

# 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. 2

JUL/DEZ 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 Lufza Carvalho (UFRGS)  
André Brasil (UFMG)  
Cláudia Mesquita (UFMG)  
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 Benjamim 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)  
Philippe Lourdou (Paris X)  
Patricia Moran (USP)  
Réda Bensmaïa (Brown University)  
Regina Helena Silva (UFMG)  
Renato Athias (UFPE)  
Ronaldo Noronha (UFMG)  
Sabrina Seldmayer (UFMG)  
Silvina 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

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  
Elias Mol  
Lucas Albergaria  
Maria do Céu

### 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.2 (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 Estilhaços de vozes (Robinson não diz seu verdadeiro nome)  
*Maxime Scheinfeigel*
- 28 Encontros “encorporados” e conhecimento pelo corpo: filme e etnografia em Jean Rouch  
*Marco Antonio Gonçalves*
- 46 Algumas considerações sobre a música nos filmes de Jean Rouch  
*Leonardo Vidigal*
- 62 Estilhaços do plano-seqüência  
*Daniela Dumaresq*
- 80 Jean Rouch e a ética do encontro  
*Marcus Freire*
- 98 *Tourou e Bitti: os tambores de outrora*  
*Jean Rouch*
- 104 Fotograma comentado - Eros no cinema dos pobres  
*César Guimarães*
- Fora-de-campo**
- 112 Entre o “indizível horror da procriação” e a “sexualidade andróide”: notas sobre *The Brood* e *Crash*, de David Cronenberg  
*Débora Breder*
- 130 Representação da ação e a transposição do universo gráfico dos quadrinhos para o cinema: *Sin City* e *300*, de Frank Miller  
*José Benjamim Picado e Julio Landim Mano*
- 148 Normas de publicação







## Apresentação

Na estrita continuidade do nosso número anterior, publicamos neste um segundo dossiê em torno do cineasta e antropólogo Jean Rouch (1917-2004). Já aponte na apresentação daquele número o interesse antigo dos editores da revista pela obra e pela figura de Rouch, sobre o qual vários deles já haviam, em diversos momentos de seus respectivos itinerários intelectuais, escrito comentários, ensaios inteiros e até mesmo capítulos de tese.

Respondendo assim a uma admiração de longa data dos mineiros, nosso primeiro dossiê Rouch reagia também, no calor da hora, a um acontecimento que prometia colocar em novo patamar sua recepção no Brasil: um vasto evento em torno de Rouch organizado por mim, por Andrea Paganini e por Juliana Araújo, e realizado pela Associação Balafon, de Belo Horizonte, com apoio maciço do Ministério da Cultura e de sua Secretaria do Audiovisual, secundados por vários outros parceiros. Tal evento consistiu em uma retrospectiva de 91 filmes (77 do cineasta e 14 em torno dele) que itinerou por São Paulo, Belo Horizonte, Rio de Janeiro e Brasília, de junho a agosto de 2009. Ele incluiu também dois Colóquios Internacionais sobre Rouch realizados em São Paulo e no Rio, e dois ciclos de conferências que os sucederam, em Belo Horizonte e em Brasília. Ele está gerando ainda o livro *Jean Rouch 2009: Retrospectivas e Colóquios no Brasil* (Belo Horizonte: Balafon, 2010, 172p.), por mim organizado, com textos de e sobre Rouch, e com detalhada documentação filmográfica e bibliográfica sobre sua obra. Num desdobramento imediato desta “Caravana Rouch”, a Associação Balafon já acertou com o MinC e com parceiros locais a itinerância de uma versão mais enxuta da Retrospectiva (com 37 filmes) por 6 outras capitais brasileiras - Salvador,

Belém, Porto Alegre, João Pessoa, Recife e Natal -, prevista para março-junho de 2010.

Este novo dossiê Rouch vem a lume depois do festim de 2009, num contexto de recepção brasileira da obra rouchiana que certamente se adensou, mas cuja transformação ainda parece cedo para dimensionar. Se é fato que os interessados em seu trabalho tiveram ou terão, nas principais capitais do país, ocasião de um amplo contato com seus filmes, e com uma discussão qualificada sobre eles, não é menos verdade que a repercussão efetiva de tudo isto em nosso meio só poderá ser medida à luz dos trabalhos vindouros (estudos, teses, curadorias, etc) sobre Rouch, o documentário em geral ou as relações do cinema com a antropologia. Seja como for, este segundo dossiê Rouch ganha neste novo contexto um sentido um pouco diferente do que o que atribuíamos ao primeiro. Se o primeiro ajudava sobretudo a ampliar o impacto e o alcance da Caravana de 2009 no seu front editorial, este retoma o paciente trabalho coletivo dos que estudavam e continuarão a estudar Rouch, para além das circunstâncias externas fornecidas pela Caravana. Se aquele se pretendia parte de um grande *evento* catalisador, este ajuda a consolidar um *processo* de recepção, que tem outra temporalidade, menos pontual e mais difusa.

Neste número, esperamos contribuir para tal processo de duas maneiras, trazendo para o debate brasileiro elementos do debate internacional sobre Rouch, e reunindo alguns textos de estudiosos brasileiros que tem discutido sua obra nos últimos anos.

Para a primeira tarefa, traduzimos aqui um ensaio publicado em 1995 na França por Maxime Scheinfeigel, autora reconhecida de vários trabalhos sobre Rouch e participante dos nossos Colóquios de 2009. Concentrando sua análise em *Eu, um negro*, Scheinfeigel discute com finura as inovações trazidas pelo cinema de Rouch ao uso da fala no cinema.

Para a segunda tarefa, reunimos aqui mais cinco artigos de estudiosos brasileiros, com procedência e enfoque variados, a exemplo do que já acontecia no número anterior. Professores em departamentos de cinema, comunicação ou antropologia, Marco Antonio Gonçalves (UFRJ), Marcius Freire (UNICAMP), César Guimarães (UFMG), Leonardo Vidigal (UFMG) e Daniela Dumaresq (Universidade de Fortaleza) completam o elenco brasileiro dos dois dossiês<sup>1</sup>, que representa alguns dos principais pólos geográficos do debate rouchiano entre nós e cobre algumas

1. O primeiro trazia, afora cinco traduções, textos brasileiros de Henri Gervaiseau, Renato Sztutman (ambos da USP) e Mahomed Bamba (UFBA), além de um escrito por mim.

linhas de força já manifestas neste debate. Possa este número, no rastro do anterior, ajudar a incrementá-lo, aprofundando o diálogo entre seus participantes.

Tal diálogo passa aqui por questões que aproximam os textos, sem anular suas diferenças de angulação e inspiração. Assim, Marco Antonio e Marcius discutem aspectos da interação de Rouch com os sujeitos filmados, Marco se concentrando sobretudo em sua dimensão epistemológica (ao tomar a experiência sensorial e o cine-transe como formas específicas de conhecimento em Rouch), Marcius privilegiando, à luz de noções de Claudine de France e de Martin Buber, sua dimensão ética e sua natureza dialógica. Assim, Leonardo e Daniela discutem aspectos estilísticos do cinema de Rouch, o primeiro examinando o uso da música pós-sincronizada em *Batalha no grande rio* (1952), a segunda partindo da discussão baziniana do realismo para sugerir uma política da imagem no uso (ou no desejo) rouchiano do plano-sequência em quatro filmes. No fotograma comentado, breve e denso, sobre passagens notáveis de *Eu, um negro*, César articula o dado estilístico (a relação entre a imagem e o comentário *over* de Oumarou Ganda) com a dimensão política (presente na maneira pela qual o filme encena o desejo do pobre – ator e personagem).

Este volume traz ainda a tradução do comentário proferido em *over* por Rouch no seu esplêndido *Tourou e Bitti: os tambores de outrora* (1971), uma de suas obras primas incontestes, e objeto, aliás, de considerações pontuais ou mais detidas em três dos seis artigos desse dossiê.

A seção Fora-de-campo completa o volume com dois textos consagrados ao cinema contemporâneo, o primeiro de Debora Breder sobre a articulação entre corpo, sexualidade e procriação em dois longas de David Cronenberg, e o segundo de José Benjamin Picado e Julio Landim Mano sobre duas adaptações cinematográficas recentes de obras do quadrinista Frank Miller.

*Mateus Araújo Silva*

**J e a n**

**R o u c h**



# Estilhaços de vozes (Robinson não diz seu verdadeiro nome)<sup>1</sup>

MAXIME SCHEINFEIGEL

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

### **No princípio era o som**

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

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

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

A sincronia virá mais tarde, em 1960, com *Crônica de um verão*: as vozes das personagens não se submetem mais à voz do comentador Rouch, elas encontraram seu lugar – síncrono – na imagem. Esse efeito, resultante sobretudo de um achado técnico<sup>8</sup> (o acoplamento de um gravador à câmera), poderia ter induzido o cineasta a renunciar ao comentário. Seu cinema, essencialmente africano, é suficientemente liberto das regras do decoro didático e não obedece ao imperativo (“imperialista”, diria o discurso militante da época) de ser lido através da voz *off* (branca, de resto) de um comentador. No entanto, Rouch continua a falar em quase todos os seus filmes e, paralelamente (ou conseqüentemente?), não espera que André Coutant fabrique a seu pedido uma câmera síncrona para inaugurar em seu cinema uma fala nova: a que surge em *Eu, um negro*.

## O dispositivo

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## Retorno de voz

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

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

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

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

por sua fonte diegética, fictícia, quanto externa, por tudo aquilo que nela marca sua origem não diegética, documentária: a singularidade é o fantástico de um transbordamento, de um desenquadramento mútuo. Robinson-Oumarou Ganda é, nisso, absolutamente exemplar: cada cena da rua vista ou vivida por ele (este ponto fica muitas vezes indeterminado) coloca o problema de seu papel e de seu lugar no relato, onde ele aparece tanto como um personagem diegético entre outros quanto como uma testemunha a quem caberia conduzir o espectador do filme em uma visita guiada aos lugares, às situações, aos acontecimentos e aos seres. Ele é, assim, o lugar-tenente de Rouch, comentador de filme documentário, e o representante<sup>15</sup> do narrador interno dos filmes de ficção, e ao mesmo tempo, no mesmo lugar, ele não é nem um nem outro. As “potências do falso” (Deleuze) estão operantes no filme, agudas como na admirável mistificação da sequência de três planos na qual Robinson, que atravessa Treichville para voltar à sua casa, fala de um acidente de trânsito que acaba de acontecer, bem real.<sup>16</sup> Ele está invisível, mas não temos certeza (talvez ele esteja de pé, misturado aos curiosos que se aglomeraram), ele realmente viu o acidente, mas não temos certeza (nada o confirma, nada o desmente) e, testemunha direta ou indireta do acontecimento comentado por ele, sua voz se eleva muito estranhamente de todas as formas, numa bolha sonora que o isola das ambiências diegéticas. Várias hipóteses são assim possíveis. Diferentes, elas não são contraditórias mas indecidíveis: a voz de Robinson é *off*, é extracampo [*hors-champ*], é *in*.<sup>17</sup>

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

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

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

### A fala, uma matéria-imagem

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

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

gestos e posturas dos rostos e dos corpos, expressiva e muda, realmente virtual, ela insiste em falar sem dizer palavra, e o espectador pode então sentir que, não gravada, ela existe talvez noutro espaço, noutro tempo. Ela é esse documento que o filme, pouco propenso a estreitar as malhas da rede de que se serve para filtrar a realidade, terá oferecido ao cinema como uma abertura para segundos planos<sup>18</sup> completamente aleatórios. Ela é uma fala “preservada” mas não “reencontrada”.<sup>19</sup> “Insonora”, ela não é necessariamente ininteligível, pois pode ser lida, já de início, literal e essencialmente nos lábios dos personagens. O filme reencontra assim os poderes do cinema mudo, que só oferecia à leitura a palavra que ele desejava fazer ouvir.<sup>20</sup>

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

### O porta-voz

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

PLANO 31

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

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

PLANOS 32 & 33

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

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

PLANO 35

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

Robinson – *O dinheiro!...*

PLANO 38

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

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

PLANOS 121 & 122

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

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

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

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

é o mesmo, no mesmo tempo, no mesmo lugar: o espectador, é claro, o que já basta para a novidade trazida pelo filme, mas o espectador deve ainda estar absolutamente consciente de sua escuta desdobrada; e nesse sobrelugar<sup>30</sup> do desdobramento, é preciso que ele admita mais decisivamente que o filme lhe fala sem que ele, espectador, saiba necessariamente de onde provém a fala, mesmo sabendo quem a profere.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

*Tradução de Íris Araújo Silva*  
*Revisão técnica de Mateus Araújo Silva*

## Referências

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

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



# **Encontros “encorporados” e conhecimento pelo corpo: filme e etnografia em Jean Rouch**

MARCO ANTONIO GONÇALVES

Mestre e Doutor em Antropologia pelo Museu Nacional (UFRJ)

Professor do Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia do IFCS (UFRJ)

**Resumo:** O artigo descreve como Jean Rouch concebeu conceitualmente e realizou cinematograficamente a relação intrínseca entre a possessão e o ato de filmagem, dois processos sustentados pela relação entre os sujeitos envolvidos e pela sua transformação mútua. A partir do comentário dos filmes *Os mestres loucos* e *Tourou e Bitti* demonstra-se como o estilo etnográfico de Rouch se apóia em múltiplos cruzamentos: o evento fílmico-etnográfico e sua relação com a escrita automática surrealista; a valorização do transe como transformação corporal e modo de conhecimento; a importância dada às emoções na construção do tema etnográfico; o excesso estético-visual como um valor na construção do ritual.

**Palavras-chave:** Possessão. Experiência fílmica. Ritual. Conhecimento sensorial

**Abstract:** This paper describes how Jean Rouch conceptually conceived and cinematographically realized the intrinsic relation between possession and the act of filming, which are two processes based upon the relation between the subjects involved and their mutual transformation. By commenting on the movies *The Crazy Masters* and *Tourou and Bitti*, it is demonstrated how the ethnographic style of Rouch is sustained by multiple crossings: the cinematic-ethnographic event and the relation to the automatic surrealist text; the appreciation of trance as body transformation and as a kind of knowledge; the importance given to the emotions in the construction of the ethnographic theme; the visual-aesthetic excess as a value in constructing the ritual.

**Keywords:** Possession. Cinematic Experience. Ritual. Sensorial Knowledge.

**Résumé:** L'article décrit comment Jean Rouch a articulé conceptuellement et filmiquement la possession et l'acte de filmer, deux processus fondés sur le rapport entre les sujets et sur leurs transformations réciproques. En partant des commentaires des films *Les Maîtres fous* et *Tourou et Bitti*, il s'agit de voir comment le style ethnographique de Rouch s'appuie sur des multiples croisements: l'événement filmique et ethnographique et son rapport à l'écriture automatique surréaliste; la considération de la transe en tant que transformation corporelle et mode de connaissance; l'importance attribuée aux émotions dans la construction du sujet ethnographique; l'excès esthétique et visuel en tant que valeur dans la construction du rituel.

**Mots-clés:** Possession. Expérience filmique. Ritual. Connaissance sensible.

Seguindo Benjamin (1979), Taussig sustenta que o conhecimento é um conhecimento corporal-sensorial, isto é, imita-se para compreender, mas compreender através dos corpos (TAUSSIG, 1993; STOLLER, 1995). Rouch (2003a) acentua, desde o primeiro instante em que observou a possessão, a transformação que as pessoas processam apenas por meio das técnicas corporais, chamando nossa atenção para a importância da intuição maussiana sobre tais técnicas na própria história do cinema e na constituição do conhecimento antropológico (MAUSS, 2004). Partindo desse estar corporalmente referenciado, o ato de filmar é da ordem da *performance* em que todos são personagens: o que filma e os filmados. Assim, pretendo explorar neste texto a percepção rouchiana que se aproxima da definição de Vertov sobre a câmera-olho, o cinema-órgão, a máquina que se integra ao corpo que, ao produzir uma relação, constrói um conhecimento (ROUCH, 2003b). O conceito de cine-transe evoca a participação físico-corporal na produção dessa relação com o outro, a qual resulta numa relação outro/outro, o *comme si*, o faz-de-conta, a etnoficção rouchiana que dissolve qualquer possível antinomia entre sujeito e objeto na construção de uma etnografia ou de um filme.

