina Lumière. In: ALMEIDA, Jane de (Org.). *Grupo Dziga Vertov*. Ed. bilíngüe. São Paulo: Witz Edições, 2005.
- BAMONTE, Duvaldo. *Afinidades eletivas: o diálogo de Glauber Rocha com Pier Paolo Pasolini (1970-1975)*. Tese de Doutorado. São Paulo, ECA-USP, 2002.
- BAX, Dominique; BÉGHIN, Cyril; ARAÚJO SILVA, Mateus (Dir.). *Glauber Rocha / Nelson Rodrigues*. Bobigny: Magic Cinéma, 2005. (Coll. Théâtres au Cinéma, 16)
- BELLUMORI, Cinzia. *Glauber Rocha*. Firenze: Il Castoro Cinema, 1974.
- BENTES, Ivana. O mito e o sagrado em Glauber e Pasolini. *Revista de Cultura Vozes*, v. 88, n. 3, p. 13-17, maio/jun. 1994.
- _____. Introdução: o devorador de mitos. In: ROCHA, Glauber. *Cartas ao mundo*. Org. e intr. Ivana Bentes. São Paulo: Cia das Letras, 1997.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- CAIXETA DE QUEIROZ, Ruben. Jean Rouch: o sonho mais forte que a morte.

- Devires – Cinema e Humanidades*, v. 2, n. 1, p. 111-147, jan.-dez. 2004.
- CARDOSO, Maurício; ARAÚJO SILVA, Mateus. Glauber Rocha leitor de Shakespeare: da tragédia de *Macbeth* à farsa de *Cabezas cortadas*. In: OLIVEIRA Anabela et al. (Orgs.). *Diálogos lusófonos: literatura e cinema*. Vila Real: C.E.L./Univ. de Trás-os-Montes e Alto Douro, 2008.
- CHEVRIE, Marc. Au vent de l'éventuel: de *Moi, un noir* à la Nouvelle Vague. In: TOFFETTI, Sergio (a cura di). *Jean Rouch, le renard pâle*. Torino: Centre Culturel Français de Turin/Museo Nazionale del Cinema di Torino, 1991.
- COLLEYN, Jean-Paul. Jean-Rouch, presque un homme-siècle. *L'Homme*, n.171-172, p.537-542, juil.-déc. 2004.
- _____. Clefs pour Jean Rouch. In: ROUCH, Jean. *Cinéma et anthropologie*. Textes réunis par Jean-Paul Colleyn. Paris: Cahiers du Cinéma, 2009.
- DAHL, Gustavo et al. Vitória do Cinema Novo: Gênova, 1965. *Revista Civilização Brasileira*, ano I, n. 2, p. 227-248, maio 1965.
- DA-RIN, Silvio. *Espelho partido: tradição e transformação do documentário*. Rio de Janeiro: Azogue, 2006.
- DE HEUSCH, Luc. *Cinéma et sciences sociales*. Paris: Unesco, 1962.
- DELEUZE, Gilles. *Cinema II: a imagem-tempo [1985]*. Trad. Eloisa de Araujo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- ESTÈVE, Michel et al. Le 'cinema novo' Brésilien 2: Glauber Rocha. *Études Cinématographiques*, n. 97-99, 1973.
- FARASSINO, Alberto. Rouch Rossellini: une interview et un commentaire. In: TOFFETTI, Sergio (a cura di). *Jean Rouch, le renard pâle*. Torino: Centre Culturel Français de Turin/Museo Nazionale del Cinema di Torino, 1991.
- FIESCHI, Jean-André. Dérives de la fiction: notes sur le cinéma de Jean Rouch. In: NOGUEZ, Dominique (Dir.). *Cinéma: théories, lectures*. Paris: Klincksieck, 1973.
- _____. JR ou la vie rêvée. In: *Jean-André Fieschi*. Paris: Jeu de Paume, 1999.
- GONÇALVES, Marco Antônio. *O real imaginado: etnografia, cinema e surrealismo em Jean Rouch*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2008.
- KHALILI, Bouchra. Synchrétiques attitudes. [sobre Glauber e Pasolini]. In: BAX, Dominique; BÉGHIN, Cyril; ARAÚJO SILVA, Mateus (Dir.). *Glauber Rocha / Nelson Rodrigues*. Bobigny: Magic Cinéma, 2005.
- LEIRIS, Michel. *La possession et ses aspects théâtraux chez les Éthiopiens de Gondar*. [1958]. Republicado em M. Leiris, *Miroir de l'Afrique*. Paris: Gallimard, 1996.
- MACBEAN, James Roy. Vent d'Est, or Godard and Rocha at the crossroads. *Sight and Sound*, v. 40, n. 3, p.144-150, Summer 1971. [Trad. bras. de Priscila Adachi in ALMEIDA, Jane de (Org.). *Grupo Dziga Vertov*. Ed. bilíngüe. São Paulo: Witz Edições, 2005.]
- MARSOLAIS, Gilles. *L'Aventure du cinéma direct revisitée*. Laval: Les 400 Coups, 1997.
- MONTE-MÓR, Patrícia. Meu mestre louco. Brochura do Programa de Cinema do Instituto Moreira Salles. Rio de Janeiro, jul. 2009, p. 17-23.
- NAGIB, Lúcia. Cinema novo, Glauber, Herzog. In: BAX, Dominique; BÉGHIN, Cyril; ARAÚJO SILVA, Mateus (Dir.). *Glauber Rocha / Nelson Rodrigues*. Bobigny: Magic Cinéma, 2005. (Coll. Théâtres au Cinéma, 16)
- NEVES, David. Afinal, o realismo? [sobre *Chronique d'un été*]. In: *Telégrafo visual: crítica amável de cinema*. São Paulo: Ed. 34, 2004.

- PAGANINI, Andrea. Jean Rouch (Paris, Éditions Montparnasse, 2005). *L'Homme*, n.175-176, p.482-485, juil.-sept. 2005.
- PARANAGUÁ, Paulo Antonio. Luis Buñuel et Glauber Rocha. *Positif*, n. 272, p. 16-19, oct. 1983.
- PEREIRA, Miguel. Columbianum, na contramão do colonialismo cinematográfico, *Cinemas*, n. 12, p.103-115, jul.-ago. 1998.
- PIAULT, Marc. Regards croisés, regards partagés. In: ROUCH, Jean. *Les Hommes et les dieux du fleuve*: essai ethnographique sur les populations Songhay du moyen Niger, 1941-1983. Paris: Artcom, 1997b, p.7-20.
- _____. *Anthropologie et cinéma*. Paris: Nathan, 2000.
- PIERRE, Sylvie. *Glauber Rocha*. Paris: Cahiers du Cinéma, 1987.
- _____. Glauber en exil. [Entrevista a Mateus Araújo Silva & Cyril Béghin]. In: BAX, Dominique; BÉGHIN, Cyril; ARAÚJO SILVA, Mateus (Dir.). *Glauber Rocha / Nelson Rodrigues*. Bobigny: Magic Cinéma, 2005.
- PRÉDAL, René (Dir.). Jean Rouch, un griot gaulois. *CinémAction*, n. 17, fév., 1982.
- _____. (Dir.). Jean Rouch ou le ciné-plaisir. *CinémAction*, n. 81, 4e. trim. 1996.
- RENZI, Eugenio. RochEisenstein. In: BAX, Dominique; BÉGHIN, Cyril; ARAÚJO SILVA, Mateus (Dir.). *Glauber Rocha / Nelson Rodrigues*. Bobigny: Magic Cinéma, 2005. (Coll. Théâtres au Cinéma, 16)
- ROCHA, Glauber. Um leão na África. *Manchete*, n. 933, p. 110-115, 7 mar. 1970.
- _____. Idade da Terra: um aviso aos intelectuais. *Folha de S.Paulo*, 9/11/1980, p. 51
- _____. *La Nascita degli dei*. Torino: ERI, 1981.
- _____. *Roteiros do terceiro mundo*. Rio: Alhambra/Embrafilme, 1985.
- _____. *Cartas ao mundo*. Org. Ivana Bentes. São Paulo: Cia das Letras, 1997.
- _____. *Revisão crítica do cinema brasileiro [1963]*. 2. ed. rev. e aum. São Paulo: Cosac Naify, 2003.
- _____. *Revolução do Cinema Novo [1981]*. 2. ed. rev. e aum. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- _____. *O século do cinema [1983]*. 2. ed. rev. e aum. São Paulo: Cosac Naify, 2006a.
- _____. *Le Siècle du cinéma*. Ed. française établie par Cyril Béghin et Mateus Araújo Silva. Trad. Mateus Araújo Silva. Bobigny/São Paulo: Magic Cinéma/Yellow Now/Cosac Naify, 2006b.
- ROCHA, Glauber et al. *Deus e o Diabo na terra do sol*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.
- ROSSELLINI, Roberto. Entretien (propos recueillis par Fereydoun Hoveyda et Eric Rohmer). *Cahiers du Cinéma*, n. 145, juillet 1963. Republicado em ROSSELLINI, Roberto. *Le Cinéma révélé*. Textes réunis et préfacés par Alain Bergala. Paris: Cahiers du Cinéma/Éd. de l'Étoile, 1984.
- ROUCH, Jean. D'un certain cinéma africain: à propos d'un débat sur *Le Carnaval des dieux*. *La Vie Africaine*, n.15, p.26-27, juin 1961.
- _____. Le film ethnographique. In: POIRIER, Jean (Dir.). *Ethnologie générale*. Paris: Gallimard, 1968. (Encyclopédie de la Pléiade)
- _____. Jean Rouch: zoom sur l'Afrique (entretien). *Connaissance de l'Afrique*, n.

- 35, p. 2-5, déc. 1970.
- _____. A descoberta da cultura negra. Entrevista a René Capriles Farfan. *Filme Cultura*, n. 19, p. 10-15, mar.-abr. 1971a.
- _____. Cinq regards sur Vertov. In: SADOUL, Georges. *Dziga Vertov*. Paris: Éditions Champ Libre, 1971b.
- _____. Entretien avec Jean Rouch. Propos recueillis par Pierre Leroy. *Téléciné*, v. 24, n. 174, p. 6, déc. 1971c.
- _____. Majorité du film ethnographique. *Le Courrier du CNRS*, n. 17, p. 24-27, juil. 1975.
- _____. *Jean Rouch: une rétrospective*. Paris: Ministère des relations étrangères, 1981.
- _____. *Jorge Bodansky, cinéaste brésilien: une leçon de cinéma direct qui vient d'Amazonie*. Paris: La Cinémathèque française, oct. 1983.
- _____. *Jean Rouch ou l'initiation à la danse*. Propos recueillis par Brigitte Paulino-Neto. *Libération*, p. 37, 19-20 mars 1988a.
- _____. Loeil mécanique. *Gradhiva. Revue d'Histoire et d'Archive de l'Anthropologie*, n. 4, p. 57-66, été 1988b.
- _____. Grand Albert, le 'ciné-magicien'. *Pardo News*, 41e Festival du Film de Locarno, n. 6, p. 1, 10 ago. 1988c.
- _____. Le vrai et le faux. *Traversées*, n. 47, p.175-187, nov. 1989.
- _____. Entretien avec Frédérique Devaux. In: DEVAUX, Frédérique. *Dziga Vertov*. Crisnée: Éditions Yellow Now, 1990.
- _____. La caméra et les hommes. [1973]. In: TOFFETTI, Sergio (a cura di). *Jean Rouch, le renard pâle*. Torino: Centre Culturel Français de Turin/Museo Nazionale del Cinema di Torino, 1991.
- _____. Jean Rouch, 54 ans sans trépied. Entretien par Jean-Paul Colleyn. *CinémAction*, n. 64, p. 40-50, 3e trim. 1992.
- _____. Filmer des corps possédés. *Libération*. Paris, le 7 juillet 1993, p. 6.
- _____. L'autre et le sacré: jeu sacré, jeu politique. In: THOMPSON, C. W. (Dir.). *L'Autre et le sacré: surréalisme, cinéma, ethnologie*. Paris: L'Harmattan, 1995.
- _____. Parole dominée, parole dominante... Entretien avec Jean Rouch réalisé par Colette Piault. In: PRÉDAL, René (Dir.). *Jean Rouch ou le ciné-plaisir*. *CinémAction*, n. 81, p. 148-160, 4e trim. 1996.
- _____. Essai sur les avatars de la notion de personne du possédé, du magicien, du sorcier, du cinéaste et de l'ethnographe [1971]. In: *Les Hommes et les dieux du fleuve: essai ethnographique sur les populations Songhay du moyen Niger, 1941-1983*. Paris: Artcom, 1997a.
- _____. *Les Hommes et les dieux du fleuve: essai ethnographique sur les populations Songhay du moyen Niger, 1941-1983*. Paris: Artcom, 1997b.
- SARACENI, Paulo César. *Por dentro do Cinema Novo: minha viagem*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1993.
- SCHEINFEIGEL, Maxime. Les statues et les maîtres. *Cinémathèque*, n. 14, p. 99-106, automne 1988.
- _____. Éclats de voix (Robinson ne dit pas son vrai nom). *Admiranda*, n. 10, p. 110-118, 1995. (Le génie documentaire)
- _____. *Les Âges du cinéma: trois parcours dans l'évolution des représentations*

- filmiques. Paris: LHarmattan, 2002. Partie I - Retour sur l'histoire du cinéma: de Rouch à Resnais, quelques auteurs modernes, p. 21-101.
- _____. *Jean Rouch*. Paris: CNRS, 2008.
- SIMSOLO, Noël. Les riguers du désordre. [sobre Glauber e Carmelo Bene]. In: BAX, Dominique; BÉGHIN, Cyril; ARAÚJO SILVA, Mateus (Dir.). *Glauber Rocha / Nelson Rodrigues*. Bobigny: Magic Cinéma, 2005.
- SZTUTMAN, Renato. Jean Rouch e o cinema como subversão de fronteiras. *Sexta-Feira (Antropologia Artes Humanidades)*, n. 1, p. 23-28, maio 1997.
- _____. Jean Rouch, um antropólogo-cineasta. In: NOVAES, Sylvia Caiuby et al. (Orgs.). *Escrituras da imagem*. São Paulo: Edusp, 2004.
- _____. Imagens perigosas: a possessão e a gênese do cinema de Jean Rouch. *Cadernos de Campo*, São Paulo, n.13, 2005.
- _____. Imagens-transe: perigo e possessão no cinema de Jean Rouch. In: BARBOSA, Andrea; CUNHA, Edgar; HIKJI, Rose (Orgs.). *Imagem-conhecimento: antropologia, cinema e outros diálogos*. Campinas: Papyrus, 2008.
- TOFFETTI, Sergio (a cura di). *Jean Rouch, le renard pâle*. Torino: Centre Culturel Français de Turin/Museo Nazionale del Cinema di Torino, 1991.
- VALENTINETTI, Claudio. *Glauber, um olhar europeu*. São Paulo: Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi, 2002.
- VIANY, Alex. *O processo do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.
- VIEIRA, João Luiz (Org.). *Glauber por Glauber*. Rio: Embrafilme, 1985.
- WITT, Mike. Godard, le cinéma et l'ethnologie: ou l'objet et sa représentation. In: THOMPSON, C. W. (Dir.). *L'Autre et le sacré: surréalisme, cinéma, ethnologie*. Paris: LHarmattan, 1995.
- XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- _____. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.
- _____. Glauber Rocha: le désir de l'Histoire. In: PARANAGUÁ, Paulo A. (Dir.). *Le Cinéma Brésilien*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1987, p. 145-153. Incluído depois, em português, em XAVIER, Ismail. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.
- _____. Prefácio. In: ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. 2. ed. rev. e aum. São Paulo: Cosac Naify, 2003.
- _____. Prefácio. In: ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. 2. ed. rev. e aum. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- _____. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. [1977]. 3. ed. rev. e ampl. São Paulo: Paz e Terra, 2005.
- _____. Prefácio. In: ROCHA, Glauber. *O século do cinema*. 2. ed. rev. e aum. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- _____. *Sertão mar: Glauber Rocha e a estética da fome [1983a]*. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- _____. Glauber Rocha: em tempo de revisão crítica. Entrevista a Vinícius Dantas, *Folha de S.Paulo*, 13 nov. 1983b. Folhetim, p. 9-11. Republicada, sob o título "O cinema novo e as especificidades da primeira fase", em XAVIER, Ismail. *Encontros*. Org. Adilson Mendes. Rio de Janeiro: Azougue, 2009.
- _____. *Encontros*. Org. Adilson Mendes. Rio de Janeiro: Azougue, 2009.



Flaherty e Rouch: a invenção da tradição

HENRI ARRAES GERVAISEAU

Pós-doutor pela Universidade de São Paulo (USP)

Documentarista e professor da ECA-USP

Resumo: Invocando em seu preâmbulo as categorias de tradição (inspirada em Paul Ricoeur) e invenção da tradição (inspirada em Eric Hobsbawm), o ensaio discute o modo como Rouch inventa uma tradição ao reivindicar a herança de Flaherty, de cuja obra indicamos brevemente a novidade, antes de examinarmos sua reinterpretação em escritos de Rouch publicados entre 1955 e 1996.

Palavras-chave: Jean Rouch. Robert Flaherty. Tradição. Invenção da tradição.

Abstract: After invoking, in the preamble, the categories of tradition (inspired by Paul Ricoeur) and of invention of tradition (inspired by Eric Hobsbawm), this paper discusses the way in which Rouch proceeds to invent a tradition when he claims the heritage of Flaherty. The novelty of Flaherty work is briefly indicated, followed by a thorough analysis of the reinterpretation of his filmography in the writings of Rouch between 1955 e 1966.

Keywords: Jean Rouch. Robert Flaherty. Tradition. Invention of the tradition.

Résumé: Évoquant, dans son préambule, les catégories de tradition (inspirée de Paul Ricoeur) et d'invention de la tradition (inspirée d'Éric Hobsbawm), l'article discute le mode d'invention de la tradition auquel procède Rouch, quand il revendique l'héritage de Flaherty. La nouveauté de l'approche de l'oeuvre de ce dernier est brièvement indiquée, avant l'examen attentif de sa réinterprétation dans les écrits de Rouch publiés entre 1955 et 1996.

Mots-clés: Jean Rouch. Robert Flaherty. Tradition. Invention de la tradition.

Tradição e invenção da tradição

Ao abordar, no seu estudo *Tempo e narrativa* (1985), a questão da tradição, Paul Ricoeur estabelece uma frutífera e analítica diferenciação entre os termos *tradicionalidade*, *tradições* e *tradição* que vale a pena lembrar para melhor discernir que tipo de *invenção da tradição* Rouch opera, ao reivindicar a herança de Flaherty.

Segundo Ricoeur, a *tradicionalidade* procede de uma tensão interna ao espaço da experiência, entre a *eficiência* do passado, que sofremos, e a *recepção* do passado, que operamos. Entre a herança que recebemos, em outras palavras, e aquela da qual nos apropriamos, no quadro de um processo de transmissão atravessado por uma cadeia de interpretações e reinterpretações das heranças do passado.¹ Trata-se, nesse processo, de uma transmissão geradora de sentido que só se compreende dialeticamente no intercâmbio entre o passado interpretado (no nosso caso a vida e a obra de Flaherty) e o presente interpretante (a interpretação que delas dá Rouch).

Assim dizendo, ao seguir Ricoeur, passamos o limiar do primeiro ao segundo sentido do termo *tradição*, a saber, do conceito formal de *tradicionalidade* ao conceito material de *conteúdo tradicional*. No movimento de sua análise, Ricoeur propõe entender, momentaneamente, por *tradição*, as *tradições*, isto é, concentrar-se no sentido e na interpretação dos conteúdos transmitidos, colocando de lado, provisoriamente, a questão da verdade.

Entretanto, observa Ricoeur, a questão do sentido, colocada por todo conteúdo transmitido, não pode ser separada da verdade senão por uma abstração, pois toda proposta de sentido é simultaneamente uma pretensão à verdade. Deslizamos aqui, segundo ele, da consideração das tradições para a apologia da *tradição*. Efetivamente, sublinha, o que *recebemos do passado são crenças, persuasões, convicções, isto é, modos de considerar verdadeiro*. Entendida desse modo, então, “a tradição, enquanto instância de legitimidade, designa a pretensão à verdade... oferecida a argumentação no espaço público da discussão”.² Como veremos, Rouch considera a abordagem inaugurada por Flaherty como *o caminho a seguir*.

Para Eric Hobsbawm (2008), não é necessário recuperar ou inventar tradições quando estas se conservam. Elas seriam

1. A tradicionalidade, segundo Ricoeur, comporta o reconhecimento de uma dívida que é fundamentalmente contraída com um outro: as heranças transmitidas o são principalmente pela via da linguagem, e mais geralmente sobre a base de sistemas simbólicos que implicam um mínimo de compartilhamento de crenças comuns e de entendimentos sobre regras, permitindo decifrar signos, símbolos e normas em vigor no grupo.

2. Para Ricoeur (1985: 410), “a pretensão à verdade dos conteúdos das tradições merece ser considerada como uma presunção da verdade, enquanto uma razão mais forte, isto é, um argumento melhor, ainda não se fez valer”. Na mesma página, Ricoeur explicita o que entende por “presunção da verdade” ou “verdade presumida”, e logo depois retoma esse entendimento da tradição, no singular, como “legitimação da pretensão à verdade, elevada por toda herança portadora de sentido” (p. 411).

inventadas porque, no presente, idéias, sistemas de valores e padrões de comportamento do passado não se encontram mais usados ou adaptados. Nessa acepção, a *invenção das tradições* é um processo de formalização e ritualização, caracterizado por referir-se ao passado, que se manifesta de maneira mais nítida quando uma tradição é deliberadamente inventada e estruturada por um único iniciador. Como veremos, Rouch não inventa, *ex nihilo*, a tradição fundada por Flaherty, mas oferece uma nova formalização de um conjunto de práticas, de natureza simbólica, que pressupõe uma série de valores e normas de comportamento. Entendo que o que Rouch assim opera, valendo-me de palavras de Ricoeur (1985: 133) sobre o movimento da tradição, não é a “transmissão de um depósito já morto, mas a transmissão viva de uma inovação sempre suscetível de ser reativada por um retorno aos momentos mais criadores do fazer poético”.

A ruptura de Flaherty

Para entendermos de que modo a abordagem inaugurada por Flaherty em *Nanook* (1922) pode ser considerada como uma novidade e uma ruptura, lembro sucintamente algumas tradições cinematográficas anteriores ao filme.

No decorrer do século XIX, surge uma importante indústria de *imagens* de viagens, ligada ao desenvolvimento dos meios de transporte, à expansão do colonialismo e à emergência do turismo de massa. Nos países europeus, assiste-se a uma difusão inédita de imagens de terras e países longínquos, que tem um papel essencial no desenvolvimento da indústria do turismo.

A apresentação de tipos étnicos ao público comum torna-se uma prática freqüente na virada do século, nas exposições universais; com o advento dos *Kinestocopes*, essas encenações começam a ser filmadas, expondo seres vivos transplantados de suas terras longínquas, como se estivessem mortos, realizando desse modo o que poderíamos chamar de uma “representação mumificada de sua alteridade” (MUSSER, 1996). Esse tipo de encenação também foi adotado, ainda que de modo menos sistemático, pelos operadores do cinematógrafo Lumière e seus concorrentes. Assim, em 1901, Edwin S. Porter filma um aparente povoado Inuit, reconstituído durante a Exposição Pan-americana de Buffalo, em meio a *icebergs* de papelão e um charco transformado em Oceano Ártico.

Entretanto, os filmes de viagens produzidos no decorrer dos primórdios do cinematógrafo pertencem, em sua maioria, à categoria de filmes ao *ar livre*, gravados nos países de origem das populações mostradas na tela. Os catálogos das primeiras produtoras apresentavam um repertório *enciclopédico* de *cenais de ruas e paisagens estrangeiras*.³ O filme de viagem é um dos gêneros mais populares nesse período e parece ser, junto com as *atualidades*, o tipo de filme predominante na articulação dos séculos XIX e XX, dentro do domínio da produção cinematográfica hoje chamada de documentário. As imagens trazidas de países longínquos pelos cinegrafistas Lumière estão na origem do êxito de sua atividade distribuidora e contribuem, segundo Burch (1990), para reinvestir de popularidade o empreendimento colonial (desde 1896-1897, as tomadas gravadas por cinegrafistas na Argélia e na Tunísia favoreciam a reaproximação entre as colônias e a pátria-mãe).

Além desses filmes curtos dos primórdios, o filme de viagem integra também, entre fins do século XIX e as três primeiras décadas do século XX, diversos tipos de filmes. Os primeiros filmes de viagem a conhecerem grande reconhecimento do público foram os filmes de expedição, entre os quais o de maior sucesso é um filme que mostra a travessia das grandes paisagens polares feita por ocidentais: *O silêncio eterno*, de H. G. Ponting (1911-1912). Esses filmes pertencem, em sua maioria, ao que poderíamos chamar, com Bazin (1958), de uma “etnografia de explorador”, pois têm como objeto primordial a descrição das peripécias do viajante no curso de sua travessia de territórios longínquos.

Outros tipos de filmes, de gênero mais confidencial, são produzidos por cientistas, mais especificamente etnógrafos, desde o aparecimento do cinematógrafo. Como indica Emilie de Brigard, os dois principais tipos de filmes produzidos por eles, até o início dos anos 1920, ou seja, quando Flaherty conclui *Nanook*, são os “filmes de tema único”, sobre uma cerimônia ou o artesanato de algum grupo, e o “inventário cultural filmado” (BRIGARD, 1979: 26). Para os etnógrafos daquela época, mais do que um novo modo de *expressão* ou de *exposição sintética* dos resultados de uma pesquisa, o filme representava um novo e precioso modo de observação, *diferida*.

O primeiro filme de Flaherty representa, em muitos aspectos, uma ruptura em relação aos diversos tipos de filmes de viagem ou

3. A representação do movimento próprio do cinematógrafo suscitava no espírito do espectador a ilusão de ser literalmente transportado em redor do mundo. Ver, a respeito, GUNNING, 1995.

de expedição, com a tradição até então hegemônica de *etnografia de exploradores*. Não se tratava mais de contar a história de uma expedição ou as peripécias vividas pelo observador ocidental durante a sua travessia de países longínquos; menos ainda de retirar os habitantes dessas regiões distantes para colocá-los em um cenário artificial e oferecer como espetáculo uma *representação mumificada de sua alteridade*; tampouco de preparar um catálogo fílmico das particularidades de comunidades longínquas ou de realizar uma observação diferida de seu modo de vida, para, posteriormente, elaborar teorias ou estudos escritos de cunho científico.

Flaherty almeja fazer do seu filme um instrumento de expressão da alteridade longínqua da comunidade Inuit. Explorador, homem prático, autodidata, solitário, não elaborou *a priori* o projeto de filmagem de *Nanook*. Mas, no curso de sua estadia de anos no local, o seu objetivo torna-se, paulatinamente, tentar exprimir o ponto de vista da comunidade observada, suas próprias condições de existência, e mostrar como se vêem os próprios Inuit.⁴

4. Ver as declarações de Flaherty reproduzidas por Paul Rotha (1978). Notemos que o *sentido etnográfico* que Flaherty declara ser um dos objetivos de seus trabalhos está próximo do sentido que Claude Lévi-Strauss atribui à antropologia: “Enquanto a sociologia se esforça para fazer uma ciência social do observador, a antropologia procura, ao contrário, elaborar a *ciência social do observado* (...) sua meta é atingir, através de sua descrição de sociedades estrangeiras e longínquas, o *ponto de vista do próprio indígena*” (grifo meu). Ver Lévi-Strauss (1971). As declarações de Flaherty também são reproduzidas por Georges Sadoul (1975) e José Manuel Costa (1984).

Ressalto que a ambição de Flaherty não é surpreender, após longa estadia na comunidade, as peculiaridades contemporâneas da vida dos habitantes no imediatismo visível de sua ocorrência aparentemente imprevista em diversas situações do cotidiano – o que implicaria, com certeza, flagrar diversos tipos de situações em que ocorreriam contatos interétnicos, por exemplo. Como ele próprio declarou, não lhe interessava “realizar filmes sobre o que o homem branco fez dos homens primitivos. O que pretendo é mostrar a majestade inicial... desses povos antes que os homens brancos a destruam” (*apud* Quintar, 1960: 274).

No centro de sua abordagem, então, torna-se necessária a prática da reconstituição, prática que posteriormente Rouch chamará de *mise en scène* do documentário – ou *mise en scène* da vida real –, em que pessoas reais, criteriosamente escolhidas entre os membros da comunidade, encenam situações e realizam ações representativas do modo de vida ancestral do grupo ao qual pertencem. A reconstituição, para a tela, dos gestos cotidianos e essenciais que a memória coletiva do grupo reteve tem por objetivo caracterizar a singularidade do seu modo de vida no espaço de seu próprio território. Cabe notar o privilégio concedido à apresentação dos gestos cotidianos como expressão

social de um agrupamento humano. Essa reconstituição, fruto da observação da situação presente da comunidade estudada e do conhecimento de sua memória coletiva, é concebida como aquilo que deve ser a expressão mais *fidel* possível dos aspectos mais importantes do modo de vida observado, que é sempre o de uma *pequena* comunidade com a qual o realizador partilha a vida. Busca-se o estabelecimento de uma relação privilegiada entre o passado da comunidade estudada e seu presente, com o objetivo de fazer com que o público ocidental descubra um modo de vida *heterogêneo* à sua experiência, possibilitando, assim, a perpetuação desse patrimônio comunitário *singular* na memória coletiva da humanidade.

Flaherty instala um laboratório no local, e um equipamento de projeção, para poder retomar a observação, no decorrer da filmagem, das cenas registradas; compartilhar impressões e recolher sugestões a respeito com as pessoas filmadas. Para ele, qualquer que seja a etapa de filmagem, deve sempre haver um retorno, uma reflexão *sobre o ato primeiro do registro cinematográfico*,⁵ que tire partido da observação diferida e coletiva propiciada pelo dispositivo da projeção. Logicamente, essa nova compreensão do processo de filmagem, que inclui uma grande atenção à apresentação dos gestos escolhidos sobre a tela, conduzirá o realizador à elaboração de procedimentos de exposição e montagem estreitamente ligados a seu objeto, tema que, entretanto, escapa aos limites do presente texto.⁶

Se os princípios fundamentais que guiaram a realização de *Nanook*, passíveis de serem reencontrados em outros filmes do realizador, que tanto impacto causaram em Rouch, legitimam a ambição de Flaherty de atingir uma reconstituição do ponto de vista Inuit, a autenticidade de sua *démarche* não implica de modo algum, evidentemente, que no final de seu percurso tenha conseguido, efetivamente, exprimir uma *pintura exata* desse ponto de vista – para retomar o termo que ele utiliza ao ressaltar que desejava fazer dos Inuit uma pintura exata e favorável. Num filme como *Nanook*, notemos, além da ausência de referência à realidade dos contatos interétnicos, a ausência de exploração da dimensão simbólica na relação do homem com a natureza, como por exemplo no caso da caça – segundo os estudos de Robbe, os Inuit acreditam que não é o homem que caça o animal, mas o animal que se deixa caçar (ROBBE, 1994; MONTEIRO, 2007).

5. A utilização dessa expressão a respeito do método de Flaherty é de J.-L. Comolli (1995), em um belo artigo sobre *O Homem de Aran*. Vertov compartilha essa visão da filmagem como *processo* – apesar das evidentes diferenças de métodos de trabalho. Em um dos seus textos o cineasta russo observa: “Queremos conseguir que a redação do roteiro, a filmagem e a montagem sejam realizadas simultaneamente, com as observações trazidas ininterruptamente” (VERTOV, 1971: 209).

6. Em *Nanook* e no *Homem de Aran*, trata-se, para Flaherty, de estabelecer uma correlação, através da montagem, entre fragmentos pinçados em cenas heterogêneas, que uma relativa proximidade física une, a fim de demonstrar, por meio de um complexo processo de recomposição dos fragmentos, seu vínculo comum com uma totalidade orgânica de ordem cosmológica. Para uma discussão mais ampla da abordagem de Flaherty, ver GERVAISEAU, 2000.



De como Rouch reinventa Flaherty

Estabelecido o quadro, mostrarei doravante, através, essencialmente, do exame de uma série de escritos de Rouch, de que modo ele reinventa a tradição inaugurada por Flaherty, que constitui como predecessor. Devo antes, em primeiro lugar, sublinhar que este exame não tem pretensão exaustiva, na medida em que não trabalhei com a bibliografia completa de Rouch, mas com um conjunto de textos, publicados entre 1955 e 1996, que me parecem, entretanto, bastante representativos do seu pensamento.⁷ Em segundo lugar, ressalto que não considero, evidentemente, que a instituição da memória da obra de Flaherty (e/ou os seus ensinamentos) foi fruto do empenho de Rouch. A repercussão dessa obra, desde o imenso sucesso público de *Nanook* e da recepção entusiasta da vanguarda cinematográfica da primeira metade dos anos 1920⁸ até a criação, na primeira metade dos anos 1950, da Fundação Robert Flaherty (1953) e dos Seminários Flaherty (1955), foi considerável. Não é por acaso que *Nanook* foi o primeiro filme visto por Rouch, ainda nos anos 1920. Meu argumento é que, no movimento da construção da sua identidade como etnógrafo-cineasta e da consolidação do seu lugar singular no campo do cinema, Rouch procede a uma nova interpretação do legado de Flaherty – que ele reivindica, aliás, de modo mais constante do que o de Vertov.

No artigo “A propósito dos filmes etnográficos”, de 1955, e no de 1961, intitulado “De um certo cinema africano”, além de breves, vagas e valorativas alusões ao *espírito* de Flaherty, Rouch ressalta a importância do seu exemplo no que tange à opção por uma longa permanência em campo, antes de rodar. Nos artigos “Situações e tendências do cinema na África” e “A África entra em cena”, publicados respectivamente em 1961 e 1962, estabelece um balanço histórico do cinema africano e informa que, quando realizava *Les fils de l'eau*, de 1955, por ele qualificado como “filme de etnografia tradicional”,

tentava evitar a armadilha do exotismo. (...) Flaherty já tinha me mostrado um caminho, o da *mise en scène* do documentário: ao ordenar e construir os elementos da vida autêntica, os separava do seu quadro estranho e os tornava acessíveis a todos os públicos do mundo.

Sublinho que o caminho que, no caso, Flaherty lhe mostra é o da *mise en scène* do documentário, que constitui, para Rouch uma transfiguração dos *elementos* dessa *vida autêntica*.

7. Devo a Mateus Araújo a indicação e a cópia de boa parte desses textos.

8. Ver, entre outras, as declarações de Eisenstein – “Nós, russos, aprendemos com *Nanuk* mais do que com qualquer outro filme estrangeiro. Nós gastamos o filme de tanto estudá-lo. Em certo sentido, era para nós um início” (*apud* ROTH, 1978) – e de Cavalcanti (1976: 66) – “Para nossos espectadores de 1923, *Nanuk* era a própria vida. Em meio à confusão do grupo de vanguarda, nós que lutávamos contra o filme artístico, literário, teatral, compreendíamos que a solução que buscávamos estava ali, com toda a poesia do verdadeiro drama cinematográfico. Uma lição bastante oportuna”.



O termo *mise en scène*, não mais associado ao termo *documentário*, mas à expressão vida real (“a *mise en scène* mais difícil, a da vida real”), é retomado no artigo mais acadêmico de 1968, intitulado “O filme etnográfico”, publicado na prestigiosa *Encyclopédie de la Pléiade*, bem como em “A câmera e os homens”, de 1973, que não apenas retoma a expressão citada, mas ainda incorpora vários trechos do artigo de 1968.

No texto de 68, Rouch salienta que Flaherty “coloca todos os problemas que ainda não resolvemos” e busca sintetizar “a lição sempre nova do velho mestre”. Efetivamente, para Rouch,

Flaherty, durante os quinze meses da realização de *Nanook*... inventou tudo e pôs tudo em prática: o contato preliminar, a amizade, a participação, o conhecimento de um assunto indispensável à sua filmagem, a colocação em situação (“*Nanook* interpreta o papel de *Nanook*”, Luc de Heusch), a *mise en scène* mais difícil, a da vida real.

Cabe ressaltar a permanência da idéia de necessidade dessa *mise en scène*, no curso dos textos de Rouch. No artigo já citado de 1961, essa necessidade está associada ao projeto de um reordenamento dos elementos da vida autêntica, desvencilhados do seu entorno aparentemente pitoresco, para “torná-los acessíveis a todos os públicos do mundo”; no texto de 68, a referida necessidade é justificada pela constatação da diferença existente entre “fato observado” e “fato fílmico” e da autonomia, que poderíamos chamar de relativa, do *significante* cinematográfico em relação ao *significado* etnográfico.⁹

Efetivamente, nesse último texto Rouch enfatiza que Flaherty é um dos maiores *metteurs en scène* e que o realizador americano “entendeu desde o início o que buscamos freqüentemente em vão; que um filme etnográfico perfeito deve ser o resultado de uma dialética delicada entre fato observado e fato fílmico: o ‘significante’ cinematográfico não pode ser o simples reflexo do ‘significado’ etnográfico”. Esse entendimento pioneiro encontra-se estreitamente associado, no velho mestre, à intuição que teve da importância do recurso à câmera “que Luc de Heusch magnificamente denominou de câmera participante”. “Como magistralmente expôs nosso amigo Luc de Heusch”, acrescenta, “Flaherty, sem o saber, descobria o embasamento das técnicas da ‘observação participante’ que utilizam, há vários anos, sociólogos e etnólogos”.

Tal descoberta foi tornada possível porque a busca obsessiva

9. Em um artigo mais recente, de 1989, “O verdadeiro e o falso”, publicado pela revista *Traversées*, Rouch volta à necessidade da encenação, a propósito particularmente da famosa cena do iglu de *Nanook*, salientando “Sim, era preciso encenar”, e acrescentando “mas com que talento, com que graça”.

de Flaherty –etnógrafo sem o saber – por autenticidade “o levava a um contato preliminar prolongado de vários meses”, senão vários anos, “precedendo (a filmagem de) uma observação minuciosa, uma tentativa de compreensão mútua da qual muito poucos etnógrafos profissionais podem se vangloriar”. Essa tentativa de compreensão passava pela projeção de copiões ou de uma pré-montagem do filme em curso de realização para os sujeitos filmados: “Para Flaherty, observar os homens era também ser observado, ser aceito por eles”.

No artigo de 68, Rouch ressalta que a referida *mise en scène* é descoberta por Flaherty em campo, espontaneamente: na medida em que não tem fórmula pronta, encontra a solução mais eficaz. Assim “se, em *Nanook*, a caça à foca é filmada em um único plano de mais de um minuto, no *Homem de Aran* o cansaço causado pela construção da mureta de pedra é exprimido numa seqüência de uma dezena de planos de uma duração total de alguns segundos”. “A montagem, então”, enfatiza Rouch, “é apenas a seqüência lógica da *mise en scène* da tomada”. Rouch conclui enfatizando que “Flaherty é, sobretudo, um poeta dos homens”. Curioso é que todos os exemplos que dá em seguida relacionam-se com *expressões fisionômicas dos personagens*.

O texto da *Pléiade* é um dos que contêm mais longas referências à vida, à obra e ao pensamento de Vertov. Irei me limitar aqui a algumas brevíssimas observações. Se, no texto de 68, Rouch qualifica conjuntamente Vertov e Flaherty de precursores geniais, e sublinha aspectos do pioneirismo de Vertov – como o uso, pela primeira vez, em *Três canções sobre Lenine* (1934), da entrevista direta (*l'interview en direct*) –, o legado mais abrangente que ele efetivamente reivindica é o de Flaherty.

É curioso constatar que, apesar de no início da parte do seu texto dedicada ao cineasta russo ter ressaltado que este fazia sociologia sem o saber, no final desse mesmo segmento Rouch enfatiza que Vertov

nunca realizou um filme verdadeiramente sociológico (e ainda menos etnográfico), mas sem o saber, sem sobretudo que os seus contemporâneos o soubessem, desempenhou um papel determinante na reação e na evolução de todo o cinema documentário, foi verdadeiramente o realizador “dos filmes que produzem filmes”.

Entre outros textos dos escritos de Vertov citados no artigo, notemos trechos do “Manifesto de 1923”: um deles relaciona-se

com a capacidade singular e única da câmera, *cine-olho*, de mostrar o mundo de um modo até então desconhecido, num movimento perpétuo, e é retomado por Rouch no prefácio ao livro de Sadoul sobre Vertov e em dois artigos já citados: “A câmera e os homens” e “O verdadeiro e o falso”. Neste último, Rouch sublinha que quando cunhou o termo *cine-transe* inspirou-se em parte nesse texto de Vertov e no vocabulário da dança ritual.

No prefácio do *Catálogo de filmes etnográficos sobre a região do Pacífico*, de 1970, Rouch alude ao contexto de surgimento do projeto de *Moana* (1926), lembrando que Flaherty parte para os mares do Sul influenciado pela leitura de Melville e pelo livro de Frederick O’Brien chamado *White shadows over the South seas*, “com a intenção de mostrar ‘a majestade primeira e a originalidade desses povos’ antes que a civilização branca os tenha feito desaparecer completamente”. Rouch descreve sinteticamente o desenrolar do ano de preparação das filmagens; a longa duração destas (um ano, igualmente), a fidelidade de Flaherty ao método de câmera participante; o posterior fracasso de bilheteria do filme. Ao fim do texto, elogia o trabalho de Ian Dunlop, autor do filme *Desert people*, salientando o reencontro, por esse realizador, do velho caminho traçado por Flaherty: “revelar uma das civilizações mais primitivas do nosso globo, subseqüentemente a mais estrangeira, era mostrar dela, o mais simplesmente possível, os gestos cotidianos”.

Cabe ressaltar aqui, nessa dupla referência a Flaherty (sem entrar na discussão sobre o uso surpreendente, por Rouch, das palavras *civilização primitiva*), a importância da monstração dos gestos como revelação de uma civilização; e, por outro lado, a intenção de mostrar a majestade primeira dos povos, que, como já sublinhado, encontra-se na raiz da opção inicial do *velho mestre* pela prática da reconstituição.

Não há, para Rouch – testemunho do processo de descolonização, cujas contradições irão envolver muitos dos personagens dos seus filmes –, como em Flaherty, o afã de reconstituir cinematograficamente práticas gestuais e de sobrevivência pertencentes ao passado ancestral das comunidades que escolheu filmar. Há, entretanto, alguma convergência entre os dois realizadores na preocupação

de resgatar patrimônios comunitários heterogêneos para a experiência do espectador ocidental, de modo a possibilitar a virtual perpetuação desses patrimônios na memória coletiva da humanidade. Preocupação mais do que evidente num filme de Rouch como *La chasse au lion et à l'arc* (1965), que também transparece no texto de 1989 para a revista *Traversées*, já citado, em que, ao rememorar uma gravação que realizou, apoiado por John Marshall, com Margaret Mead, ele evoca nostalgicamente os momentos em que “filma os rituais ameaçados, as técnicas artesanais quase desaparecidas, as caças tradicionais que serão os últimos testemunhos de uma cultura esvaecida, testemunhos de sua dignidade”.

No texto “Cinco olhares sobre Vertov”, prefácio ao livro de Sadoul sobre Vertov, publicado em 1971, Rouch, quase dez anos depois da experiência do filme *Crônica de um verão*, reconhece a ambigüidade do termo *cinema verdade*, preocupação reencontrada no artigo de 1973, “Ensaio sobre os avatares da noção de pessoa” (*Essai sur les avatars de la notion de personne du possédé, du magicien, du sorcier, du cinéaste et de l'ethnologue*). Neste último texto, Rouch reconhece o caráter contraditório do termo, na medida em que filmar significa, entre outros, trucagens. Ou seja, por exemplo, acelerar ou retardar ações e, subsequentemente, distorcer, pelo menos *factualmente*, a verdade. Entretanto, ressalta, ao tentar resgatar o sentido do uso que fez do termo, junto com Morin, *cinema verdade* não significa a pura verdade, mas a verdade peculiar dos sons e das imagens registradas, uma verdade própria ao cinema.

No artigo “Maioridade do filme etnográfico”, de 1975, há uma brevíssima alusão ao fato de que até a Segunda Guerra Mundial o mundo aceitava os primeiros filmes de Flaherty com simultânea “admiração e reticência”. Nesse panorama desigual da trajetória do filme etnográfico desde os primórdios do cinematógrafo, parte importante é reservada à apresentação dos próprios filmes de Rouch: este salienta, no final, que no período do cinema direto, que situa entre 1960 e 1968,

o cinema etnográfico encontrava-se, por acaso, na vanguarda do cinema *tout court*, e na própria França o que se chamou de “nouvelle vague” não foi outra coisa senão a aplicação, por alguns realizadores cheios de talentos, dessa libertação da técnica cinematográfica.

No texto já citado e parcialmente comentado, “La cámara et les hommes”, de 1973, Rouch exalta a “primeira síntese entre as teorias vertovianas do ‘cine-olho’ e a experiência da câmera participante de Flaherty”, a capacidade de caminhar com a câmera e conduzi-la aonde é mais eficaz, improvisando “para ela um outro tipo de balé, onde a câmera se torna tão viva quanto os homens que ela filma”.

Destaco nesse texto também a afirmação segundo a qual “um filme é o único meio do qual disponho para mostrar ao outro como o vejo”. Para Rouch, o seu público é primeiro o outro, aquele que *eu* filmo. Encontra-se aqui retomada a expressão “câmera participante”, a qual oferece “essa possibilidade extraordinária de comunicação com o grupo estudado”. Mais uma vez, Rouch atribui a Flaherty a invenção da observação participante, bem como desse efeito de *feedback* que, segundo ele, “ainda usamos muito desastrosamente”. Graças ao *feedback*, o antropólogo é “um estimulador de conhecimento mútuo e, então, de dignidade”. Rouch coloca aqui o velho mestre como predecessor não apenas no campo do cinema etnográfico, mas, mais ainda, no campo da antropologia. Efetivamente, para Rouch o compartilhamento de imagens com os sujeitos filmados, a experiência comum de assistir às imagens, além da observação diferida e da subsequente complementação de informações, constituem a primeira etapa “do que alguns de nós chamam de antropologia compartilhada”.

No artigo “O olho mecânico”, de 1988, dedicado a Vertov, Rouch destaca como a mais importante singularidade do *cine-olho* a sua possibilidade de fazer variar o tempo, ao mudar a velocidade das imagens – como Vertov mostra magistralmente no filme *O homem com a câmera*. No artigo “O verdadeiro e o falso”, de 1989, já citado, Rouch volta a defender a singularidade da verdade do cinema, que não é de natureza meramente factual – na medida em que, como vimos, há autonomia relativa do fato cinematográfico diante do fato etnográfico. Rouch evoca, entre outras, as gravações de *Ambara dama* (1974), em que alterou a velocidade de registro da câmera de 24 para 48 imagens por segundo, para documentar uma saída de máscaras dogons durante um funeral, possibilitando a posterior projeção das cenas num movimento mais lento. Outro exemplo por ele citado de obra em que trapaceia com o tempo, não buscando



ralentá-lo, mas acelerá-lo, é o dos *Mestres loucos* (1954), filme em que há uma condensação temporal: a cerimônia que dura um dia inteiro é condensada em 45 minutos.

Numa entrevista concedida em 1990 a Frédérique Devaux, para o livro por ela dedicado a Vertov, surgem inesperados comentários críticos de Rouch sobre *O homem com a câmera*, destacado no texto de 1968 para a *Pléiade* como única demonstração cinematográfica jamais realizada sobre a linguagem específica (e a filosofia) do cinema. Embora no início da entrevista confesse que quando realizou *Crônica*, em 1960, a idéia dele e de Morin era realizar *um homem com a câmera* portátil e sonoro em Paris, e embora aponte o interesse dessa verdadeira tentativa de contar uma estória sem intertítulos, Rouch enfatiza que a lição a não ser seguida é a da câmera de improviso, escondida, “uma mentira” que justifica o roubo das imagens, algo, para ele “moralmente inaceitável”. Além disso, destaca cenas do filme em que acredita que houve *mise en scène de la réalité* e mostra-se irritado com a *mise en scène* da *mise en scène*, caso, a rigor, de todas as cenas em que o *homem com a câmera* é visto por outra câmera.

O contraste é flagrante com outra entrevista de Rouch, concedida a Jean-Paul Colleyn, no início dos anos 90, em que, reiteradamente inquirido a respeito das encenações praticadas por Flaherty para a realização de *Nanook*, procura de diversos modos desmontar as reticências do seu interlocutor e sobretudo reafirma a sua identificação com Flaherty, pelo fato de a dimensão construída do filme, no caso a elaboração da sua estória, ser fruto de uma colaboração com a pessoa real que, para a posteridade, ficou eternizada sob o nome de *Nanook*.¹⁰

10. Sinto-me compelido a aludir, mesmo que de modo telegráfico, ao que considero um dos aspectos da contemporaneidade da tradição rouchiana no Brasil. Há legados que os sucessores explicitamente reivindicam, no caso de Rouch em relação a Flaherty, no movimento de afirmação dos seus caminhos cinematográficos. Mas também há heranças menos reivindicadas, porém muito presentes, como é o caso do documentarista Vincent Carelli e o projeto do qual é fundador, o Vídeo nas Aldeias, em relação a Rouch. Na obra de Vincent e de diversos dos seus parceiros brancos do projeto, podemos encontrar não apenas o registro e a apresentação condensada de rituais ameaçados, testemunhos de uma cultura e da sua dignidade (*Yäkwa, o banquete dos espíritos*, de 1995), mas também o que poderíamos chamar de uma antropologia compartilhada da comunicação audiovisual (*O espírito da TV*, 1990 e *Arca dos Zo'é*, de 1993), sem falar dos documentários dos próprios realizadores indígenas. Menção deve ser feita também a diversos trabalhos de outro realizador brasileiro, Andrea Tonacci, como por exemplo *Serras da desordem* (2006), objeto de uma intervenção de Leandro Saraiva no colóquio sobre Rouch.

Referências

BAZIN, A. Le cinéma et l'exploration. In: *Qu'est-ce que le cinéma I – Ontologie et langage*. Paris: Éditions du Cerf, 1958. [Resumo crítico do estudo de THEVENOT, Jean. *Cinéma d'exploration*, cinéma au long cours. Paris: Chavane, 1950.]



- BRIGARD, Emilie de. *Histoire du film ethnographique*. In: FRANCE, Claudine. Pour une anthropologie visuelle. Paris: Mouton Éditeur/École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1979.
- BURCH, N. *La Lucarne de l'infini*. Paris: Nathan Université, 1990.
- CAVALCANTI, Alberto. *Filme e realidade*. Rio de Janeiro: Livraria Martins Editora, 1976.
- COMOLLI, J.-L. *L'homme essentiel: Man of Aran de R. Flaherty*. Images Documentaires, n. 20, 1er trim. 1995.
- COSTA, José Manuel. *Robert Flaherty*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 1984.
- GERVAISEAU, Henri Arraes. *O abrigo do tempo: abordagens cinematográficas da passagem do tempo e do movimento da vida dos homens*, 2000. Rio de Janeiro, Tese de Doutorado: Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- GUNNING, Tom. Uma estética do espanto: o cinema das origens e o espectador (in)crédulo. *Imagens*, n. 5, ago./dez. 1995.
- HOBSBAWM, Eric. A invenção das tradições. In: HOBSBAWM, Eric; RANGER, Terence (Orgs.). *A invenção das tradições*. São Paulo: Paz e Terra, 2008.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. Place de l'anthropologie dans les sciences sociales et problèmes posés par son enseignement. In: *Anthropologie structurale*. Paris: Plon, 1971.
- MONTEIRO, Joana Ortiz. *Um olhar sobre o outro: a perspectiva sobre outras culturas na obra de Flaherty*, 2007. Dissertação de Mestrado, PPGCOM/ECA-USP
- MUSSER, Charles. Filmer Buffalo Bill et les Indiens : commentaires sur deux films Edison pour le kinetoscope, réalisés le 24 septembre 1894. In: LEFEBVRE, Thierry; MICHAUD, Philippe-Alain (Dirs.). *Exotica : l'attraction des lointains*. Paris: Association française de recherche sur l'histoire du cinéma, mai 1996 [nombre especial da revista 1895].
- QUINTAR, Fuad. Robert Flaherty et le documentaire poétique. *Études Cinématographiques*, n. 5, p.251-312, 3e trim. 1960.
- RICOEUR, Paul. *Temps et récit*. 3. Le temps traversé. Paris: Points/Essais, 1985.
- ROBBE, Pierre. Les Inuits d'Ammassalik, chasseurs de l'Arctique. *Mémoires du Muséum d'Histoire Naturelle*, tome 159. Ethnologie, 1994.
- ROTHA, P. *Robert J. Flaherty: a biography*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1978.
- ROUCH, Jean. À propos des films ethnographiques [1955]. *Positif*, n. double 14-15 (Films et auteurs), p. 145-149, nov. 1955.

- _____. D'un certain cinéma Africain : à propos d'un débat sur 'Le carnaval des dieux'. *La Vie Africaine*, n. 15, p. 26-27, 1961. Spécial Le cinéma et l'Afrique
- _____. L'Afrique entre en scène. *Le Courrier de l'Unesco*, n. 3, p. 10-15, mars 1962.
- _____. Situations et tendances du cinéma en Afrique. *Films ethnographique sur l'Afrique noire*. Paris: Unesco, 1967. Trad. inglesa In: FELD, Steven (Ed.). *Ciné-ethnography Jean Rouch*. University of Minnesota Press, 2003.
- _____. Le film ethnographique. In: POIRIER, Jean (Dir.). *Ethnologie générale*. Paris: NRF/Encyclopédie de la Pléiade, 1968.
- _____. Avant-propos du Catalogue de films ethnographiques sur la région du Pacifique. Paris, 1970.
- _____. Cinq regards sur Vertov. In: SADOUL, Georges. *Dziga Vertov*. Paris: Éditions Champ Libre, 1971.
- _____. Essai sur les avatars de la notion de personne du possédé, du magicien, du sorcier, du cinéaste et de l'ethnographe. In: *La notion de personne en Afrique noire*. Paris : CNRS, 1971. Trad. inglesa In: FELD, Steven (Ed.). *Ciné-ethnography Jean Rouch*. University of Minnesota Press, 2003.
- _____. Majorité du film ethnographique. *Le Courrier du CNRS*, n. 17, p. 24-27, Juillet 1975.
- _____. La caméra et les hommes. In: France, Claudine. *Pour une anthropologie visuelle*. Paris: Mouton Éditeur, 1979. [O manuscrito francês é de 1973. Tradução para o inglês: The camera and man. *Studies in the Anthropology of Visual Communication*, I, n. 1, p.37-44, 1974.]
- _____. Entretien avec le professeur Enrico Fulchignoni. In: *Jean Rouch, une rétrospective*. Paris: Ministère des relations extérieures. Cellule d'animation culturelle. Service d'étude, de réalisation et de diffusion de documents audiovisuels du CNRS, 1981.
- _____. Eoeil mécanique. *Gradhiva. Revue d'histoire et d'archive de l'anthropologie*, n. 4, p. 57-66, été 1988.
- _____. Le vrai et le faux. *Traversées*, n. 47, p.175-187, nov. 1989.
- _____. Entretien avec Frédérique Devaux. In: DEVAUX, Frédérique. *Dziga Vertov*. Crisnée : Éditions Yellow Now, 1990.
- _____. Entretien avec Lucien Taylor. *Visual Anthropology Review*, v. 7, n. 1, p. 92-102, 1991. [Reproduzido em FELD, 2003.]
- _____. Demain, le cinéma ethnographique? Entrevista concedida a Jean-Paul Colley. *CinémAction*, n. 64, p. 40-50, 3e trim. 1992.

SADOUL, Georges. L'art muet. In : *Histoire générale du cinéma*. Paris: Denoel, 1975. vol. 2 – Hollywood : la fin du muet.

VERTOV, Dziga. *Articles, journaux, projets*. Paris: UGE, 1971.

Handwritten scribbles and marks on the left side of the page.

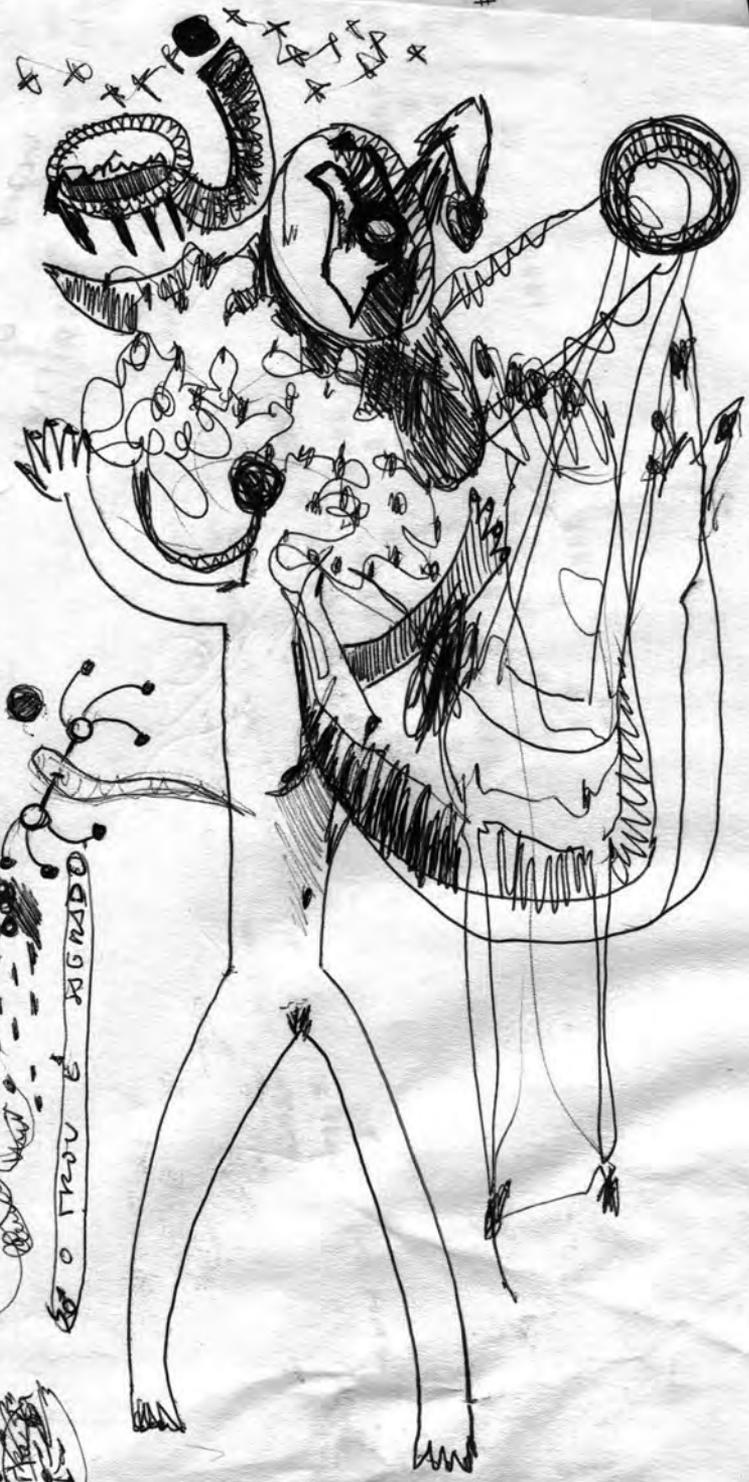
HORA MESMO NADA, ~~DEIXA~~

~~OPORTO FECEIT~~ ~~MOU ET~~ ~~PROU~~

SALVE RESTRUS DO TELA NOB

~~PROU ET~~ ~~PROU~~ ~~FACTUM~~ ~~ES~~

O TROU E JORDDO



#####

Jean Rouch: cineasta africanista?