O filme mais elucidativo sobre a concepção de corporalidade e os encontros encorporados propostos por Rouch parece ser *Tourou e Bitti* (1971), evocado num artigo que ele escreveu em 1973 quando procurava pensar sua própria experiência de filmagem à luz de conceitos nativos, ou melhor, quando procurava formular uma relação entre possessão e experiência fílmica. Rouch considera não apenas o *self* do possuído, como também o do observador, e o que parece crucial é sua sugestão de que a possessão e o ato de filmagem, além de serem conceitos simétricos, são formas de conhecimento por meio da corporalidade, pensada como um estar referenciado diante do mundo. A possessão seria uma técnica corporal de criação, de movimentos, concernindo tanto o cineasta quanto o sujeito possuído por algum espírito.

Outro ponto também crucial a ser enfatizado é a filiação de Rouch a um certo elenco de problemas propostos pela antropologia francesa, sobretudo a partir de suas conexões com o movimento surrealista que produziram um modo singular de pensar a etnografia e o objeto da antropologia. Penso sobretudo em Michel Leiris, de quem Rouch tomou noções fundamentais de

sua concepção de cinema e antropologia (as noções de “vivido” e “experiência” como formas de aceder a um pensamento) que afeta a própria estética da etnografia.

Rouch enfatiza que a possessão é como uma técnica de movimento de criação, como no teatro de Peter Brook, e, dessa forma, estabelece uma relação entre o que filmava como derivado dessa criação ou em consonância com ela. Evoquemos um exemplo de seu filme mais famoso, *Os mestres loucos*, para compreender o significado da possessão para Rouch. O filme trata de um ritual de possessão dos *hauka*, trabalhadores migrantes Songhay do Níger que residem em Accra, Gana. Os *hauka* são os espíritos dos “mestres coloniais” representados por personagens dos exércitos francês e britânico. Na língua *songhay-zerma*, *hauka* significa louco, e assim os Songhay consideram os espíritos *hauka* como loucos que fazem coisas fora do comum, acentuando o lado burlesco e de imitação das autoridades do colonialismo inglês e francês (STOLLER, 1992).

O filme se ocupa basicamente da sessão ritual em que 15 homens e uma mulher são possuídos pelos espíritos dos “administradores coloniais”. No auge da possessão, um cachorro é sacrificado e devorado pelos *hauka*. Ao final do filme, os vários participantes são mostrados na sua vida cotidiana.

Tomando a parte pelo todo, Rouch destaca um único evento na vida dos membros da seita *hauka*, e a partir dele, do ritual propriamente dito, trata da possessão, das relações com o colonialismo, com a migração e a moderna vida de Accra (ASCH *et al.*, 1973)<sup>1</sup>. O filme, coincidindo com o evento ritual, foi rodado em apenas um dia e meio, em 1953, e finalizado em 1954 com 24 minutos. *Os mestres loucos* tornou-se uma espécie de ícone do “filme etnográfico”, por lidar com questões epistemológicas e éticas centrais para a antropologia. Ao propor uma reflexão sobre o colonialismo, gera um debate essencial sobre a alteridade nós-outros, incluindo aí a produção do conhecimento na antropologia baseada na relação nativo-antropólogo (GUINSBURG, 1994).

Para além das discussões éticas e políticas, o filme se situa em um plano de etnografia que privilegia o ritual de possessão como um “evento etnográfico” significativo. O modo como esse ritual é filmado e montado revela um “estilo” de pensar a etnografia e a antropologia peculiar a Jean Rouch. Clifford (1998: 167) sugeriu que “a prática etnográfica surrealista

1. Rouch, em seu livro *Les Songhay* ([1954] 2000: 63), trata em algumas linhas dos “deuses modernos” *hauka* e sua produção na relação com o colonialismo francês e britânico.

(...) ataca o familiar, provocando a irrupção da alteridade – o inesperado”. Esta parecia ser exatamente a proposta de *Os mestres loucos*. Minha intenção, portanto, para além da própria reflexão do filme-ritual em si mesmo, é procurar campos de ressonância entre o pensamento surrealista, a antropologia francesa e o modo como Rouch constrói um estilo de etnografia apoiado em múltiplos cruzamentos: o evento filmico-etnográfico e sua relação com a “escrita automática”; a valorização do transe como transformação corporal, forma de adquirir conhecimento e aceder a uma estética; a importância dada às emoções na construção do tema etnográfico; o excesso estético-visual como um valor na construção do ritual.

*Os mestres loucos*, na percepção de Taussig (1993), acentua o aspecto estético como uma qualidade mesma do ritual. Com o recurso à mimesis, produz-se uma compreensão do que é estranho – do outro – mediante o exagero de semelhanças. Essa compreensão de *Os mestres loucos* proposta por Taussig não restringe seu significado à resistência ao colonialismo. Trata o ritual e o filme como formas de compreender o outro com base em sua exagerada imitação, e por isso enfatiza o plano das imagens. A ênfase no plano das imagens me parece um aspecto importante na forma de apreensão estética do ritual e na construção do filme, uma vez que a câmera opera outra mimesis do ritual e cria *Os mestres loucos*, que é sua cópia exagerada e ao mesmo tempo estranha. Nesse jogo de mimesis, o ritual vira filme e o filme vira ritual. “Cine-transe” é o conceito usado por Rouch, anos depois da realização de *Os mestres loucos*, que põe em relevo essa relação entre o filme e o ritual, acentuando uma percepção estética no seu duplo sentido.

Para Leiris, o surrealismo representou uma rebelião contra o que era chamado de “racionalismo ocidental”; o autor assume seu interesse pelos escritos de Lévy-Bruhl sobre a mentalidade primitiva como contraponto de uma abordagem durkheimiana (LEIRIS; PRICE; JAMIN, 1988).<sup>2</sup> Parece que seu interesse primordial por Lévy-Bruhl, juntando-o à matriz surrealista, o levaria a se dedicar à compreensão dos fenômenos dos rituais de possessão, da corporalidade, e não necessariamente dos chamados “sistemas de classificação primitiva”. Assim, pode-se entender a frase de Leiris: “o surrealismo é basicamente uma validação do irracional”, e não uma busca de racionalidade do “pensamento selvagem” (LEIRIS; PRICE; JAMIN, 1988: 160).

2. Leiris admite que para os surrealistas e para Breton, Durkheim e Lévy-Bruhl eram vistos como demasiadamente acadêmicos. Afirma que Lévy-Bruhl foi inspirador para ele e não para os surrealistas (LEIRIS; PRICE; JAMIN, 1988).

O ritual, nessa acepção, parecia ser menos uma forma funcional de catarse que possibilitava o retorno à normalidade, e mais uma produção estética baseada no incontornável: salivar, comer cachorro, revolver os olhos, experimentar no corpo as relações com o colonialismo e suas hierarquias. O próprio Rouch declara que foi visitando em 1938 a Exposição Surrealista Internacional que encontrou a “chave” para pensar sobre a importância do sonho e a natureza não patológica da loucura (TAYLOR, 1991).

Deleuze nos diz o seguinte sobre o transe em *Os mestres loucos*:

o transe dos *mestres loucos* prolonga-se num duplo devir, pelos quais as personagens reais tornam-se um outro ao fabularem, mas também o próprio autor se faz outro, ao se conferir personagens reais. (...) ninguém fez tanto para fugir do ocidente, fugir de si mesmo, romper com um cinema de etnologia. (DELEUZE, 2005: 266).

E continua:

vimos por que paradoxo este cinema se chamava ‘cinema-verdade’ justamente quando punha em questão todo modelo de verdade; e há um duplo devir suposto, pois o autor torna-se outro, tanto quanto sua personagem... em Rouch, que tende a tornar-se negro, ao mesmo tempo que o negro, sua personagem, tende a tornar-se branco, de maneira bem diferente, não simétrica. (DELEUZE, 2005: 327).

Em *Tourou e Bitti*, Rouch dá um passo além na problematização da possessão como produtora de conhecimento, atribuindo à possessão dos nativos africanos a mesma natureza da filmagem, colocando-se como possuído no momento em que esta é feita, acentuando assim sua transformação em outro e produzindo o que chamou de cine-transe. Rouch tomou uma série de conceitos nativos de um modo bastante produtivo a partir do que designava etnodiálogo, que em sua concepção seria o único modo de se criar uma antropologia compartilhada (ROUCH, 2003d). Em suas palavras,

Tudo que eu posso dizer hoje é que no campo o simples observador se modifica a si mesmo. Quando ele está trabalhando ele não é mais aquele que cumprimentou o velho homem ao entrar na aldeia. (...) ele está ‘cine-etno-olhando’, ‘cine-etno-observando’, ‘cine-etno-pensando’. Aqueles que com ele interagem igualmente se modificam a si mesmos, a partir do momento em que confiam nesse estranho habitual visitante. Eles ‘etno-mostram’, ‘etno-falam’, (...) ‘etno-pensam’ ou, melhor ainda, eles têm ‘etno-rituais’. É esse permanente cine-diálogo que me parece um dos ângulos interessantes do

atual progresso etnográfico: conhecimento não é mais um segredo roubado para mais tarde ser consumido nos templos ocidentais de conhecimento. É o resultado de uma busca interminável em que etnógrafos e etnografados se encontram num caminho que alguns de nós já chamam de ‘antropologia compartilhada’. (ROUCH, 2003b: 185).

Foi, também, partindo de uma conceituação sobre a importância do *eu* ou da *pessoa* no modo como se constrói o conhecimento nas ciências humanas que Rouch refletiu sobre o transe e a feitiçaria:

Se a noção de *personne* – o eu, a pessoa – é um dos fatores religiosos-chave envolvidos no transe, na dança de possessão, na magia e na feitiçaria, parece que seria desonesto deixar parar a análise neste ponto, posto que o ‘eu’ do observador que assiste a esses fenômenos merece igualmente atenção crítica. Este é especialmente o caso quando o observador grava e mostra os sons e imagens visuais aos sujeitos desses tranSES; os filmados consideram essas imagens como um reflexo deles mesmos e de suas divindades, isto é, parte do ‘eu’ de ambos, pessoas e deuses. (ROUCH, 2003d: 87).

Rouch (2003b) pensa como um etnógrafo e leva em consideração a apreensão sensorial quando se opõe violentamente à idéia de produzir um filme com uma equipe de filmagem, pois para ele a câmera é um objeto que cria uma relação entre quem filma e o que é filmado, sendo o produto desta relação o filme ou a etnografia, ambos produtores de uma realidade criada a partir de uma relação. O princípio de não usar tripé ou abusar do recurso do zoom criava, necessariamente, uma relação mais simétrica entre as pessoas que estão envolvidas na produção da etnografia fílmica, quando a sinceridade rouchiana se aproxima da definição de Vertov sobre a câmera-olho, o cinema-órgão, a máquina que se integra ao corpo e, ao produzir uma relação, constrói um conhecimento (ROUCH, 2003b). Tal definição estava a um passo do conceito de cine-transe, que evoca a participação físico-corporal na produção dessa relação com o outro.<sup>3</sup>

Partindo desse estar situado etnograficamente, corporalmente referenciado, Rouch propunha uma crítica tanto a Lévi-Strauss quanto a Leiris no que tange à etnografia e à construção das teorias na antropologia. Para Rouch o problema crucial da antropologia era o de produzir teoria quando se está mais distante de uma prática etnográfica. Assim, concluía que Lévi-Strauss nunca mais retornou aos Nambikwara do mesmo

3. Ver especialmente a discussão que MacDougall (2006: 26-28) empreende, levando em conta o trabalho de Rouch, sobre o corpo do cineasta no contexto de uma reflexão sobre o corpo no cinema.

modo que Leiris nunca mais retornou aos Dogon (ROUCH, 2003c). Rouch refletia sobre um tema que parece capital tanto no ato de filmar quanto no de etnografar: se ambos dependem inelutavelmente das teorias, efetivamente dependem, também, de uma relação, do vivido, para serem construídos. Ele definia seu filme *Eu, um negro* como a descoberta da pessoa e do personagem Oumarou Ganda, e o filme como “o resultado do encontro de duas pessoas” (ROUCH, 2003c: 139-140).

Outro aspecto que enfatiza a percepção sensório-corporal na produção do conhecimento é o que se pode designar de “teoria do acaso”, que parece ser estrutural para Rouch: ele enfatiza que o cineasta deve sempre buscar fazer filmes diferentes, buscar permanentemente a construção do diferente a partir de uma interação no mundo. Assim, para Rouch fazer um filme é “escrevê-lo com os olhos, com os ouvidos, com o corpo”, isto é, “estar simultaneamente invisível e presente...” (apud PRÉDAL, 1996: 57; NUNES, s.d.: 11). É esse aspecto indiferenciado que Rouch critica em Truffaut, que em sua opinião deveria ter feito um único filme, pois seus filmes são construções a partir de uma mesma história, e o aspecto diferenciado o faz elogiar Godard usando uma metáfora corporal: é um “acrobata”. Entretanto, para Rouch a idéia de sempre fazer filmes diferentes não está propriamente na mente do cineasta, mas sim no que ele filma, e esta parece ser para ele a força do documentário: “a vantagem do documentário é a constante descoberta da incrível diversidade dos homens” (ROUCH, 1997: 21). A diversidade vem da relação construída e do vivido, aspecto que sem dúvida é atribuído por Rouch à etnografia, à descoberta de que os personagens mudam no tempo e no espaço e, por esse motivo, não seria possível a realização de duas etnografias idênticas, mesmo que com os mesmos personagens, pois a etnografia ou o filme, acima de tudo, narra a história de uma relação. Não é à toa que Rouch não tem receio de se repetir ao fazer filmes com os mesmos personagens etnográficos – Damouré Zika, Ibrahim Lam: ele tem perfeita consciência de que o acaso na produção do filme produz uma situação vivida e filmada totalmente diferente.

O que importa não é tanto o mundo dado, a realidade, ou o gesto documental, mas sim a relação que engendra, por sua vez, a própria filmagem. Esse princípio é o que faz a etnografia e o cinema de Rouch derivarem de uma percepção de que a própria condição de emergência de uma etnografia está baseada na

qualidade subjetiva de uma relação. Rouch parecia ter aprendido bem essa lição e a tomava ao pé da letra, procurando transportar para o cinema ou para o que fazia com uma câmera aquilo que havia aprendido na antropologia: a condição primordial de uma etnografia é sobretudo o que se desenrola em uma relação entre aquele que etnografa e os etnografados e, por consequência, entre aqueles que filmam e os filmados.

O conceito de cine-transe deriva, como Rouch o reconhece, da influência do cineasta russo dos anos 20, Dziga Vertov, que pensava a câmera nos termos de uma teoria da agência:<sup>4</sup> a câmera capta a realidade de forma diferente da percepção humana, tendo, assim, uma autonomia em relação ao corpo e à mente de quem filma. Surgiam, assim, metáforas corporais para a imagem e o som: cine-olho (o cinema), o cine-ouvido (o rádio). Rouch toma de empréstimo essa metáfora corporal proposta por Vertov para propor o conceito de cine-transe, no qual se imbricam a antropologia e os modelos nativos de possessão, sendo o transe o modo propriamente de fazer etnografia. Rouch, a partir do cine-transe, se situava no mesmo plano da experiência, não imediata dos nativos, mas em uma relação criada com os nativos. O filme *Tourou e Bitti* dá origem a esse conceito, encarna essa percepção do fenômeno da possessão: situada no mesmo plano dos possuídos, sua câmera tem uma autonomia e uma capacidade de agenciar a indução de um transe, seja em Rouch, seja nos filmados.

Mas essa reflexão rouchiana parece se ancorar na própria dualidade do cinema, isto é, o cinema seria ao mesmo tempo o signo e o objeto, daí o problema da realidade e da ilusão serem mesmo uma essência do discurso fílmico.<sup>5</sup> Com um exemplo, Roman Jakobson (1970: 155) desvenda essa faceta do cinema:

O cão não reconhece o cão pintado, visto que a pintura é essencialmente signo – a perspectiva pictórica é uma convenção... O cão late para o cão cinematográfico porque o material do cinema é um objeto real; mas permanece indiferente diante da montagem, diante da correlação sígnica dos objetos que vê na tela.