MAHOMED BAMBA

Doutor em Cinema, Estética do Audiovisual e Ciências da Comunicação pela
Universidade de São Paulo (USP)

Professor na Faculdade de Comunicação (FACOM) da Universidade Federal da Bahia
(UFBA)

Resumo: Neste artigo procuramos indagar as razões profundas da perplexidade que sempre cercou a relação dos cineastas africanos com a obra de Jean Rouch. Para isso, o africanismo servirá aqui como conceito operatório para, de um lado, caracterizar a relação afetiva do próprio Jean Rouch com a África, e, por outro, para problematizar as ambigüidades do cinema etnográfico, percebido como ponto de superação (ou de transição) para a emergência e afirmação de um cinema genuinamente africano.

Palavras-chave: Africanismo. Filme etnográfico. Documentário. Cinema africano.

Abstract: In this paper, we try to investigate deep reasons of perplexity which have always surrounded the relationship of African filmmakers with the work of Jean Rouch. In order to do this, the Africanism will serve here as an operational concept to characterize, on one hand, the affective relationship of Jean Rouch himself with Africa, and, on the other hand, to discuss ambiguities of the ethnographic film, perceived as an overcoming (or transition) point for the emergence and assertion of a truly African cinema.

Keywords: Africanism. Ethnographic film. Documentary. African cinema.

Résumé: Dans cet article nous cherchons à interroger les raisons profondes de la perplexité qui a entouré le rapport des cinéastes africains avec l'œuvre de Jean Rouch. Pour cela nous nous servons du concept de l'africanisme pour caractériser, d'une part, le rapport affectif de Jean Rouch avec l'Afrique et, d'autre part, pour problématiser les ambigüités du cinéma ethnographique, perçu comme point de dépassement (ou de transition) en vue de l'émergence et l'affirmation d'un cinéma véritablement africain.

Mots-clés: Africanisme. Cinéma ethnographique. Documentaire. Cinéma africain.

Rouch, homem de paradoxo, foi paradoxalmente bem acolhido na França por seus filmes sobre a África, mas recusado por seus filmes parisienses; por outro lado, os africanos o recusavam por seus filmes africanos, também como recusavam em bloco os etnólogos, acusados de terem chegado (à África) nos comboios do colonialismo.

Guy Gauthier, *Le documentaire: un autre cinéma*

A morte de Jean Rouch na África que ele escolheu e que o acolheu provocou, como era de se esperar, grande comoção no mundo do cinema. Foi também a ocasião para muitos fazerem um novo balanço da sua contribuição incomensurável para o desenvolvimento do filme etnográfico. Entretanto, se Rouch é admirado pelo resto do mundo por seus documentários sobre a África, paradoxalmente são esses mesmos filmes que continuam sendo objeto de debate e controvérsia entre os africanos. Os cineastas africanos da primeira geração foram os mais críticos em relação ao retrato etnográfico da realidade africana. Isso, aliás, tornou-se corriqueiro na biografia de Rouch. Neste artigo não procurarei engrossar o coro das homenagens póstumas ao etnólogo francês. Ao contrário, gostaria de partir do sentimento de mal-estar, de perplexidade que a obra de Rouch causa entre os cineastas africanos para discutir a problemática da recepção do cinema etnográfico em geral.

A questão do olhar dos cineastas africanos sobre a obra de Rouch ainda não foi objeto de uma abordagem mais sistemática, embora apareça de forma pontual e episódica em alguns escritos ou entrevistas com grandes nomes do cinema africano. Por exemplo, se o confronto de idéias que Albert Cervoni¹ orquestrou entre Jean Rouch e Sembène Ousmane em 1963 foi considerado como histórico, foi porque pela primeira se expressava claramente, pela voz de Sembène, uma parte da opinião negativa dos primeiros cineastas africanos sobre o retrato etnográfico da África. Naquilo que parecia mais uma conversa amigável do que uma polêmica, os dois homens trocaram idéias a respeito do cinema e de suas visões da realidade africana. A divergência entre os pontos de vista sobre a representação etnográfica era patente. De um lado, Rouch procurava defender seus filmes agarrado à própria noção de etnologia. Para ele, um olhar de fora sobre uma realidade alheia é uma vantagem, pois “alguém posto diante de uma cultura que lhe é estrangeira vê certas coisas que as pessoas que estão no interior

1. “Une confrontation historique en 1965 entre Jean Rouch et Sembène Ousmane: ‘Tu nous regardes comme des insectes’”. Entrevista publicada em *France Nouvelle*, n. 1.033, p. 4-10, ago. 1965 e em *CinémAction*, n. 81, 1996, dossiê *Jean Rouch ou le ciné-plaisir*, editado por René Prédal.

dessa mesma cultura não enxergam” (in PRÉDAL, 1996: 104). Sembène, ao contrário, acha que, tratando-se de uma realidade cultural diferente, “não basta ver, mas é preciso analisar”. Ora, para Sembène, os filmes de Rouch, como todo o cinema etnográfico, “congela uma realidade, mas não consegue dar conta da sua evolução”, da dinâmica interna a essa realidade. Em outras palavras, o cineasta senegalês critica a visão reducionista e, às vezes, folclórica que os filmes de Rouch apresentam da complexidade da realidade africana. Outro grande nome da velha guarda do cinema africano, Med Hondo, mostrou-se mais taxativo ao afirmar que o cinema de Jean Rouch era um “cinema do menosprezo”, ou seja, ele é “um homem que sempre olhou os africanos como insetos”. Por trás da “suposta especificidade cultural africana”, diz Hondo, os filmes de Rouch, na verdade, “ridicularizam” o homem africano (apud SIGNATÉ, 1994: 40). Em todas as críticas dos primeiros cineastas africanos há uma nítida vontade de inversão de olhar, de superação do olhar estrangeiro sobre a África. Por essa razão, Sembène começa seu bate-papo com Jean Rouch com uma pergunta algo surpreendente: “Quando houver muitos cineastas africanos, os cineastas europeus como você, por exemplo, pretendem continuar fazendo filmes sobre a África?” (in PRÉDAL, 1996: 104). Por trás da ingenuidade da pergunta se perfila a crucial questão da reapropriação do direito de olhar pelos cineastas africanos.

Em 1982, Pierre Haffner realiza no Senegal uma série de entrevistas com novos cineastas africanos a fim de conhecer suas opiniões e percepções sobre a obra de Jean Rouch. Apenas cinco aceitaram o convite.² O resultado dessa indagação foi publicado em dois números da revista *CinémAction*³ e permitiu dar visibilidade a uma nova avaliação do legado do etnólogo francês pela nova geração de cineastas africanos. Havia uma continuidade entre os julgamentos da jovem e da velha geração de cineastas africanos. Desses depoimentos destacava-se principalmente a recorrência de velhos preconceitos contra o filme etnográfico. Outro fato marcante era a quase unanimidade na afirmação de que a ingenuidade (verdadeira ou fingida) e a simpatia das personagens africanas (Damouré e seus acólitas) reforçavam o sentimento de uma condescendência e paternalismo em quase todos os filmes de Rouch. Mas, quando Pierre Haffner pedia a cada cineasta para comentar uma determinada obra de Jean Rouch, havia uma certa

2. Muitos cineastas declinaram do convite de Haffner, alegando contratempos. O próprio Sembène, pivô da polêmica, depois da primeira entrevista realizada por Albert Cervoni, nunca mais voltou a fazer declarações sobre a obra de Rouch, até sua morte. Cf. PRÉDAL, 1996, p. 89-103.

3. Cf. “Les avis de cinq cinéastes d’Afrique noire” em PRÉDAL, 1996, p. 89-103, e “Jean Rouch jugé par six cinéastes d’Afrique Noire” em PRÉDAL, 1982.

nuança nos pontos de vista, notadamente no que tange ao valor histórico-político dos filmes feitos sobre a África no período da descolonização. E não é de surpreender que tenham sido os filmes *Os mestres loucos* (1954), *Eu, um negro* (1958) e *Petit à petit* (1970) os mais evocados pelos intervenientes dessas entrevistas gravadas separadamente. Para os mais moderados, como Richard de Medeiros, professor universitário e cineasta de Benin, é normal que a maioria dos cineastas africanos tenha um “ponto de vista apaixonado”. Mas, por outro lado, é preciso pensar com “serenidade, justiça e justiça” a ação do etnólogo francês. Para ele, os filmes de Rouch revelaram uma outra África para o resto do mundo. Sendo assim, “é preciso ter por ele o respeito, a deferência que merecem os pioneiros” (in PRÉDAL, 1996: 92). Naquela altura, anos 80, a recepção dos filmes de Rouch pelos cineastas africanos começava a ser mais contrastada, prova da determinação da mudança do contexto histórico na leitura de qualquer obra.

À primeira vista, essas reações negativas podem parecer dirigidas contra a pessoa de Rouch. Mas, na verdade, elas são a manifestação sintomática do desconforto que sente qualquer africano diante das imagens etnográficas, que as encara como a “representação do colonizado”. A insuperável “exterioridade” do olhar no filme etnográfico predispõe, assim, o Outro às mais diversas críticas ao seu reflexo. Nas críticas dos cineastas africanos revela-se uma parte do fundo do inconsciente do colonizado: a suspeição e a aversão ao filme etnográfico em geral. A maioria dos filmes etnográficos é acusada de ser africanista.⁴ Ora, o africanismo da antropologia e da etnologia⁵ sempre incomodou os intelectuais africanos. Depois da colonização, a visão segundo a qual um filme etnográfico reflete a realidade africana vai na contramão da modernidade que as jovens nações independentes querem ostentar para o mundo. Com a retomada de seu destino em mãos, a “africanização” da história pelos próprios africanos ocorre conjuntamente com o questionamento da ideologia das ciências sociais. A reação dos cineastas africanos se traduziu por uma vontade de superação do retrato etnográfico, principalmente quando a representação documental estava impregnada de africanismo.

O que é o africanismo?

Parafraseando Edward Said (2007), podemos definir o africanismo por analogia com o orientalismo: uma disciplina científica aplicada ao estudo das culturas e tradições africanas e na qual, a partir do século XIX, alguém se especializa. Se é possível

4. O africanismo, nesse sentido, é, como o orientalismo, criticado como busca exacerbada do pitoresco na cultura do outro.

5. Aliás, na conversa que teve com Sembène, Jean Rouch rebatia parte das críticas ao africanismo, afirmando: “Eu vou defender os africanistas. Claro, pode-se acusá-los de olharem os homens negros como insetos. Mas, neste caso, eles seriam homens que, como Fabre, descobriram entre as formigas uma cultura equivalente (à deles), de uma importância igual à deles” (in PRÉDAL, 1996: 104: 106).

6. Nos anos 1930 os africanistas se dotam de uma instituição: a Société des Africanistes.

7. Lembremos que na evolução do pensamento francês sobre os outros, Tzvetan Todorov (1993) define o “cientificismo” como uma das facetas mais perversas e perigosas do etnocentrismo e do universalismo.

8. Em *L’Africanisme, la crise d’une illusion*, Didier Gondola (2007) questiona o sentido do saber gerado pelo africanismo e depois interroga as imbricações entre esse saber e os movimentos de contestação, nos dias de hoje, do modelo (pós)-colonial francês na África e nas periferias das cidades francesas.

fazer esse paralelo entre o africanismo e o orientalismo, é porque ambos são setores do pensamento ocidental. Enquanto subárea das ciências humanas aplicadas, o africanismo emerge no período colonial⁶ e coincide historicamente com a concepção da etnologia como ciência aplicada ao Outro. Para muitos, o africanismo não passa de uma herança incômoda do colonialismo; para outros, ao contrário, seu cientificismo sempre o distanciou da ideologia colonialista (SIBEUD, 1997). Nas críticas ao africanismo, é a própria neutralidade⁷ das ciências herdadas do período colonial que parece ser questionada. Assim, o africanismo é suspeito de ser uma das modalidades do discurso ocidental que esteve “a serviço do controle social” no período colonial:

Os colonizadores sempre se preocuparam em conhecer os seus colonizados: por interesse científico, espírito de justiça ou por simples interesse. Há meio século que eles vivem debruçados sobre eles (os colonizados), estudam suas línguas, seus costumes, examinam uma por uma as afinidades ou as diferenças a fim de destacar uma melhor harmonia e uma feliz política de colaboração (...) da qual a Etnologia se tornou um dos pilares (CABANON, 1929 *apud* PIRIOU, 1997: 114)

A principal crítica feita ao africanismo e às ciências sociais é o fato de terem “antropologizado” o Outro (neste caso o ser africano). Ao invés de deixar os africanos se reinventarem e gerarem seu próprio saber, o africanismo teve a ambição de explicar a África aos próprios africanos.⁸ Como podemos ver, a revisão crítica do africanismo (pelos próprios africanistas e pelos africanos) tem o mérito de colocar um dos setores das ciências sociais aplicadas diante de alguns de seus paradoxos e contradições. Daí a necessidade que sentiram os próprios africanistas, a partir dos anos 60, de romper com o passado e, inclusive, rebatizar a disciplina com o nome de “estudos africanos”.

Mas o africanismo pode ser concebido também como uma forma de humanismo (para quem quer enxergá-lo sob uma outra ótica). Nele prevalece o desejo pelo Outro. Como diz Rouch, o africanista, mesmo sem querer, consegue trazer, nas suas descobertas, semelhanças e equivalências culturais entre ele (o ocidental) e o Outro (o africano). O que acabava aproximando o homem branco do africano. Talvez tenha sido esse desejo “inocente” conjugado com a preocupação de conhecer a complexidade da realidade africana que animou os autores dos filmes etnográficos durante o período da descolonização.

O insustentável olhar do filme etnográfico

O que filmes como *Kenya* (1961), de Richard Leacock, *The boy Kumasena* (1952), de Sean Graham, *Afrique 50* (1950), de Roger Vautrier, e a obra de Jean Rouch têm em comum? Todos têm a marca indelével da estética do cinema etnográfico. Ilustram, cada qual à sua maneira, os três eixos da problemática da alteridade,⁹ tal como definida por Todorov (2003) sobre a relação de Las Casas com os índios. São filmes feitos por cineastas ocidentais, com paixão¹⁰ e, às vezes, com um senso de engajamento político, sobre um continente e seus costumes. São filmes sobre a descolonização.¹¹ No entanto, todos carregam o problema da condescendência no olhar. Esse sentimento é reforçado ainda mais quando se pensa que trazem representações pitorescas de lugares onde o direito de olhar para sua própria realidade continuava sendo, para os nativos, um objeto de conquista. Sem contar o fato de que muitos desses filmes eram obras encomendadas. As mesmas críticas feitas ao africanismo, na sua versão antropológica, encontram eco nas dúvidas e na perplexidade que despertam os filmes etnográficos em que a prepotência de entender melhor os africanos se mistura com a ambição de explicar a África a um público ocidental. Nessa lógica, o africanismo de qualquer etnólogo-cineasta passa a ser assimilado à busca de exotismo que subjaz à dominação colonial. Embora os documentários de Jean Rouch sobre a África dos anos 50-60 não compartilhassem a lógica e a ideologia do discurso colonial, a reminiscência do contexto histórico¹² do qual esses filmes emanam continua problematizando sua leitura.

A partir daqui convém se perguntar se as imagens produzidas por Jean Rouch sobre a África expressam uma vontade de superação ou um gesto de prolongamento do velho eurocentrismo na representação do Outro. Até que ponto se pode acusar seus filmes etnográficos de terem confiscado aos africanos a capacidade de se reinventarem e, conseqüentemente, de terem anulado a possibilidade da auto-representação? Diferentemente de outros cineastas-etnólogos, Jean Rouch conseguiu, ao seu modo, escapar dessa armadilha. Pelo menos, conseguiu minorar as suspeições colonialistas por opções estilísticas que revolucionaram e consagraram toda a sua arte do documentário etnográfico. Como se sabe, Rouch chega em Níger em 1940 – como uma espécie de Lawrence da Arábia – como simples funcionário da administração colonial. Mas, rapidamente, ele troca a sua função

9. Segundo Todorov em *A conquista da América* (2003), no eixo *axiológico* o outro é objeto de um julgamento de valor; no eixo *praxiológico* há uma aproximação ou distanciamento em relação ao outro e, por fim, no eixo *epistêmico* ignora-se ou se busca conhecer a identidade do outro.

10. Rouch defendia a subjetividade no filme etnográfico como algo positivo.

11. Além dos ritos, havia, nesses filmes, a preocupação de entender os estados coloniais e a caricatura do poder colonial em decadência em alguns casos.

12. No estudo de uma “geografia imaginativa” como o orientalismo, Edward Said (2007) chama a atenção para as conexões entre campos de saber e contexto histórico, bem como para a filiação e continuidade entre a “autoridade” (conjunto de tradições e conhecimentos prévios) e as novas representações.

de engenheiro pelo papel de etnólogo atento aos hábitos culturais e sociais locais. Realiza seus primeiros documentários que se distinguem nitidamente da linha do cinema colonial dominante naquele período. Mesmo assim, são filmes etnográficos, e como tais levantam a incontornável questão das distorções e conotações políticas ligadas àquilo que Robert Stam chama de “fardo da representação” do Outro, do diferente (STAM; SHOAHT, 2006). Mas, vista de outro ângulo, a filmografia do etnólogo francês permite considerações interessantes sobre o que é rotulado hoje como “controle das minorias sobre a representação”. Jean Rouch levou até as últimas conseqüências a estética do cinema direto nas suas investigações etnográficas sobre as sociedades francesas e africanas. Se ele pode ser legitimamente considerado como pioneiro no recurso a dispositivos de filmagem e de narrativa que libertam o Outro do peso da representação, é porque em muitos de seus filmes observa-se um protagonismo ativo do ser africano. A aparente espontaneidade, fingida ou natural, parece devolver aos atores negros uma certa expressão da subjetividade que rompe com a sua passividade nos demais filmes coloniais. *Jaguar e Eu, um negro* são construídos como percursos. No primeiro filme citado, há uma viagem, uma travessia de um país ao outro, a transição de uma cultura africana à outra (a do Níger e da Costa do Ouro) protagonizada por três personagens. No segundo filme, trata-se de uma deambulação fortemente marcada pela subjetividade de um único indivíduo no interior de uma mesma cidade. Nesses deslocamentos, é como se o sujeito africano estivesse protagonizando sua história. É como se os protagonistas levassem o filme aonde bem quisessem. A câmera participativa se contenta em segui-los nas suas trajetórias. Em *Jaguar*, o êxodo se transforma rapidamente num grande pretexto para os três personagens lançarem um olhar etnográfico sobre a realidade circundante, sobre os povos, as mulheres e hábitos culturais que encontram na sua peregrinação para a Costa do Ouro. Antes dos três personagens se transformarem em objeto de curiosidade para uma platéia européia, Jean Rouch toma a liberdade de situá-los numa inédita relação de alteridade com outros hábitos culturais que eles vão encontrando no caminho. Entre estranhamento e fascínio, eles produzem discursos, fazem comentários de cunho valorativo. Além das fortunas materiais que trazem desse eldorado africano, o que parece importar são as narrativas, as histórias que

terão de contar aos seus conterrâneos. Com a opção de deixar os seus personagens se expressarem livremente sobre as imagens registradas, é como se Rouch quisesse mostrar que os negros africanos não são todos “iguais” (como ainda se pensa na Europa).

Se muitos definem o cinema de Rouch como uma “etnoficção”, é por causa da mistura de dois tipos de subjetividade na realização de seus documentários: a do cineasta (com controle sobre aquilo que filma) e a do sujeito filmado (livre, até certo ponto, para interagir na representação). Essa restituição do estatuto de sujeito pleno ao homem africano foi objeto de várias teses e comentários. Embora essa opção estilística e ética já estivesse presente nos trabalhos de outros documentaristas, nos documentários de Rouch o protagonismo do homem negro filmado pelo homem branco ganha uma nova ressonância e relevância. Cria uma cisão entre filmes feitos sobre a África (em que os homens fazem apenas parte do ambiente) e filmes “feitos na África”, nos quais se conta com a participação ativa e consciente dos próprios africanos. Para Guy Gauthier, não há dúvida de que a técnica do cinema direto (defendida por Rouch) trouxe, na maioria dos documentários, “um aprofundamento do momento vivenciado, uma possibilidade de transferir a palavra aos atores da história, que não são os atores do filme” (GAUTHIER, 1995: 145). O recurso à voz, a do próprio documentarista e a dos atores da história, acabou sendo uma marca registrada nos filmes de Rouch sobre a África. A voz do homem africano ecoa atrás e através das imagens registradas pelo homem branco a ponto de ser uma narrativa em paralelo.¹³ Se os documentários de Jean Rouch podem ser classificados e comparados como aquilo que Gauthier chama de “filmes-de-vida”, é por causa da “qualidade de escuta de seus personagens-vetores, cuja fala é rica e prenhe de experiência”.

13. *Eu, um negro* (1958) é emblemático desse gesto de atribuição e restituição da imagem e da voz ao protagonista negro africano num filme etnográfico.

Os limites do modo de representação cooperativo

Mas essa participação do sujeito cineasta na experiência de seus protagonistas africanos no filme etnográfico tem seus limites. Ela não abole totalmente a cisão entre sujeito e objeto de investigação. O próprio Rouch o reconhece. Depois de ter usado muitos “nós” e “a gente” nos comentários em *off* em *Jaguar*, ele termina comparando os personagens “aos nossos trovadores”. Se não podemos postular uma co-autoria plena nesse tipo de representação, é porque ainda permanecem, na base dos

documentários etnográficos, uma ambigüidade e uma disjunção de olhares na realização. Para Jean Breschand, dois tipos de obstáculos continuavam impedindo, no cinema direto, uma comunhão total do sujeito cineasta com aquilo que estava sendo registrado. Esses obstáculos eram ligados às próprias limitações e contradições da estética do cinema direto e à insuperável situação de alteridade. Decorre disso um paradoxo que mantém qualquer cineasta ocidental à distância daquilo que pretende apreender numa cultura diferente. Na sua base, o cinema direto é técnica e eticamente concebido como acentuação de uma osmose entre o cineasta e aquilo que filma. Mas isso não resulta forçosamente numa fusão. Assim, Breschand resume todo o paradoxo de Jean Rouch no ponto cego que sobra no filme *Os mestres loucos*: “ele [Rouch] continua sendo o ocidental, e conseqüentemente não pode fazer parte da galeria dos “mestres loucos”. Esse ponto cego é precisamente aquele do encontro de dois mundos heterogêneos” (BRESCHAND, 2002: 30).

É em função desse ponto cego que muitos intelectuais e cineastas africanos mais tarde julgariam e questionariam a relação da etnografia com os rituais africanos. Apesar da implicação direta e colaborativa de Jean Rouch e de seus protagonistas naquilo que era representado, Soumanou Vieyra, historiador e co-autor do primeiro filme do cinema negro africano, *Afrique-sur-Seine* (1959), via na ‘etnificação’ “uma deformação perigosa, na medida em que ela ostentava as aparências da autenticidade” (VIEYRA, 1972: 195). O que é questionado nesse filme não é a relação com o homem negro, mas sim o olhar de cima de um cineasta ocidental. No início e no final de *Jaguar*, na narração em voz off, o próprio Rouch dá a entender ao espectador que se trata da crônica de três personagens com perfis diferentes: “Esses jovens que vão para casa são os heróis do mundo moderno (...). Eles levam histórias maravilhosas, eles levam mentiras”. Nos créditos iniciais de *Cocorico! Monsieur Poulet* (1974), aparece um jocoso alinhamento de nomes dos participantes do filme. Dispostos em três linhas, os nomes e sobrenomes são precedidos das duas letras iniciais dos sobrenomes numa coluna separada. O que mais chama a atenção é o fato de Jean Rouch compartilhar a autoria do filme com dois dos protagonistas africanos do filme:

un film de

Da... Damouré Zika.

La... Lam Ibrahima Dia

Rou... Jean Rouch

Simple jogo ou real intenção de co-autoria? Se Jean Rouch é particularmente atacado, como reconhece Olivier Barlet (1996), é porque ele arrisca e brinca com a ambigüidade ao extremo, isto é, ele dá a impressão de que entrega a palavra aos interessados (os africanos que estão sendo filmados em seu ambiente). No fundo, é ele quem permanece o “dono da realização” do filme. Para Paulin Soumanou Vieyra, não há dúvida quanto ao caráter enganoso da confusão que Rouch estabelece entre o olhar sobre os homens e o olhar desses homens, pois isso cria uma “grande ilusão cinematográfica”. Mas, com essa mentira-verdade, é como se Rouch tentasse inventar a figura do cineasta africano antes mesmo do advento do cinema africano. No protagonismo que reservava aos personagens negros nos seus documentários, havia a preocupação de lhes conferir o direito de contar a sua história ao seu modo. Eles falam, comentam, recriam e dramatizam situações com suas próprias falas, soltas e espontâneas.¹⁴ Ao mergulhar no ambiente do homem africano, a câmera etnográfica de Rouch não só traz uma verdade sobre seus ritos e suas crenças. Aceita também torná-lo participante dessa experiência de revelação da sua cosmogonia ao resto do mundo. É, talvez, nisso que Jean Rouch se revela um cineasta africano antes da hora.

Jean Rouch: cineasta africano antes da hora

Mesmo se Jean Rouch pode ser tratado como africanista (em todos os sentidos desse termo), seus documentários sobre rituais e comportamentos do homem africano estão longe de carregar traços do cinema colonial. Além do mais, é a África pós-colonial que parece ter interessado ao etnólogo francês. Na sua vasta filmografia sobre a África, Rouch consegue apreender de forma visionária algumas questões que acabaram se tornando problemáticas na evolução das sociedades pós-coloniais africanas. Em *Os mestres loucos*, muitos viram na encenação dos huaka uma crítica velada ao poder e à ordem colonial prestes a ruir em toda a África. Mas não há exagero em ver nessa mesma encenação uma espécie de paródia e metáfora

14. Essa opção se observa pouco nos documentários que passam na televisão onde, ao contrário, o comentário em *off* e as legendas substituem cada vez mais a fala, inclusive as opiniões dos personagens filmados.

15. Temática do filme *Jaguar*
(1954; 1967)

do mimetismo que iria caracterizar o exercício do poder pelas elites políticas negras depois das independências.

A importância que Jean Rouch concede, na sua obra, aos movimentos de populações entre países africanos¹⁵ é também uma forma indireta de questionar a própria existência das fronteiras herdadas da era colonial. Em nome dessas fronteiras, o pan-africanismo foi esquecido e a elite política passou a cultivar uma forma de nacionalismo, confirmando assim aquilo que Fanon dizia a respeito do pan-africanismo, mera estratégia de conquista da independência. As “desventuras da consciência nacional” na África pós-colonial começam pela instauração de um quadro em que reinam a xenofobia e o tribalismo entre os próprios africanos. Entre as afirmações vibrantes sobre a unidade do continente e certos comportamentos inspirados nas massas pela burguesia africana, diz Fanon, múltiplas atitudes podem ser descritas: “assiste-se a um vaivém permanente entre a unidade africana que naufraga cada vez mais na evanescência e a volta desesperadora ao chauvinismo mais odioso, mais raivoso” (FANON, 2005: 186-187). Se os filmes de Jean Rouch se tornam a ilustração da situação da África pós-colonial descrita por Fanon, é porque compõem um retrato ardiloso e original de muitos demônios que continuam assombrando o destino de muitos países africanos.

Rouch mostrou-se mais pan-africanista do que os próprios cineastas africanos. Mesmo que tenha escolhido o Níger como terra de predileção para os seus principais filmes etnográficos, seu cinema é sem fronteiras, sem nacionalidade. Seus filmes a partir dos anos 50 são mais do que simples registros etnográficos sensacionalistas de ritos africanos. São documentários sociais (no sentido que se dá hoje a esse subgênero do cinema documentário). Rouch se interessa pelo homem africano dos centros urbanos; acompanha-os no seu êxodo do campo para a cidade-miragem na busca do novo eldorado. A África ainda não é independente, adverte a narração de abertura de *Jaguar*. Porém, tudo permite vislumbrar a descolonização iminente nesses anos 50. À capital Accra se dá um ar de modernidade. A viagem dos três protagonistas do filme *Jaguar* em direção a essa cidade não só nos revela uma nítida cisão entre o homem africano do campo e o homem da cidade, como explora as primeiras contradições sociais, relações de força entre empregador migrante e patrão no centro urbano.