Jakobson nada mais nos diz senão sobre a dualidade inseparável do cinema e dos problemas que evocam as discussões em torno da ficção e da realidade, da representação e do real, problemas circulares que estão na própria base da construção da narrativa do discurso fílmico e do discurso etnográfico.

Benjamim (1996) já chamava a atenção, em 1936, para o fato de que a reprodução técnica pode acentuar aspectos que o

4. Semelhante à teoria proposta por Gell (1998), em que a dimensão da materialidade era de suma importância na constituição de uma relação. Sobre a mesma problemática, ver Miller (2005).

5. Encontramos a mesma elaboração formulada por Epstein (1983: 293) a respeito da diferença entre a imagem e a palavra: "... a imagem é um símbolo, mas um símbolo muito próximo da realidade sensível que ele representa. Enquanto isso, a palavra constitui um símbolo indireto, elaborado pela razão e, por isso, muito afastado do objeto". Essa relação entre imagem e palavra deriva graus de emotividade e de subjetividade mais e menos diretos, respectivamente. Santaella e Nöth (2005) nos falam dessa mesma questão com base em uma concepção que elabora uma "conexão dinâmica" entre imagem e o objeto, isto é, "imagens que de alguma forma trazem o traço, o rastro do objeto".

6. Para usar aqui uma expressão de Alfred Gell (1998).

7. Sobre cópia e criação em Benjamin (1996), ver a instigante conceituação de Taussig (1993) sobre mimesis, concebida como um ato de transformação, de alteração no momento em que se copia.

8. A relação entre sonho e cinema é posta de forma bastante interessante a partir dos “poemas cinematográficos” do surrealista Philippe Soupault, inspirados diretamente em sua relação cotidiana com o cinema e que, como ele mesmo declara, “parecem sonhos” (SOUPAULT, [1917], 1976: 206-209).

9. No Manifesto de 1924 Breton já definia o homem como “esse sonhador definitivo...” (apud RAYMOND, 1997: 253).

olho não vê, dando assim uma autonomia ao objeto, à câmera, e a sua conseqüente fetichização, conferindo-lhe o estatuto de objeto que tem agência,<sup>6</sup> isto é, que produz uma relação. Seguindo os passos de Vertov, Rouch apostava nessa capacidade transformadora e agenciadora da câmera, chegando mesmo à idéia de que se transformava em outro enquanto filmava, produzia não apenas uma simples cópia da realidade, mas uma criação de uma realidade fílmica.<sup>7</sup> Na conceituação de Benjamin, o que importa não é mais a coisa em si, mas as imagens das coisas. Para ele, a questão central não era o modo como o homem se representaria diante da câmera, mas o modo como representa o mundo com a câmera. Benjamin (1996) acentuava esse caráter sógnico do cinema, uma vez que a compreensão de cada imagem é dependente das imagens anteriores. A imagem se remete a uma outra imagem, não tem sentido intrínseco; portanto, no cinema não há a possibilidade de objetificação da imagem, pois a cadeia significativa não pára: desobjetificando a imagem, o cinema desrealiza o real que se apresenta no cinema como se fosse uma imagem do real.

Benjamin (1996) atentava para o fato de que a percepção do cinema o aproximava do sonho, pelo modo como os planos eram construídos, por “efeito de choques” que golpeiam o espectador. O cinema estaria, desde o seu começo, aderido a uma estética surrealista.<sup>8</sup> É assim que devemos entender a concepção de etnografia e de cinema de Rouch, que não se afasta dessa lógica da produção estética surrealista:

a capacidade de testemunhar um episódio de muitos pontos de vista e distâncias, em rápida sucessão – um privilégio totalmente surrealista, sem paralelo na experiência humana – tinha se incorporado de tal modo ao hábito de ver filmes que já era inconscientemente considerada natural (DA-RIN, 2004: 48-49).

Charney e Schwartz (2001, *apud* BENTO, 2006: 30) observam como o cinema em si mesmo encarnava os princípios criativos do surrealismo ao ser a própria metáfora “para transmitir velocidade, simultaneidade, superabundância visual e choque visceral”. O discurso cinematográfico era, assim, a possibilidade de uma articulação com os sonhos revelando relações muito próximas ao modo como se pensava que o inconsciente opera (BENTO, 2006). Aqui acentuo a importância do “sonho” ou do imaginário na obra de Rouch; a categoria “sonho” é recorrente em seu discurso quando procura explicar sua estética etnográfica-fílmica.<sup>9</sup>

A linguagem do cinema seria a própria incorporação da estética surrealista: proliferação de pontos de vista e possibilidade de se criar uma descentralização, o que Deleuze (2005: 175) conceitua como “perspectivismo”. Piault (2000: 216) fala de uma dupla lição da antropologia rouchiana, “dando não somente a ver, mas conduzindo a explorar e a perceber o sentido da diferença, a trocar os pontos de vista de modo a mudar e a descentrar a análise”. Portanto, a contribuição de Rouch foi trazer para a antropologia a linguagem e a estética surrealistas, produzindo um efeito sobre a constituição de uma etnografia, de uma narrativa que se quer etnográfica, e possibilitando usar a ficção para se chegar ao âmago do que seria o “ideal” de uma etnografia: a compreensão (GEERTZ, 1978). Rouch explora “a potência do falso” na constituição de uma etnografia fílmica ao valorizar os múltiplos pontos de vista que, pelas inversões e reversões, do antes e depois, do ser real e do ser falso dos personagens, ultrapassam a barreira do ficcional e do real, instituindo um novo modelo para a narrativa etnográfica.

Rouch se afastava, assim, das premissas do cinema direto, ou do efeito da “mosca na parede” (LINS, 2004: 70) que engendra a elisão da câmera e do realizador. A antropologia moderna nascia do gesto malinowskiano que procurava definir os limites do conhecimento em interação com o objeto, do modo como descrever a realidade e o que significava tal realidade descrita (MALINOWSKI, [1922] 1983). Thornton (1985) observa que uma das principais influências de Malinowski foi Ernest Mach, de quem extraiu a base para pensar a ciência como atividade social. Para Mach, a ciência estava limitada pela construção cultural dos investigadores científicos e pelos contextos históricos e culturais. E tal influência teria permitido a Malinowski pensar a etnografia como, desde o início, uma reflexão sobre como se realiza a pesquisa, isto é, se situar como personagem no processo de construção de conhecimento. A prática do trabalho de campo, assim, implica uma reflexão sobre a relação do antropólogo, do etnógrafo, com seu objeto de investigação. Sabedor das premissas da antropologia e das ciências sociais, que desde seus primórdios discutem as questões implicadas na produção do conhecimento engendrado na relação entre sujeito e objeto, Rouch parecia fazer de sua prática etnográfica uma reflexão sobre as possibilidades de conhecimento constituído por tal relação, testando os limites entre a objetividade e a

subjetividade, entre realidade e ficção: “Desse modo Rouch usa licenças criativas para ‘capturar’ a textura de um evento, o *ethos* da experiência vivida” (STOLLER, 1992: 143). Define, assim, o que poderia ser chamado de etnoficção, um método de criação, precipitação e apresentação de uma etnografia.

Essa percepção de Rouch se assemelha a um princípio que parece, todavia, ligar cinema e surrealismo: o cinema como o meio capaz de “fazer viver” o público tanto quanto seus realizadores por meio do choque visual (MATTHEWS, 1976: 329). Por isso, a visualização do filme por aqueles que o realizaram parece ser essencial e aquilo que reconstitui a experiência vivida.

Do mesmo modo, o conceito de câmara participativa – os filmados podem interferir no resultado final da filmagem – foi incorporado a partir de *Bataille sur le grand fleuve* (1951), compondo uma ético-estética rouchiana. O conceito de antropologia compartilhada encerra mesmo uma idéia do que significa uma etnografia: a constituição de uma relação. Para Rouch, sua presença precipita e faz parte do contexto de pesquisa, sendo a própria pesquisa fruto desta proposição. O que, por sua vez, questiona as noções de autenticidade e autoridade, acentuando a noção de co-autoria na acepção de um contraste de visões partilhadas, em que o conhecimento advém justamente dessa explicitação da relação entre pesquisador e pesquisado.

Retornemos a *Os mestres loucos* e pensemos a relação entre as imagens do ritual e a narração realizada por Rouch. Parece que na própria construção do filme há uma intenção de Rouch, na forma como apresenta as imagens e sua narração, de fazer dialogar esses dois planos que estão em franca competição, dividindo a atenção do espectador, cindindo-a, no sentido de permitir que o espectador se situe entre os dois registros, o da apreensão imagético-estética do ritual com todas as implicações que daí derivam e, ao mesmo tempo, o de uma experiência controlada pela etnografia de Rouch através de sua narração. Por isso, tem-se a impressão de que as imagens estariam no plano do descontrolado, daquilo de que não se dá conta, do incompreensível, característico de uma apreensão sensório-estética do ritual. Por outro lado, surge uma narração que as ordena, que procura dar sentido ao que é visto. Esse destaque dado à apreensão sensorial do ritual por meio de imagens nos incita a entendê-lo e nos lança sobre a narração, a narração nos apazigua por um tempo, devolvendo sentido às imagens, mas

estas insistem em propor mais inquietações, nos reenviando à narração. Assim, é nesse vai-e-vem que o espectador procura se situar. Esse descompasso entre narração e imagens parece evocar uma tensão entre racionalidades que está na base mesma da compreensão do filme-ritual. A força do argumento de Rouch é sugerir essa tensão estrutural, entre os sentidos e suas significações, nós e eles, corpo e mente, representação e ação, ética e estética, sem contudo propor resolvê-la. A narração dos mestres loucos não é feita com base em um texto escrito, mas, ao contrário, improvisada na projeção do filme.

Rouch afirmaria mais tarde, em *Tourou e Bitti*, que estaria fazendo uma “experiência de cinema etnográfico em primeira pessoa”.<sup>10</sup> Tal formulação parece definir não apenas o experimento *Tourou e Bitti*, mas um princípio conceitual que comanda sua percepção e construção de uma narrativa etnográfica-fílmica. Essa afirmação não era válida apenas para Rouch, mas também para seus personagens, o que precipita uma problematização de conceitos-chave para o pensamento sociológico clássico, como o individual e o coletivo, o sujeito e a cultura. Rouch parece querer exagerar uma reificação positiva da categoria de indivíduo quando lida com sociedades que eram, até então, percebidas como “máquinas sociológicas” em que a individualidade e o espaço de imaginação pessoal eram considerados bastante limitados pela cultura. Portanto, o conceito de indivíduo com que Rouch opera não parece ser uma percepção estrita da fórmula durkheimiana,<sup>11</sup> em que o indivíduo se opõe à sociedade e à cultura. Pelo contrário, ele pensa o indivíduo como categoria universalizável através da individuação, a qual, acionada pela chave de uma relação equivalente entre pesquisador e pesquisado, produz, necessariamente, uma relação entre sujeitos (Rouch, 1980 *apud* DA-RIN, 2004). Se a categoria referencial de Rouch não é propriamente o indivíduo, mas sim a individuação tomada como manifestação criativa, é justamente mediante interpretação pessoal que as idéias culturais se precipitam e se tem acesso à cultura. Chegamos aqui a uma definição nietzschiana (Nietzsche *apud* OVERING; RAPPORT, 2000), segundo a qual se os mundos socioculturais podem ser comparados aos trabalhos artísticos, o mundo só pode ser produzido pelos indivíduos que fazem parte deste mundo, e por isso sua imaginação pessoal está sempre situada: criando o mundo, eles próprios e suas perspectivas sobre

10. É necessário fazer uma diferença entre “o cinema de autor” e “o cinema em primeira pessoa” tal qual proposto por Rouch, uma vez que este pressupõe uma construção compartilhada dos filmes, entre aquele que filma e os filmados. Para uma discussão sobre a concepção de “cinema de autor” baseada na experiência brasileira, ver Xavier (2001).

11. Ver Strathern *et al.* (1996) para uma discussão sobre o paradigma durkheimiano e a centralidade da categoria indivíduo para a construção do conceito de sociedade.

este mundo. A realidade sociocultural não é, assim, mais do que as histórias contadas sobre isso, as narrativas pelas quais ela é representada (OVERING; RAPPORT, 2000). Emergem, assim, novos conceitos como imaginação, criatividade, que procuram flexibilizar as formas convencionais de representação do outro na antropologia (RAPPORT, 1994).

O que se passa em *Os mestres loucos* é a própria mimesis de mimetizar os europeus, incluindo aí o aspecto da filmagem inserido no processo de mimetização, isto é, o ritual de Rouch como parte da mimesis que tem seu ápice no sacrifício do cachorro e sua devoração, concebido como um ícone de teatralização partilhada por todos os envolvidos na construção do filme. Os nativos lhe pediram que filmasse e, por seu turno, Rouch percebia na possessão a potencialidade de sua teatralização e construção de atores, parecendo seguir os ensinamentos de Leiris (MARSOLAIS, 1974). Em entrevista a Sally Price e Jean Jamin, Leiris diz que tomou de Métraux a idéia do transe como um aspecto teatral, especificamente a expressão “*comédie rituelle*” usada por Métraux, que o agradou muito (LEIRIS; PRICE; JAMIN, 1988; JAMIN, 1995; MÉTRAUX, 1955, 1958; BRUMANA, 2003). Rouch parecia explorar o significado da teatralização da possessão apostando nessa percepção estética do ritual sugerida por Leiris. Para Leiris e para Métraux, o teatro é vivido, e não representado (BRUMANA, 2003). O significado do filme *Os mestres loucos* e o modo como Rouch o pensa estariam em perfeito acordo com a definição de Leiris sobre possessão: “é um teatro cujo próprio fundamento proíbe confessar-se como tal” (LEIRIS, 1996: 1.045; BRUMANA, 2003). A realidade é o filme, é real tanto quanto a possessão que teatraliza o vivido.

Considerando o incontestável apelo sensório-estético que o filme promove no espectador, seria simplista reduzir seu sentido a algo como a exotização dos africanos ou a desestabilização da má consciência dos europeus. Rouch parecia seguir alguns preceitos que havia aprendido dos surrealistas franceses e colocava em prática no seu filme: a importância da percepção estética do ritual como elemento crucial na sua significação.

Chamo a atenção para um fato que denota o afastamento de Leiris em relação à regra maussiana da pesquisa metódica de campo, quando ele “transgride” as regras etnográficas “através da intromissão deliberada do autor no próprio objeto de investigação” (MOTTA, 2006: 273). Leiris se expressa do

seguinte modo: “Por que a pesquisa etnográfica me faz pensar freqüentemente num interrogatório de polícia?”, ou “Não posso mais suportar a pesquisa metódica. Preciso mergulhar no seu drama, tocar as suas formas de ser, me banhar na carne viva” (Leiris, 1984 *apud* MOTTA, 2006: 273).

São essas lições tomadas de Leiris que parecem ter levado Rouch a pensar o vivo, a experiência e sua própria intromissão em mundos outros permitida pelo ato de filmagem, fazendo assim equivaler a teoria do duplo da possessão, da magia e da feitiçaria Songhay ao duplo do cinema, e a propor uma equivalência entre a possessão e o ato de filmagem, pois tanto os Songhay quanto Rouch, através de seus corpos, acedem a um conhecimento.

## Referências

- ASCH, Timothy; MARSHALL, John; SPIER, Peter. Ethnographic film: structure and function. *Annual Review of Anthropology*, 2: 179-187, 1973.
- BENJAMIN, Walter. Doctrina of the similar. *New German Critique*, 17: 65-69, 1979.
- \_\_\_\_\_. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: *Obras Escolhidas*. São Paulo: Brasiliense, 1996.
- BENTO, Gibran da Rocha. *Subjetividade e narrativa no cinema de David Lynch*, 2006. Rio de Janeiro, Dissertação de Mestrado em Comunicação e Cultura, PPGCC/UFRJ.
- BRETON, André. *Manifesto surrealista*, 1924. Disponível em: [www.Surrealismo.net](http://www.Surrealismo.net).
- BRUMANA, Fernando. Ser outro: Leiris y la posesión. *Ilha*, 5(1): 91-129, 2003.
- CLIFFORD, James. Sobre o surrealismo etnográfico. In: GONÇALVES, J. R. S. (Org.) *A experiência etnográfica*. Rio de Janeiro. Editora da UFRJ, 1998.
- DA-RIN, Silvio. *Espelho partido: tradição e transformação do documentário*. Rio de Janeiro: Azougue, 2004.
- DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. Cinema 2. São Paulo: Brasiliense, 2005.
- EPSTEIN, Jean. O filme contra o livro. In: XAVIER, I. (Org.). *A experiência do cinema*. 3. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1983.
- GEERTZ, C. *Uma descrição densa: por uma teoria interpretativa da cultura*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
- GINSBURG, Faye. Culture/media: a (mild) polemic. *Anthropology Today*, 10(2): 5-15, 1994.
- JAKOBSON, Roman. Decadência do cinema? In: *Linguística, poética e cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1970.
- JAMIN, Jean. Introduction. In: LEIRIS, M. *Miroir de l'Afrique*. Paris, Gallimard, 1995. (Quarto)
- LEIRIS, Michel. La possession et ses aspects théâtraux chez les Éthiopiens de Gondar [1958]. In: JAMIN, J. (Org.). *Miroir de l'Afrique*. Paris: Gallimard, 1996.
- LEIRIS, Michel; PRICE, Sally; JAMIN, Jean. A conversation with Michel Leiris. *Current Anthropology*, 29(1): 157-174, 1988.

- LINS, Consuelo. *O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- MACDOUGALL, David. *The corporeal image: film, ethnography, and the senses*. Princeton: Princeton University Press, 2006.
- MALINOWSKI, Bronislaw. *Argonauts of the Western Pacific*. London: Routledge, 1983.
- MARSOLAIS, Gilles. *L'Aventure du cinéma direct*. Paris: Cinéma Club/Seghers, 1974.
- MATTHEWS, J. H. Du cinéma comme langage surréaliste. In: VIRMAUX, Alain et Odette (Orgs.). *Les Surréalistes et le cinéma*. Paris: Seghers, 1976.
- MAUSS, Marcel. Técnicas corporais. In: MAUSS, M. *Sociologia e antropologia*. São Paulo: Cosac Naif, 2004.
- MÉTRAUX, Alfred. La comédie rituelle dans la possession. *Diogene*, 11:26-49, 1955.
- \_\_\_\_\_. *Les Vaudou Haitien*. Paris : Gallimard, 1958.
- MILLER, Daniel (Org.). *Materiality*. Durham: Duke University Press, 2006.
- MOTTA, Antonio. A África fantasma de Michel Leiris. In: GROSSI, M. P.; CAVIGNAC, J. A.; MOTTA, A. (Orgs.). *Antropologia francesa no século XX*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco/Editora Massangana, 2006.
- NUNES, Maria Fátima. *O acaso e a experiência das imagens*. Versão inédita em arquivo PDF, s.d.
- OVERING, Joanna; RAPPORT, Nigel. *Social and cultural anthropology: the key concepts*. London : Routledge, 2000.
- PIAULT, Marc Henri. *Anthropologie et cinéma: passage à l'image, passage par l'image*. Paris : Nathan, 2000.
- PRÉDAL, René. La place du surréalisme. In : PRÉDAL, René (Éd.) Dossier Jean Rouch ou le ciné-plaisir. *CinémAction*, 81: 56-58, 1996.
- RAYMOND, Marcel. *De Baudelaire ao surrealismo*. São Paulo: Edusp, 1997.
- RAPPORT, Nigel. *The prose and passion: anthropology, literature and the writing of E. M. Forster*. Manchester: Manchester University Press, 1994.
- ROUCH, Jean. A louca maestria de Jean Rouch. Entrevista a Renato Sztutman e Evelyn Schuler. *Sexta-Feira*, 1(1): 14-22, 1997.
- ROUCH, Jean. *La Religion et la magie Songhay [1954]*. 2 ed. Bruxelles : Université Libre de Bruxelles, 2000.
- \_\_\_\_\_. Our totemic ancestors and crazed masters. In: HOCKINGS, P. (Org.). *Principles of visual anthropology*. New York: Mouton de Gruyter, 2003a.
- \_\_\_\_\_. The camera and man [1973]. In: FELD, S. *Cine-ethnography: Jean Rouch*. Minneapolis: University of Minneapolis Press, 2003b. (Visible Evidence, 13)
- \_\_\_\_\_. A life on the edge of film and anthropology. Jean Rouch with Lucien Taylor. In: FELD, S. *Cine-ethnography: Jean Rouch*. Minneapolis: University of Minneapolis Press, 2003c. (Visible Evidence, 13)
- \_\_\_\_\_. Jean Rouch with Enrico Fulchignoni. In: FELD, S. *Cine-ethnography: Jean Rouch*. Minneapolis: University of Minneapolis Press, 2003d. (Visible Evidence, 13)
- SANTAELLA, L.; NÖTH, W. *Cognição, semiótica, mídia*. São Paulo: Iluminuras, 2005.
- SOUPAULT, Philippe. Poème cinématographique. In: VIRMAUX, Alain et Odette (Orgs.). *Les Surréalistes et le cinéma*. Paris: Seghers, 1976.
- STOLLER, Paul. The cinematic griot: the ethnography of Jean Rouch. Chicago: University of Chicago Press, 1992.
- \_\_\_\_\_. *Embodying colonial memories: spirit possession, power and the Hauka in West Africa*. New York: Routledge, 1995.

- STRATHERN, Marilyn *et al.* The concept of society is theoretically obsolete? In: INGOLD, T. (Org.). *Key debates in anthropology*. London: Routledge, 1996.
- TAUSSIG, Michael. *Mimesis and alterity*. New York, Routledge, 1993.
- TAYLOR, Lucien. Interview: a conversation with Jean Rouch. *Visual Anthropology Review*, 7(1): 92-102, 1991.
- THORNTON, Robert. Imagine yourself set down...: Mach, Frazer, Conrad, Malinowski and the role of imagination in ethnography. *Anthropology Today*, 1 (5): 7-14, 1985.
- XAVIER, Ismail. *Cinema brasileiro moderno*. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2001.



# **Algumas considerações sobre a música nos filmes de Jean Rouch**

LEONARDO VIDIGAL

Doutor em Comunicação Social pela UFMG

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

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

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

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

**Keywords:** Film. Documentary. Music. Jean Rouch.

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

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

## A música no cinema documental como problema

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

### ***Batalha no grande rio***

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

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



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

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

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

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

As duas versões, apesar de um pouco diferentes, convergem na constatação, por parte dos espectadores anteriormente filmados, de que a música pós-sincronizada teria afetado o resultado da batalha. Na verdade, o filme narra, em seus pouco mais de trinta minutos de duração, as três batalhas que compõem a *bangawi*, a guerra contra os hipopótamos que tomou meses da vida dos caçadores *sorkos* naquele ano. *Batalha* começa com a reunião dos “vinte e um melhores caçadores *sorkos*, mestres do rio”, mostra-os construindo uma grande canoa, ou piroga, forjando os arpões e lanças *yagui*, que serão usados contra os grandes animais, e pedindo

autorização aos espíritos do rio para matá-los. Em um ritual de possessão que dura várias horas, as divindades usam duas mulheres da vila como “cavalos” e concedem três animais para os caçadores, não sem antes avisar que eles devem seguir as regras do rio e tomar cuidado com “o velho hipopótamo barbudo”. Depois disso os pescadores partem, conseguem arpoar, matar e comer um grande animal e outro mais jovem e menor, para depois começar a perseguição ao “barbudo”. Tudo isso acontece de janeiro até o início de maio de 1951. O grande macho se revela colossal, muito mais forte do que era esperado, afunda a grande piroga duas vezes, é perfurado por mais de cinquenta arpões, e mesmo assim continua a lutar com grande energia por sua vida e por sua manada.



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

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

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

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

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

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

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



Damouré Zika e o bebê hipopótamo

*Petit a petit e Cocorico! Monsieur Poulet.*

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

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

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

### **Música e drama**

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

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

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

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

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

### **Considerações finais**

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

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

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

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

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

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

## Referências

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

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

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



Aroldo Lacerda

# Estilhaços do plano-seqüência

DANIELA DUMARESQ

Doutora em Sociologia pela USP

Professora do Curso de Audiovisual e Novas Mídias da Universidade de Fortaleza

**Resumo:** A teoria de André Bazin e os filmes de Jean Rouch sustentam o eixo de reflexão deste artigo. Nos anos 1950-1960, o plano-seqüência encarnou ao mesmo tempo um desafio técnico e a defesa de um modo de representação realista. Aqui ele é entendido como uma política da imagem capaz de explodi-la em fragmentos e realizar combinações que não rompem com a política defendida.

**Palavras-chave:** Análise fílmica. Jean Rouch. Plano-seqüência. Política da imagem. Documentário.

**Abstract:** This study analyzes four Jean Rouch's films produced between the 1950s and the 1960s and the theory of André Bazin. The general purpose of this study is to understand how the plan-sequence may configure a politics of the image.

**Keywords:** Film analysis. Jean Rouch. Plan-sequence. Politics of the image. Documentary.

**Résumé:** Cet article a pour but d'analyser le plan-séquence à la lumière de la théorie de André Bazin et des films de Jean Rouch. Aux années 1950-1960, le plan-séquence a été à la fois une technique et un symbole du mode de représentation réaliste. On le comprend ici dans sa dimension politique.

**Mots-clés:** Analyse filmique. Jean Rouch. Plan-séquence. Politique de l'image. Documentaire.

Quando as câmeras ainda não eram tão leves, e o som sincrônico ainda era mais desejo que realidade, uma geração de cineastas se dedicou a experimentar um novo estilo de realismo. O cineasta e antropólogo francês Jean Rouch fez parte ativa dessa geração. Com base na análise de quatro de seus filmes, voltamos aos anos 1950 e 1960 para pensar em um tipo de imagem que configurou, mais que um estilo de realismo, uma política da imagem. Retornar a esse momento é também revisitar as reflexões do crítico André Bazin. O crítico francês foi, no pós-guerra, um dos principais responsáveis pela construção de uma teoria do realismo cinematográfico. Uma de suas preocupações centrais diz respeito à possibilidade de o espectador crer na imagem cinematográfica. Em torno dessa idéia surge a defesa de um modelo de filme que preserva, a um só tempo, o que a câmera conseguiu captar e as relações espaciais dos motivos filmados. À primeira vista, esse modelo privilegiaria o plano-sequência. Mas ao olhar para essa figura cinematográfica como uma política da imagem percebe-se que ela traduz, nesse momento histórico, um certo respeito à coisa filmada e uma reinvenção das relações entre observador e observado. Assim, torna-se possível explodir as imagens e delas guardar as fagulhas que configuram sua política.

Ao assumir-se como uma política, a reflexão em torno do plano-sequência muda de foco. Interessa pensar menos a sua duração (impossível de determinar *a priori*: quanto deve durar um plano para ser considerado um plano-sequência?) do que suas implicações. Abordaremos aqui esta questão a partir de três artigos de Bazin (1951, 1991a e 1991b), e quatro filmes de Rouch: *Os mestres loucos* (*Les maîtres fous*, 1956), *Eu, um negro* (*Moi, un noir*, 1959), *Gare du Nord* (1965) e *Tourou e Bitti: os tambores de outrora* (*Tourou et Bitti: Les Tambours d'avant*, 1972). Os dois primeiro filmes apresentam as imagens de quando o plano-sequência era apenas um sonho, que se realizaria mais tarde com os outros dois.

Bazin morreu em 1958, quando os filmes de Rouch começavam a aparecer. Ele, no entanto, teve a oportunidade de ver e escrever sobre *Os mestres loucos*. Este foi o primeiro filme de Rouch lançado em sala de cinema: estreou em Paris como complemento ao de Ingmar Bergman, *Noites de circo*, em outubro de 1957. Na ocasião, Bazin publicou um artigo no *France-Observateur* de 24 de outubro de 1957 (republicado quase sem alterações em *Radio, Cinéma, Télévision* de 3 de novembro de

1957). Nesse artigo, ele chamou a atenção para certo *realismo extraordinário*, sem avançar porém na sua caracterização. Em busca desse conceito, procuro inferi-lo a partir da análise do filme e da leitura de outros textos de Bazin. Vejo nele a chave para compreender as questões que giram em torno da idéia de plano-seqüência e podem configurar uma política da imagem.

“Os *mestres loucos* já seria em si um documento de uma qualidade rara porque filmado com uma perspicácia e um realismo extraordinários”, escreveu Bazin (1957). Nesse filme, a câmera segue os acontecimentos, abandonando a fotogenia e as regras de enquadramento a fim de preservar o contrato de respeito ao que a ela se oferece. O *realismo extraordinário* do filme parece estar nesse abandono de certa estética cinematográfica em favor do acontecimento filmado. Essa maneira de filmar convergiria com a defesa baziniana de uma estética realista. Ele defende a vocação da máquina fotográfica de *re-presentar* o real, ou seja, de tornar mais uma vez presente um acontecimento passado e capturado por ela, de modo a conferir à imagem assim produzida uma *objetividade essencial*. Sua tese sobre a montagem proibida, diferentemente do que sugere o título do artigo, é menos contra a montagem do que a favor de certas noções a serem discutidas adiante. Quanto ao filme de Rouch, considerado de um realismo extraordinário, é montado a partir de seus planos multipicotados, característica forjada pela natureza da câmera utilizada, uma Bell & Howell com autonomia de apenas 25 segundos. No entanto, a forma filme incentiva o reconhecimento da autenticidade da imagem, que suscita a crença do espectador, como queria Bazin.

Ao filmar o rito sem interferir em seu andamento, sacrificando as regras do “bom cinema”, Rouch antecipa a discussão que dominaria os debates sobre cinema nos anos seguintes. A câmera tremendo, alguns movimentos bruscos, “erros” de *raccord* podem ser apropriados em favor de certa noção de realismo. Essas “falhas” de filmagem e montagem passam a ser encaradas como marcas de autenticidade da imagem, indicando que a filmagem esteve subordinada ao acontecimento, que não se organizou para ela. Em imagens como essa transparece o respeito à coisa filmada. Certamente, essas características aparecem em filmes de qualquer gênero e não garantem a autenticidade da imagem. No entanto, elas costumam instaurar um regime de leitura do filme baseado na crença na imagem ou mesmo uma leitura documentarizante, para lembrar Odin (2000).

*Os mestres loucos*, em sua forma de seguir o acontecimento, traz em si o sonho do plano-sequência, ao buscar a preservação da continuidade se não da imagem, pelo menos do acontecimento. Entre 1950 e 1960 alguns cineastas partilham esse sonho, que encerra um desafio ao mesmo tempo técnico e estético. Por um lado, a defesa de uma estética realista construída com elementos fornecidos diretamente pelas ruas, abandonando o mundo dos estúdios; por outro, o recurso às câmeras mais leves e acessíveis, que permitiam mais facilmente a realização desse programa, mais apresentavam ainda limites de autonomia e de som síncrono. Soma-se a isso o desafio de um exercício de virtuosismo: realizar um movimento de câmera, por um tempo razoavelmente longo, mantendo o interesse pelo objeto filmado e a beleza do quadro. A discussão em torno do realismo coloca em evidência esse recurso como uma forma capaz de revelar um mundo sem cortes, oferecendo a impressão de que a câmera captou o que estava posto diante dela com o máximo de fidelidade à coisa filmada e ao espaço-tempo no qual ela estava inserida. “Fisgar a vida” era o programa desses cineastas. A expressão teórica desse sonho encontra-se nos artigos de Bazin. Já nos filmes de Rouch é possível perceber como os impedimentos técnicos o levam a criar um procedimento que se assemelha a um falso plano-sequência, até que finalmente pode concretizar o sonho em dois filmes, *Gare du Nord* e *Tourou e Bitti: os tambores de outrora*.