De Jean Rouch ao cinema africano

“A África falará um dia, a África escreverá um dia a sua própria história”, predizia Patrice Lumumba na última carta que escreveu para a sua mulher antes de ser assassinado. O advento do cinema africano nos anos 50 é visto por muitos como a realização da profecia do então primeiro-ministro do Congo-Kinshasa independente. Parte das definições do cinema africano é atrelada à idéia da superação dos registros etnográficos feitos pelo homem branco sobre a África.¹⁶ Diante da superioridade, do paternalismo e da exterioridade do olhar, o primeiro reflexo dos cineastas africanos foi reivindicar a autenticidade do olhar sobre sua própria realidade (BARLET, 1996). Essa resposta africana veio por intermédio de documentários sobre tradições ancestrais e sobre o cotidiano das pessoas no meio rural de preferência. Mas não há apenas a descrição dos costumes. Em geral, nos filmes etnográficos africanos como *Lettre paysanne* (Safi Faye, 1975), *Le Roi, la vache et le bananier* (Ngangura Mweze, 1994) ou *Contes cruels de la guerre* (Ibéa Atondi & Karim Miské, 2002), por exemplo, predominam uma qualidade de escuta das personagens e uma busca de si por parte do cineasta que empreende a filmagem como uma tentativa de se religar às suas raízes e à sua região de origem:¹⁷

A escuta e a busca das raízes serão mais cômodas para o nativo. Elas o ajudarão a saber quem ele é (ou era) antes da grande partida; o cineasta (africano) começa, às vezes, sua carreira por um filme sobre a sua família e sua aldeia. Como ele pertence à comunidade, por seu pertencimento e sua percepção direta de uma sociedade e de sua cultura, ele entenderá melhor que um estrangeiro palavras e comportamentos que, às vezes, têm um duplo sentido (BARLET, 1996: 20).

Mas seria injusto dizer que Jean Rouch não contribuiu, de certa forma, para a emergência de um cinema feito pelos próprios africanos. Sua implicação no cinema africano não se limitou a transformar alguns atores africanos de seus filmes em cineastas.¹⁸ Ela se prolongou e se concretizou numa aventura do super-8 que ele levou a cabo em Moçambique. Depois da guerra de descolonização com Portugal, a Frente de Liberação Moçambicana (Frelimo) colocou o cinema entre suas prioridades. É nesse contexto de efervescência política e cultural que Jean Rouch e sua equipe francesa chegam a Maputo. Eles pretendiam realizar sessões de treinamento da população local no manuseio da tecnologia do super-8, para que ela pudesse participar ativamente do processo de criação do cinema nacional, cujo projeto, aliás, se misturava com a utopia da criação da nação moçambicana. Em 1979, a conceituada revista *Cahiers du Cinéma* publicava a entrevista de quatro integrantes do Comitê do Filme Etnográfico do Departamento de Cinema da Universidade de Paris X.¹⁹ Os organizadores frisavam o contexto sociopolítico complexo e em plena mutação, em que todos concebiam o filme como um “veículo de informação e instrumento ideológico importante”.

16. Pelo menos foi assim que o cineasta de Mali, Souleymane Cissé, definiu o seu filme *Yeelen* (1987) premiado no Festival de Cannes: “*Yeelen* foi feito em resposta e contra os filmes etnográficos europeus. Quis responder a um olhar exterior, a um olhar de sábios e de técnicos brancos, a um olhar estrangeiro” (*Cahiers du Cinéma*, n. 402, 1987, p. 29).

17. Esse duplo movimento, retrato etnográfico e busca de si, é também notável no cinema de ficção africano, sobretudo desde que o gênero documentário foi abandonado em proveito da ficção pelos cineastas africanos.

18. Oumarou Ganda, depois de atuar em *Eu, um negro*, foi encorajado por Rouch a se tornar diretor.

19. “Une expérience de Super 8 au Mozambique”. *Cahiers du Cinéma*, n. 296, jan. 1979, p.54-59.

A experiência com o super-8 na jovem república moçambicana tinha, assim, valor de teste das efetivas potencialidades (políticas, econômicas e estéticas) dessa nova tecnologia leve e barata. Moçambique se prestava a tal experimentação por ser um terreno “virgem”, em que tudo estava em construção. Em 1977, Jean Rouch já havia travado um primeiro contato com as autoridades moçambicanas, indo à Universidade de Maputo. Propôs a criação de oficinas que permitissem aos moçambicanos filmarem a sua própria realidade. Portanto, o trabalho seguinte da equipe de Jacques d’Arthuys fazia parte de uma nova forma de cooperação cultural que o governo moçambicano queria estabelecer com o resto do mundo disposto a ajudá-lo. Além dos cursos rápidos de leitura fílmica ministrados para grupos de pessoas selecionadas em várias camadas socioprofissionais, o que os organizadores dessas oficinas queriam mesmo era dar ênfase à formação prática. Isso resultou na realização de várias curtas, realizados na improvisação, mas em torno de temas e assuntos de interesse geral (uma escola de periferia de Maputo, uma velha penitenciária colonial transformada em escola-orfanato, ambiente hospitalar...). Se a experiência do super-8 se revelou a “mais bela escola de cinema” na África, diz Rouch, foi por causa da espontaneidade e da implicação direta e ativa da população local:

20. Experiência que, aliás, acabou inspirando uma forte tradição do documentário em Moçambique.

21. Entrevista de Jean Rouch com Laurent Devanne, disponível em: www.arkepix.com/kinok/Jean%20ROUCH/rouch_interview.html. Acesso em: 30 de julho de 2009.

“pela manhã, as pessoas rodavam numa aldeia.²⁰ Eles revelavam no processador, faziam uma pré-montagem numa moviola de super-8 e na mesma tarde, numa tela de 2x1 metros, projetavam na aldeia aquilo que haviam rodado pela manhã”.²¹

Se há algo de etnográfico nessa experiência, foram os temas e as questões do dia a dia abordados de forma documental: “eram pequenas histórias construídas para as atividades deles e que eram esboço de um cinema novo”. Em outras palavras, foi o esboço de um novo tipo de cinema etnográfico no país em que os moçambicanos se encontravam, pela primeira vez, atrás da câmera.

Conclusão

Se existe uma forma de africanismo no cinema de Jean Rouch é porque, diferentemente de outros documentaristas ocidentais que se interessaram de passagem e ocasionalmente pela África e sua cultura, ele permaneceu visceral e afetivamente ligado à cultura e aos homens desta área geográfica do mundo que é a África. Seus filmes, ao mesmo tempo que buscam restituir um retrato justo e autêntico do homem africano por meio de seus ritos e costumes, tangenciam a questão da representação e da relação dos sujeitos filmados com suas próprias imagens. Não é de surpreender, portanto, que muitas questões referentes às sociedades pós-coloniais africanas, desenvolvidas em filigrana nos filmes de Jean Rouch, tenham passado a ser a temática central dos filmes africanos nos anos 70 e 80 do último século. Os mesmos cineastas africanos que

não pouparam críticas ao etnólogo francês compartilham, consciente ou inconscientemente, com ele as mesmas preocupações sobre a África. Por ironia do destino, as desilusões das independências e as miragens dos “sóis das independências” acabaram criando um ponto comum entre a “etnificação” de Rouch e as narrativas dos cineastas africanos. Jean Rouch, cineasta africanista ou africano? Os dois epítetos convêm para resumir os paradoxos, as contradições e as ambigüidades da relação do etnólogo francês, ou melhor, do “griot gaulois”, com a África.

Referências

- BARLET, Olivier. *Les Cinémas d'Afrique noire: le regard en question*. Paris: LHarmattan, 1996.
- BRESCHAND, Jean. *Le Documentaire: l'autre face du cinéma*. Paris: Cahiers du Cinéma/SCÉRÉN-CNDP, 2002.
- FANON, Frantz. *Os condenados da terra*. Juiz de Fora: Editora da Universidade Federal de Juiz de Fora, 2005.
- GONDOLA, Didier. *L'Africanisme, la crise d'une illusion*. Paris: LHarmattan, 2007.
- GAUTHIER, Guy. *Le Documentaire: un autre cinéma*. Paris: Armand Colin, 1995.
- PIRIOU, Anne. Indigénisme, et changement social: le cas de la revue Outre-Mer (1929-1937). In: PIRIOU, Anne; SIBEUD, Emmanuel (Orgs.). *L'Africanisme en question*. Revue des Cahiers d'Études Africaine, v. XXXVII, n. 3, 1997.
- PRÉDAL, René (Éd.). Jean Rouch, un griot gaulois. *CinémAction*, n. 17, 1982.
- PRÉDAL, René (Éd.). Jean Rouch ou le ciné-plaisir. *CinémAction*, n. 81, 1996.
- SAID, Edward. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- SIBEUD, Emmanuelle. L'Afrique d'une société savante : les africanistes et leur mémoire. Dossier L'Africanisme en question. *Cahiers d'Études Africains*, v. XXXVII, n. 3, p. 71-88, 1997.
- SIGNATÉ, Ibrahima. *Med Hondo, un cinéaste rebelle*. Paris: Présence Africaine, 1994.
- STAM, Robert; SHOHAT, Ella. *Crítica da imagem eurocêntrica*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- TODOROV, Tzvetan. *Nós e os outros: a reflexão francesa sobre a diversidade humana*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993. vol. 1.
- _____. *A conquista da América: a questão do outro*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- VIEYRA, Paulin Soumanou. *Sembène Ousmane cinéaste*. Paris: Présence Africaine, 1972.



A utopia reversa de Jean Rouch: de *Os mestres loucos a Petit à petit*¹

RENATO SZTUTMAN

Professor do Departamento de Antropologia da Universidade de São Paulo (USP)
Pesquisador do Laboratório de Imagem e Som em Antropologia (LISA/USP) e do
Núcleo de História Indígena e do Indigenismo (NHII/USP).

Resumo: A obra de Jean Rouch pode ser conectada com uma série imensa de debates na antropologia contemporânea. Eu gostaria de frisar apenas um deles, aquele proposto pelo antropólogo norte-americano Roy Wagner em torno da noção de “antropologia reversa” – uma antropologia que faz com que certas reflexões lançadas pelos nativos sejam tratadas *como se fossem* antropologia. Eu arriscaria dizer que se a antropologia visual de Rouch é, em primeiro lugar, compartilhada, ela é em muitos momentos também reversa. Filmes bastante diversos entre si, como *Os mestres loucos* (1954) – o primeiro filme etnográfico de Rouch focado num contexto urbano – e *Petit à petit* (1970) – uma etnoficção de tom satírico –, são excelentes exemplos disso, como tentarei demonstrar.

Palavras-chave: Jean Rouch. Antropologia reversa. Cinema. Etnoficção. Utopia.

Abstract: The work of Jean Rouch can be connected with an array of debates in contemporary anthropology. I would like to point out just one of them, the one proposed by the American anthropologist Roy Wagner on the notion of “reverse anthropology” – an anthropology that treats native reflexivity as if it were anthropology. If the visual anthropology of Rouch is, firstly, a “shared anthropology”, it is, in many instances, also a reverse one. Movies very different among themselves as *Mad Masters* (1954) – the first ethnographic film in which Rouch focused an urban context – and *Little by Little* (1970) – an ethnofiction in a satirical tone – are excellent examples of this reversibility, as I shall demonstrate.

Keywords: Jean Rouch. Reverse Anthropology. Cinema. Ethnofiction. Utopia.

Résumé: L'œuvre de Jean Rouch peut être connectée à une série immense de débats dans l'anthropologie contemporaine. Je dois me concentrer, plus précisément, sur celui proposé par l'anthropologue américain Roy Wagner autour de la notion d'«anthropologie renversée» – une anthropologie qui traite des réflexions indigènes comme si elles étaient de l'anthropologie. Si l'anthropologie visuelle de Rouch est, d'abord, une “anthropologie partagée”, elle est dans bien des cas aussi “renversée”. Films très différents entre eux comme *Les maîtres fous* (1954) – le premier film ethnographique de Rouch porté dans un contexte urbain – et *Petit à petit* (1970) – une ethnofiction jouée sous un ton satirique – sont d'excellents exemples de cela, comme je dois démontrer.

Mots-clés: Jean Rouch. Anthropologie renversée. Cinéma. Ethnofiction. Utopie.

No fundo de cada heresia há, pois, uma Utopia. (...) A utopia é sempre um sinal de inconformação e um prenúncio de revolta.

Oswald de Andrade, *A marcha das utopias*

Os filmes e idéias de Jean Rouch, grande parte deles gestados na África do Oeste, antecipam, ainda que de modo *selvagem*, muitas das questões centrais da antropologia contemporânea, não apenas a visual mas também aquela que continua a se debruçar sobre conceitos. E essa antecipação nada mais é do que a prova de que o pensamento – o pensamento antropológico, por exemplo – é tanto melhor quando tecido nesse trânsito entre arte, filosofia e ciência, é tanto melhor quando tem em vista, além das funções e dos conceitos, os perceptos e os afectos (DELEUZE; GUATTARI, 1991), elementos fundamentais, diga-se de passagem, de toda experiência etnográfica.

A reviravolta estética e epistemológica promovida por Rouch consistiu em acrescentar à tarefa de registrar e documentar por meio de imagens fenômenos socioculturais – tarefa deste que podemos chamar de “filme etnográfico clássico” –, uma dimensão propriamente dialógica. Com *Bataille sur le grand fleuve* (1951), Rouch inaugurava um diálogo com os filmados – ou nativos, como preferimos os antropólogos – exibindo para eles suas imagens de modo que pudessem opinar sobre o produto final do filme. Inaugurava-se, assim, uma *antropologia compartilhada* que, aos poucos, ganhava mais espaço, submetendo o filme etnográfico – que muitas vezes transbordava para o que ficou conhecido como “etnoficção” – a um processo de “autoria múltipla”, no qual ele figurava como maestro. Esse processo era ancorado em elementos como improvisação diante da câmera, inserção de comentários sobrepostos às imagens por parte dos filmados, formação de equipes de técnicos e assistentes africanos, e, ainda que em menor grau, a participação na mesa de montagem. Rouch foi responsável, vale ressaltar, pela formação de certos cineastas africanos, além de ter sido um dos idealizadores das oficinas que dariam origem, no começo dos anos 1980 em Moçambique, aos Ateliers Varan, ainda bastante atuantes.

Do compartilhado ao reverso

Para Rouch, a dimensão “compartilhada” é potencializada pelo uso da imagem. Afinal, os nativos não lêem os textos

1. Este artigo é uma versão revista do texto de duas apresentações realizadas no Colóquio Internacional Jean Rouch, em 3 de julho de 2009 na Cinemateca Brasileira, São Paulo, e em 18 de agosto de 2009 na Universidade de Brasília. Agradeço especialmente a Mateus Araújo Silva pelo convite, pelo diálogo e pelo estímulo. Agradeço, por seus comentários instigantes, a Rose Satiko Hikiji, Ruben Caixeta, Cristian Borges, Andrea Paganini, Marco Antonio Gonçalves e José Jorge de Carvalho.

2. Isso levanta o problema da transparência da imagem, que infelizmente não poderá ser discutido aqui.

3. O “fazer como se”, essa aposta na fabulação como via privilegiada do cinema rouchiano, é, aliás, a tônica explorada no filme de Jean-André Fieschi: *Mosso mosso*, Jean Rouch *comme si* (1998). A câmera de Fieschi acompanha a filmagem de *La vache merveilleuse*, projeto jamais concluído por Rouch, e que trazia mais uma vez seus fiéis companheiros Damouré e Tallou.

antropológicos, mas vêm os filmes etnográficos, podendo, portanto, opinar sobre eles.² A antropologia rouchiana perderia o sentido se dissociada do cinema. Toda essa preocupação epistemológica, estética e sobretudo ética, ancorada numa revisão da oposição hierárquica entre sujeito e objeto do conhecimento, envia para uma série imensa de debates na antropologia contemporânea. Eu gostaria de frisar apenas um deles – que no entanto traz à cena uma antropologia não visual, uma antropologia conceitual –, imaginando que ele possa ser produtivo para a apreciação da obra de Jean Rouch. (Note-se que estou apostando aqui na complementaridade e na possibilidade de cooperação entre imagem e conceito; e, de certo modo, estou transbordando Rouch.) Trata-se de trazer aqui a reflexão de Roy Wagner, antropólogo norte-americano, desenvolvida em seu livro *A invenção da cultura* (1981), em torno da noção – algo complexa, diga-se de passagem – de “antropologia reversa”. Em suma, uma antropologia reversa seria uma antropologia da antropologia feita pelos nativos, seria imaginar que certas reflexões lançadas pelos nativos possam ser tratadas como se fossem antropologia.³ Eu arriscaria dizer que se a antropologia visual de Rouch é, em primeiro lugar, compartilhada, ela é em muitos momentos também reversa. Filmes muito diversos entre si, como *Os mestres loucos* (1954) – que toca o limite do filme etnográfico – e *Petit à petit* (1970) – uma etnoficção que abusa do gênero satírico –, são excelentes exemplos disso, como tentarei mostrar.

Examinemos rapidamente o que Wagner quer dizer com “antropologia reversa”. Num sentido mais restrito, Wagner entende a “antropologia reversa” – precursora da idéia de “antropologia simétrica”, como proposta por Eduardo Viveiros de Castro e Marcio Goldman (2008) – como uma reflexão realizada pelos povos estudados sobre a alteridade; alteridade na qual “nós mesmos” – ocidentais, modernos, euro-americanos, brancos etc. – podemos estar inseridos. A idéia de “antropologia reversa” exige que imaginemos o seguinte: se “nós” refletimos sobre “eles”, se criamos conceitos para interpretar a realidade “deles”, “eles” também refletem sobre “nós”, também criam conceitos para interpretar a “nossa” realidade. No entanto, “nós” criamos uma disciplina especializada para fazer esse trabalho – a antropologia como ensinada na universidade –, enquanto “eles” não separam essa reflexão de suas próprias vidas. Num sentido mais largo, admitir

uma antropologia reversa é considerar a reflexividade dos outros, é estabelecer uma espécie de “paridade epistemológica” entre o observador e o observado, como propôs Viveiros de Castro (2002).

O exemplo que Wagner oferece de “antropologia reversa” no segundo capítulo de *A invenção da cultura* são os movimentos proféticos ou milenaristas experimentados pelos povos melanésios – por exemplo, os *cargo cults*, cultos dedicados às mercadorias (“cargas”) ocidentais. Para o autor, esses movimentos evidenciam uma *reflexão nativa* sobre e uma *resposta nativa para* a presença do mundo ocidental, bem como das coisas produzidas por ele. Do mesmo modo que pensamos os outros como tendo *cultura*, isto é, estendendo a eles um conceito e uma metáfora que nos são caros – a cultura –, eles nos pensam ao estender a nós seus próprios predicados, identificando à opulência dos objetos ocidentais uma capacidade mágica exacerbada que pode ser apropriada ou mesmo recuperada por eles, bem como inserindo esses objetos em suas redes de trocas cerimoniais e matrimoniais. Esse é, por exemplo, o sentido dos *cargo cults*.⁴ *Kago* – neologismo nativo para “carga” – faz-se, assim, como que uma *paródia*, visto que reduz noções caras ao capitalismo, como lucro e produção, a associações apocalípticas e milenaristas. *Kago* deixa de ser mera riqueza material para revelar o “uso simbólico da riqueza européia” e, assim, “representar a redenção da sociedade nativa”.⁵ Wagner explora a analogia, alegando que os *cargo cults* bem poderiam ser tomados como contrapartida interpretativa da antropologia, como um “tipo pragmático de antropologia” (WAGNER, 1981: 32, 34).

Por conta da reversibilidade, Wagner reencontra um modo interessante de os antropólogos voltarem a refletir sobre a sociedade e a cultura às quais pertencem. Todo esse movimento experimental de fazer dos nativos antropólogos e de, reversamente, fazer do antropólogo um nativo, aplicando sobre o seu mundo o “olhar distanciado” do qual nos fala Claude Lévi-Strauss (1986), não é de modo algum estranho ao percurso de Jean Rouch. E é para esse movimento que eu gostaria de me dirigir agora.

Em primeiro lugar, é preciso considerar que Rouch sempre buscou uma paridade epistemológica entre os nativos ou filmados africanos e os antropólogos ou cineastas ocidentais. Ele tratou o pensamento e as práticas desses povos não como ilusões ou enganos, tampouco como fenômenos que só se explicam por um conceito exterior a eles – como o de sociedade ou de

4. Segundo Wagner, os melanésios incorporariam as mercadorias européias no seu sistema de “preço da noiva”, sistema baseado num ideal de intercâmbio e inseparabilidade entre pessoas e coisas. Se nós tendemos a ver a troca de bens pelo viés de uma interpretação materialista e economicista, para os melanésios as relações são o verdadeiro objetivo das trocas.

5. Se o *kago* melanésio “metaforiza ordens estéreis de técnica e produção como vida e relações humanas” (WAGNER, 1981: 32), a “cultura” dos ocidentais faz o inverso, isto é, faz com que a vida e as relações humanas se tornem metáforas de uma ordem estéril de técnica e produção.

inconsciente –, mas sobretudo com base nos próprios termos por eles empregados. Em outras palavras, ele sempre esteve aberto – mesmo quando fez filmes etnográficos os mais clássicos – para ouvir as explicações e interpretações que os próprios nativos tinham a dar sobre a sua experiência, incorporando-as no produto final do filme. Por exemplo: em *Yenendi, les hommes qui font la pluie*, de 1951, vemos o desenrolar uma série de ritos de possessão que tem como objetivo pedir a Dongo, mestre do trovão, que venha a chuva, garantindo, para os pescadores Sorko, uma boa colheita. Eis um filme etnográfico clássico, que registra um ritual em todos os seus fragmentos. Depois das cenas de possessão e sacrifício, assistimos à volta ao cotidiano e, em seguida, à longa seqüência que mostra a chuva molhando a terra. A mensagem do filme não se separa, pois, da aposta nativa: o ritual fez mesmo chover! Aquelas pessoas não estavam erradas.

Em um debate promovido pela revista *CinémAction* (n. 17, 1982) para discutir a relação entre filme etnográfico e militância política, a pesquisadora e videasta Yvonne Mignot-Lefebvre pergunta, espantada, a Rouch: “Sempre fiquei intrigada com os seus filmes sobre os Dogon. Em um deles, os Dogon afirmam que podem ver os satélites invisíveis da estrela Sirius. O que, afinal, você procura ao dar vazão a afirmações como essas?”. Ao que ele responde:

Eu procuro conhecer! Olhe só para essas pessoas que decretam ser possível visualizar, sem o auxílio de telescópios, satélites que, para nós, não são visíveis a olhos nus. Há duas soluções possíveis para este problema: ou bem colocamos em dúvida o testemunho dos Dogon ou bem assumimos que *há algo que nós ainda não conhecemos e que interessa a toda a humanidade*. (ROUCH, 1982: 171, grifos meus).

Rouch, sabemos, fecha com a segunda solução, que deixa transparecer sua postura epistemológica e política. Trata-se, para ele, de considerar as asserções dogons sobre o cosmos como um modo legítimo de conhecimento, e não como deformação, ilusão ou, para usar um termo mais próximo a um certo tipo de militância política, alienação.

O universo “animista” – como os povos da África Ocidental denominam genericamente cosmologias e práticas não islâmicas e não cristãs, envolvendo a possessão e o sacrifício – povoa os filmes de Rouch, dos filmes etnográficos mais clássicos até as etnoficções mais ousadas. Isso não quer dizer que os filmes de Rouch sejam propriamente animistas; eles continuam sendo rouchianos. Aliás,

o que seria um filme propriamente animista? Talvez valesse a pena investigar essa possibilidade...

Cocorico! Monsieur Poulet (1974), etnoficção talvez a mais “compartilhada” entre Rouch e seus fiéis companheiros Damouré, Lam e Tallou, tem como motor um pano de fundo animista, já que os personagens atribuem os percalços de sua viagem, a bordo de um carro 2CV, à ação dos demônios que habitam as estradas. Nesse sentido, a viagem será povoada não apenas pelo encontro com uma estranha Diaba, caçadora de hipopótamos e elefantes, mas também com uma série de sacrifícios, realizados com a ajuda de um oráculo. *Madame LEau* (1992), que traz mais uma vez esses personagens, mostra como a implantação de moinhos à beira do Níger tampouco pôde ser realizada sem a consulta e o sacrifício aos espíritos.

Vemos, assim, com Rouch, elementos animistas serem integrados às narrativas tanto as mais etnográficas, no sentido clássico do termo, como as mais ficcionais, o que envia para o fato de que, em Rouch, a etnografia como descrição da “realidade” e a ficção como criatividade que advém do processo da autoria múltipla estão em constante trânsito, para não dizer confusão produtiva e provocativa. Note-se que Rouch jamais deixa de ser autor de seus filmes, do mesmo modo que Wagner não recusa a autoria dos textos antropológicos. Trata-se, sim, de pensar uma outra experiência de autoria que se entrega a agenciamentos múltiplos.

O sonho reverso

Rouch enfatiza mais propriamente o desejo de uma antropologia reversa quando, em um debate travado com o cineasta senegalês Sembène Ousmane, ocorrido em 1965, afirma que seu sonho é que os africanos filmem no mundo ocidental, filmem em Paris. Ousmane teria lançado farpas aos africanistas europeus e ao filme etnográfico em geral, por retratarem os africanos “como insetos”. Rouch procura escapar dessa acusação, ao menos no que se refere ao seu próprio trabalho, alegando que o próprio da antropologia é oferecer um olhar estrangeiro, e que uma verdadeira postura de simetria de saberes e práticas não seria dada apenas com a oportunidade de os nativos – no caso, os africanos – filmarem eles mesmos os seus problemas, mas também com a oportunidade de eles filmarem os seus outros – por exemplo, nós mesmos. Rouch afirma: “A antropologia que se presta a estudar a cultura francesa deveria ser praticada por gente de fora

6. Ressalte-se aqui o filme *Rouch in reverse* (1995), do malinense Manthia Diawara, cineasta e professor da New York University. Diawara refere-se a esse filme como justamente um exercício de “antropologia reversa”, visto que propõe olhar o antropólogo francês pelas lentes de um africano. Infelizmente, não há espaço neste artigo para a discussão desse filme, decerto enriquecedor para o tema.

da França. Para estudar a Auvergne ou a Lozère, é melhor que o etnógrafo seja um bretão”. E ainda: “Meu sonho é que os africanos façam filmes sobre a cultura francesa!” (1982: 17). E cita, então, o curta-metragem do senegalês Paulin Soumanou Vieyra, *Afrique-sur-Seine* (1957), reconhecido como um “documentário etnológico em reverso”, uma vez que traz o olhar dos africanos para a cidade de Paris.⁶ Esse filme, um dos primeiros a serem rodados por um diretor africano, retrata uma geração de artistas e estudantes negros, que lembram da sua infância na África e refletem sobre a sua condição na capital da metrópole colonial. Ele acabou por servir de inspiração para *Petit à petit* (1970), etnoficção que daria seqüência a *Jaguar* (1954-1967), trazendo à cena os companheiros Damouré e Lam, desta vez numa viagem do Níger à França.

Antes de passear por *Petit à petit*, gostaria de rememorar *Os mestres loucos* (1954), no qual também nos deparamos com uma espécie de antropologia reversa, que reenvia àquela referida por Roy Wagner. *Os mestres loucos* – que gerou uma infinita polêmica – é inteiramente focado num ritual de possessão, que traz os deuses *hauka*, cuja origem é tanto a loucura como a civilização européia. Essa equação entre loucura e civilização é justamente o que indica o lugar reflexivo desse ritual, também uma espécie de milenarismo nos termos de Wagner. Com esse ritual, migrantes de origem Songhay ou Zarma – povos com os quais Rouch travou contato mais íntimo, tendo escrito uma tese de doutorado sobre eles – estendiam seus modelos cognitivos e suas práticas religiosas de modo a organizar a sua experiência numa cidade povoada por diferenças étnicas e pela presença colonial, como era Accra, Costa do Ouro (hoje Gana) nos anos 1950.

Uma seqüência bastante emblemática nesse filme é aquela que passa do altar do sacrifício, durante o ritual em que todos já estão possuídos pelos espíritos *hauka*, para a cena que mostra o desfile de oficiais britânicos. Passamos da imagem de um ovo sendo quebrado sobre o altar para o amarelo e branco das penas do capacete de um oficial britânico. O comentário de Rouch, presente do início ao fim do filme, como que explica (e domestica) essa conexão de imagens ao alegar que é naquela ocasião solene que os seus personagens vão buscar o modelo do ritual secreto realizado nos finais de semana, longe do centro da cidade. Michael Taussig (1993) vê no fenômeno apresentado por Rouch um ato de *mimese*: ao imitar os colonizadores, os africanos se apropriam de sua força. Paul Stoller

(1995), não muito distante dessa interpretação, vê esses atos como produção de *uma memória inscrita no corpo*, encorporada. À luz de Wagner podemos colher aí um movimento de reversibilidade, de reflexão sobre o outro e de extensão de um simbolismo próprio, que resulta em *resistência a um só tempo política e cognitiva, uma espécie de descolonização do imaginário*.

Ao analisar *Os mestres loucos*, eu sugeri que Rouch teria extraído a potência de seu cinema dos *rituais de possessão* – tema, aliás, de grande parte de seus primeiros filmes etnográficos “clássicos” e de muitos outros posteriores (SZTUTMAN, 2008). Afinal, esses rituais se revelam por sua imensa capacidade criativa, criação antes de tudo como transformação e reapropriação de elementos inscritos na experiência. Os rituais de possessão ensinavam a Rouch que para viver neste mundo e compreendê-lo era preciso evocar um mundo outro, povoado por deuses, espíritos e forças que não cansam de se transformar e que têm de ser constantemente reinventados. *Os mestres loucos* serviria, assim, como uma espécie de ponte entre os filmes etnográficos clássicos e as etnoficções, que brotariam com *Jaguar*, rodado em Accra ao mesmo tempo, ainda que só finalizado em 1967. Uma das características da prática de Rouch seria, pois, o fato de ter sido profundamente afetado pelos rituais de possessão africanos. E aqui temos, mais uma vez, uma manifestação de antropologia reversa: é na consonância com as formas apresentadas pelos nativos que pode nascer uma antropologia mais interessante. No caso de Rouch, não apenas uma antropologia, mas também um cinema mais interessante, forjado por uma câmera que ao seu modo imita, *vive o transe*.