### **Entre a montagem proibida e o sonho do plano-sequência**

A teoria de Bazin confronta a decupagem clássica e os experimentos formais russos, contra os quais defende uma ontologia da imagem. Para tanto, ele lança mão de três conceitos-chave: *realismo físico*, *autenticidade da imagem* e *crença na imagem*. Desde que respeite essas características, o cinema pode construir um *mundo imaginário*. A análise de Bazin (1951) do filme *La Course de taureaux* (Pierre Braunberger, 1951) ajuda a entender o que seria esse mundo imaginário. Nesse filme, diversos touros foram utilizados na filmagem a fim de criar a ilusão, pela montagem, da existência de um único animal. Desse modo, a montagem buscaria um *realismo físico*. Tal realismo baseia-se na semelhança física e na maleabilidade lógica construída na decupagem, elementos primeiros para a construção de um mundo imaginário. Diferentemente da experiência de Kulechov, o encadeamento de animais diversos não cria metáforas (como,

por exemplo, a força do touro), mas cria um touro imaginário, beneficiando-se da fotografia do touro uno inexistente, no qual o espectador *acreditaria*. Esse touro não está no mundo vivido e nem mesmo no filme (pois aqui como lá os touros são muitos), mas apenas na relação de crença construída entre o filme e o espectador. Pelo artifício da montagem os diferentes touros da filmagem são transformados em apenas um, o touro imaginário que o espectador acredita ver. Assim, o cinema defendido por Bazin pode se beneficiar da montagem, mas para conseguir um efeito específico; trata-se aqui de construir um realismo pautado pela semelhança física das imagens. A noção baziniana de realismo diz respeito, então, a uma relação de *crença* estabelecida entre o público e o filme, incentivada por certo *realismo físico*. Dessa segunda noção depreende-se outra: a montagem não seria proibida, mas pautada pelo respeito à coisa posta diante da máquina. Ou seja, a autenticidade do material filmado é balizada por sua relação com o material-vida capturado. Os truques podem acontecer, desde que feitos diante da câmera.

A relação de crença também subordinaria o filme ao respeito pela unidade da ação. Em Bazin, tal cuidado não é apenas uma questão de forma, mas diz da natureza do relato, da interdependência entre o relato e sua forma. Em seu artigo “Montagem proibida”, o crítico afirma: “Quando o essencial de um acontecimento depende de uma presença simultânea de dois ou mais fatores da ação, a montagem fica proibida” (BAZIN, 1991a: 62). Essa “lei estética”, maneira como Bazin se refere ao enunciado, compreende os elementos visuais da ação. Assim, o que não pode faltar ao filme é a imagem essencial que condense e mostre os elementos de tensão da cena. Para Bazin, é importante que a matéria-prima do filme seja ao mesmo tempo autêntica e cinematográfica: “O que é preciso, para a plenitude estética do empreendimento, é que possamos acreditar na realidade dos acontecimentos, sabendo que se trata de truque” (1991a: 60). Ao mostrar reunidos na tela os elementos de tensão de uma cena, o filme estimularia a crença na sua realidade e produziria o fluxo e o refluxo da imaginação do espectador, com a realidade fornecendo os elementos para criar sua substituta: a fábula (o filme). É importante notar que não se trata de explorar a continuidade espaço-temporal como tentativa de registrar a verdade de um acontecimento. Não se trata, em Bazin, de apreender a totalidade de um acontecimento ou sua verdade,

mas de mostrar o seu momento essencial, sem o qual não seria possível acreditar na verdade da imagem. Para Bazin, desde que a *realidade* forneça os elementos para a *fábula*, a montagem não ataca a ontologia da imagem.

Pode-se depreender do conjunto de artigos de Bazin o entrelaçamento de duas idéias: o respeito à coisa filmada e a defesa de que os elementos de tensão de um acontecimento apareçam juntos na tela. O lugar dos artifícios é o *set* de filmagem, e não a sala de montagem. A união dos elementos de tensão em uma mesma imagem se dá por meio da profundidade de campo, do uso de planos-seqüência e planos de conjunto. Esses recursos serviriam para autenticar a cena, ainda que retrospectivamente. Dessa forma, o filme daria ao público os elementos necessários para que ele acreditasse na imagem. Ao ver reunidos, na tela e em um mesmo quadro, os diferentes elementos que compõem a cena, o espectador acreditaria na imagem. Mas os filmes de Rouch mostram que é possível explodir o quadro e criar outras formas de manter juntos os elementos de tensão da cena. O enfoque de sua abordagem é a noção de respeito à coisa filmada, que governa as relações entre observador e observado, e permite a construção de uma política da imagem.

Em *Eu, um negro* é possível ver como os planos multipicotados não são capazes de destruir unidades de tensão. O filme é uma encenação do que seria a vida típica dos imigrantes de Treichville, subúrbio de Abidjan, a capital da Costa do Marfim. O ator, Oumarou Ganda, auxiliava Rouch em suas pesquisas, mas no filme ele é Edward G. Robinson. Espécie de documentário sobre o imaginário, o filme reconstrói o que seria o cotidiano típico dos imigrantes, ao mesmo tempo em que mostra seus medos e desejos. Também feito com a Bell & Howell, em *Eu, um negro* o plano-seqüência só pode ser uma simulação.

### **O falso plano-seqüência em *Eu, um negro***

O falso plano-seqüência aparece nos dois grandes monólogos de Robinson. O primeiro funciona para apresentá-lo ao público e o segundo é a seqüência em que ele rememora sua experiência na guerra da Indochina e que encerra o filme. Nossa hipótese aqui é a de que, nesses dois momentos, a câmera simula a realização do plano-seqüência impossível. O primeiro coloca o espectador ao lado de Robinson, fazendo-o percorrer o longo caminho entre o bairro comercial e Treichville, aproximando-o da personagem.

Cada etapa dessa trajetória ajuda a aproximar o espectador (ocidental) da personagem e da sua história. O ponto de partida aparece como um lugar quase familiar: a cidade com seus edifícios e construções. O caminhar transporta o espectador enquanto ele ouve as confissões de Robinson. A chegada ao destino, fim e finalidade, o introduz no universo de um subúrbio africano. No outro momento, a trajetória é a guerra. Aqui, já não interessa o ponto de partida e nem há um ponto de chegada, tudo é duração. Cada instante é marcado pelas palavras do protagonista, cuja força faz reviver a guerra. Os efeitos conseguidos nesses dois momentos do filme são diferentes, mas se constroem de forma semelhante: a câmera simula o plano-sequência impossível.

Em *Eu, um negro*, a câmera se comporta como um olho exterior à narrativa. Mas, nos momentos em que as personagens falam por si, esse olho exterior passa a ser mediado por dispositivos próprios da história narrada. Dessa maneira, a exterioridade da imagem passa a ser confrontada com a visão que eles têm de si e da história. Assim, o discurso que estaria mais próximo da objetividade, esse que vem das esferas mais externas à narrativa e é assumido pela imagem, vê-se obrigado a disputar espaço e, sobretudo, sentido com a fala daqueles que vivem a história narrada.

A sequência que apresenta Robinson o mostra caminhando. Enquanto ele caminha e fala de si, a câmera acompanha sua caminhada. Essa câmera simula dois longos planos-sequência intercalados por uma inserção de imagens de Treichville, o bairro pobre onde vivem Robinson e seus amigos imigrantes. Essas cenas apresentam ao mesmo tempo Robinson e Abidjan. A câmera concentra a atenção do espectador em Robinson. O momento essencial é o próprio percurso, filmado insistentemente. Fica para o público a impressão de que seus passos dirigem a movimentação da câmera. Pelas ruas de Abidjan, a câmera não se perde de seu herói. Enquanto o acompanha, ela não se interessa pelo alvo do olhar da personagem, não mostra ao espectador que percurso faria esse olhar. Também não se interessa pelo que acontece à sua volta. É apenas a câmera e Robinson, como se dançassem um balé no qual apenas os dois têm importância: por vezes afastam-se, por vezes aproximam-se, por vezes algo se interpõe a eles, mas não se perdem um do outro. Muitos cortes podem ser percebidos na imagem. O que importa, no entanto, não é a autenticidade do plano-sequência, mas a continuidade do esquema adotado pela imagem. A insistência no percurso enquanto a fala da personagem é ouvida.

Tal esquema parece colocar o espectador ao lado de Robinson. É como se o público fizesse a caminhada com ele, enquanto o ouve falar de si, de sua situação e da cidade em que se encontra. O filme disfarça os saltos, perceptíveis aos olhos, ao posicionar o espectador ao lado de Robinson e provocar a intimidade entre ambos graças às confissões feitas pela personagem.

A cena da guerra tem o efeito do falso plano-seqüência potencializado. Primeiro, porque a câmera não muda o eixo de observação, denunciando a preocupação em seguir o curso dos acontecimentos a despeito das regras de decupagem vigentes. Depois, porque a força das palavras intensifica a atuação e lhes confere um tom de declamação poética. Olhar Robinson pegando pedras como se fossem granadas não falsifica suas palavras e, pelo contrário, confere à cena a força necessária para despertar a crença. O que está em jogo aqui não é uma cena de guerra, mas a memória de um antigo combatente. Esse jogo entre o falso e o verdadeiro, ou melhor, entre a memória e o acontecimento, é proporcionado pela fala e intensificado pelas imagens. Quando ele se lembra da guerra, a imagem oferece a falsificação de sua encenação. Sua memória não funciona como chave para que haja uma mudança no plano das imagens, substituindo-as por imagens de guerra. O peso da guerra não é construído por *close*s e corpos, mas pela conjunção do poder das palavras e a encenação da guerra. O que está em jogo nessa cena é menos o acontecimento passado do que a sua memória. Relembrar a guerra transformando pedras em granadas é viajar ao passado sem perder o pé no presente. Aqui se encontra o tempo entrecruzado, de que fala Benjamin (1985) ao analisar a obra de Proust.

Ao narrar sua experiência no campo de batalha, Robinson revive a guerra. Num mesmo instante a cena é passado (memória) e presente (acontecimento). Sua fala é a da reminiscência (internamente) e as imagens são as do envelhecimento (externamente). Esse tempo entrecruzado é fundamental para que continuem a agir o presente e a nova situação trazida pelo envelhecimento, não só para o ator do acontecimento, mas para esse novo lugar, onde o ator está no momento em que rememora. No tempo entrecruzado tanto o passado quanto o presente agem sobre os acontecimentos possíveis. E esse entrecruzamento de tempos colabora para ampliar o impacto da cena da guerra da Indochina. Tal efeito é conseguido por um conjunto de fatores. As palavras ganham força poética. A encenação de Robinson vacila

entre o lúdico e o trágico: ele relembra as brincadeiras infantis, ao transformar pedras em armas bélicas, mas pesa sobre essa brincadeira a memória da guerra vivida. A vida dura de agora se traduz na busca diária pelo emprego, na prisão do amigo, na negativa do amor. O tempo entrecruzado permite esse encontro de temporalidades que pareciam distantes, colocando juntas a guerra da Indochina e a guerra do cotidiano, a reminiscência e o envelhecimento. A câmera apenas acompanha esse tempo que flui. Ela olha para Robinson como quem olha para horizonte. Pois parece não existir um melhor lugar para observar a cena do que esse, à maneira de quem está no cais olhando para o mar.

À beira da lagoa, o uso do falso plano-sequência difere daquele da caminhada de Robinson que já comentei. Lá, ele estava, em certo sentido, mais próximo da idéia da decupagem clássica, pois mais próximo da “lógica natural dos fatos”, uma vez que a câmera, sem o perder, caminhava em torno dele. Já na cena da guerra, haveria espaço para imagens de detalhe, jogo de campo-contracampo, mostrando as expressões dos dois atores presentes em cena. Mas a câmera permanece acompanhando a cena a certa distância e quase não há mudança de ângulo ou de quadro.

Em *Eu, um negro* a continuidade forjada, nesse casamento de imagens seguindo o acontecimento e falas de intimidade poética, aponta para o plano-sequência impossível. A fala de Robinson restitui à imagem aquilo que a técnica não pode lhe conferir. Os saltos entre as imagens como que se apagam quando o espectador se deixa levar pela falas poéticas de Robinson. Os elementos de tensão de ambas as cenas aparecem como esse desprendimento de si que as imagens perseguem e a personagem oferece ao público. Caminhando pelas ruas de Abidjan, Robinson fala de seus desejos e frustrações enquanto a câmera o acompanha partindo do lugar de seu desejo (o bairro comercial como símbolo do sucesso profissional desejado) em direção a Treichville e a sua realidade cotidiana. Já às margens da lagoa, a memória da guerra se confunde com a luta diária pela sobrevivência, enquanto as imagens mostram Robinson atirando pedras como se fossem armas de guerra. No entanto, é na sala de montagem que se realiza o plano-sequência de *Eu, um negro*. Sem autonomia de filmagem e pós-sonorizado, o filme desafiaria a lei estética de Bazin. As imagens ligadas por saltos e as falas acrescentadas enquanto os atores assistiam ao copião não são capazes de destruir o essencial do acontecimento mostrado. Tal acontecimento é um

desprendimento de si que aparece não como alusão nem como decupagem, mas em sua integridade. Preservam-se assim o *realismo físico*, a *autenticidade da imagem* e a *crença na imagem*, como defende o realismo baziniano.

### **O plano-seqüência em *Gare du Nord* e em *Tourou e Bitti: os tambores de outrora***

Rouch recorreria ao artifício do plano-seqüência para realizar *Gare du Nord* e *Tourou e Bitti: os tambores de outrora*. A despeito de convergirem nesse recurso técnico, os filmes guardam entre si distâncias significativas. O primeiro conta a história fictícia de Odile. Após discutir com o marido, ela sai para o trabalho. Já na rua, é quase atropelada. Acaso que a coloca diante da possibilidade de realização de todos os seus sonhos, por intermédio do motorista que a convida para seguir com ele. Mas ela recusa o convite. Ele, desiludido, atira-se nos trilhos de trem. Esse filme que parece construído entre o sono e a vigília é formado por quatro planos. No entanto, o corpo dele permanece como um plano-seqüência de cerca de 15 minutos, cujo salto imperceptível acontece no escuro do elevador que conduz Odile às ruas de Paris. Já *Tourou e Bitti* mostra um rito de possessão no qual são utilizados tambores arcaicos. O interesse de Rouch aqui é, a princípio, documentar essa tradição em vias de desaparecer. Em *Gare du Nord*, Rouch se apropria da discussão em torno do cinema direto para filmar uma história mágica. Em *Tourou e Bitti*, a mágica dos ritos de possessão é seguida pela câmera em busca de um cinema etnográfico em primeira pessoa.

Pode-se considerar que o respeito à coisa *filmada* em *Os mestres loucos* ou que o *falso plano-seqüência* em *Eu, um negro* estejam na origem de *Gare du Nord*. O filme seria, então, um experimento em busca de um realismo cuja expressão máxima passava pela discussão em torno do plano-seqüência. Por trás disso, a idéia de que ao filmar ambientes naturais, sem cortes e com som sincronizado, se ampliaria o coeficiente de realidade da imagem. Dessa forma o cinema fisgaria a vida. Em 1965, Rouch encontra a tecnologia ao dispor de seu experimento. *Gare du Nord* pode não realizar os desejos de sua personagem principal, mas realiza outro, acalentado por Rouch e seus contemporâneos: um plano-seqüência filmado por entre paredes e ruas de Paris.

O interesse pelo plano-seqüência ganha outra conotação. O respeito à coisa filmada aparece como um respeito ao tempo do

acontecimento. Ganha força aqui a noção de duração do vivido, duração do fazer no momento em que se faz. Nesse sentido, o plano-sequência não apenas respeitaria a coisa filmada, mostrando na tela os elementos de tensão e autenticando a imagem, mas também exploraria a própria natureza da duração de uma ação-tempo que se faz para a câmera. Mais que respeitar o acontecimento, *Gare du Nord* joga com sua duração e inventa uma densidade da duração do vivido. O filme traz para o cinema um pouco da sensação de observação da vida espontânea, com a câmera seguindo Odile. Atualiza a câmera que corre atrás do acontecimento em *Os mestres loucos* e que não se perde de Robinson em *Eu, um negro*. E nisso estaria a inspiração para o experimento estético conduzido por Rouch. A vida espontânea seria, finalmente, fisgada.

Outra diferença fundamental encontra-se menos na forma do filme que em seu princípio: observado como no cinema documentário, o acontecimento não guarda vínculo de existência com os atores e suas vidas. Ou seja, Rouch aplica ao cinema de ficção as inovações estéticas trazidas pelo avanço da tecnologia e pela experimentação dos documentaristas. Parafraseando o que disse Nichols (2005) sobre o cinema observacional, em *Gare du Nord* vê-se o que estava lá ou assim parece. Nichols retoma a noção de crença em termos diferentes dos de Bazin, ao afirmar que o filme observacional “parece” mostrar o acontecimento como teria acontecido. Esse “parecer mostrar” baseia-se em uma idéia próxima da montagem proibida: a diminuição da interferência do aparato cinematográfico na cena filmada. Radicaliza-se a proposta de Bazin ao se levar para diante da câmera a proibição da montagem. O truque não deve acontecer nem durante a filmagem, nem na sala de montagem. Aparentando concordar com uma fala de David MacDougall sobre um de seus filmes, Nichols diz como os copiões pareciam ter uma densidade e uma vitalidade que se perderam com a montagem. Parece, então, que, com o filme observacional, a tese da *montagem proibida* seria levada às últimas conseqüências. É nessa fonte que a estética de *Gare du Nord* encontra seu nascedouro. No entanto, o filme acaba produzindo um efeito diferente para o uso do plano-sequência, além do respeito à coisa filmada.

Enquanto a câmera acompanha Odile, o acontecimento parece escorrer para além do alcance da lente da câmera. A noção baziniana de *montagem proibida* explora o aspecto da tensão que

deveria estar não apenas presente na cena, mas visível para o público no momento em que sua ausência denunciaria o truque operado na sala de montagem. Esse filme, embora fundado no plano-seqüência, deixa escapar pelo menos dois dos momentos de tensão: o atropelamento e o suicídio. Certamente o artifício evita pôr em risco os atores. No primeiro, a câmera fecha em Odile. Nesse caso, são mais os sons e as reações das personagens que dizem do acontecimento, e menos uma imagem mostrando os elementos da tensão, ainda que retrospectivamente. O segundo caso corresponde à montagem tradicional. No momento em que o homem escala a grade de proteção, a câmera o abandona para, depois de um corte, encontrá-lo já estendido sobre os trilhos. Dessa feita, a montagem acontece durante a filmagem. A câmera desvia-se do acontecimento em si e oferece os respingos que permitem sua reconstrução mental.

O filme ancora-se na noção de tempo ainda mais que na noção de respeito à coisa filmada. Concentrada nos passos de Odile, a câmera “perde” a aproximação do carro que quase a atropela. Tal cena revela que, diferentemente de como foi filmado o multipicotado *Os mestres loucos*, aqui não há maiores preocupações com o que acontece diante da câmera. O rito foi construído por imagens que ilustram o acontecimento: chaleiras ao fogo, mãos avançando na água fervente, olhos revirados, babas escorrendo. Cada instante capturado mostra um detalhe que ajuda a compor o rito, mas que é em si um momento essencial. Acompanhando Odile, a câmera de *Gare du Nord* desloca o momento essencial para outra questão: a densidade da duração. Por isso pouco importa se o quase atropelamento aparece mais subentendido que mostrado. A câmera desloca-se rapidamente para mostrar o carro e o homem que dele desce, mas logo volta a insistir em Odile. Ela parece mais interessada no olhar surpreendido da moça, em sua reação, em suas expressões. Apenas se adivinha o acontecimento. Adivinha-se para onde Odile olha, mas a câmera insiste em seu olhar. Acompanhando as reações de Odile, sabe-se que o homem a segue pela rua e insiste em lhe falar, mas o filme demora a mostrá-lo. Nessa insistência o filme mostra-se mais preocupado com a duração que com o acontecimento.

A figura de Odile que perdura na tela também limita a percepção do espaço. À medida que seu rosto preenche a tela mal se pode ver a rua por onde ele caminha. O deslocamento parece se dar no tempo, e não no espaço. O plano fechado

em Odile tende a tornar a imagem homogênea. O avançar no espaço não corresponde a uma modificação no cenário. Parece, então, que ela se desloca sem sair do lugar. É quase como se não caminhasse. Ao limitar a percepção do espaço em transformação, o filme oferece um eterno imutável, como se o tempo passasse sem que nada acontecesse. Adiante, quando o homem se jogar em direção aos trilhos, a reação de Odile terá novamente o primado sobre a imagem do acontecimento. Ainda uma vez a opção da câmera será deixar escapar o acontecimento, centrando sua atenção na personagem. O tempo que o homem levou em seu suicídio é medido pela expressão de Odile, atônita, quase imóvel e impossibilitada de agir.

Para a câmera de *Gare du Nord*, pouco importa o que aconteça, ela insiste em acompanhar Odile. O filme parece, então, dispor do tempo para além de uma medida de acontecimento ou de espaço. Nesse filme, o tempo aparece de uma só vez comprimido e distendido. Condensa-se em 16 minutos o café-da-manhã de um casal, do repouso à tensão máxima; o quase atropelamento de Odile; ela posta diante da possibilidade de realização de seus sonhos; a decisão de permanecer na vida que a *Gare du Nord* lhe oferece; e, por fim, o suicídio do homem. Mas a câmera insiste em Odile, mesmo que para isso perca o acontecimento ao seu lado. A duração de que é feito o filme não fala do tempo que se gasta para percorrer um espaço, nem do tempo que demora acontecendo. Essa combinação do comprimir uma seqüência de acontecimentos extremos e ainda estender o tempo ao insistir em tempos mortos (os afazeres cotidianos ao longo do café-da-manhã e o caminhar) imprimem ao filme a densidade da duração do vivido. Esse tempo não tem correspondente no mundo histórico, sendo próprio das artes, que têm liberdade para dispor da duração. Parece, então, que ao insistir no rosto de Odile e em seus pequenos afazeres o filme consegue adensar a duração e apagar da percepção dos espectadores a noção do que seria um tempo razoável para que tantos acontecimentos ocupem suas vidas. Assim, o plano-seqüência de *Gare du Nord* oferece ao espectador a densidade da duração do vivido mais que o respeito à coisa filmada.

Anos depois, Rouch voltaria ao plano-seqüência com *Tourou e Bitti*. Dessa vez o recurso aparece associado ao cinema documentário e ancorado, ao mesmo tempo, na duração do vivido e no respeito à coisa filmada. Rouch e sua câmera foram

convidados a filmar um rito de possessão, no qual são utilizados tambores pertencentes a uma tradição em vias de ser abandonada. No entanto, mais do que observar, eles interferiram no seu andamento. Partindo dessa experiência, o cineasta defende o conceito de *cinema etnográfico em primeira pessoa*, indicando ao espectador que não se trata de um experimento estético, mas de um experimento antropológico.

O rito mostrado no filme aconteceria independentemente da presença da câmera. Quando o aparato cinematográfico entra em cena, ele já estava em andamento. Mas é difícil saber como teria sido o rito caso a câmera não estivesse presente, pois talvez nem mesmo a possessão mostrada tivesse acontecido. A presença da câmera foi fundamental nesse acontecimento. Ao insistir em filmar, mesmo quando os tambores ameaçavam parar, o cineasta ajuda a desencadear o transe e permite finalmente aos deuses ocuparem os corpos que dançavam por horas a fio sem receber os espíritos. Aqui o plano-seqüência aparece a um só tempo como capaz de respeitar a coisa filmada, mostrar em um mesmo plano os elementos de tensão da cena e provocar um acontecimento. Esse plano-seqüência traz em si a impossibilidade de apenas olhar sem interferir. Assim, o cinema etnográfico em primeira pessoa faz coincidir o espaço-tempo do filme com o do seu objeto de atenção, dissolvendo a distância entre observador e observado.

Rouch oferece, assim, dois usos do plano-seqüência inspirado pelas discussões em torno do cinema documentário. A história contada segundo a unidade espaço-temporal assume, em cada filme, características diversas. Os dois termos dessa unidade trazem a idéia de mostrar o acontecimento prolongando-se no espaço e no tempo. No entanto, o uso do plano-seqüência não garante a reprodução cinematográfica de um espaço-tempo próprio ao mundo vivido nem a certeza de não se perder do acontecimento. Em *Gare du Nord* o sonho do plano-seqüência se concretiza, mas não exatamente nos termos bazinianos, apresentando uma densidade de duração do vivido que não necessariamente guarda laços com o tempo do mundo histórico nem preserva a integridade dos elementos de tensão da cena. Devaneio, sonho ou acaso, a irrupção do homem em *Gare du Nord* produz o encontro improvável, possibilitado pelo cinema, no qual as noções de tempo e espaço não estão submetidas à ordem da vida cotidiana, ainda que a densidade do cotidiano seja sua inspiração. Os dois planos-seqüência analisados revelam o

paradoxo de certo cinema observacional: nele, a não-intervenção só é possível em meio à total intervenção permitida pela história ficcional, enquanto o registro se transmuta em jogo interativo.

A análise da teoria baziniana e das práticas rouchianas mostra como o plano-sequência pode configurar, mais que uma experimentação formal, uma política da imagem. Na aparição como realismo extraordinário em *Os mestres loucos*, na falsificação da técnica diante da impossibilidade tecnológica em *Eu, um negro*, na forma de imprimir densidade à duração do vivido em *Gare du Nord* e, finalmente, na corroboração dos acontecimentos em *Tourou e Bitti*, a técnica estabelece um jogo entre observador e observado. O momento essencial, reunindo na imagem os elementos de tensão da cena, Rouch o reinventa ao mostrar que esse encontro pode ser promovido pelo acréscimo do som, que promove um desprendimento de si (*Eu, um negro*), ou pela insistência na figura de Odile que adensa a duração do real (*Gare du Nord*). Os experimentos de Rouch preservam da teoria de Bazin o respeito pela coisa filmada. Mas a crença na imagem quebra a barreira do quadro-imagem e incorpora as dimensões do som e do tempo.

Essa análise cruzada mostra que, nos debates dos anos 50-60, em torno do plano-sequência não girava uma concepção puramente formal. Mais importante que a defesa de um plano de certa duração é a defesa de uma política da imagem. O que esteve em jogo aqui foram as formas de dizer o real balizadas pelo respeito à coisa filmada. No entanto, trata-se para Rouch menos de uma crença na imagem que de uma possibilidade de reinventar as relações entre observador e observado.

A concepção deste artigo guiou-se não por um movimento nostálgico, mas pelo esforço de elucidar as questões que motivaram o sonho do plano-sequência, e que podem nos inspirar ainda hoje. O pensamento de uma época guarda relações com o passado (de continuação, rejeição ou transformação), mas o olhar para o passado está sempre permeado por um ponto de vista imposto pela contemporaneidade. Hoje, as relações da camera com seus objetos se funda na autonomia da captação, do som direto e da manipulação da imagem. Neste contexto, retornar ao momento do sonho do plano-sequência e às questões legadas por Bazin e Rouch nos ajuda a vislumbrar uma nova política da imagem, capaz de fecundar nossa experiência contemporânea.

## Referências

BAZIN, André. Mort tous les après-midi. *Cahiers du Cinéma*, n. 7, p. 63-65, déc. 1951.

\_\_\_\_\_, André. Les maîtres fous. *France-Observateur*, Paris, 24 out. 1957.

\_\_\_\_\_, André. Montagem proibida [1958]. In: *O cinema: ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991a.

\_\_\_\_\_, André. A evolução da linguagem cinematográfica [1958]. In: *O cinema: ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991b.

BENJAMIN, Walter. A imagem de Proust. In: *Obras escolhidas I: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Campinas: Papirus, 2005.

ODIN, Roger. Lecture documentarisanse et problèmes du documentaire. In: *De la fiction*. Bruxelles: De Boeck Université, 2000.



# Jean Rouch e a ética do encontro<sup>1</sup>

MARCIUS FREIRE

Doutor em Cinematografia pela *Université de Paris X – Nanterre*

Professor do Programa de Pós-Graduação em Multimeios do Instituto de Artes da UNICAMP

**Resumo:** Partindo da constatação de que um dos principais elementos que conformam a construção de um documentário antropológico é a qualidade do “encontro” que se estabelece entre o cineasta e as pessoas filmadas, defendemos, aqui, que este aspecto corresponde a uma das principais características dos filmes de Jean Rouch. Corolário natural desse fato, encontramos a questão ética, primordial em tempos de caça às imagens mais insólitas que assola o documentário contemporâneo, imagens essas que, para tomarem forma, nem sempre são movidas por princípios morais transparentes.

**Palavras-chave:** Ética. Documentário. Encontro. Jean Rouch.

**Abstract:** Assuming that one of the main elements characterizing the construction of an anthropological documentary is the quality of the “encounter” established between filmmaker and people being shot, it is claimed here that this aspect corresponds to one of the main characteristics of Jean Rouch’s movies. As a natural corollary of this fact, there is the ethical question, which is fundamental in times in which the chase after the most unusual images invades contemporary documentary. In order to become what they are, those images are not always moved by transparent moral principles.

**Keywords:** Ethics. Documentary. Encounter. Jean Rouch

**Résumé:** A partir de la constatation que l’un des éléments les plus importants de la construction d’un documentaire anthropologique se trouve dans la qualité de la ‘rencontre’ du cinéaste avec les personnes filmées, on peut soutenir que cet aspect caractérise pour une très grande part l’élaboration des films de Jean Rouch. Corollaire naturel de cet état de fait, nous retrouvons la question éthique, question primordiale à l’heure de la chasse aux images les plus insolites qui domine le documentaire contemporain ; des images qui, pour se former, ne prennent pas toujours appui sur des principes moraux très affirmés.

**Mots-clés:** Éthique. Documentaire. Rencontre. Jean Rouch.

Segundo Claudine de France, existe, na realização de qualquer documentário sobre o Outro, uma prática que não aparece obrigatoriamente na tela, mas que vai determinar, de forma incontornável, o resultado final do filme: a inserção. Tal prática faz parte de uma fase no processo da construção fílmica por ela denominada de “fase preliminar”. No tipo de filme a que chama de “exposição” e que define o documentário clássico, essa fase se traduz na aproximação do cineasta – ou de alguém de sua equipe – às pessoas observadas, com o intuito de aprender sobre elas aquilo de que precisa para a conformação de seu filme. Nessa fase, o cineasta se serve de recursos tais como a identificação de informantes, a entrevista, a observação imediata – geralmente acompanhada de anotações – de elementos passíveis de serem gravados; em suma, suas ações têm, quase sempre, como objetivo a prospecção dos elementos que darão forma ao seu roteiro, pois será este último a servir de guia nas filmagens. Conforme define a autora,

fase preliminar é o período durante o qual é posto em ação um verdadeiro dispositivo de antecipação do conteúdo do filme e de sua apresentação. Pretende-se com isso levar a bom termo a inserção no meio observado, a escolha do sujeito, a decupagem da atividade observada em suas fases e aspectos mais representativos mas também nos mais acessíveis à imagem animada; enfim, arrisca-se a eventualmente formular algumas perguntas e até mesmo hipóteses, cuja pertinência será em seguida verificada pelo filme. Fase de decisão, de previsão, de interrogação, a pesquisa preliminar, como vemos, permite que o filme a ser feito cerque-se de garantias de seriedade sem as quais não será, aos olhos do pesquisador, mais que um vago rascunho (FRANCE, 1998: 316).

Esse procedimento caracteriza boa parte da produção documental clássica. A ele, Claudine de France contrapõe uma fase preliminar cujo objetivo não é mais conhecer de forma aprofundada a manifestação estudada, mas permitir ao cineasta proceder à sua própria inserção no meio observado:

Esta inserção consiste em fazer-se aceitar pelas pessoas filmadas – com ou sem câmera – e em convencê-las da importância de colaborar tanto na realização do filme quanto no aprofundamento da pesquisa. Isto significa que a originalidade e o êxito da fase de inserção devem-se principalmente à qualidade moral e psicológica dos vínculos que venham a se estabelecer entre cineasta e pessoas filmadas (FRANCE, 1998: 344).