Ambos, *Os mestres loucos* e *Jaguar*, tratam do tema da migração de habitantes do interior do Níger em busca de oportunidades em Accra, antiga Costa do Ouro. O primeiro trata de um ritual no qual esses migrantes imitam – ou melhor, *experimentam um devir* – os colonizadores; o segundo trata da viagem de três companheiros – Damouré, de origem sorko (próximo da região habitada pelos Songhay e Zerma), Lam, de origem peul ou fula, e Illo, de origem bozo – de sua aldeia Ayourou no Níger até Accra, onde pretendem fazer dinheiro para em seguida voltar à casa. Em *Os mestres loucos* o comentário *off* de Rouch ajuda-nos a refazer o sentido do ritual que vemos; em *Jaguar* o *off* de Rouch cede lugar ao de Damouré e Lam, que em

diálogo discutem, anos depois, as cenas que vemos na tela. Esses textos, além de lúdicos, nos aproximam da “antropologia reversa” wagneriana, pois a viagem que eles realizam cruzando a África do Oeste é também o momento para refletirem sobre a experiência da alteridade, alteridade da cidade colonial e cosmopolita que é Accra, mas também a alteridade de povos com os quais eles cruzam em seu caminho – por exemplo, a alteridade dos Somba, povo do norte do Daomé (hoje República do Benin), que impressionam Damouré e Lam pelo fato de andarem nus (cobrindo o sexo masculino apenas com estojo peniano) e serem conhecidos na região como terríveis feiticeiros. É longa a seqüência em que somos apresentados aos Somba. No final dela, depois de muitas indagações, Damouré conclui: “Os Somba são nossos irmãos, não devemos rir deles”.

Os comentários de Damouré e Lam sobre os Somba em *Jaguar* são como que um exemplo de antropologia reversa, que nada mais é do que uma reflexão africana sobre a alteridade. Essa reflexão se torna tanto mais radical como mais irônica ou mesmo lúdica quando passamos de *Jaguar* para *Petit à petit*, em que o outro são os franceses. “Pouco a pouco o passarinho faz seu ninho” é, aliás, o nome da sociedade montada por Damouré, Lam e Illo para vender artigos variados no mercado do Kumasi, em Accra, tal como assistimos em *Jaguar*. O argumento para *Petit à petit* consiste em imaginar o sucesso dessa sociedade, que tem Damouré como diretor ambicioso que planeja a construção de um imenso arranha-céus – um hotel, na verdade – na vila de Ayourou, onde vive com seus companheiros. Para tanto, ele vai a Paris para compreender não apenas como se constrói um grande prédio, mas também, ao modo de um antropólogo, como vivem os ocidentais, os franceses. Em Paris, ele se tornará não apenas um “Jaguar”, homem galanteador e moderno que toma seu codinome do luxuoso carro esportivo, mas sobretudo um grande empreendedor, capaz de atrair muitas mulheres e adquirir muitos carros. Vale notar que Jean Rouch explora a perder de vista o lugar do carro como símbolo por excelência da modernidade e da tecnologia, bem como a apropriação desse símbolo pelas narrativas africanas.⁷

7. Veja-se, nesse sentido, Maxime Scheinfeigel (2008) para uma interessante comparação de filmes como *Cocorico! Monsieur Poulet* (1974) e *Dionysos* (1984) tendo em vista a continuidade, nos filmes de Rouch, entre o animal (o boi, o carneiro) e o carro.

O projeto de *Petit à petit* nasceu do diário escrito por Damouré enquanto passava um tempo em Paris por conta de um programa da Organização das Nações Unidas para a Educação,

a Ciência e a Cultura (Unesco). Realizava-se, assim, o sonho de Rouch em ver os africanos falando de sua própria cidade. O argumento ficcional do grande empreendedor aliado às notas de Damouré dava origem a um grande processo de improvisação que resultaria num filme apresentado em dois formatos: uma versão longa, de 250 minutos, e uma versão curta, de 90 minutos, para ser exibida ao público mais amplo.

A tribo parisiense

É interessante notar que o período que separa *Jaguar* de *Petit à petit*, duas etnoficções, é pontuado por filmes importantes rodados na França, então algo novo para Rouch. Note-se também que esse período é bastante proífico para a filmagem – num molde mais clássico – de rituais complexos, como os Yenendi (dos Songhay e Zerma) e os primeiros anos do Sigui (dos Dogon), que dura sete anos e é realizado a cada sessenta anos.

O primeiro desses filmes parisienses é *Crônica de um verão* (1960), co-dirigido com Edgar Morin. Mas Paris já se fazia notar em *La pyramide humaine* (1959), cujo foco é a relação entre estudantes brancos e negros em Abidjan. Entre os estudantes brancos está Nadine Ballot, espécie de musa dos filmes parisienses de Rouch. *Crônica de um verão*, primeira experiência propriamente dita de Rouch com o som sincronizado, é, em suas palavras, uma espécie de “etnografia parisiense”, uma experiência de *filmar a própria tribo*, mas sempre com o olhar distanciado obtido na África. Nesse filme, habitantes de Paris falam sobre si mesmos e vivem suas próprias vidas em frente à câmera, refletem sobre o fim da guerra da Argélia, sobre o processo de descolonização da África (em 1960, o Mali e o Níger conquistam finalmente sua independência política) e sobre as relações entre brancos e negros.

Depois de *Crônica* seria a vez de *La punition* (1962), *Les veuves de quinze ans* (1964) e *Gare du Nord* (1965), filmes que se aproximam da *Nouvelle Vague* por seus aspectos formais e temáticos. Retratam, em longas tomadas externas, o cotidiano de personagens parisienses sempre às voltas com seus dilemas existenciais: uma colegial à procura de um amor louco e da liberdade, adolescentes aristocráticos vivem o *rock*, o *jazz* e o tédio, uma moça recém-casada, e já insatisfeita com a rotina conjugal, vê-se diante de uma reviravolta em sua vida. Note-se que o olhar irônico sobre essas situações e personagens parisienses, presente

em todos esses filmes bastante abertos à improvisação dos atores não profissionais, reenvia de algum modo ao olhar de Damouré e Lam em *Petit à petit*. Paris se descortina para o espectador como esse misto de delícia, espaço onírico e glamouroso em que “tudo é possível, mas nada é obrigatório”, e desengano, onde os sonhos se vêem constantemente interrompidos.

Tudo se passa como se o modo de os africanos verem a França afetasse o modo pelo qual Rouch filma a França, ou seja, pelo viés de um olhar distanciado. Rouch conta, em uma das entrevistas que concedeu, que foi à África nos anos 1940 para fugir da França e da postura assumida por esse país durante a II Guerra. Foi para o Níger construir pontes, optou pela evasão. Alega que o amor pelo seu país, pela sua cidade, Paris, só teria renascido em 1968; e lamenta não ter finalizado um filme com as imagens que teria captado durante as barricadas. No entanto, podemos encontrar referências sutis a esses eventos: uma frase pichada no muro do Sena – “Quanto mais eu faço amor, mais faço a revolução” – que aparece em *Petit à petit*, e o final de *Un lion nommé américain* (1968), no qual ele abandona o campo e as filmagens quando ouve notícias do que estaria acontecendo na França. A relação de Rouch com Paris, com a França é, portanto, marcada por uma certa ambigüidade: se o mundo europeu, “civilizado”, é alvo de um olhar ácido, Paris, sobretudo, é também objeto de elogios expressos, saídos não apenas dos comentários de Rouch, mas do próprio diário de Damouré. “Paris é formidável”, ouvimos ele dizer enquanto contempla a vista de toda a cidade do alto da Sacré Coeur.

Rir do poder, o poder do riso

O primeiro episódio de *Petit à petit*, versão longa, chama-se, não por acaso, *Lettres persanes*. Trata-se de uma referência ao romance epistolar em que Montesquieu (1721) cria um personagem persa que descreve para seus amigos, amores e parentes as cidades do Ocidente, especialmente Paris. Damouré, como o personagem de Montesquieu, escreve cartas, aliás, cartões-postais para seus amigos do Níger, e é por meio desses textos, que fazem as vezes de notas etnográficas de um caderno de campo, que somos apresentados a Paris nesse primeiro episódio. O ponto é que Damouré não é um persa imaginado, mas um africano que imagina, e descreve a sua experiência na cidade com espanto e admiração. E essa imaginação, aliada à de Rouch, desemboca

em *Petit à petit*. Damouré surpreende-se, em um mercado, ao descobrir que os frangos em Paris não são degolados como no Níger. Do lado de fora da vitrine de um café, observa e tenta se comunicar com um grupo de moças que conversam e se divertem de maneira frugal. Estranha o longo beijo de um casal no meio da rua, comentando o modo como os amantes franceses põem suas bocas dentro de outras bocas, como jumentos. Troca sorrisos com um grupo de crianças ao entrar no metrô, mas recrimina a indiferença de suas professoras.

Em meio a tantas imagens e experiências, Damouré resolve bancar o antropólogo físico, aplicando exames antropométricos aos habitantes de Paris. Pede aos passantes que o deixem medir o tamanho de seu crânio, examinar sua arcada dentária, observar seu modo de vestir. Esses raramente resistem, chegando a sorrir, o que revela que em muitos casos devemos estar diante de encenações. Irrumpem aqui o exagero e a ironia que são marca fundamental de todas essas etnoficções. Segundo Marco Antonio Gonçalves, a “estética da ironia” em Rouch revela sua proximidade das narrativas surrealistas, que operam muitas vezes sob a idéia de um “espetáculo interrompido”. A ironia denuncia que as cenas são encenadas e, assim, “aponta para a sinceridade de que poderiam ser verdadeiras, assegurando pelo humor uma empatia direta entre aquele que a encena e o espectador que a percebe enquanto encenação” (GONÇALVES, 2008: 173). Em *Petit à petit*, a reversibilidade advém justamente desse recurso à ironia: a caricatura é o modo que Damouré, e depois Lam, encontram para exprimir as suas impressões sobre aquele mundo distante e ao mesmo tempo modelar para eles. Sem dúvida, a ironia cede espaço também para uma forma de crítica. Como alegou certa vez Pierre Clastres (2003), os mitos indígenas têm por característica ridicularizar, rir de personagens e situações que, na vida cotidiana, lhes metem medo porque emanam poder. Com isso, eles fariam valer a sua “gaia ciência” no sentido nietzschiano da expressão. Não seria algo parecido o que vemos em uma etnoficção como *Petit à petit*? Damouré e Lam riem do mundo colonial, assim como riem daquilo que poderiam ter-se tornado – ou seja, capitalistas selvagens! – caso a sua sociedade tivesse prosperado.

O segundo episódio de *Petit à petit* tem o nome do filme de Paulin Vieyra, *Afrique-sur-Seine*. O exagero ganha espaço, cada vez mais: o olhar etnográfico de Damouré cede lugar para suas aventuras ao lado de Lam em Paris, como se eles estivessem experimentando uma espécie de metamorfose radical, como se

tivessem embarcado numa espécie de *dolce vita* franco-nigeriana, para lembrar do filme de Fellini lançado na mesma década. Damouré e Lam viajam por diversos cantos. Os cortes provocam fusões nas cenas e nos confundem. Do bonde da *Sacré Coeur* passamos a uma montanha nevada. De repente estamos diante de cenários mediterrâneos que como que promovem o reencontro com a vida aldeã africana. Imagens dos Somba, extraídas de *Jaguar*, intrometem-se em seqüências que decerto invadem a Itália. Automóveis transitam por estradas e pontes que transportam aos Estados Unidos. Los Angeles, talvez. De volta a Paris, a compra do carro conversível e os jogos de sedução no trânsito que culminam no encontro com Safi, senegalesa já modernizada, mulher negra fatal que mora sozinha, veste-se com *glamour* e dirige o seu conversível. Algum tempo depois é a vez do encontro, num café, à noite, com Arianne, branca e parisiense. Em passeio de barco pelo Sena, ela lhes pergunta o que eles pensam sobre o amor, sobre a monogamia, como que reproduzindo os dilemas de uma personagem dos filmes *nouvellevaguianos*. Estaria então formada a trupe que parte em busca do prazer.

O terceiro episódio de *Petit à petit, L'imagination au pouvoir*, trata do retorno de Damouré e Lam a Ayourou, onde constroem o arranha-céus ao lado de Safi e Arianne, ambas esposando Damouré, o grande empreendedor. *L'imagination au pouvoir* é, curiosamente, o título de uma entrevista que Jean-Paul Sartre realizou com Daniel Cohn-Bendit em maio de 1968 para a revista *Nouvelle Observateur*. Sartre dizia a Cohn-Bendit, de maneira bastante positiva: “O interessante da ação que vocês desenvolvem é que ela leva a imaginação ao poder!”. E ainda: “Trata-se do que eu chamaria de expansão do campo do possível. Não renunciem a isso” (SARTRE; COHN-BENDIT, 2008: 24-25). Não me parece absurdo que Rouch, impactado com todo o movimento de 68, tenha feito aqui mais uma referência.

Nesse último episódio, as cenas de ironia e humor, bastante surrealistas, como que se multiplicam. Assistimos a uma recepção chique nas margens do Níger, onde todos, garçons inclusive, estão com os pés imersos n'água e jogam caixas de papelão no rio. Safi desfila pelo imenso prédio da empresa *Petit à petit*. Arielle, que atua como secretária branca de Damouré, discute com a secretária negra, que acusa a injustiça do fato de a branca ser incompetente e ganhar mais, e ela ser mais hábil e ganhar tão pouco. O filme chega ao fim com a partida de Safi e Arielle, bem como do *clochard* canadense que os teria acompanhado em busca de uma vida melhor. Todos

estão entediados com a vida longe do Ocidente. O abandono causa imensa decepção em Damouré, que, de um só golpe, abre mão da grande empresa e da vida de luxos para voltar à sua vida tranqüila de antes. Constrói uma cabana e volta a montar cavalo. Ele já não mais se quer Jaguar. Aos empregados que o procuram pedindo para que reassuma o cargo, ele argumenta: “Vamos parar por aqui, temos de refletir, pois nós (ele, Lam e os outros companheiros) perdemos a vontade de viver desse jeito, no qual o pedestre segue o ciclista, o ciclista o automobilista, e o automobilista o avião! Isso talvez seja o que vocês chamam de desenvolvimento, mas é melhor encontrar algo novo!”. Ele já não se quer mais Jaguar. Troca o carro – símbolo-chave na imagística rouchiana – pelo cavalo, e abandona o quadro.

Petit à petit foi muitas vezes acusado pelo seu público – africano, sobretudo – de ser um filme ora ingênuo, ora excessivo, ora confuso. Claro está que o objetivo de Rouch era fazer uma paródia, uma sátira do sistema capitalista e, com isso, atentar para a necessidade de pensar outras saídas para África – mais imaginativas, diremos como Sartre –, que não fossem a simples adoção de um modelo desenvolvimentista. O próprio título do filme, *Petit à petit*, remete ironicamente à antítese do espírito empresarial, que visa sempre ao “muito, muito rápido”.

O olhar africano sobre o mundo europeu – e mais precisamente de personagens como Damouré, Lam e Tallou – retorna em *Madame LEau*, que trata da experiência desses companheiros na Holanda, quando de uma viagem para conhecer a tecnologia milenar dos moinhos movidos pelo vento de modo a garantir a irrigação dos campos agrícolas. Como etnoficção, *Madame LEau* é bem menos fantasiosa e exagerada do que *Petit à petit*. Enquanto *Petit à petit* se constrói como uma grande ironia acerca do capitalismo selvagem exportado pela França, *Madame LEau* tem na Holanda uma espécie de possibilidade de reencontro com a natureza e com a vida comunitária na própria Europa, o que significa também um horizonte de desenvolvimento sustentável propiciado pela parceria entre holandeses e nigerianos. As últimas cenas desse filme mostram os moinhos a pleno vapor e um campo de tulipas, tal como se vê nos Países Baixos, proliferando nas margens do Níger. Aqui sim caberia o mote “pouco a pouco o passarinho faz o seu ninho”.

Mosso mosso

No já referido debate, promovido pela revista *CinémAction* (n. 17, 1982), Rouch é obrigado a rebater críticas que tomam o seu

cinema como meramente etnográfico, “rousseauiano”, apolítico, não militante. Ele alega que os filmes que faz colocam a necessidade de pararmos para pensar em vez de aplicarmos tão rapidamente fórmulas derivadas das nossas noções políticas. Alega, além disso, que a inquietação que advém de seus filmes, seja pela exibição de rituais, que põem em risco nossos valores cosmológicos, seja pela criação de narrativas fantasiosas, fabulações que dialogam com a estética surrealista, podem se converter, sim, em armas políticas, em instrumentos críticos capazes de contribuir para a constituição de um projeto de resistência.

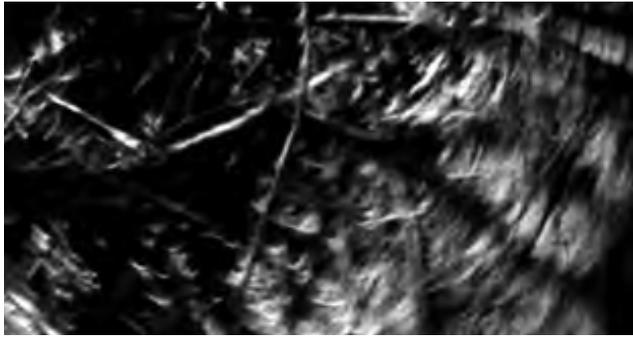
A inquietação rouchiana não se separa de seu desejo de *inverter tudo*. De fazer os nativos se tornarem antropólogos, os antropólogos se tornarem nativos. De fazer um africano etnógrafo de Paris, e de fazer um parisiense objeto de estudo de um antropólogo. De fazer dos personagens autores do filme. De fazer da autoria um agenciamento múltiplo. A antropologia reversa, que se espelha em Rouch num *cinema reverso* – quando o filme é feito pelos filmados que se refazem no filme –, é também uma espécie de descolonização do imaginário. Em *Os mestres loucos*, a imaginação ritual dos adeptos do culto aos *hauka* é o que os faz reverter, ao menos numa tarde de domingo, o vetor insuportável da colonização. O mundo colonial passa a fazer parte de um panteão já existente, e se não se pode dizer que seja um mundo subordinado, ele é ao menos obrigado a cumprir as regras de reciprocidade ali vigentes. Em *Petit à petit*, vemos a história de um nigeriano empreendedor que só poderia acabar mal. O final do filme representa a reversão de uma metamorfose do africano de origem songhai, peul ou bozo em um personagem típico do capitalismo mundial. E essa metamorfose é revertida em nome da qualidade e tranquilidade da vida longe dos grandes centros urbanos, vida que se dá entre pessoas que fazem de suas diferenças a marca da reciprocidade, e também entre pessoas e espíritos, mediados que são pelas possessões, pelos sacrifícios, dispositivos sem os quais nada seria possível.

Não seria esse horizonte de reversibilidade, ancorado na potência da imaginação, ele também uma espécie de militância? Uma espécie de militância menos informada pelos nossos valores políticos mais arraigados do que pela experiência dos povos africanos? Uma espécie de militância decerto *utópica*, mas que não perde o pé dos fatos? Os filmes de Rouch não oferecem respostas rápidas, é preciso compreendê-los “pouco a pouco”, sem pressa. Ou, para lembrar do belo filme de Jean-André Fieschi: *Mosso mosso*, expressão numa língua africana que parece querer

dizer *doucement*, tranqüilamente, suavemente... Esses filmes nos convidam a ver como os africanos se vêem e nos vêem, para, assim, voltarmos a nos ver – com outros olhos, quem sabe? E com Rouch, sabemos, o visual não é mera metáfora, ele é condição que subjaz à produção do conhecimento.

Referências

- ALMEIDA, Ronaldo; NASCIMENTO, Silvana. Pombas-giras, espíritos, santos e outras devoções. *Novos Estudos Cebrap*, n. 57, p. 197-199, 2000.
- CLASTRES, Pierre. De que riem os índios? In: *A sociedade contra o Estado*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?* São Paulo: Editora 34, 1991.
- GOLDMAN, Marcio; VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. O que pretendemos é promover conexões transversais. In: SZTUTMAN, Renato (Org.). *Eduardo Viveiros de Castro*. Rio de Janeiro: Azougue, 2008. (Coleção Encontros)
- GONÇALVES, Marco Antonio. *O real imaginado: etnografia, cinema e surrealismo em Jean Rouch*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2008.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *O olhar distanciado*. Lisboa: Edições 70, 1986.
- MONTESQUIEU. *Cartas persas*. São Paulo: Perosa Editores, 1991.
- ROUCH, Jean; OUSMANE, Sembène. Une confrontation historique entre Jean Rouch et Sembène Ousmane: 'Tu nous regardes comme des insectes'. In: PRÉDAL, René (Éd.). Dossier Jean Rouch, un griot gaulois. *CinémAction*, n. 17, p. 104-106, 1982.
- ROUCH, Jean et al. Conclusion (un peu) polémique: cinéma ethnographique et cinema d'intervention sociale: des frères ennemis? Table ronde avec Jean Rouch, par Guy Hannebelle, Monique Martineau, Yvonne Mignot-Lefebvre, André Pâquet. In: PRÉDAL, René (Ed.). Dossier Jean Rouch, un griot gaulois. *CinémAction*, n. 17, p. 165-175, 1982.
- SARTRE, Jean-Paul; COHN-BENDIT, Daniel. A expansão do campo do possível. In: COHN, Sérgio & PIMENTA, Heik (Orgs.). *Maió de 68*. Rio de Janeiro: Azougue, 2008.
- SCHEINFEIGEL, Maxime. *Jean Rouch*. Paris: Éditions du CNRS, 2008.
- STOLLER, Paul. *Embodying colonial memories: spirit possession, power and the Hauka in West Africa*. New York: Routledge, 1995.
- SZTUTMAN, Renato. Imagens-transe: perigo e possessão no cinema de Jean Rouch. In: BARBOSA, Andrea; CUNHA, Edgar T.; HIKIJI, Rose (Orgs.). *Imagem-conhecimento: antropologia, cinema e outros diálogos*. Campinas: Papirus, 2008.
- TAUSSIG, Michael. *Mimesis and alterity: a particular study of the senses*. New York: Routledge, 1993.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. O nativo relativo. *Mana*, v. 8, n. 1, p. 113-148, abr. 2002.
- WAGNER, Roy. *The invention of culture*. Chicago: The University of Chicago Press, 1981.



FOTOGRAMA COMENTADO

***La mise à mort: sobre
A caça ao leão com arco¹***

MARCOS UZAL

Crítico de cinema

Editor da revista *Vertigo* e da coleção “Coté film” (Ed. Yellow Now)

Por que inventar animais fabulosos se temos girafas, hienas e leões? O animismo dos Gaos, os caçadores com arco que Jean Rouch acompanha, devolve aos seres e às coisas sua estranheza primeira, e pouco importa se o leão não é realmente um deus, o essencial é que tal hipótese nos faça vê-lo de outra maneira e permita aos homens lhe falar e olhá-lo nos olhos. O comentário em *off* de *A caça ao leão com arco* (1958-1965) não se contenta em nos explicar o que vemos, ele livra nosso olhar de seus hábitos e, em particular, do pior de todos: querer compreender *a qualquer preço*. Em cada plano desse filme, Jean Rouch se deixou enfeitiçar pelo que se oferecia ao seu olhar, filmou sem a preocupação de embelezar ou domar a brutalidade do mundo, já que ela é sua natureza. Rouch coloca o adulto branco, que somos, no nível da criança negra a quem é endereçado o comentário (“Crianças, escutem em nome de Deus”). No fim, tal como um *griot*,² ele acrescenta à dimensão do documentário aquela do imaginário, que não destrói o real mas, pelo contrário, o alimenta e dele se alimenta. Ele se propõe a filmar o mundo como um teatro animista. “Cinema impuro”, teria dito Bazin, no que essa noção tem de mais belo: não fazer cinema sozinho, e sim incorporando o outro.³ O trabalho dos caçadores e o do cineasta acabarão por convergir. Diante deles, o Outro absoluto, inassimilável: o animal.

É por sua ausência que os leões se tornam míticos, e será preciso esperar quase uma hora antes de se deparar com um deles. Fora de campo, eles permanecem uma presença fabulosa cuja existência só é confirmada por cadáveres animais e vestígios de urina que deixam pelo caminho, como desafios lançados aos caçadores e demonstrações de sua potência. Assim, será preciso esperar meses, às vezes anos, até encontrar um animal procurado. A paciência dos caçadores é grande e a preparação para a caça (orações, encantamentos, fabricação de armadilhas, arcos e flechas envenenadas) é tão importante quanto a própria caça. A espera dos caçadores é também a do cineasta: é também para ele e para o prosseguimento do filme que se empenham em emboscar os leões. Jean Rouch levaria, aliás, sete anos para realizar esse filme sem conseguir encontrar o grande leão procurado, e quatro anos depois ele realizaria uma continuação, *Un lion nommé Américain* (1968), no qual se persegue ainda o mesmo leão, que se tornou quase tão mítico quanto Moby Dick. Pois os Gaos não caçam qualquer leão, eles caçam aquele que atacou seu rebanho, ou seja, aquele que os desafiou e se tornou então parte de seu

1. Publicação original: “La mise à mort: à propos de *La chasse au lion à l'arc de Jean Rouch*”. *Vertigo*, n.19, p.61-64, 1999. Optamos por manter o título original para preservar o jogo em francês. O termo *mise à mort* equivale literalmente a execução, abate. No entanto, é possível pensar que o título faz alusão à idéia de *mise en scène*, dado o universo do texto. “Filmar a morte”, ou mesmo “Colocar em cena a morte”, seriam, possivelmente, formas mais próximas do original. [NT]

2. Na África, membro da casta de poetas músicos, portadores da tradição oral. [NT]

3. “Trata-se sempre de um jogo no qual o cinema, sob o risco de se perder, deve incorporar o outro...”, escreve Pascal Bonitzer a propósito da noção de “cinema impuro” em “L'écran du fantasma”. *Cahiers du Cinéma*, n. 236-237, p. 38, mars-avril 1972.

destino. Como em todos os seus demais filmes, Rouch não sabe aonde essa busca o levará. Ele abre seu filme a todos os possíveis, o torna aleatório, o confia ao acaso, aos deuses, à natureza. É claro que estamos longe daqueles documentários em que os animais nos são logo apresentados como se a câmera os atraísse, como se o cinema lhes fosse natural. Encurrular um leão, esperá-lo, é tão belo quanto encontrá-lo e, mesmo se não o vemos, essa caça nos terá mostrado seus rastros, ou seja, *aquilo que ele quis mostrar de si mesmo*. Se um leão filmado se assemelha à imagem que temos em mente de todos os leões, este leão em particular terá conseguido, ao se esconder, continuar sendo o que ele é.

Para ser visto e, em seguida, morto e filmado, o animal deve primeiro cair na armadilha, ou seja, ser interceptado em sua fuga e manter-se no mesmo plano que os caçadores, segundo o princípio baziniano da “montagem proibida”. E como a armadilha é a condição necessária para que o animal fique imóvel no quadro, o próprio quadro se torna armadilha. A tela delimita, então, o espaço onde o homem poderá enfim se aproximar do animal: ela é a arena onde ocorrerá o sacrifício. Mas enquanto permanece no extracampo, o leão ameaça a todo instante surgir no plano, sem cair na emboscada que lhe foi preparada. Como ressaltou Serge Daney, se o encontro entre o homem e o animal num mesmo plano toca, segundo Bazin, a própria essência do cinema, é justamente porque o cinema é ali constantemente ameaçado de ser devorado pelo real. “Pois o cineasta não está acima do conflito a ponto de não correr o risco de, ao se expor em demasia, ser arrebataado pela violência real daquilo que filma”.⁴ Esse “risco de morte para o cinegrafista, de impossibilidade para o filme”,⁵ é como a ponta extrema do real, sua “trava de segurança”,⁶ sua escora, “chifre de touro do cineasta”⁷ de que o documentarista tentará se aproximar ao máximo. Em *A caça ao leão com arco* esse limite é alcançado no momento em que um leão, até então invisível, salta sobre um pastor do povo Fula (*Peul*). Jean Rouch interrompe então a filmagem e apenas os rugidos aterrorizantes do leão sobre sua vítima serão gravados (sabemos desde Jacques Tourneur que, no caso de um felino, o som é ainda mais amedrontador do que a imagem). Assim como os cinegrafistas de *Kon-Tiki* (sobre o qual Bazin dizia: “É o mais belo dos filmes, mas ele não existe!”),⁸ Rouch, que está no centro da ação, deve parar o filme quando o cinema se torna inútil demais, supérfluo demais, obsceno demais: é a prova, pelo “infilável”, da realidade do perigo e do perigo da realidade. “O felino é uma

4. Serge Daney, “L'écran du fantasma”. *Cahiers du Cinéma*, n. 236-237, p. 36, mars-avril 1972.

5. *Ibid.*

6. *Ibid.*

7. Expressão empregada por Jean-André Fieschi em *L'animal écran*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1996, p. 27.

8. “Le cinéma et l'exploration”. *Qu'est-ce que le cinéma?* Paris: Le Cerf, 1990, p. 31.

das metáforas mais radicais do real”, escreve Pascal Bonitzer,⁹ e aqui não é mais o cineasta que decide parar o motor da câmera, mas o real que ele filma e que explode o quadro: durante alguns instantes o filme é inteiramente submetido à raiva do leão. Ao invés de colocar uma tela preta, Rouch nos mostra os planos filmados na precipitação que antecede a interrupção da câmera: rastros ocre, o ocre da terra africana, senão da pelugem do leão. Essa súbita abstração dos planos não se opõe à crueza do documentário, mas é seu prolongamento extremo: *esses planos são como as últimas visões de um morto*.