1. Este texto corresponde à nossa apresentação nos Colóquios Jean Rouch (Brasil), concebidos por Mateus Araújo Silva e Andrea Paganini, a quem agradeço o gentil convite, realizados na Cinemateca Brasileira, em São Paulo e no Instituto Moreira Salles, no Rio de Janeiro, nos meses de junho e julho do corrente. Passagens do presente artigo, em uma versão modificada e mais extensa, encontram-se publicadas na *Revista Galáxia* (PUC-SP), v. 14, p. 13-28, 2007.

Como exemplo, cita a experiência de Richard Leacock, que, segundo declara, antes de passar propriamente às filmagens de *Eddie* (1961), dedicado à vida de Eddie Sachs, piloto de corridas de automóvel, “participou de sua vida cotidiana, nadando, pilotando, fazendo refeições com ele, sem nunca o interrogar”. Com tal procedimento, o realizador evita que o seu filme resulte de um contato fugaz, totalmente – ou em grande parte – calcado numa “relação” em que o outro apenas fornece seu corpo, sua voz, seu meio ambiente para a construção de um artefato audiovisual na qual terá pouca ou nenhuma interferência.

De maneira resumida, poderíamos avançar que, para Claudine de France, existem duas estratégias bem definidas de aproximação com as pessoas a serem observadas em um documentário antropológico, ambas identificadas como “inserção”: “inserção superficial” e “inserção profunda”. A primeira corresponde àquilo que, como dissemos aqui, caracteriza o documentário clássico, ou “filme de exposição”, como prefere chamar a autora; a segunda tem sua origem na conhecida iniciativa de Flaherty que, atualizada pelos novos instrumentos de registro audiovisuais, desdobrou-se naquilo que ela chama de “filme de exploração”.

Para cada uma dessas modalidades teríamos um tipo de inserção: superficial para o primeiro e profunda para o segundo. Contrariamente ao que acontece com o documentário clássico ou filme de exposição, em que a inserção, por ser superficial, se esgota quando começam as filmagens:

Quando um processo exploratório é iniciado, a inserção não cessa com os primeiros registros; ela se prolonga muito além do instante, certamente decisivo, em que o cineasta vê-se plenamente autorizado a filmar aqueles que observa. Este prolongamento da inserção apóia-se no diálogo gestual durante o qual as pessoas filmadas encenam suas próprias atividades diante da câmera, e no diálogo verbal que se instaura entre cineasta e protagonistas no momento do exame em grupo da imagem, entre dois períodos de registro. É nesse sentido que a fronteira entre as preliminares e a realização do filme propriamente dita é extremamente vaga (FRANCE, 1998: 348).

Vemos, assim, que as relações humanas estão no cerne do processo de realização de um filme de exploração, pois a inserção praticamente se confunde com a consecução dos registros propriamente dita. Ou seja, ela se prolonga até a conclusão do

trabalho e, em casos mais emblemáticos, ultrapassa em muito essa conclusão. Jean Rouch e os Songhay e Sorko do Níger, e os Dogon do Mali; John Marshall e os Bushman do deserto Kalahari; Tomothy Asch e os Yanomami da Amazônia venezuelana são alguns exemplos de relações humanas que se estenderam no tempo e que, vez por outra, geraram filmes. Jean Rouch foi, incontestavelmente, o cineasta que mais longe levou as relações de sua vida com seus filmes. Se uma demonstração disso fosse necessária, poderíamos citar seu envolvimento com aquele que viria a se tornar seu grande companheiro de jornada, seu irmão africano, Damouré Zika.

Recém-chegado à África, o engenheiro civil Jean Rouch se viu chefe de um canteiro de obras da estrada que ligava Niamey a Gao, no Níger. Os raios que caíam na região fizeram várias vítimas, e o jovem Damouré, empregado como ajudante na construção, disse ao seu chefe que aquele era um assunto para a sua avó Kalia. A velha feiticeira realizou um ritual fúnebre evocando o espírito do trovão e fez o jovem engenheiro começar a “descobrir o maravilhoso africano”.

A partir de então, a amizade entre os dois homens redundou em filmes como *Bataille sur le grand fleuve* (1951), o primeiro deles, *Jaguar* (1954-1967) e *Les Maîtres fous* (1954), em que Damouré foi responsável pelo som, dentre tantos outros, até culminar com o trágico desastre automobilístico que tirou a vida do *griot* gaulês em 2004, numa localidade a quatrocentos quilômetros a nordeste de Niamey, no Níger. Assim como entrara no maravilhoso africano acompanhado de Damouré, é em sua companhia que Rouch o deixa, única vítima dos quatro ocupantes do automóvel acidentado.

Poderíamos então dizer, sem medo de sermos hiperbólicos, que praticamente toda a obra de Jean Rouch é o resultado desse primeiro encontro, dessa “inserção profunda” que deu a seus filmes aquele caráter “exploratório” de que falava Claudine de France. A relação humana que, a partir desse momento, passou a existir entre ele e os seus amigos africanos imprimiu em seus filmes as marcas que vão influenciar de maneira decisiva o documentário moderno.

Mas, que marcas são essas? De que procedimentos e estratégias de *mise en scène* se serviu Rouch para conformar a sua

obra? Evidentemente não estou me dispondo a responder a essas questões, pois creio que este é o objetivo deste nosso colóquio. Mas, gostaria de tentar jogar alguma luz sobre uma dessas marcas.

E começaria citando a famosa querela envolvendo Jean Rouch e Sembène Ousmane. Em meados dos anos 60, numa conversa em forma de entrevista, Rouch perguntou a Ousmane por que ele não gostava de seus filmes puramente etnográficos, aqueles em que ele mostra a vida tradicional. Sembène respondeu: “Porque eles mostram, descrevem uma realidade, mas sem ver a sua evolução. As recriminações que lhes faço são as mesmas que faço aos africanistas: olhar-nos como se fôssemos insetos”. E continuou:

No mundo do cinema ‘ver’ não é suficiente, é preciso analisar. O que me interessa é aquilo que vem antes e depois do que vemos. O que me desagrada na etnografia (...) é que não basta dizer que um homem que vemos está andando, é necessário saber de onde ele vem e para onde ele vai... (CERVONI, 1996: 105, 106).

Essa observação de Sembène foi provocada pela justificativa que lhe dava Rouch para fazer filmes na África:

A própria noção de etnologia está baseada na seguinte idéia: se alguém é colocado diante de uma cultura que lhe é estrangeira, certamente verá algumas coisas que as pessoas que vivem no interior dessa mesma cultura não vêem (CERVONI, 1996: 104).

De tudo isso, o que entrou para a história foi a *boutade* de Sembène: “Você olha para nós como se fôssemos insetos”. De toda maneira, o que interessa aqui é essa relação de subordinação revelada pelo cineasta senegalês em que o observado se submete ao sistema de representação do observador; em que aquele não dispõe da possibilidade de intervir no processo de observação e é por ele subjugado. Na maior parte das vezes, na etnografia tradicional – e estamos falando aqui, por enquanto, de filme etnográfico –, essas duas entidades pertencem a sociedades diferentes, com culturas, valores diferentes e, por que não, sistemas narrativos diferentes.

O cinema documentário de maneira geral, se abstrairmos desse gênero subgêneros como os filmes de montagem, produções sobre o mundo animal etc., caracteriza-se justamente por abrigar filmes que são produtos dessa relação de subordinação. Aquele ou aquela que empunha a câmera detém um poder inquestionável

sobre aqueles ou aquelas que são objeto de sua mirada. Independentemente dos procedimentos de compartilhamento desse poder, em voga já há algum tempo, como distribuição de câmeras aos sujeitos observados nos moldes de *O prisioneiro da grade ferro* (2003), de Paulo Sacramento, ou da bem mais antiga antropologia partilhada – cujas raízes foram fincadas por *Nanook, o esquimó* (1922), de Robert Flaherty, mas que vai encontrar seu desabrochamento com Jean Rouch, em que o filme se constrói a partir da devolução às pessoas filmadas das imagens registradas e do diálogo que se estabelece entre elas e o cineasta –, esse poder está sempre presente, pois, em sua quase totalidade, a montagem final dos filmes fica nas mãos do realizador.

Há, portanto, na realização de todo documentário, uma relação de poder, quer o realizador queira ou não, em que ele, realizador, detém o domínio sobre um processo em construção, enquanto as pessoas filmadas lhe são submetidas. Isso significa dizer também que, para que esse documentário exista, é necessária a organização de um “encontro”. E esse procedimento não difere daquele que comanda a etnografia clássica.

Com efeito, tomando esta última como o estudo de uma manifestação humana ou de um grupo humano qualquer a partir da coleta e da descrição de elementos intrínsecos a esse grupo, é evidente que, assim como nas ciências naturais, esse estudo começa com um processo de observação das manifestações sensíveis, pois todo conhecimento científico está baseado neste jogo de observar, interpretar, comparar. Para que esse procedimento tenha lugar é necessário, antes de mais nada, que aquele ou aquela que leva a cabo esse processo esteja partilhando do mesmo ambiente, respirando o mesmo ar daqueles ou daquelas a quem observa.

Logo, tanto a etnografia quanto o filme documentário de cunho antropológico têm este traço em comum: para tomar forma, têm de ser produto de um encontro. Não pode existir a descrição de uma cultura qualquer sem que aquele ou aquela que a descreve com ela trave contato; *mutatis mutandis*, não pode existir um filme documentário que tenha a alteridade como tema se não houver um encontro entre o realizador e seus sujeitos. Portanto, a qualidade desse encontro, ou da relação que se estabelece entre os protagonistas dessa interlocução, é fundamental para definir os atributos do texto ou do artefato fílmico final que vai dar conta dos resultados desse encontro.

Se a qualidade do *encontro* ou da *relação* é determinante para a qualidade do texto ou do artefato fílmico final que vai dar conta dos resultados desse encontro, devemos nos perguntar, então, se existe uma distinção entre “encontro” e “relação” – como parece sugerir a frase – e, em caso positivo, em que ela consiste. Corolário dessas questões, uma outra se impõe: que implicações têm essas noções quando se trata da ética ou de princípios morais no documentário?

Para Martin Buber, “toda verdadeira vida é encontro”. E esse encontro só pode ser um encontro dialógico se eu me endereçar ao outro como Tu, e não como Isso. Quando me dirijo ao outro ou às coisas do mundo como Isso não estou me comunicando, pois o princípio dessa relação está na separação, e não na união. Trata-se de um princípio monológico.

Já o dialógico é, para ele, a forma explicativa do fenômeno do inter-humano, que implica presença no evento do encontro mútuo. Presença significa presentificar e ser presentificado, e a reciprocidade é a marca definitiva da atualização do fenômeno da relação. Em outras palavras, a “vida dialógica” nos propõe uma alternativa: a relação, ou a não-relação. Isso quer dizer que eu posso tanto me colocar ao lado daquele que se encontra em minha presença e, de acordo com Buber, dirigir-me a ele como “Tu”, quanto me manter à distância e o considerar como um objeto, um “Isso” (BUBER, 2003)<sup>2</sup>.

2. As considerações aqui expostas foram extraídas da introdução de Newton Aquiles Von Zuben à obra de Martin Buber *Eu e tu* (2003).

Poderíamos, de imediato, partir do pressuposto de que a realização de um filme desse cariz deveria se traduzir na busca de um encontro dialógico, um encontro em que o cineasta fosse um Eu e seus sujeitos um Tu nos termos traçados por Buber. No entanto, sabemos que muitos documentários resultam de uma simples *relação*, relação essa que não se desdobra em *encontro*, enquanto outros têm como suporte basilar uma relação Eu-Isso. Tal é o caso de muitos filmes, documentários/reportagens cujos realizadores fazem um sobrevôo rápido pelas culturas ou aspectos de uma determinada cultura que querem observar, registram esses aspectos e voltam para a moviola ou ilha de edição e dão a forma final do filme. A televisão é pródiga em gerar esse tipo de produto, e não vamos nos deter sobre eles neste momento, pois não é o que nos interessa em primeiro lugar.

Vamos abordar agora um tipo de produção documentária que, pelos procedimentos adotados para a sua realização, parece se

aproximar daquilo que Buber chama de encontro dialógico. Talvez a primeira experiência documental a colocar em prática esses procedimentos tenha sido aquela a que já aludimos e que redundou no clássico *Nanook, o esquimó* (1922), de Robert Flaherty.

Sabemos que a relação deste último com os habitantes da região da Baía do Hudson, no Canadá, foi muito especial. Ao conviver com seus sujeitos durante um longo período, ao envolvê-los no processo de realização consultando-os antes de cada nova filmagem diante de suas próprias imagens graças à revelação do material registrado em um laboratório improvisado, Flaherty inaugurou, como vimos, aquilo que posteriormente Jean Rouch irá chamar de “antropologia partilhada”.

Em que pese aquilo que, pelo relato do realizador, podemos considerar como o desdobramento de sua relação com Nanook em encontro dialógico nos termos enunciados por Buber, faltou reciprocidade à experiência de Flaherty. Não há traços do encontro que se estabeleceu entre os sujeitos em presença, não há rastros de reciprocidade que, como vimos, é a marca definitiva do fenômeno da relação. Como nos ensina Buber (*apud* VERMES, 1992), a relação Eu-Tu conduz à reciprocidade: cada um dos envolvidos sabe que o outro o leva em conta, que se trata de uma pessoa total, que está lá com tudo que lhe é próprio, com suas coisas agradáveis e desagradáveis. Trata-se, no caso, de uma comunhão intersubjetiva: “Eu sei que Tu sabes... Eu sinto que Tu sentes que Eu sinto...”. E isso não aparece em *Nanook*. Suas peripécias nos são contadas por uma entidade abstrata, sem identidade, com cartelas, ângulos e enquadramentos anônimos.

Vamos ter de esperar 38 anos até que Jean Rouch e Edgar Morin esbocem, em *Chronique d'un été* (1960), uma experiência fílmica que tem como tema justamente a relação e seus desdobramentos: presença, reciprocidade e encontro. Os dois realizadores, mesmo conduzindo as situações e estimulando-as, não deixam de também delas participar e nelas se mostrar. Nesse processo, uma troca se estabelece, e o filme é o resultado dessa troca. Ao provocar, incitar a relação entre os membros de um grupo de indivíduos, representantes da sociedade parisiense de então, integrando-se ele próprio a esse grupo e mostrando-se diante da objetiva, Jean Rouch se torna ele também um “inseto”, como diria Ousmane, por nós observado. Evidentemente, a relação de força de que

falamos está lá, e sabemos quem detém o poder, mas o processo é revelado, no que podemos considerar como uma postura ética até então pouco vista no filme documentário. Ao revelar o processo de construção do próprio filme, ao disponibilizá-lo para o espectador – tal como fez Eduardo Coutinho ao pagar os seus informantes diante da câmara em *Santo forte* (1999) –, o documentarista está desvelando para o seu público um procedimento que, comum em grande parte dos filmes documentários, permanece, quase sempre, ausente da sua mostra.

E aqui, através das imagens e sons de *Chronique d'un été*, chegamos ao subtema deste ensaio: quais os princípios éticos e morais que devem guiar o documentarista quando este se dá como propósito a observação fílmica de um “outro” qualquer? Sobre que bases ele deve se apoiar para decidir o que deve e o que não deve ser registrado nessa relação que, como vimos, é a força motriz do documentário antropológico? Creio que um bom mote para avançarmos um pouco nessa questão da relação, do encontro, da presença e da reciprocidade é uma passagem tirada do livro de memórias da cineasta Marina Goldovskaya, em que ela afirma: “Ética é ética, pois não é regulada por lei; é uma questão de consciência. Consciência é muito pessoal e cada um de nós determina o que é aceitável”, e “Em documentários temos reais situações, não modelos. Isso aumenta a responsabilidade do cineasta e as demandas sobre suas qualidades humanas” (GOLDOVSKAYA, 2006: 215). Essa afirmação de Goldovskaya vai ao encontro da definição de Habermas sobre moral:

Vou chamar de ‘morais’ todas as intuições que nos informam acerca do melhor modo de nos comportarmos para contrabalançar, mediante a consideração e o respeito, a extrema vulnerabilidade das pessoas. Pois, a partir de um ponto de vista antropológico, pode-se entender a moral como um mecanismo protetor que serve de compensação à vulnerabilidade estruturalmente inscrita nas formas de vida socioculturais (HABERMAS, 1991: 105).