O veneno é lento, a agonia será longa, e esse instante interminável em que o animal cospe seu sangue e “vomita sua morte” é o paroxismo da caça e o coração do filme, o momento da celebração. Enquanto os animais ainda puderem ouvi-los, os caçadores entoarão suas louvações suplicando-lhes que morram sem demora e pedindo-lhes perdão, pois os Gaos não concebem matar um animal sem lhe falar e, como veremos em *Un lion nommé Américain*, sem olhá-lo nos olhos no momento em que ele perece. Para eles, cada animal é um feiticeiro ou um deus, e não acompanhá-lo em sua morte é faltar-lhe com o respeito, é correr o risco de que sua alma volte para se vingar. É preciso se mostrar digno da morte que lhe está sendo infligida, não se rebaixar a essa morte, mas se elevar a ela, que é sagrada. A proximidade física do caçador e da caça no mesmo plano (“montagem proibida”), exigida pela ação, é então transcendida no momento da agonia por uma proximidade metafísica que, pelas trocas de olhares e pelos feitiços dos caçadores, instaura uma montagem em campo-contracampo na qual o close se torna o lugar do encontro entre homem e animal. Tudo se passa então no nível do olhar. Não se trata mais de duas forças que duelam no mesmo plano, mas de dois mundos que se encontram, um no olhar do outro. A “perda da realidade” (para retomar os termos de Bazin) provocada pela montagem serve aqui para sublinhar a passagem a uma dimensão sagrada, mítica, que não se descola do real, mas, ao contrário, alcança seu ápice: a morte. Com esses planos frontais entre o caçador e sua presa, que permitem ao espectador se posicionar no centro da cena, Rouch nos coloca face a face com a morte.

Como escreve Georges Bataille, “o animal está no mundo como a água na água”,¹⁰ ele se encontra em uma continuidade, o mundo imanente, que não lhe permite ter consciência de sua singularidade. Se o homem se procura no animal, a recíproca

9. “L'écran du fantasme”, op. cit., p. 37.

10. In *Théorie de la religion*. Paris: Gallimard, 1986, p. 32.

é, portanto, absolutamente impossível. Essa inconsciência de si próprio dos animais os torna, de certa maneira, cegos e surdos ao que não constitui, como eles, a matéria do mundo. Nomear o animal, e em seguida matá-lo, é procurar abrir-lhe os olhos. Ao sustentar seu olhar e, depois, ao dar cabo do animal, os caçadores parecem lhe dizer: “Olhe para nós, olhe o que não é você, o que não é o Mundo!”, como se precisássemos provar que o mundo não é uma miragem e que não somos uma miragem para o mundo. Matar o animal é, portanto, uma maneira de *encontrar* o mundo, à força. E o abate tem aqui a mesma função transcendente que a linguagem: ao matar o animal, os caçadores buscam imprimir até em sua carne o nome que eles lhe deram.¹¹

11. Poderíamos discorrer longamente sobre o que diferencia esses abates daqueles praticados em nossos abatedouros industriais onde o animal é morto exclusivamente para ser consumido, onde ele deve permanecer anônimo, onde ele se torna um objeto, um bloco de matéria-prima (a esse respeito, ver o extraordinário *Sang des bêtes*, de Georges Franju). A questão é que em nossas sociedades o gado é considerado em vida como já morto, ao passo que, para os Gaos, a morte do animal não é senão uma etapa para sua vida eterna. Mesmo morto, ele é *vivo*.

12. Georges Bataille, *Théorie de la religion*, op. cit., p. 47.

13. Ler a esse propósito Georges Bataille, *Lascaux ou la naissance de l'art*. Genève: Skira, 1986, p. 127-128.

14. *Lascaux ou la naissance de l'art*, op. cit., p. 128.

15. André Bazin, “Mort tous les après-midi”. *Qu'est-ce que le cinéma?*, tome 1 (Ontologie et langage). Paris: Le Cerf, 1958, p. 68.

16. *Ibid*, p. 68.

17. *Ibid*, p. 69.

18. *Théorie de la religion*, op. cit., p. 66

Essas cenas de caça lembram aquelas representadas nas pinturas de Lascaux, testemunhas de um tempo em que o animal era considerado, “não sem uma dúvida acompanhada de terror e nostalgia”,¹² como um ser superior, mais próximo dos deuses que os humanos. Com base nessas pinturas rupestres, Bataille deduziu que, da ruptura dos interditos, mistura de fascínio e profanação, que encontramos na caça, é que nasceu a arte e que, por meio dela, a humanidade se desprende do mundo imanente.¹³ Ao repetir esses gestos primitivos, os caçadores Gaos nos remetem não apenas às origens do sagrado mas também às da arte. Poderíamos dizer sobre esse filme o que escrevia Bataille a respeito das pinturas rupestres: “É verdade, essa arte é naturalista, mas o naturalismo atingiu, ao se exprimir com exatidão, o que há de maravilhoso no animal”.¹⁴

“A morte é um dos raros acontecimentos que justificam o termo, caro a Claude Mauriac, de especificidade cinematográfica”, escrevia Bazin nesse texto essencial intitulado “Morte todas as tardes”.¹⁵ Para ele, o instante da morte “demarca a fronteira da duração consciente e do tempo objetivo das coisas”.¹⁶ Como o ato sexual, ele representa “a negação absoluta do tempo objetivo: o instante qualitativo em estado puro”.¹⁷ Bazin se aproxima aqui de Bataille, que escreve: “O sacrifício é a antítese da produção, que tem em vista o futuro; é o consumo cujo interesse se limita ao próprio instante”.¹⁸ O cinema, como os rituais Gaos, celebra o instante supremo da agonia, e por ser a arte do instante, ele encontra ali todo o seu sentido. Filmar a morte ao vivo é de fato ir ao cúmulo das possibilidades do registro e da representação cinematográficos, até chegar à tragédia mas também à obscenidade. Pois, como notou Bazin, se filmar a morte ao vivo é obsceno

(obscenidade “não mais moral como no amor, mas metafísica”),¹⁹ é porque ao sacrilégio do sacrifício o cinema acrescenta um outro: a possibilidade de repetir esse instante único e, portanto, de projetar na eternidade aquilo que por definição não tem porvir, de reproduzir ao infinito o que escapa a toda continuidade. Se, como escreve Bataille, a morte “traí a impostura da realidade”, se ela é “o grito maravilhado da vida”,²⁰ da mesma forma o cinema revela a vida em sua plenitude ao arrancá-la do mundo. O instante da morte é, portanto, aquele em que nos percebemos e podemos ser percebidos fora do mundo, em nossa própria singularidade, inegável, que não se pode compartilhar; é quando melhor portamos nosso nome. É também o que significam essas passagens, em close, que excluem o caçador e isolam o animal no momento de sua agonia, como que para deixá-lo sozinho com sua morte. Esses abates dão um sentido à morte do animal ao retirá-lo do que não faz sentido, a continuidade do mundo imanente; eles nos fazem experimentar sua singularidade, pois ele é então infinitamente solitário e, portanto, infinitamente si mesmo: nunca antes hienas e leões terão sido tão hienas e tão leões diante de uma câmera! O cineasta, como os caçadores Gaos, procura revelar o mundo ao amputá-lo do que é sua própria matéria. É preciso, então, ver esses abates como buracos feitos na superfície do mundo e nos quais o cinema vai buscar sua substância.

Atrás de cada plano de cinema, há talvez, então, o sacrifício de um animal: esse animal que sufoca em cada um de nós. Pois se vimos que a morte provê a intimidade e a solidão ao animal, a solidão que está em jogo é, antes de mais nada, aquela do homem excluído do mundo e partindo ao seu encontro. A flecha dos caçadores desenha no espaço esse traço de união improvável entre o homem e o animal, entre o homem e o mundo. No fim do filme, a caça é encenada pelos próprios caçadores para as crianças, antes que estas partam talvez, a seu turno, à caça. E através desse círculo que se fecha mais uma vez e que une o homem e o animal na morte, para em seguida melhor separá-los na representação dessa morte, é a humanidade inteira que não pára de celebrar seu nascimento e sua liberação, dançando em torno de sua solidão.

Tradução de Ana Siqueira

19. “Mort tous les après-midi”. *Qu'est-ce que le cinéma*, op. cit., p. 69.

20. Georges Bataille, *Théorie de la religion*, op. cit., p. 64-63.

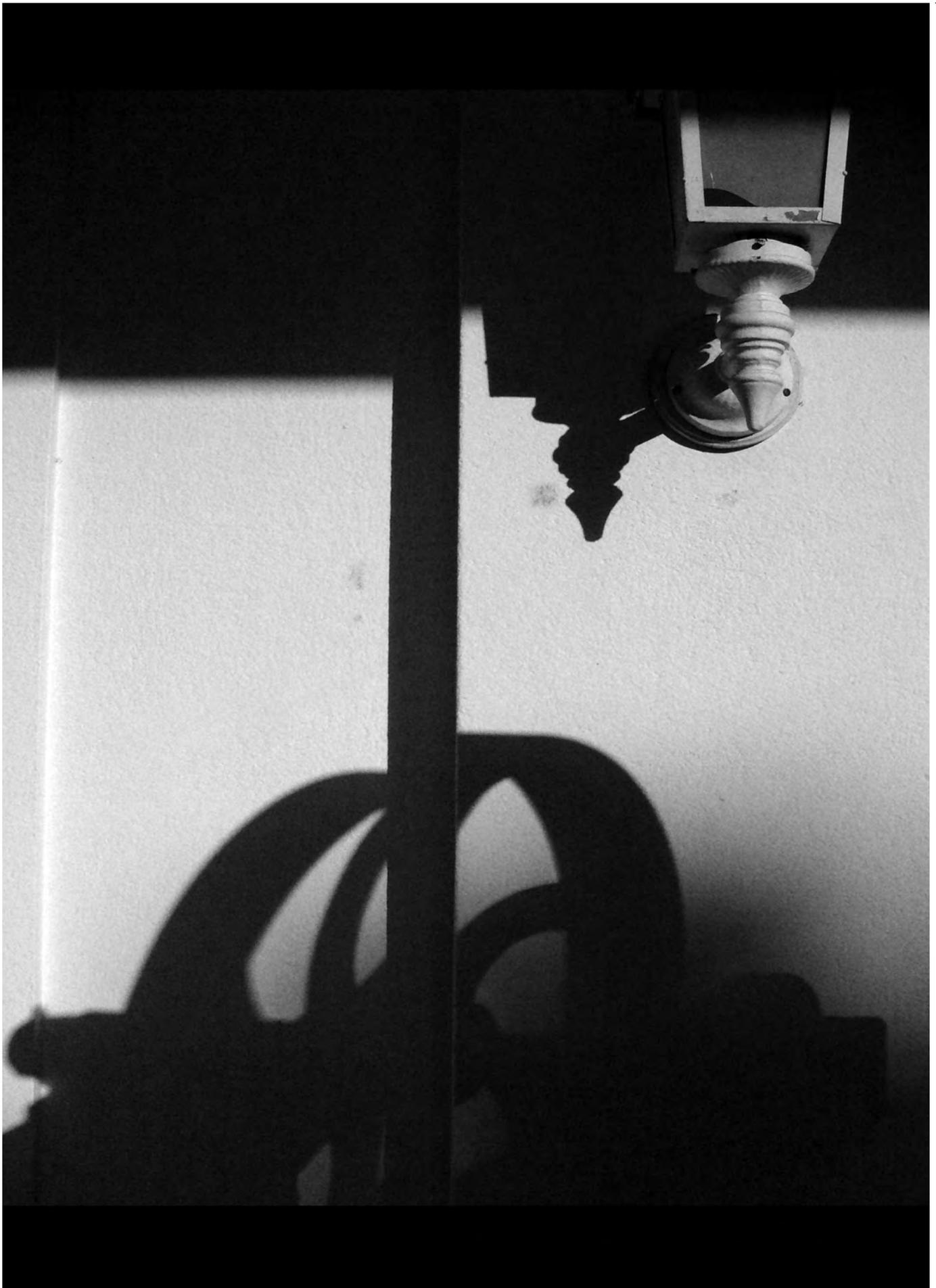
Referências

- BATAILLE, Georges. *Théorie de la religion*. Paris: Gallimard, 1986.
- _____. *Lascaux ou la naissance de l'art*. Genève, Skira, 1986.
- BAZIN, André. Mort tous les après midi. In: *Qu'est-ce que le cinéma?* Tome 1 (Ontologie et Langage). Paris: Le CERF, 1958, p. 65-70.
- _____. Le cinéma et l'exploration. In: *Qu'est-ce que le cinéma?* Tome 1 (Ontologie et Langage). Paris: Le CERF, 1958, p. 45-54.
- BONITZER, Pascal. Écran du fantôme. *Cahiers du Cinéma*, n. 236-237, mars-avril 1972, p. 31-40.
- DANEY, Serge. Écran du fantôme. *Cahiers du Cinéma*, n. 236-237, mars-avril 1972, p. 31-40.
- FIESCHI, Jean-André. *L'animal écran*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1996.



F o r a - d e

- c a m p o



Confiar na imagem: a integridade do real em André Bazin¹

MÁRIO ALVES COUTINHO

Doutor em literatura Comparada pela UFMG

Pós-Doutorando junto ao Programa de Pós-graduação em Comunicação da UFMG

Resumo: Descreve-se neste ensaio a trajetória de André Bazin, cujo projeto inicial era ensinar literatura, mas que terminou por pensar, escrever, teorizar e praticamente fundar a teoria do cinema moderno. O teórico mais consistente de um realismo ontológico no cinema, Bazin foi também aquele pensador (juntamente com Alexandre Astruc) que melhor escreveu sobre as relações entre o cinema e a literatura, isto é, sobre o cinema escrito com a câmera.

Palavras-chave: Realismo. Neo-realismo. Restituição. Literatura.

Abstract: On this essay the trajectory of André Bazin is delineated: his initial project was to teach literature, but what he really did was to think, to write, to theorize and, at the end of it, to initiate the theory of modern cinema. Bazin was the most consistent theorist of a certain ontological realism, but he was too the thinker that (jointly with Alexandre Astruc) wrote best about the relationship between cinema and literature, that is, about the cinema wrote with the camera.

Keywords: Realism. Neorealism. Restitution. Literature.

Résumé: On décrit dans cet essai la trajectoire d'André Bazin, dont le projet initial était d'enseigner la littérature, mais qui a fini pour penser, écrire, théoriser et pratiquement fonder la théorie du cinéma moderne. Le théorique le plus consistant d'un réalisme ontologique au cinéma, Bazin a été aussi cet penseur (en conjonction avec Alexandre Astruc) qui a écrit le meilleur sur les relations entre le cinéma et la littérature, c'est-à-dire, sur le cinéma écrit avec la caméra.

Mots-clés: Réalisme. Néo-réalisme. Restitution. Littérature.

A língua de Ovídio, Virgílio, Dante e Leopardi passara para as imagens.

Jean-Luc Godard, *História(s) do cinema*

André Bazin quis, desde muito cedo, se dedicar ao ensino da literatura; para isso, cursou a École Normale Supérieure de St. Cloud. Desde seus anos de formação, leu com atenção Henri Bergson e Teilhard de Chardin. Segundo Dudley Andrew, “Bergson deu a Bazin um interesse pela unidade integral do universo em fluxo” (1978: 21) e Teilhard de Chardin

deu sentido a uma revolução social e cultural, a uma procura por comunhão do espírito e do corpo baseada nas mensagens inscritas na terra. O cinema, para Bazin, era um novo instrumento para observar e decifrar tais mensagens e para unir as milhões de partículas atômicas da consciência, que nós chamamos audiência, na contemplação das verdades da natureza (ANDREW, 1978: 66-67).

Mas a leitura que mais frutificou nos textos e na teoria de Bazin foi a obra do filósofo personalista Emmanuel Mounier, e a sua revista, *Esprit*. Nesse periódico Bazin escreveu vários ensaios e participou dos grupos de discussão e decisão até o fim de sua vida. Ao ler Mounier, ele aprendeu principalmente a fugir da metafísica e a exigir mais liberdade de ação para o homem. Mais importante ainda, o existencialismo personalista de Mounier² certamente o enviou a Jean-Paul Sartre e André Malraux. Homens da resistência, mas principalmente escritores, naqueles anos sombrios da ocupação alemã eles escolheram ficar na França e resistir, arriscando suas vidas (seus corpos) pelas suas idéias e pela sua literatura.

André Bazin leu, de Malraux, principalmente os grandes romances da década de 1930, *La Condition humaine* e *L'Espoir*, e também seu ensaio sobre cinema, “Esquisse d’une psychologie du cinéma”. Deste ensaio, chegou a dizer que, juntamente com os escritos de Leenhardt na revista *Esprit*, foram os únicos textos de qualidade escritos até então sobre o cinema falado. As teorias de Malraux sobre a arte, Bazin também leu avidamente. Em 1944, admitiu que queria fazer pelo cinema o que Malraux havia feito pela arte; aprendeu com ele que a arte tinha um destino e uma função social, que este destino nascia de profundas necessidades psicológicas e que os sucessivos estilos artísticos surgiam a partir da expansão de tal função. Por isso mesmo, como Malraux, viu

1. Este texto foi extraído de uma pesquisa de pós-doutorado em andamento, financiada com bolsa pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais (FAPEMIG), desenvolvida junto ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da FAFICH-UFMG, sob a supervisão do prof. César Guimarães. Por meio da tradução de artigos inéditos de Bazin reunidos em torno do tema da representação do real (textos sobre realismo, neo-realismo, documentário e filme científico), essa pesquisa pretende contribuir para a melhor compreensão das profícuas formulações teóricas do pensador francês, frequentemente submetidas a interpretações errôneas e equivocadas, principalmente no que diz respeito à sua concepção do realismo cinematográfico.

2. “... esta é a linha do existencialismo ateu, que vai de Heidegger a Sartre...” (MOUNIER, 1963: 16).

3. Bazin era católico, e isso transparecia às vezes nos seus escritos. Mas não determinava, em última análise, as descobertas e posições que tomava nos seus textos teóricos. Paulo Emilio Sales Gomes, que o havia lido intensamente e o conhecido pessoalmente, mostra-se surpreso em saber que ele era católico, em um texto que escreveu pouco depois da morte de André Bazin. Ver GOMES, 1982.

na arte (no cinema) a transcendência – por meio do estilo – da consciência sobre as circunstâncias. Mais: a constante mudança de estilos sugeriria que a humanidade teria sempre a necessidade de transformar a si mesma, mas não apontava para um objetivo final. O homem, para Malraux, se faz através da arte, e por isso ela é o substituto atual da religião e do humanismo religioso de civilizações anteriores (ANDREW, 1978). Mesmo um católico como Bazin podia concordar com isso, e basear toda sua obra nessas posições.³

A primeira obra de Jean-Paul Sartre que Bazin leu foi *Le Mur*, que o impressionou grandemente (ANDREW, 1978). Mas o livro que deu a ele a inspiração final para sua teoria do cinema foi *L'imaginaire: psychologie phénoménologique de l'imagination*, que Sartre publicou em 1940. Nessa obra, Sartre vê a arte como uma atividade indispensável para o esforço psicológico do homem de, ao mesmo tempo, ou sucessivamente, evitar ou ir além das suas reais condições. Para Sartre, na arte o homem tentaria, na verdade, dar uma idéia fiel do mundo, e de sua situação neste mesmo mundo (estaria aí, certamente, uma das explicações possíveis para a preocupação constante de Bazin com o “realismo”). Apesar disso, conclui ele, “a beleza é um produto somente da imaginação, e não do mundo”. Para o naturalista em Bazin, ao contrário, nós damos nossa imaginação à natureza, de tal maneira que, a partir daí, podemos trazer à tona as verdades latentes dessa mesma natureza (ANDREW, 1978).

Em resumo, Bazin foi um leitor atento dos filósofos modernos, e de alguns escritores. Mas,

embora tivesse uma reputação de intelectual onívoro, Bazin havia começado a se especializar na teoria literária. Na *Maison* ele muitas vezes discutia, e ocasionalmente dava conferências, sobre o romance moderno. Como muitos intelectuais franceses da sua geração, ele estava totalmente dominado pelo ‘novo estilo americano’ de Hemingway, Faulkner e especialmente Dos Passos. A importância desses romancistas para uma teoria da narrativa cinematográfica não escapou a ele (ANDREW, 1978: 50).

Bazin havia, portanto, se destinado à literatura. Mas, desde o começo de seus estudos, o vemos preocupado com a seguinte questão: como a arte expressa o mundo? Por uma série de circunstâncias fortuitas, subitamente, o cinema entrou na sua vida. Primeiro, e antes de qualquer coisa, devido a Roger Leenhardt, crítico de cinema de *Esprit*, certamente o único

pensador cinematográfico a influenciar Bazin. Leenhardt, depois de estudar filosofia, começou a colaborar nessa revista, na área política, e passou a escrever sobre cinema em 1934. Acreditava que, ao promover o conhecimento aprofundado do espectador sobre o cinema, estava contribuindo para elevar o nível dessa arte: um espectador mais bem informado exigiria maior qualidade dos filmes. Parte do projeto pedagógico baziniano tem aí sua origem. Assim como também uma certa postura realista:

A lente dá ao cineasta a matéria bruta. (...) E o papel da encenação será dar a impressão de que não existe encenação. Não uma estudada criação da ‘significação’ através da interpretação ou cenário, mas um trabalho simples de ‘restituição’. Não um trabalho de expressão artística intencional, mas um esforço técnico de descrição. Precisamente devido a esse realismo primordial, isso [o papel da encenação] não está no material cinematográfico ou, se assim posso dizer, na arte, mas apenas nas conexões, comparações e elipses (ANDREW, 1978: 31-32).⁴

Mas o empurrão decisivo, para Bazin, em direção à crítica de cinema, foi, por um lado, o fato de ter falhado num exame oral (ele era gago) da École Normale Supérieure, quando falaria sobre Racine e Baudelaire, e isso apesar de ter feito uma brilhante prova escrita (ele poderia tentar no ano seguinte o mesmo exame, mas nunca o fez); por outro lado, quando, em 1939, se encontrou em Bordeaux, para servir ao seu regimento militar, sem nada para fazer, ele e um amigo, Guy Léger, cuja família possuía uma cadeia de cinemas na cidade, passaram a ver toda espécie de filmes, e a discutir sobre eles. Em pouco tempo, a paixão pelo cinema estava instalada.

A partir daí, Bazin encadeou uma série de atividades e realizações que contribuiriam enormemente para mudar, num primeiro momento, o cinema francês e, depois, parte do cinema mundial, como consequência dos seus escritos e de sua ação. Primeiramente, ele abriu um cineclube, na *Maison des Lettres*, dentro da qual atuava, durante a ocupação alemã. Nesse cineclube, mais de uma vez Jean-Paul Sartre e Simone de Beauvoir apareceram (ANDREW, 1978). Um pouco depois da liberação, começou a escrever em alguns jornais e revistas: *Le Parisien Libéré*, *France-Observateur*, *L'Écran Français*, *Esprit*, *Les Temps Modernes*. Escreveu para vários tipos de leitores: estudantes, trabalhadores, intelectuais, cinéfilos. Um pouco depois do fim da Segunda Guerra, começou a abrir cineclubes em Paris, na França,

4. A citação foi retirada por Dudley Andrew de um texto de Roger Leenhardt, “Le rythme cinématographique”, de 1936. Será muito importante para minha pesquisa resolver o seguinte paradoxo: como Bazin foi capaz de dizer que o cinema podia empreender uma “restituição” do real – Bazin muito cedo se apropriou desse conceito de Roger Leenhardt, senão da própria palavra “restituição” – mas ao mesmo tempo afirmar que esse “realismo” só poderia acontecer por meio de uma retórica, da construção de uma linguagem, de “artifícios” ou, então, de “convenções” (estas duas últimas palavras foram usadas literalmente por Bazin)? Na continuação deste artigo, mais para o final, mostro como Bazin insistiu nesse ponto.

e na Europa, e até mesmo na África (Marrocos), em escolas, fábricas e sindicatos. Falava sobre e discutia muitos dos filmes que via, indistintamente, com todo mundo, inclusive, é claro, nas apresentações que fazia em cineclubes: “Bazin falava sobre filmes como se estivesse discutindo Dostoievski. Depois de certo tempo, isso não parecia mais impróprio” (ANDREW, 1978: 89). Para ele existia uma outra “Santíssima Trindade” que não podia faltar no cinema: apresentação, exibição, discussão. Quando, em 1946, Jean-George Auriol reabriu a *Révue du Cinéma* – que havia existido por cerca de três anos na década de 1920 (1927-1930) e publicara artigos de André Gide, Philippe Soupault, Drieu La Rochelle, Eisenstein –, Bazin foi um de seus mais brilhantes contribuidores. Quando essa, por sua vez, foi fechada novamente (1948), a luta de André Bazin para dispor de uma revista que ao mesmo tempo explicasse os clássicos do cinema, mas também defendesse o melhor cinema moderno, deu origem aos *Cahiers du Cinéma*. A construção de uma platéia para um cinema mais inteligente, na França, e no mundo inteiro, teve em André Bazin um dos seus mais dedicados operários e teóricos.

É bem conhecida a trajetória de André Bazin como aquele que, em seus escritos ensaísticos e teóricos, desenvolveu uma das mais inteligentes defesas de um certo realismo, um cinema que respeitasse o mundo e as relações cósmicas entre as coisas, e entre as coisas e os homens: aqui, ele estava exercendo, também, o seu amor quase franciscano pela zoologia, botânica, geologia, pelos animais e pelos homens: tudo que tivesse vida (ou participasse dela) tinha seu interesse intelectual e até mesmo seu amor. Defendeu o cinema da profundidade de campo e do plano-seqüência, pois esses recursos, segundo ele, “entregavam” o mundo de uma maneira mais completa e automática (a câmera, com seu mecanismo, e o filme, com sua existência química, prescindiam da intervenção humana, até certo ponto). Escreveu, portanto, que “pela primeira vez, entre o objeto inicial e sua representação nada se interpõe a não ser um outro objeto” (BAZIN, 1991: 22).

Duddley Andrew insiste nesse automatismo: “primeiro, o cinema registra o espaço dos objetos e entre objetos. Segundo, o faz automaticamente, isto é, de modo não-humano” (ANDREW, 2002: 116): respeitar essa continuidade espaço-temporal era, para ele, como uma função primária do cinema. Também o disseram Jacques Aumont e Michel Marie: para Bazin, “a fotografia e o

cinema ‘prestam homenagem ao mundo tal como ele aparece’ e põem-nos em presença da própria coisa” (AUMONT; MARIE, 2003: 32). O próprio Bazin se deliciava com a capacidade que tinha a realidade filmada de interferir no registro dela mesma. Ao falar sobre imagens documentárias num filme de Nicole Vedrès, *Paris 1900*, ele comentava como a luz, a chuva e a emulsão da película utilizada interferiam naquilo mesmo que era filmado: “Por que o céu de repente é solidário com o acontecimento de uma maneira mais enfática do que a mais sutil ambiência de estúdio? (...) por que o acaso e a realidade têm mais talento do que todos os cineastas do mundo?” (BAZIN, 1958: 43, tradução minha).

Esse Bazin todo mundo conhece: o teórico brilhante e empenhado que defendeu e explicou o neo-realismo; na verdade, parece até que, invertendo os termos, o neo-realismo foi criado para provar a validade de suas teorias. Um Bazin menos conhecido, e que muito poucos divulgam, é aquele que afirma e reafirma que o neo-realismo (ou o realismo) não é, usando uma fórmula possível, “a realidade como ela é” (como seria exatamente a realidade?), mas claramente uma retórica, uma construção, uma conquista. O realismo (ou o neo-realismo) não era apenas uma aparição milagrosa captada mecanicamente pela câmera, mas procedimentos formais complexos que o moderno cinema italiano estava construindo. Repetidamente ele afirmou:

Mas o realismo em arte só poderia, evidentemente, proceder de artifícios. (...) o cinema italiano. Seu realismo não traz consigo, de modo algum, uma regressão estética, e sim, ao contrário, um progresso de expressão, uma evolução conquistadora da linguagem cinematográfica, uma extensão de sua estilística” (BAZIN, 1991: 243).

... há em arte, no princípio de todo realismo, um paradoxo estético a ser resolvido. A reprodução fiel da realidade não é arte” (BAZIN, 1991: 279).

Tendo começado como ódio às convenções, ele as encontra depois da sua necessária abolição (BAZIN, 1962: 103, tradução minha).

É sabido que Bazin compartilhava a fórmula de seu amigo Alexandre Astruc, segundo quem o cinema moderno ainda seria escrito com a câmera. Repetidas vezes ele escreveu que “o romance não tem (...) nada a perder no cinema”, ou que “podemos conceber o filme como um super-romance cuja forma escrita não seria senão uma versão enfraquecida e provisória” (BAZIN, 1991:

276). Mas um Bazin que poucos conhecem, também – e que este trabalho de tradução e pesquisa quer resgatar – é aquele que afirmou vezes sem conta que o neo-realismo era o equivalente do romance, ou que a escola italiana praticava a escritura no cinema. As referências a essa convicção são inúmeras, o problema é selecioná-las:

... é na Itália que se realiza, naturalmente, e com base em roteiros totalmente originais, o cinema da literatura americana (...). É um dos grandes méritos do cinema italiano recente ter sabido encontrar para a tela os equivalentes propriamente cinematográficos da mais importante revolução literária moderna. (...) por seu realismo e pela igualdade que ele concede ao homem e à natureza, o cinema se aparenta esteticamente ao romance (BAZIN, 1991: 255-256, 275, tradução minha).

A trapaça é construído, talvez criado, como um romance (BAZIN, 1962: 131, tradução minha).

Não escreveu o próprio Bazin que *Paisá* (1946), de Roberto Rossellini, um roteiro original, era muito mais próximo de Hemingway, na sua estrutura, do que *Por quem os sinos dobram* (1948), de Sam Wood, no entanto adaptado diretamente da obra do escritor americano? Por seu lado, Federico Fellini, numa entrevista em livro, fez várias variações em torno desse tema, falando da literatura, da língua, dos dialetos, e de como é de vital importância, para ele, trabalhar nesse nível:

Vendo-o (Rossellini) trabalhar, pareceu-me descobrir (...) que era possível fazer cinema com o mesmo relacionamento particular, direto, imediato com o qual o um escritor escreve. (...) Os movimentos, os volumes, as perspectivas, as vozes, as vozes pronunciadas em certos dialetos... (...) o meu trabalho, o cinema, têm necessidade de uma sistematização total da língua como visão do mundo, dos mitos, das fantasias coletivas. O filme é escrito com a luz (FELLINI, 1986: 46, 71, 82, 108).

Visconti, nos seus dois primeiros filmes, não adaptara Cain e Verga para um dialeto siciliano que ninguém compreendeu na Itália? Depois, não adaptou, direta e indiretamente (inspirando-se nestes autores), Thomas Mann, Fiódor Dostoiévski, Albert Camus, Giacomo Leopardi, Giuseppe Tomasi di Lampedusa e Gabriele D’Annunzio? Como afirmou Mariarosaria Fabris, “o neo-realismo nasce, inconscientemente, como filme dialetal” (*apud* MASCARELLO, 2006: 199). Num primeiro momento, sim, “inconscientemente dialetal” – ou seria conscientemente

dialetal, como em *A terra treme*, de Luchino Visconti (1948)? Posteriormente, conscientemente romanesco, assim como a teoria baziniana o define. Ou, como afirmou Jean-Luc Godard (1999), numa síntese memorável, no neo-realismo a língua de Ovídio, Virgílio, Dante e Leopardi migrara para o cinema e, acrescentaríamos nós, foi escrita com todos os recursos então disponíveis nesta arte: luz, cor, enquadramentos, movimentos de câmera, profundidade de campo, som, diálogos, música. Na verdade, o neo-realismo, segundo André Bazin, é um dos primeiros momentos em que o cinema moderno escreve com câmera (para usar uma fórmula que é de Alexandre Astruc, mas pode-se dizer que é também de Bazin, dois amigos e companheiros que escreveram ensaios muito parecidos, ao mesmo tempo e praticamente nas mesmas revistas). Depois, vieram a *Nouvelle Vague* e Jean-Luc Godard, o Cinema Novo e Glauber Rocha, o Cinema Novo Alemão e Jean-Marie Straub, o Cinema Iraniano e Abbas Kiarostami, o Dogma Dinamarquês e Lars Von Trier, e uma infinidade de movimentos e diretores, todos eles herdeiros, de alguma maneira, do neo-realismo e de André Bazin.

Para que o leitor possa conhecer de perto a sofisticada formulação baziniana acerca do realismo no cinema, oferecemos, logo a seguir, a tradução de dois textos inéditos entre nós. (Essa tradução é o resultado parcial da pesquisa de pós-doutorado que estamos desenvolvendo).

Por uma estética realista¹

ANDRÉ BAZIN

Os intelectuais são pessoas que não gostam de serem interrompidas. Quando a tela começou a falar, eles se calaram. Não foi por educação. Eles gostam de dar a entender que é mais por desprezo ou por desespero amoroso. Quanto a nós, acreditamos que é por despeito. Convenhamos que uma indelicadeza desse tipo haveria de inquietar nossos teóricos da estética. Tantas audácias de pensamento, tantos artigos e discussões tempestuosas, tantos conselhos distribuídos, tantos oráculos sem alternativa, para se chegar a essa ingratidão. O cinema, rejeitando a sua palmatória, se abandonava a um realismo de baixo nível. Fazendo assim, ele terminaria mal.

1. "Pour une esthétique réaliste", publicado pela primeira vez em 8 nov. 1943, em *L'Écho des Étudiants*. Posteriormente, publicado no livro *Le Cinéma de l'occupation et de la résistance*. Paris: Union Générale d'Éditions, 1975.

Os teóricos e os pedagogos da sétima arte não estavam totalmente errados; acreditamos, no entanto, que a ausência de qualquer esforço sistemático de pensamento a propósito do cinema, depois de 15 ou vinte anos, é sinal de uma desistência cuja causa profunda talvez resida numa impotência para compreender completamente o fato cinematográfico.

Pois o cinema, como toda arte que está nascendo, deve ser analisado em sua complexidade concreta, na totalidade das relações com o meio social fora do qual ele não existiria. Sem prejudicar a noção de arte pura, podemos no mínimo sublinhar que ela não pode se aplicar às artes populares, encarregadas por natureza de funções estranhas às leis estéticas. Na nossa civilização mecanizada, em que o homem é devorado pela tecnicidade do seu trabalho, normalizado pelas restrições políticas e sociais, o cinema, antes de qualquer inquietação artística, existe para responder às imprescindíveis necessidades psíquicas coletivas reprimidas. Quando essas exigências fundamentais vierem a ser enfim claramente conhecidas, o crítico, a partir desses dados concretos, poderá aspirar à elaboração de uma estética ao mesmo tempo teórica e prática, somente ela capaz de explicar seu objeto e de reagir a ele. Não procuramos, aqui, pronunciar um julgamento geral sobre a evolução das outras artes, sobre a pintura, a poesia, a música, preocupadas em eliminar todo elemento extrínseco para encontrar somente na sua matéria as leis de sua forma. Apenas dizemos que pretender construir uma estética do cinema segundo a mesma dialética é o tipo do falso problema, pois esse cinema não existirá jamais. Aquele que continuará sem nós o fará segundo o componente das forças sociológicas, econômicas e técnicas que o determinarem.

Essas forças são todas elas intangíveis, e não podemos agir sobre elas? São, por natureza, incompatíveis com as exigências artísticas? Não daremos uma resposta a priori, mas conhecemos pelo menos uns vinte filmes mudos ou falados realizados no interior de sujeições econômicas ou políticas diferentes, suscetíveis de provar que o cinema pode, sem fugir de suas condições sociais, alcançar o nível das grandes obras de arte.

Se quisermos, então, compreender com realismo e pensar com eficácia o fato estético-social mais significativo do mundo moderno, se quisermos chegar a resgatar as leis gerais do que é e será a sétima arte, só o conseguiremos depois de um conhecimento prévio das suas servidões e das suas funções. É por isso que a pessoa que se

preocupa com a estética deverá, por exemplo, estudar a psicologia da percepção da imagem fotográfica pelo espectador; conhecer, depois de pesquisas e estatísticas, as reações do público diante de diferentes gêneros cinematográficos, discernir, como psicanalista de nossa civilização, os desejos inconscientes de milhões de homens; aí, sim, o écran terminará, cedo ou tarde, por satisfazer, compreender o papel do cinema na instrumentalização política contemporânea etc.

E então, somente a partir desses dados iniciais, compostos com as leis internas da expressão cinematográfica, ele poderá elaborar uma síntese da sétima arte.

A estética cinematográfica será social, ou o cinema não terá uma estética.

A propósito do realismo²

ANDRÉ BAZIN

É a gênese mecânica da fotografia que confere a ela propriedades específicas em relação à pintura. Pela primeira vez o realismo da imagem alcança a objetividade integral e faz da fotografia um tipo equivalente ontológico do modelo. (É por isso que o corpo humano, objeto privilegiado de todas as artes plásticas, é quase necessariamente obscuro ou pornográfico na tela.) Distingamos em seguida, no entanto, o “realismo” técnico da imagem do “realismo” de seu conteúdo plástico ou dramático. Dessa maneira, *Les visiteurs du soir*³ não é menos realista no primeiro sentido da palavra que *Le corbeau*,⁴ pois estas duas obras fluem na objetividade da matéria fotográfica, mas o maravilhoso e o fantástico do filme de Carné se opõem à observação “realista” de Clouzot.

O “realismo” técnico está, dessa maneira, no centro mesmo do cinema. Ele constitui, talvez, sua essência. Poderia acontecer que ele constituísse, também, sua fragilidade.

Todas as artes da duração implicam uma recriação incessante da obra em torno de um núcleo permanente, literário ou musical. A cada tarde, no centro da ribalta, a peça renasce, nova, a partir do seu texto. Existiram e existirão tantas Fedra(s)⁵ quantas representações da tragédia. A obra dramática compreende um soma e um germe. Ela é ela mesma somente a esse preço. Em outros termos, se nós tivéssemos de Fedra apenas o filme falado de sua representação, Jean Racine não existiria mais.

2. “À propos du réalisme”, publicado primeiramente em 15 abr. 1944 em *L'Écho des Étudiants*, e depois no livro *Le Cinéma de l'occupation et de la résistance*.

3. Filme francês, dirigido por Marcel Carné (1909-1996), realizado em 1942. Título em português: *Os visitantes da noite*.

4. Filme francês, dirigido por Henri-Georges Clouzot (1907-1977), realizado em 1943. Título em português: *O corvo*.

5. Tragédia (1677) de Jean de Racine (1639-1699).

É que a película fixa necessariamente a obra de arte no seu contexto histórico e social (o último banho fotográfico é chamado, exatamente, de “fixador”). Não são apenas os objetos, a roupa, a maquiagem, os mil detalhes que datam o espaço em volta do homem que nos incomodam na nossa participação no drama, é o próprio homem, intérprete da sociedade através do menor de seus gestos, sua maneira de andar ou de sorrir. A sinfonia ou a tragédia nos acompanham, de nossa infância à nossa velhice, sua eternidade nunca deixa de nos ser contemporânea. O filme, ao contrário, continua, por sua própria natureza, ancorado à duração do seu nascimento. Na camada de gelatina não se conserva senão o tempo fóssil.

Aqui os dois realismos, técnico e estético, se juntam e se determinam um ao outro. Poderíamos achar, com efeito, que para se liberar da servidão temporal, bastaria fugir dos sinais mais evidentes da roupa ou da ação, escolher um tema medieval ou antigo, trabalhar com o sonho e a irrealidade.

Esse cálculo, ai de mim!, é dos mais falsos, pois o homem, sozinho, mesmo nu, é suficiente para exprimir a sociedade inteira. Aliás, nada é mais revelador de uma época que a escolha e o estilo de suas evasões. Quaisquer que sejam o valor e o interesse estético de *Visiteurs du soir* e de *L'Éternel retour*,⁶ por exemplo, não há dúvida de que estas obras envelhecerão.

Por que, ao contrário, o menor dos *Max Linder* (ou então algum pequeno filme primitivo dos irmãos Lumière), tão marcado por todos detalhes do cenário, tão precisamente localizados no tempo e no espaço social, escapa a todo envelhecimento? Por que uma obra como *Tabu*,⁷ de Murnau, nos chega, depois de 15 anos, fresca como uma virgem das ilhas? Por razões idênticas, no fundo. Uma e outra se salvaram por sua submissão ao realismo. O cinema não pode evadir-se da sua essência. Ele não pode chegar ao eterno senão aceitando, sem reservas, procurá-lo na exatidão do instante. *Tabu* não mudou de lugar porque ele continua, no fundo, um documentário, quer dizer, observação e realismo puro. *Max Linder* continua nos emocionando porque sua mensagem humana se exprime em gêneros que sempre foram essencialmente realistas: a comédia e a farsa. Mas poderíamos nos perguntar se, mesmo que realizar o filme falado de Fedra continue inconcebível, certas farsas de Molière, ao contrário, não poderiam ser transmitidas, sem nenhuma perda, para a película.

6. Filme francês, co-dirigido por Jean Cocteau (1889-1863) e Jean Dellanoy (1908). Realizado em 1943.

7. Filme americano do diretor alemão Friedrich Wilhelm Murnau (1888-1931). Realizado em 1931.

O cinema pode, então, ele também, trabalhar para a eternidade. Mas tais obras não podem nascer, nele como nas outras artes, senão de uma conformidade íntima do tema com as leis físicas e a estrutura psicológica da matéria cinematográfica. O realismo objetivo da câmera determina fatalmente sua estética.

Tradução: Mário Alves Coutinho

Referências

- ANDREW, J. Dudley. *André Bazin*. New York: Oxford University Press, 1978.
- ANDREW, J. Dudley. *As principais teorias do cinema*. Trad. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Trad. Eloísa Araújo Ribeiro. Campinas: Papyrus, 2003.
- BAZIN, André. *Qu'est-ce que le cinéma?* I. Ontologie et langage; II. Le cinéma et les autres arts; III. Cinéma et sociologie; IV. Une esthétique de la réalité: le néo-realisme. Paris: Les Éditions du Cerf, 1958, 1959, 1961, 1962.
- BAZIN, André. *Le Cinéma de l'occupation et de la résistance*. Paris: Union Générale d'Éditions, 1975.
- BAZIN, André. *O cinema*. Trad. Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- FELLINI, Federico. *Entrevista sobre o cinema*. Realizada por Giovanni Grazzini. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1986.
- GODARD, Jean-Luc. *Histoire(s) du cinéma*. Vol. 3 - La monnaie de l'absolu. Paris: Gallimard/Gaumont, 1999.
- GOMES, Paulo Emilio Sales. *Crítica de cinema no Suplemento Literário*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- MASCARELLO, Fernando. *História do cinema mundial*. Campinas: Papyrus, 2006.
- MOUNIER, Emmanuel. *Introdução aos existencialismos*. Trad. João Bernard da Costa. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1963.



Cinema, memória e esquecimento hoje

MARIA CRISTINA FRANCO FERRAZ

Doutora em Filosofia pela Universidade de Paris I (Sorbonne)

Professora titular de Teoria da Comunicação da Univesidade Federal Fluminense (UFF)

Resumo: A vivência da temporalidade, em sua alteração histórica, inscreve-se em noções de memória culturalmente pregnantes. A partir do contraponto entre três filmes - “Fahrenheit 451” (Truffaut, 1966), “Eu te amo, eu te amo” (Alain Resnais, 1968) e “Brilho eterno de uma mente sem lembranças” (Michel Gondry, 2004) – investiga-se a tendência atual ao declínio de uma visão explicitamente politizada da memória, articulada à cultura letrada e à subjetividade interiorizada moderna, em favor da reconfiguração somática e cerebral da vida subjetiva, ligada a um temor crescente às sombras do esquecimento.

Palavras-chave: Memória/esquecimento. Cultura letrada. Subjetividade. Tecnocultura contemporânea.

Abstract: The historical experience of temporality is expressed by the notions of memory culturally disseminated. By analysing comparatively three significant films - “Fahrenheit 451” (Truffaut, 1966), “I love you, I love you” (Alain Resnais, 1968) and “Eternal sunshine of a spotless life” (Michel Gondry, 2004) – the contemporary tendency of the decline of a political vision of memory, related to a certain literary culture and to the interiorized modern subjectivity, is discussed. Nowadays a cerebral and somatic notion of subjective life emerges, connected to a growing fear for the shadows of forgetfulness.

Keywords: Memory/forgetfulness. Literary culture. Subjectivity. Contemporary technoculture.

Résumé: L'expérience historique de la temporalité s'exprime dans les notions de mémoire culturellement disseminées. A partir d'une analyse comparative de trois films - “Fahrenheit 451” (Truffaut, 1966), “Je t'aime, je t'aime” (Alain Resnais, 1968) et “Eternal sunshine of a spotless life” (Michel Gondry, 2004) – est discutée la tendance actuelle au déclin d'une vision politisée de la mémoire, articulée à la culture lettrée et à la subjectivité intériorisée moderne, en faveur du processus de reconfiguration somatique et cérébrale de la vie subjective, lié à une hantise croissante des ombres de l'oubli.

Mots-clés: Mémoire/oubli. Culture lettrée. Subjectivité. Technoculture contemporaine.

Os fenômenos da memória e do esquecimento são afetados por modos de se relacionar com a temporalidade que variam histórica e culturalmente. As atuais inflexões que se imprimem a esses fenômenos convidam à discussão e incitam nossa reflexão. Apenas a título de indicação, sem qualquer pretensão de fornecer um quadro totalizante dessa complexa problemática na contemporaneidade, impõem-se certas observações preliminares. Enquanto computadores têm freqüentemente ampliada a capacidade de armazenar informações, parece crescer o temor humano ao naufrágio nas sombrias águas de Lethé, mítico rio do esquecimento. Esse temor associa-se ao medo de envelhecer, vinculado à sensação inquietante de progressiva perda da memória, diretamente associada ao funcionamento das redes neuronais do cérebro.

Em livros de vulgarização que ganham amplo espaço nos mídia, neurocientistas divulgam informações que soam de fato alarmantes: por exemplo, que os seres humanos começam a perder neurônios entre os 9 e os 14 meses de idade. Logo após conquistarem sua maior façanha, aprendendo a andar, passam a integrar uma nova versão de envelhecimento e morte: a “morte neuronal gradativa” (IZQUIERDO, 2002: 32). Envelhecer e esquecer tornam-se problemas interligados e surpreendentemente precoces, favorecendo a pressão cultural em favor de práticas de *fitness* cerebral (como, por exemplo, até mesmo votar, para os idosos) e alavancando a pesquisa de drogas capazes de otimizar a suposta “capacidade de memória” do cérebro.

Notícias e imagens que se disseminam, em *tempo real*, pelos mais variados meios de comunicação, na velocidade com que se sucedem e apagam mutuamente, também colaboram para produzir efeitos de esquecimento. A disponibilidade diante dos fluxos frenéticos de informação, mesmo nas atividades mais cotidianas – por exemplo, para aqueles que se incluem na era do acesso, ter de lembrar todo tipo de senha – também parece corroer paulatinamente a capacidade de lembrar. Esse fenômeno se expressa igualmente nas descrições de disfunções e anomalias, tais como síndrome do pânico, *burnout*, formas variadas de estresse e depressão.

Burnout, por exemplo, é uma síndrome vinculada ao estresse ocupacional e profissional e tem seu nome ligado ao verbo inglês *to burn out*, que significa queimar por completo,

consumir-se integralmente. No artigo “Esgotamento total”, o médico Ulrich Kraft menciona como um dos traços dessa síndrome, que data do início dos anos 1970 do século passado, a “memória afetada”. O médico esclarece:

Especialistas concordam que, por si só, uma jornada de 60 horas semanais não causa doença, contanto que se encontre o equilíbrio entre tensão e relaxamento. Pacientes afetados pela síndrome, entretanto, ultrapassaram muito a “fronteira da adaptabilidade às demandas”. Os sistemas internos de processamento do *stress* dessas pessoas sofrem de sobrecarga crônica. (KRAFT, 2006: 3)

A lógica voraz da produtividade, do curto, ou melhor, do curtíssimo prazo (SENNETT, 1999), tanto nas relações de trabalho quanto nas ligações interpessoais, tende a curto-circuitar o sentimento de continuidade do vivido e a produzir couraças que impedem a livre circulação dos afetos no corpo, abrindo vastos espaços brancos na memória. Esse sentimento de fragmentação, de descontinuação e esgarçamento das lembranças se expressa no campo cultural como um todo e, de modo muito significativo, na produção cinematográfica ocidental recente. Basta lembrar, nesta primeira década do século XXI, filmes como *Amnésia*, de Christopher Nolan (2000), *Spider*, de David Cronenberg (2002), *O homem sem passado*, de Aki Kaurismäki (2002), *O pagamento* (John Woo, 2003), *Violação de privacidade* (Omar Naïm, 2004) e *Brilho eterno de uma mente sem lembranças* (2004), de Michel Gondry.

Uma boa pista para identificar certas mudanças histórico-culturais no que concerne ao tratamento e à experiência dos fenômenos da memória e do esquecimento consiste em retomar alguns filmes em que esta temática tem sido explorada. Recuando algumas décadas, comecemos por um filme de François Truffaut de 1966, baseado em um conto de ficção científica escrito por Ray Bradbury: *Fahrenheit 451*. O título do filme e do conto alude à temperatura de combustão do papel em livros. Logo de início, os créditos do filme são significativamente apresentados apenas por meio de uma voz em *off*, sem a interferência de qualquer signo escrito, enquanto closes de antenas de televisão sobre prédios tomam a tela. Realiza-se, assim, cinematograficamente a proibição da escrita que assombra essa sociedade “futura”. Nesse filme inglês de Truffaut, medicamentos e imagens de TV são meios utilizados para produzir efeitos de entorpecimento e de

esquecimento. Mas um televisor oco também funciona, como podemos igualmente ver no início, como local para esconder o objeto interdito: o livro.

Como alguns de nós certamente se lembram, em *Fahrenheit 451* a memória consignada na tecnologia livro é censurada e queimada por exércitos de bombeiros às avessas, cujos uniformes negros evocam as então recentes falanges fascistas. Essa memória ameaçada será entretanto preservada por homens-livros que, após decorarem obras, também as queimam. Enquanto a repressão (cabe aqui perfeitamente o velho termo) queimava livros para que não se disseminasse a potência disruptora e crítica do pensar, o movimento de resistência encontrou nos corpos dos homens um lugar mais seguro para a manutenção da memória cultural, podendo inclusive queimar os suportes físicos – os livros –, tornados dispensáveis. Como se pode ver no filme, a tecnologia analógica das gravações também era usada como meio de transmissão, certamente por ser menos falível do que a memória humana.

No filme e no romance, esse retorno à oralidade na transmissão da memória literária e filosófica não é tributário do temor platônico à escrita (FERRAZ, 1999); ao contrário, serve à preservação das obras, funcionando como estratégia de sobrevivência da cultura letrada em risco de ser aniquilada. Observe-se que tal sobrevivência recebe tratamento metafórico no filme: os homens se reduzem a repetidores literais de livros decorados, emprestando seus corpos para sua preservação. Eles não os processam, reinventam ou recriam como leitores. O que está em jogo é uma metáfora acerca da resistência pela memória, que deixa de lado o complexo processo da leitura e o próprio jogo entre memória e esquecimento. No contexto do final dos anos 1960, esse tom metafórico era totalmente legível, remetendo claramente à nada metafórica perseguição política a intelectuais e obras, em ambos os blocos em que a Guerra Fria cindia o mundo. A observação aqui acrescentada aponta para a alteração tanto dos protocolos narrativos quanto dos próprios regimes (também eles históricos) de leitura. Mas não deixa de dizer igualmente respeito a outra face da política, que atua não mais prioritariamente sob o modo da repressão, da censura a livros, mas sobretudo neutralizando-os, à medida que se expande a lógica do consumo e do entretenimento.

No filme de Truffaut, às ameaças inerentes à sociedade

da imagem e do espetáculo – enfatizadas por Guy Debord em obra editada no ano seguinte ao do filme (1967) – somam-se a censura e queima de livros (de ominosa lembrança), a serviço do empobrecimento da experiência e da ação humanas. A força política da memória consignada em livros perdura ao ser preservada por homens que se organizam em um movimento de resistência além dos muros da cidade e guardam esse tesouro literário e cultural, transmitindo-o aos mais jovens quando o novo suporte orgânico dessa memória se degrada, por sua vez, e morre. Nos já longínquos anos 1960, a memória, ligada à cultura letrada e à resistência política, diz respeito à experiência coletiva inscrita em livros e transmitida por homens-livros, mantendo-se com todo o seu vigor nos arredores resistentes da cidade, esquadrinhada por exércitos de bombeiros e entorpecida por drogas e telas de televisores.

Dois anos mais tarde, em 1968, um curioso filme de Alain Resnais apresenta a memória vista de outro ângulo que também nos interessa especialmente explorar aqui. Trata-se do filme *Eu te amo, eu te amo*.¹ O personagem principal, sobrevivente de uma tentativa de suicídio, é selecionado por um programa de computador para participar de um sigiloso experimento científico: entrar em uma máquina do tempo (chamada de “esfera”), junto com um camundongo de laboratório, e voltar a viver um minuto preciso, às quatro horas da tarde do ano anterior. Enquanto a experiência dá certo no caso da cobaia animal, o personagem (Claude Ridder) é arremessado em um redemoinho de fragmentos dispersos de temporalidades. O filme não mimetiza a viagem ao passado por meio de convenções usuais, como o *flash-back* – representações espacializadas de regressos na suposta linha do tempo. Cria cinematograficamente um emaranhado de tempos.

A primeira imagem do passado, que retorna insistentemente, é a de um mergulho no mar, de onde Claude Ridder sai para contar em tom de blague à mulher amada, Catrine, dos peixes que viu. A imagem do mergulho é ainda reforçada pela explicação dos cientistas segundo a qual, como em uma câmara de descompressão para mergulhadores, serão necessários quatro minutos para que a cobaia humana emergja de sua rápida viagem no tempo. Catrine, a mulher amada e perdida, é por sua vez associada a um pântano ou maré baixa

1. Devo a meu colega João Luiz Vieira a lembrança desse filme, por ocasião de uma disciplina da Universidade Federal Fluminense (UFF) por ele ministrada no segundo semestre de 2008, no âmbito do Festival Alain Resnais do Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB), curso de que participei dando uma palestra sobre a memória em Bergson.

em que Claude Ridder se atola e naufraga. O instante de tempo revisitado por Claude Ridder – um breve e cronometrado minuto – implode em multiplicidades temporais imparáveis, convocando-se mutuamente sem que nem o espectador nem os cientistas do filme, aturdidos, possam reconstituir uma linha ou ponto temporal fixáveis.

Os quatro minutos previstos para o retorno estendem-se por mais de uma hora, durante a qual, dopado e ao mesmo tempo lúcido, Claude Ridder vive farrapos desconexos de tempo, em várias camadas embaralhadas. Algumas cenas mostradas poderiam ser realinhadas, não fossem constantemente interceptadas por imagens que flertam com o surrealismo (por exemplo, e significativamente, um homem em uma cabine telefônica falando debaixo d'água; uma mulher tomando banho de banheira em pleno escritório) e por outras que tematizam explicitamente os paradoxos do tempo. Contrariando a expectativa diegética de se reconstituir o fio narrativo e o sentido, o filme lança o espectador diante de uma incerteza central que nunca se resolve: teria Claude Ridder matado Catrine, ou teria sido acidental a morte da mulher por escapamento de gás, em um quarto de hotel?

Em um irônico contraponto com a ciência, suas máquinas e projetos cronometrados, o experimento, portanto, fracassa (enquanto a invenção fílmica se afirma). Para começar, porque esse minuto se manifesta como um vertiginoso abismo de tempo, no interior do qual a própria espessura do tempo vivido é tematizada. Por exemplo, quando, em seu escritório, um enfadado Claude Ridder monta uma corrida entre o tempo do escritório (tempo do vazio e do tédio), medido por relógios de pulso alinhados sobre uma mesa, e o tempo de fora. De modo significativo, a máquina do tempo em que é colocado o personagem tem uma consistência orgânica, lembrando um cérebro com seus lobos, mas seu espaço interno surge envolto em uma luminosa coloração âmbar, membranosa, evocando igualmente um interior uterino. Conectada a fios e a imensos computadores, a esfera lembra ainda certas instalações de finais dos anos 1960 e da década de 1970, inclusive aqueles pufes que, servindo como assentos, iam se moldando aos corpos e convidando ao relaxamento. Em certos momentos dentro da esfera, Claude Ridder aparece enterrado em um desses pufes, só com a cabeça de fora, repetindo no interior da

máquina seu atolamento em sua pantanosa memória afetiva.

Como lembrou oportunamente Gilles Deleuze, Resnais não cessou de afirmar que o que mais lhe interessava era o cérebro, o cérebro como mundo, como memória, como “memória do mundo” (DELEUZE, 1985: 159). Evidentemente, o cérebro de Alain Resnais não se confunde com o dos cientistas do filme; tampouco com o cérebro das atuais neuroimagens. A máquina-cérebro de Resnais, membranosa, orgânica, remete à experiência subjetiva, à consciência, aos afetos e sentimentos do corpo, enfim, ao próprio pensamento. Enquanto para os cientistas a máquina é capaz de fazer tanto um rato de laboratório quanto um homem voltarem a viver um minuto de uma hora precisa no ano anterior, o regime de temporalidade em que mergulha o ex-suicida se desfolha, se expande e se intercepta ininterruptamente, constituindo camadas de passado nas quais o personagem mergulha e é totalmente tragado.

Segundo Deleuze, no cinema de Alain Resnais opera-se uma identidade entre cérebro e mundo. No caso de *Eu te amo, eu te amo*, a *nooesfera* opera essa síntese. Resnais criou um cinema do cérebro plenamente investido no corpo, nos afetos e sentimentos; se ele negava explicitamente dedicar-se ao tema da memória, isso se dá sobretudo por sua recusa às concepções usuais acerca da memória mobilizadas no e pelo cinema, aproximando-se de Bergson. Deleuze (1985) considera que Resnais transformou a noção de memória tanto quanto Proust ou Bergson.

Trata-se de um cinema igualmente comprometido com as experiências traumáticas da Segunda Grande Guerra, de Auschwitz a Hiroshima. De modo mais sutil do que em *O ano passado em Marienbad* e *Hiroshima, meu amor*, mesmo no caso de *Eu te amo, eu te amo*, em que a memória é remetida a um indivíduo, pelo menos por duas vezes a experiência da guerra atravessa o filme. Em certa passagem, viajando em um trem que passa por uma cidade, Claude Ridder conta a Catrine que a tinha tomado aos alemães. Em outra cena, como em um sonho-pesadelo, Ridder esbarra em um senhor que teria lhe conseguido, durante a guerra, documentos falsos, e que, sem querer reconhecê-lo, também afirma ter tido naquela época outro nome e identidade.

O grau de perplexidade ante a experiência histórica recente, potencialmente disruptora de todo esforço de totalização (inclusive o da memória), também se expressa

na personagem taciturna, insone e angustiada de Catrine, que em certa cena afirma que “tudo é terrível”. Suicídios, vazio e horror interrompem a todo momento a reordenação burocrática do cotidiano estilhaçado. A memória, nesse filme de Resnais (como, aliás, em vários outros), não respeita nem a clausura espacializante do tempo nem o isolamento do cérebro individual: o cérebro é, antes, membrana porosa que torna indiscerníveis dentro e fora, corpo individual e mundo coletivo.

Fazendo um salto no tempo, tracemos agora brevemente certos paralelos com um filme de 2004 muito mais prosaico e menos audacioso esteticamente: *Brilho eterno de uma mente sem lembranças*, de Michel Gondry. Nesse filme, é evidentemente outro o cérebro em questão. A problemática da memória ganha novos matizes. Lembremos de modo sucinto o enredo: Joel Barish (Jim Carrey) descobre incidentalmente que sua ex-namorada, Clementine Kruczynski (Kate Winslett), recorreu aos serviços da empresa Lacuna Inc. para *apagar* de sua memória o namorado e o relacionamento amoroso mal-sucedido. Joel é inicialmente instruído a recolher todos os objetos que teriam vínculos com Clementine e com a relação amorosa – fotografias, presentes, CDs que compraram juntos, páginas de diário etc. – e a levá-los para o médico. De posse de vários objetos, Joel volta ao consultório, e é encaminhado à sala do médico.

Em primeiro lugar, Joel grava em fita cassete sua fala sobre Clem e sobre seu relacionamento com ela. Em seguida, pedem-lhe que reaja mentalmente (evitando qualquer verbalização) a cada objeto-lembrança trazido ao consultório. A suposta trajetória neuronal de suas lembranças é então *mapeada* e transferida para um programa de computador. Por meio de uma espécie de capacete (que, como observou Fernando Vidal [2007], lembra um anacrônico secador de cabelo dos anos 1960) conectado a uma tela digital, em um processo que remete parodicamente a tomografias computadorizadas ou petscans, as memórias ligadas aos objetos são então mapeadas em seu cérebro. É com base nesse mapa que, durante o sono induzido por fármacos, à noite em seu apartamento, Joel terá suas lembranças apagadas por funcionários da empresa. Colocam-lhe, então, outro engraçado capacete ligado a um *laptop* em que o mapa digital de Clem servirá para rastrear e ir, aos poucos, deletando sua lembrança.

Conforme o médico explica a Joel, esse processo de apagamento de lembranças corresponde a um dano cerebral,

mesmo que de pequena proporção, tão inofensivo quanto uma noite de bebedeira. Quando os funcionários colocam toda a parafernália para funcionar no quarto de Joel, um deles comenta que eles têm de tomar cuidado para não “fritar o cara”. Essa relação entre a queima de circuitos e o apagamento de lembranças no cérebro não deixa de trazer à lembrança o filme de Truffaut: os novos bombeiros, especialistas em *softwares*, já não queimam publicamente livros, mas deletam lembranças privadas em empresas cujos serviços domiciliares passam a ser requisitados e pagos. Um evidente efeito de despolitização acompanha, portanto, o modo como lembrar e esquecer são tematizados.

Em *Brilho eterno*, a memória a ser deletada se vale dos mais diversos suportes, todos eles servindo ao processo de *mapeamento cerebral*, referência evidente à expansão do paradigma neurocientífico na cultura contemporânea. Além de objetos impregnados de afetos e de lembranças, as mais variadas técnicas de registro e de memória confluem para o *mapa digital* da Clem que vive na lembrança de Joel. Muitas dessas tecnologias de registro têm o sabor melancólico de épocas recentes, algumas já passadas, ou em vias de se tornarem obsoletas: diários em que Joel escreve e desenha, fotografias em papel, gravações em fita cassete. O que se passa não é a mera substituição de certas tecnologias (escrita, fotos e gravações analógicas) por outras, mas a coexistência de várias delas, acompanhada pela crescente e progressiva subordinação das mais antigas às novas.

Essas tecnologias de registro, cada uma delas ligada a temporalidades próprias e potencialmente distintas, passam a servir ao processo de digitalização da memória, que as integra ao mesmo tempo que as subordina. O filme explora ironicamente, por meio de vários detalhes, indícios do declínio dos registros escritos da memória ou gravados em antigos suportes, em favor de tecnologias digitalizantes. Alguns detalhes corroboram esse declínio: Clem, por exemplo, trabalha como vendedora na cadeia de livrarias comerciais americana *Barnes & Nobles*. Embora cercada por livros, não lhe ocorre em momento algum lançar mão da cultura letrada para lidar com seu sofrimento amoroso. Durante o tratamento, quando Joel desenvolve uma *resistência* ao processo de deleção das lembranças (como se resiste a um *remédio*, transplante ou enxerto) e resolve escapar ao rastreamento cerebral para preservar a lembrança de Clementine, em certa cena ele penetra em um angustiante local todo branco,

repleto de estantes com livros cujas capas e lombadas também estão apagadas, em branco. Além da evidente associação entre o branco e o apagamento da lembrança, o processo de esquecimento parece ameaçar tanto o personagem quanto a memória cultural tradicionalmente consignada em livros.

A referência ao declínio da cultura letrada comparece em outras cenas do filme. A secretária da empresa, Mary Svevo (Kirsten Dunst), ciosa de impressionar o chefe por quem está apaixonada (desconhecendo o fato de ter tido uma história amorosa com ele e de também ter passado pelo processo de apagamento), cita uma passagem de Nietzsche sobre esquecimento. Retira essa referência de um desses livros de “vitaminas filosóficas”, de citações de filósofos e escritores deslocadas de seu contexto, para rápido consumo e uso imediato. Essas citações isoladas funcionam apenas como moeda de prestígio cultural e social. O filme articula portanto, de modo irônico, a rica valorização nietzschiana do esquecimento a um contexto de apagamento da própria obra, em favor do rápido alívio do mal-estar por meio de um tratamento cerebral imediato, indolor, *high-tech*, cuja eficácia estaria supostamente garantida. Em uma espécie de *mise en abîme*, o próprio esquecimento nietzschiano passa por um processo de esquecimento, por conta de seu esvaziamento no circuito do consumo cultural.

No filme, a empresa Lacuna Inc. presta seus serviços ocupando o vácuo deixado por outras modalidades de “tecnologias da alma”,² tornadas obsoletas e inoperantes. O filme bebe, além disso, em fontes literárias desde seu título e epígrafe: as linhas 207 a 210 de um poema de Alexander Pope, escrito em 1716, intitulado “Heloísa e Abelardo”.³ O casal Abelardo e Heloísa é matriz e referência tradicional do tema do amor infeliz e impossível, elaborado pela literatura e cultura ocidentais. O título do filme (*Eternal sunshine of the spotless mind*) foi diretamente extraído desses versos. Paradoxalmente, essa história, ao mesmo tempo esquecida e reativada, retorna em um registro mais banal e cotidiano.

Em certa passagem do filme, desejando impressionar o médico, a secretária Mary Svevo cita os mesmos versos, afirmando que seriam do “Papa” Alexandre (Pope também quer dizer papa), em outra engraçada referência à apropriação consumista da tradição literária. Em outra passagem, Joel entra na livraria *Barnes & Nobles* e pergunta a Clem pela sessão de auto-ajuda, nicho de

2. Devo essa expressão deliciosamente anacrônica ao colega argentino Christian Ferrer, em palestra proferida na UFF. Cf. também FERRER, 2007.

3. “How happy is the blameless vestal's lot! / The world forgetting, by the world forgot. / Eternal sunshine of the spotless mind! / Each prayer accepted, and each wish resigned..”

4. <http://ofuxico.terra.com.br:80/materia/noticia/2008/03/18/jim-carrey-vai-lancar-livro-de-auto-ajuda-77727.htm>.

mercado altamente lucrativo e florescente. Um site da internet⁴ divulgou em 2008 a curiosa notícia de que o próprio Jim Carrey pretende lançar um livro de auto-ajuda, relatando sua superação do uso de drogas para “controlar seus pensamentos sombrios” e suas crises depressivas. Espera, assim, que o livro “ajude as pessoas a procurarem a raiz de seus problemas”. O ator explica: “Eu lutei contra a depressão por um tempo, tomando Prozac. Embora tenha sido bom durante um período, o remédio não combatia a doença, apenas me fazia esquecer de minha raiva e de minhas frustrações”. Como mostra essa expressiva e irônica coincidência entre “vida” e “ficção”, livros de auto-ajuda funcionam como terapia alternativa e indolor para combater depressões, fazendo esquecer problemas e frustrações. No vácuo deixado pela ruína de antigas tecnologias da alma, tornam-se produtos altamente vendáveis, suprimindo demandas por assistência para todo tipo de mal-estar, fracasso ou ânsia pelo sucesso.

O filme de Gondry também sinaliza outro aspecto intimamente ligado ao esvaziamento da cultura letrada. Trata-se da passagem de um modo de subjetivação que marcou a modernidade, ancorado em uma concepção de interioridade psicologicamente configurada, para a tendência cada vez mais presente de remeter fenômenos antes associados à vida interior, psicológica ou psíquica à materialidade do cérebro. Essa visada se sustenta em uma equiparação entre o cérebro e o computador. O contraponto entre o regime psicológico da subjetividade, atualmente em declínio (BEZERRA, 2002), e a consolidação do modelo cerebral do eu (ORTEGA; VIDAL, 2007) emerge de modo curioso no filme de Gondry.

Quando Joel resiste ao tratamento e decide fugir durante o procedimento, enquanto permanece dopado por medicamentos desloca-se *dentro de seu cérebro* para regiões “cada vez mais profundas” que não teriam sido atingidas pelo mapeamento digitalizante. Segundo a lógica do procedimento, essas regiões não podem ser rastreadas nem encontradas com o programa utilizado pelos funcionários da empresa Lacuna. A fuga se dá em direção aos recônditos da memória da infância, para a lembrança de certas experiências infantis (da crueldade à humilhação), tomadas como mais remotas e infensas ao tratamento cerebral, na medida em que estariam mais profundamente inscritas, não nas células neuronais, mas em uma vida interior psiquicamente configurada, em uma

“profundidade” inacessível à superfície das neuroimagens. Não se confundindo com processos cerebrais, esse refúgio seguro rumo à interioridade convoca uma concepção de psiquismo que escaparia, portanto, ao controle do programa computacional de apagamento de lembranças.

No filme, a defesa contra o rastreamento da memória, contra o rebatimento do fenômeno da memória sobre processos neuronais, se apresenta assim sob o modo do recuo para uma outra concepção de memória, apoiada em um modo de subjetivação impregnado pelos saberes *psi* desenvolvidos a partir da virada do século XIX para o XX. Entretanto, é ainda *na cabeça* (mesmo que não necessariamente no cérebro) que se dá a fuga. O antídoto contra o apagamento da memória digitalizada corresponde à fuga desenfreada em direção a uma infância com matizes freudianos, também caricaturalmente acentuada pelo histrionismo de Jim Carrey. Como sugere o filme, convivem atualmente no Ocidente dois modos dominantes de conceber e experimentar a subjetividade e seus fenômenos, embora o paradigma *psi* se encontre crescentemente reformulado e ameaçado pelo cerebral. O filme também sugere que o campo *psi* fornece, por ora, a via mais disponível para se escapar da crescente redução do *psíquico* ou *espiritual* (para empregar um termo mais anacrônico) ao cerebral.

O modo como a concepção psíquica da subjetividade, as tecnologias da escrita e a cultura letrada encontram-se historicamente articuladas evidencia-se não apenas no recurso freqüente de Freud à literatura (cf. BEZERRA JR., 2002), mas também em uma famosa metáfora, utilizada por Freud e pertinentemente ressaltada, na década de 1960, por Derrida (1967). Essa metáfora, referida ao jogo entre memória e esquecimento, foi justamente extraída do campo da escrita: trata-se do bloco ou lousa mágica, dispositivo de escrita no qual a marca inscrita pode se apagar na superfície do papel celofane uma vez levantada, deixando seu traço indelével no plano inferior, na matéria plástica e maleável que lhe dá suporte.

No filme, o procedimento de deleção é bem-sucedido: as lembranças são de fato eliminadas. Entretanto, novas angústias, outros sofrimentos, vêm a reboque. Por exemplo, após ter deletado Joel, Clem namora Patrick, um dos jovens funcionários da empresa, cínico e inescrupuloso. Patrick explora, parasita e clona lembranças de Clem (supostamente

5. Introduz-se aqui, como já se pode observar, a referência à concepção bergsoniana da memória, apresentada em *Matéria e memória*.

eliminadas) para conquistá-la, usurpando tanto frases de Joel quanto presentes dados pelo namorado deletado. Mesmo após ter apagado Joel de sua memória, Clem tem crises de choro e angústia sem motivo aparente. Ela parece de algum modo reconhecer, mesmo que vagamente, certas frases repetidas por Patrick, pressentindo o engodo de que é vítima: a expropriação e uso de suas lembranças pelo novo namorado. Tudo se passa como se certos rastros de suas lembranças amorosas digitalmente anuladas permanecessem inscritos em sua memória (como em uma lousa mágica), de modo virtual, sem força suficiente para se tornarem conscientes, mas com energia bastante para se atualizarem em situações presentes que as convocam (como, por exemplo, deitar-se com o novo namorado sobre o rio Charles congelado, tal como fizera com Joel).⁵

A deleção de lembranças parece falhar em profundidade também no caso da secretária Mary Svevo, da empresa Lacuna. Após ter passado pelo tratamento, Mary volta a se apaixonar pelo mesmo homem: o médico responsável pelo procedimento. Clem e Joel também voltam a se apaixonar um pelo outro após terem utilizado os serviços de Lacuna. Em ambos os casos parecem convergir e se somarem a aposta em uma noção não cerebral da memória e o tema da força incontrolável, irracional, da atração amorosa, caro à tradição literária e cultural do Ocidente.

Em suma, tal como o filme sugere, ao domínio da cultura letrada corresponderia uma compreensão psíquica, interiorizada, dos fenômenos da memória e do esquecimento. Por um lado, como vimos, buscando esconder-se e proteger-se da invasão computacional em seu cérebro, Joel refugia-se em uma versão concorrente, historicamente datada, da subjetividade e de seus fenômenos. Por outro, o método rápido, indolor e eficaz de apagamento de lembranças deixa rastros, revelando-se incapaz de anular totalmente a angústia ou a atração amorosa. A atração, recorrente, renasce das próprias cinzas.

Como já sugerido, o que o filme mostra é bastante aproximável da perspectiva bergsoniana, na medida em que a memória permanece viva por inteiro, sob o modo da virtualidade. Não sendo passivas nem inertes, as lembranças não seriam simplesmente deletáveis. Ao mesmo tempo, uma vez que existe um vínculo de *solidariedade* entre matéria e memória, certos “danos cerebrais” podem de fato vir a afetar o mecanismo

de atualização das lembranças. Segundo Bergson, pode ocorrer que o apelo do presente que as convoca deixe de alcançá-las ou que o mecanismo de atualização se encontre entravado, processos, esses sim, apoiados na integridade do funcionamento do cérebro e do corpo como um todo. Permanece no filme a seguinte ambigüidade: o procedimento implementado por Lacuna fracassaria *ainda* por insuficiência técnica e científica? Ou será que *jamais* poderia funcionar, não podendo alcançar ou destruir a memória, tal como entendida por Bergson, tomada como irredutível à materialidade do cérebro? Sem dúvida, o tom caricatural empregado no filme favorece mais a aposta crítica contida nessa segunda opção, mas a fixação do ponto até onde vai essa aposta parece restar, de certo modo, em suspenso.

Um breve artigo de 2004 sobre o filme (JOHNSON, 2004) ressalta o caráter ficcional e pouco provável do procedimento proposto pela empresa Lacuna Inc., mas enfatiza que pesquisas neurológicas sobre a memória, embora não se concentrem em uma possível eliminação de lembranças negativas, buscam novos fármacos para ampliar a “capacidade de memória”. Apesar do que afirmou Johnson no já distante ano de 2004, pesquisas visando à eliminação de lembranças (em geral traumáticas) seguem atualmente pleno curso. Apenas a título ilustrativo, o site da BBC Brasil, acessado em 27 de março de 2008, divulga uma pesquisa nesse sentido levada a cabo pela Universidade da Califórnia e publicada na revista científica *Proceedings of the National Academy of Sciences*. Segundo essa pesquisa, a utilização do anestésico inalatório sevoflurano, em doses reduzidas, seria capaz de bloquear a formação de memórias negativas. Ao final da matéria, lemos que o que se considera (*ainda*) mais complicado é manipular lembranças antigas.

Para citar outra notícia divulgada pelo mesmo site da BBC Brasil, em 3 de julho de 2007, publicada originalmente na revista científica *Journal of Pshychiatric Research*, uma equipe de cientistas americanos e canadenses utilizou o medicamento propanolol para bloquear memórias indesejáveis. Embora os cientistas expressem sua cautela com relação ao aspecto *ainda* inconclusivo dessas experiências, afirma-se que eles “esperam que a pesquisa possa levar a novos tratamentos para pacientes com problemas psiquiátricos, como estresse pós-traumático”.⁶ Os exemplos podem se multiplicar, todos eles em uma idêntica direção. Que não nos extravie, portanto,

6. www.bbc.co.uk/portuguese/reporterbbc/story/2007/07/070703_memoriaapagadafn.shtml.



a *ficcionalidade* dos caricatos procedimentos “científicos” do filme e da própria empresa Lacuna Inc. Ambos são verossímeis e plenamente compatíveis com projetos de pesquisas em neurociências atualmente em desenvolvimento. Aliás, o que aqui está em jogo não é o grau de ficcionalidade do filme, mas o que podemos tematizar, com base nele, acerca das alterações atualmente em curso na relação com o tempo vivido. Enquanto traumas da Segunda Guerra são processados no cérebro-pensamento de Alain Resnais, não se toleram, no filme de Gondry, dores privadas ligadas a lembranças infelizes remetidas a circuitos neuronais.

Se na cultura contemporânea a memória é cada vez mais identificada ao cérebro e as sombras do esquecimento estão ligadas a uma “morte neuronal gradativa” (IZQUIERDO, 2002: 32), nada mais oportuno do que lembrar a associação bergsoniana do cérebro já não à memória, mas ao esquecimento.⁷ Suporte de uma vida espiritual de que se distingue por natureza, o cérebro suspende a totalidade da memória, protegendo-nos de sua invasão paralisante. Para Bergson, o cérebro não serve para armazenar lembranças; funciona como um vínculo crucial entre o passado (que se conserva por inteiro) e a ação presente, sendo um mediador entre as lembranças que se atualizam e a memória, que permanece suspensa na virtualidade.

Esquecer, nesse sentido, não corresponde a uma atividade de simples anulação, de apagamento e eliminação definitiva de lembranças. Ao mesmo tempo, produzindo alterações no cérebro, pode-se de fato alterar o mecanismo de atualização, que funciona no filme em um duplo sentido. Embora “danos cerebrais” sejam capazes de corroer o mecanismo da lembrança, o serviço de deleção oferecido mantém-se ao fim e ao cabo ineficaz, não conseguindo impedir a atualização de certas lembranças (mesmo “apagadas”) que insistem em vir ao encontro do “calor do vivido” (BERGSON, 2001), mesmo após concluído todo o procedimento.

Em alguns aspectos, o filme de Gondry vem, portanto, ao encontro das hipóteses de Bergson em *Matéria e memória*: a memória nunca se apaga totalmente, pela simples razão de que não está onde a procuram e rastreiam. Não diz respeito a um *lugar*, tampouco a circuitos neuronais, mas à espessura do tempo vivido, ao fluxo da duração, a certa relação com a

7. Eis de que modo Bergson conclui o terceiro capítulo de *Matéria e memória*: “Nesse sentido, o cérebro contribui para lembrar a lembrança útil, mas mais ainda para afastar provisoriamente todas as outras. Não vemos como a memória residiria na matéria; mas compreendemos bem – segundo a afirmação profunda de um filósofo contemporâneo – que ‘a materialidade coloque em nós o esquecimento’” (BERGSON, 2001: 35-316, minha tradução). Bergson cita o filósofo francês Ravaisson.



temporalidade. Nesse sentido, não deixa de ser significativa uma breve cena do filme em que se abrem novas possibilidades para Joel e Clem. Eis o contexto: após tomarem consciência da relação, de seu fim traumático e do processo de apagamento, Clem e Joel estão prestes a se separar definitivamente. No momento em que tudo já foi dito, Clem deixa definitivamente o apartamento de Joel. Mas Joel abre novamente a porta do apartamento e pede a Clem, já no corredor do prédio, para esperar. O quê? Nada. Só um instante em que nada é dito e que o filme registra. É esse breve tempo de espera (momento muito bem realizado no filme) que introduz a possibilidade de um novo começo. O tempo, a espera, a paciência própria à duração: outra pista que aproximaria o filme de Gondry da perspectiva bergsoniana.

Os três filmes aqui convocados remetem, assim, a visões da memória, do cérebro e do tempo bastante diversas e permitem que sinalizemos certas mudanças tendencialmente em curso. Eis algumas delas, a título apenas indicativo: declínio do sujeito falante, da ação politicamente orientada, da memória cultural, em favor de “individualidades somáticas” (ROSE, 2007); privatização da memória e do esquecimento e seu correlato, o esgarçamento da memória coletivamente vivida; novas espacializações (ainda que digitalizantes) da memória, ligadas a uma relação mais impaciente e apressada com a duração. Para concluir, lembremos um breve texto de Kafka no qual a extrema compactação da memória também se esquia a qualquer espacialização.

Nessa pequena história, no fluxo de um só parágrafo, Kafka explora a incomensurabilidade entre o grau de extrema compressão do tempo na memória e o deslocamento espacial, por menor que seja. Como fenômeno irreduzível à espacialização, a memória parece escapar tanto às atuais pesquisas em neurociências, com suas quantificações e mensurações, quanto à rápida cura oferecida pela fictícia empresa Lacuna. A breve e vertiginosa imagem kafkiana também sugere certo paradoxo: a vida, enquanto é vivida, se distende no tempo da duração, ao passo que, para todo olhar retrospectivo, parece sempre extremamente curta. Ela só é curta para quem já a atravessou, pois sua travessia se instala necessariamente na espessura do tempo, com suas lentidões, velocidades e intensidades próprias e variáveis.



Olhando-se para trás, como já dissera Montaigne (1972), indiferentemente se durou vinte ou noventa anos, ela sempre parecerá curta. Simplesmente porque já passou.

Eis, por fim, o delicioso pequeno texto de Kafka, intitulado “A aldeia mais próxima” (*Das nächste Dorf*), que traduzo a seguir:

Meu avô costumava dizer: “A vida é assustadoramente curta. Agora em minha lembrança ela se comprime tanto que mal posso conceber, por exemplo, que um jovem possa decidir cavalgar até a aldeia mais próxima sem temer que – mesmo sem contar com acidentes infelizes – o próprio tempo de uma vida feliz e comum possa de longe bastar para uma tal cavalgada”.⁸

8. “Mein Großvater pflegte zu sagen: “Das Leben ist erstaunlich kurz. Jetzt in der Erinnerung drängt es sich mir so zusammen, daß ich zum Beispiel kaum begreife, wie ein junger Mensch sich entschließen kann ins nächste Dorf zu reiten, ohne zu fürchten, daß – von unglücklichen Zufällen ganz abgesehen – schon die Zeit des gewöhnlichen, glücklich ablaufenden Lebens für einen solchen Ritt bei weitem nicht hinreicht” (Kafka, 1994: 280).

Referências

- BERGSON, Henri. Matière et mémoire. In: *Oeuvres*. Paris: PUF, 2001. (Édition du Centenaire)
- BEZERRA JR., Benilton. O ocaso da interioridade e suas repercussões sobre a clínica. In: PLASTINO, Carlos Alberto (Org.). *Transgressões*. Rio de Janeiro: Contra Capa/Rios Ambiciosos, 2002.
- DEBORD, Guy. *La Société du spectacle* [1967]. Paris: Gallimard, 1992.
- DELEUZE, Gilles. *Cinéma 2: l'image-temps*. Paris: Éditions de Minuit, 1985.
- DERRIDA, Jacques. *L'Écriture et la différence*. Paris:, 1967.
- FERRAZ, Maria Cristina Franco. *Platão: as artimanhas do fingimento*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.
- FERRER, Christian. Pain, technique, pornography: from senseless suffering to computerized techno-biological illusions. In: LARRETA (Org.). *Subjectivity at the threshold of the digital culture: the self in network*. Rio de Janeiro: Unesco/ISSC/Educam, 2007.
- IZQUIERDO, Iván. *Memória*. Porto Alegre: Artmed, 2002.
- KAFKA, Franz. Drucke zu Lebzeiten. In: KITTLER, Wolf; KOCH, Hans-Gerd; NEUMANN, Gerhard (Eds.). *Kritische Ausgabe*. Schriften, Tagebücher, Briefen. Frankfurt/New York: S. Fischer/Schoken Books, 1994.
- KRAFT, Ulrich. Esgotamento total. Disponível em: www2.uol.com.br/vivermente/estatica/indice_164.pdf.
- JOHNSON, Steven. Brave new world – The science of Eternal Sunshine: you can't erase your boy-friend from your brain, but the movie gets the rest right. *Slate Magazine* (a new online video magazine), 22 mar. 2004.
- MONTAIGNE, Michel de. *Ensaio*. São Paulo: Abril Cultural, 1972. (Os Pensadores)
- ORTEGA, Francisco; VIDAL, Fernando. The cerebral subject: some ideas for a book



project. Impresso. *Colóquio Departamental do Instituto Max-Planck de História da Ciência/Berlim*, 9 jan. 2007.

SENNETT, Richard. *A corrosão do caráter: consequências pessoais do trabalho no novo capitalismo*. Rio de Janeiro: Record, 1999.

ROSE, Nikolas. *The politics of life itself: biomedicine, power, and subjectivity in the twenty-first century*. Princeton/Oxford: Princeton University Press, 2007.

VIDAL, Fernando. *Eternal sunshine of the spotless mind and the cultural history of the self*. *Werkstatt Geschichte*, n. 45, 2007.

VIEIRA, João Luiz. Meandros imprevisíveis da memória. In: *Retrospectiva Alain Resnais: a revolução discreta da memória*. Rio de Janeiro/São Paulo/Brasília: CCBB, 2008.

Normas de Publicação

1. A *Devires* - Cinema e Humanidades aceita os seguintes tipos de contribuições:
 - 1.1 Artigos e ensaios inéditos (31.500 caracteres, incluindo referências bibliográficas e notas).
 - 1.2 Resenha crítica inédita de um ou mais filmes (até 14.700 caracteres, incluindo referências bibliográficas e notas).
 - 1.3 Entrevistas inéditas (até 31.500 caracteres, incluindo referências bibliográficas e notas).
 - 1.4 Traduções inéditas de artigos não disponíveis em português (até 31.500 caracteres, incluindo referências bibliográficas e notas), desde que se obtenha a devida autorização para publicação junto aos detentores dos direitos autorais.
2. A pertinência para publicação será avaliada pelos editores, de acordo com a linha editorial da revista, e por pareceristas *ad hoc*, observando-se o conteúdo e a qualidade dos textos.
 - 2.1 Os trabalhos avaliados positivamente e considerados adequados à linha editorial da revista serão encaminhados a dois pareceristas que decidirão sobre a aceitação ou recusa, sem conhecimento de sua autoria (*blind review*). Os nomes dos pareceristas indicados para cada texto serão mantidos em sigilo. A lista completa dos pareceristas consultados será publicada semestralmente.
 - 2.2 Serão aceitos os originais em português, espanhol, inglês e francês. Entretanto, a publicação de contribuições nestes três últimos idiomas ficará sujeita à possibilidade de tradução.
3. As contribuições devem ser enviadas em versão impressa e em versão eletrônica.
 - 3.1 A versão impressa deve ser enviada, em 3 (três) vias para o endereço da revista: *Devires* - Cinema e Humanidades - Departamento de Comunicação Social - Fafich / UFMG - Av. Antônio Carlos, 6627 - 30161-970 - Belo Horizonte - MG
 - 3.2 A versão eletrônica deve ser enviada (como arquivo do processador de textos word ou equivalente) para revistadevires@gmail.com
4. As contribuições devem trazer as seguintes informações, nesta ordem: título, autor, resumo e palavras-chave em português, corpo do artigo, bibliografia, resumo e palavras-chave em francês, resumo e palavras-chave em inglês e um pequeno currículo do autor (instituição, formação, titulação) assim como um endereço para correspondência e endereço eletrônico.
5. O documento deve ser formatado com a seguinte padronização: margens de 2 cm, fonte Times New Roman, corpo 12, espaçamento de 1,5 cm e título em caixa alta e baixa.
6. O resumo deve conter de 30 a 80 palavras e a lista de palavras-chave deve ter até 5 palavras. Ambos devem possuir duas traduções: uma em francês e outra em inglês.
7. As notas devem vir ao final de cada página, caso não sejam simples referências bibliográficas.
8. As referências bibliográficas das citações devem aparecer no corpo do texto. Ex. (BERGALA, 2003: 66)
9. Quanto às referências de filmes no corpo do texto, é necessário apresentar título do filme, diretor e ano. Ex: *Vocação do poder* (Eduardo Scorel, 2005)
10. O envio dos originais implica a cessão de direitos autorais e de publicação à revista. Esta não se compromete a devolver os originais recebidos.



Pró-Reitoria de
Pós-Graduação - PRPG

FAFICH



PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
EM ANTROPOLOGIA