“Consciência” para Marina Goldovskaya, “intuição” para Habermas. Parece que o filósofo alemão e a cineasta russa situam os princípios de conduta que regem nossa relação com o mundo histórico, o nosso comportamento dentro desse mundo, como parte de nosso ser, de nossa subjetividade. E esse ser toma forma, se individualiza conforme condicionantes variados, como a socialização do indivíduo, seu *habitat*, sua formação; e

essas condições objetivas vão interferir na sua subjetividade. Conseqüentemente, as suas escolhas e a sua responsabilidade diante dessas escolhas decorrem em boa parte dessas circunstâncias.

Isso talvez explique por que um filme que explore relações de alteridade feito por um antropólogo e outro feito por um jornalista, por exemplo, podem ser tão distintos do ponto de vista ético. Mesmo que ambos se sirvam de procedimentos semelhantes, a “consciência” que move um e outro, para retomar Goldovskaya, será diferente; suas “intuições”, para retomar Habermas, serão diferentes, e a moral como “mecanismo protetor que serve de compensação à vulnerabilidade estruturalmente inscrita nas formas de vida socioculturais” pode, no caso do jornalista, não compensar essa vulnerabilidade de que fala Habermas, mas, ao contrário, colocá-la em evidência. É o que acontece com certos filmes cujos realizadores vêm no outro apenas a matéria-prima, o insumo fundamental para a construção de sua obra. O Outro, para esses cineastas, não é um Tu, mas um Isso de quem eu me sirvo em determinadas circunstâncias.

Sabemos que esse não era o caso de Rouch, muito pelo contrário. Seus filmes são resultado de sua relação e, mais que tudo, de seu encontro com seus sujeitos. Por que, então, Sembène Ousmane acusou Rouch de olhar para seus irmãos africanos como se estivesse observando insetos? Tanto mais que ele conhecia os laços profundos que uniam o francês aos seus sujeitos. Não nos parece difícil inferir que, para além desses laços tecidos ao longo dos anos e notórios para todos aqueles que conheciam o documentarista, o que efetivamente deu origem à reprimenda de Ousmane foram os filmes de Rouch. É como se de um lado existissem as ligações afetivas que aproximavam este último dos seus interlocutores africanos, e de outro os documentários que realizava sobre eles. O que nos leva a pensar que, para Ousmane, os filmes em nada revelavam que sua realização só era possível porque existia uma “relação” entre observador e observado. Ademais, como vimos acima, o cineasta senegalês fazia aos filmes de Rouch o mesmo tipo de reprimenda que fazia à etnografia: “No mundo do cinema ‘ver’ não é suficiente, é preciso analisar. O que me interessa é aquilo que vem antes e depois do que vemos”.

É o caso de nos perguntarmos: como se manifestaria em um filme etnográfico esse antes e esse depois? Seria lícito argüir

sobre se uma eventual resposta estaria naquilo que Claudine de France chama de filme de exploração, aquele em que a fase de inserção se confunde com a realização propriamente dita? Somos tentados a dizer que sim, porque, conforme sugere essa autora, a análise das circunstâncias em que se deu o processo de apreensão fílmica de uma determinada realidade é, ela também, objeto do filme. Como vimos, as diversas fases que precedem as filmagens no documentário clássico se tornam elas mesmas partes dos registros.

Dito de outra forma, as relações humanas entre o observador e os seus sujeitos, as relações de força entre eles a que nos referimos aqui integram o material gravado, e parte dele será disponibilizada para o espectador.

No entanto, dizíamos que um certo número de documentaristas contemporâneos não apenas se serve dessa estratégia como, muitas vezes, faz dela o traço distintivo de seu filme. Para o bem e para o mal! Temos casos em que essa exposição imputa ao filme uma dimensão ética incontestável; em outras essa dimensão passa ao largo e nos deparamos com o seu próprio reverso.

Como identificar uma e outra? Quais são as marcas, e quais os mecanismos acionados pelo cineasta que lhes dão origem? Antes, porém, retomemos a questão das eventuais diferenças entre “relação” e “encontro” e suas implicações para o resultado final do filme, notadamente naquilo que diz respeito aos seus princípios éticos. Ainda: que vínculos existem entre essas noções e aquelas de inserção superficial e inserção profunda – que, para comodidade do entendimento, podemos traduzir em “filme de exposição” e “filme de exploração”?

Bill Nichols, em seu livro *Ideology and the image*, começa o capítulo intitulado “Documentary, criticism, and the ethnographic film” afirmando que “a questão central colocada pelo filme documentário é: *What to do with people?*”. Em seguida, partindo da premissa de que “o filme documentário nos informa sobre situações ou eventos históricos e frequentemente representa pessoas que estão envolvidas nessas situações e eventos”, Nichols faz as seguintes perguntas: como essas pessoas devem ser representadas? Que investimentos no nível do desejo serão trazidos à tona e que posições serão demarcadas para

o espectador? Até que ponto nosso reconhecimento de uma realidade pró-fílmica, externa, mas descrita pelo filme, pode ser contrabalançado por nosso conhecimento de que essa realidade permanece um construto, uma aproximação e reapresentação, à qual não temos verdadeiramente direto e livre acesso? O que pode proporcionar o documentário em termos de entendimento sobre como as pessoas se organizam em coletividades, como estabelecem sentido e valores, como conduzem e compreendem as interações sociais em curso? (NICHOLS, 1981: 237).

O filme etnográfico, ou o documentário *tout court*, criou, ao longo de sua história, muitas estratégias para responder a essas perguntas. Evidentemente, não se trata aqui de passar em revista essas estratégias, mas, conforme anunciado no título deste artigo, tratar daquela que tem em Jean Rouch o seu iniciador e defensor. Antes, porém, de ir ao ponto que nos interessa, parece-me importante situar rapidamente sua obra no contexto deste ensaio.

Jean Rouch considerava que para registrar as coisas do mundo em imagens em movimento era necessário reatar com Muybridge e Marey, para quem o cinema era, antes de mais nada, um instrumento científico. Mas Rouch, que além de engenheiro e antropólogo era um amante da pintura – que havia praticado na juventude – e da poesia e vivera a efervescência parisiense dos anos 30, notadamente o movimento surrealista, acrescenta à divisa de Muybridge e Marey que “um bom filme etnográfico deve aliar o rigor científico à arte, no caso, a arte cinematográfica”. É importante não esquecer que Rouch era também antropólogo e fez sua tese de doutorado com Marcel Griaule, cronologicamente o primeiro antropólogo-cineasta francês, e que foi um trabalho científico que o revelou ao mundo do cinema.

De maneira geral e algo simplificada, a vasta obra de Jean Rouch é dividida em três categorias: a) os filmes de registro etnográfico, tais como *Bataille sur le grand fleuve* (1951), *Les Maîtres fous* (1954), *Sigui* (1967), *Le Dama d'Ambara* (1980); b) os filmes ditos “psicodramas” ou de improvisação – *Jaguar* (1954-1967), *Moi, un noir* (1958), *La Pyramide humaine* (1959), *Petit à petit* (1970), *Madame l'Eau* (1993); e c) os filmes de “ficção”, ficção aqui entre aspas – *La Punition* (1962), *Gare du Nord* (1965), “Les veuves de quinze ans”, sketch de *Les Adolescents* (1964), *Le Foot-girafe ou l'alternative*, filme publicitário para

3. A obra de Jean Rouch é usualmente analisada a partir dessas categorias. Para maiores referências sobre estas últimas e sobre os filmes nelas incluídos, ver PRÉDAL, 1996.

4. Sobre a questão aqui desenvolvida cf. FREIRE, 2007.

*Peugeot* (1973), *Cocorico! Monsieur Poulet* (1974), *Babatu, les trois conseils* (1976), *Dyonisos* (1984)<sup>3</sup>.

Dessas três modalidades, vamos nos ater àquela que chamamos de “filmes de improvisação ou psicodramas”. É nessa modalidade que o “outro” deixa de ser apenas objeto do registro, mesmo que contribuindo para que este aconteça – como acontece nos filmes de “registro etnográfico” –, e passa a ser “inventado”, construído pelo cineasta e por ele próprio. Não é preciso dizer que tanto num quanto noutro existe construção de uma realidade fílmica, uma realidade que não é propriamente aquela do mundo histórico. A diferença entre os dois está justamente na explicitação dessa invenção, na eleição dessa invenção como condição prévia para a existência mesma do filme. E o espectador é convidado, desde o começo, a ser testemunha dessa invenção.<sup>4</sup>

A primeira experiência a, efetivamente, pôr em prática esse princípio da construção coletiva do Outro, se assim podemos chamá-la, foi *Jaguar*. Filmado em 1954 e pós-sincronizado em 1967, conta a história de três nigerianos ou nigerenses, Lam, Illo e Damouré, que, estimulados por Rouch (que nessa época estudava o sistema de imigração para Gana), partem de seu vilarejo para se aventurar na Costa do Ouro (Gold Coast), hoje Gana, então colônia inglesa. O filme traça as peripécias pelas quais passam os três – mas deveríamos dizer os quatro personagens, pois Rouch participa da aventura, filmando-a. Na época não existia som sincronizado, mas Rouch dá voz aos seus sujeitos mais de dez anos depois da maneira mais inusitada: o filme é projetado e os seus reais personagens fazem “um esforço de memória” e reconstituem a aventura que haviam vivido quase dez anos antes. Rouch faz comentários pontuais que, segundo alguns autores, influenciaram toda uma forma de relato da etnografia francesa. Trata-se, com efeito, de um relato construído em colaboração. Os quatro amigos viveram efetivamente a aventura dessa viagem entre o Níger e Gana, Rouch foi seu narrador imagético e os três nigerianos foram seus narradores verbais. Nesse filme, o vivido pelos três personagens é efetivamente mostrado e contado. Mas, para que essa experiência de vida acontecesse, foi necessária a “invenção” dos três personagens. Sim, pois Lam, Illo e Damouré pertenciam a uma determinada comunidade, lá exerciam suas

atividades de pesca, pastoreio, comércio, e não pensavam em imigrar para a Costa do Ouro. Fizeram isso estimulados por Jean Rouch, que, como já dissemos, estudava esse processo de imigração entre os países da África do Oeste. O “outro” é, então, retirado do seu contexto sociocultural imediato e envolvido numa situação extraordinária, ou seja, uma situação desvinculada de sua vida quotidiana. Em outras palavras, contrariamente ao que acontece nos filmes etnográficos – ou seja, aqueles que buscam registrar aspectos da cultura observada, aspectos esses que, desconsiderando a dose de pró-filmia, ou seja, o comportamento que resulta da presença da câmera, presente em qualquer documentário, existiriam independentemente da presença da câmera –, no filme de improvisação, ou documentário-ficção, o objeto do registro não preexiste à presença da câmera. É esta última que provoca, que instaura a situação a ser registrada. E isso só é possível porque um efetivo “encontro”, nos termos buberianos, aconteceu entre o cineasta e seus sujeitos.

Ao colocar os três personagens de *Jaguar* diante das suas próprias imagens com um recuo de dez anos, Rouch estimulou a construção de um discurso desses personagens sobre suas próprias imagens que revelaram muito da cultura africana a que pertenciam e, também, da visão que tinham tanto de sua própria cultura quanto daquela dos povos que iam encontrando ao longo de seu percurso entre o Níger e a Costa do Ouro.

Diferentemente de *Jaguar*, em que o comentário dos personagens está ancorado na realidade concreta mostrada pelas imagens, em *Moi, un noir* o comentário remete ao mundo interior dos personagens, aos seus sonhos, ambições, desejos, à sua mentalidade. Desse processo, desse encontro entre o mundo vivido mostrado pelas imagens e o mundo interior dito pelo comentário, aflora a realidade sociocultural imposta pelo colonialismo.

Não obstante essas diferenças, em ambos os casos os comentários foram feitos a partir do contato dos personagens com a realidade por eles mesmos criada e vivida nas imagens; em ambos os casos estamos diante de personagens que inventam sua própria história, inventam sua história a partir de seu encontro com Jean Rouch. Como resultado, temos filmes em que a *auto-mise en scène* das pessoas filmadas prevalece em detrimento da *mise en scène* do cineasta.

Conforme nos diz Rouch na abertura de *La Pyramide humaine*, após apresentar seus personagens, europeus e africanos:

O filme que nós assim realizamos não reflete a realidade, mas cria uma nova realidade. A história nunca aconteceu, mas foi construída durante as filmagens os atores inventando, como melhor lhes convinha, sua vida, suas reações, seus diálogos. A única regra do jogo era a improvisação espontânea.

Nesse procedimento, muito mais importante do que conclusões a que o filme poderia chegar ou a “verdade” que poderia ser encontrada nessas conclusões, temos no processo de realização seu verdadeiro objetivo. Como que afirmando a posição de Chris Marker, para quem no cinema verdade “Talvez a verdade não seja o objetivo, talvez ela seja o caminho” (*apud* MICHAUD, 1982: 112).

Em *Jaguar* e em *Moi, un noir*, Rouch revela o processo de construção desse caminho por meio de seu comentário; em *La Pyramide humaine* ele o anuncia com a sua própria presença nas imagens no começo do filme; em *Chronique d'un été* o procedimento se completa com o envolvimento direto do cineasta ao longo de toda a realização.

Ao revelar o processo de construção fílmica, ao “mostrar” ao espectador os bastidores desse processo (o processo de inserção de que falávamos acima), Rouch inaugura não apenas o cinema verdade, mas aquilo que, mais tarde, viria a ser chamado de documentários reflexivos. Esses documentários trazem consigo uma postura ética em potencial que decorre, em grande parte, da revelação do “encontro” que lhes deu origem. Não obstante, sabemos que nem sempre filmes reflexivos são filmes em que a ética prevalece, mas isso é assunto para um outro colóquio.

## Referências

- BUBER, Martin. *Eu e tu*. São Paulo: Centauro, 2003.
- CERVONI, Albert. Une confrontation historique en 1965 entre Jean Rouch et Sembène Ousmane : ‘Tu nous regardes comme des insectes’. In: PRÉDAL, René (Éd.) Dossier Jean Rouch ou le ciné-plaisir. *CinémAction*, n. 81, 4<sup>ème</sup> trim. 1996.
- FRANCE, Claudine de. *Cinema e antropologia*. Campinas: Editora da Unicamp, 1998.
- FREIRE, Marcius. Jean Rouch e a invenção do Outro no documentário. *Doc on-line, Revista Digital de Cinema Documentário*, n. 3, p. 55-65, dez. 2007.

- GOLDOVSKAYA, Marina. *Woman with a movie camera: my life as a Russian filmmaker*. Austin: University of Texas Press, 2006.
- HABERMAS, Jürgen. *Escritos sobre moralidad y eticidad*. Barcelona: Paidós, 1991.
- MICHAUD, Samuel. Rouch et le cinéma-vérité: un détour par le direct. In: PRÉDAL, René (Éd.). Dossier Jean Rouch, un griot gaulois. *CinémAction*, n. 17, p. 111-118, 1982.
- NICHOLS, Bill. *Ideology and the image*. Bloomington: Indiana University Press, 1981.
- PRÉDAL, René (Éd.). Dossier Jean Rouch ou le ciné-plaisir. *CinémAction*, n. 81, 4<sup>ème</sup> trim. 1996.
- VERMES, Pamela. *Martin Buber*. Paris: Albin Michel, 1992.



# ***Tourou e Bitti: os tambores de outrora***

JEAN ROUCH

**Resumo:** Transcrição da tradução brasileira, de Elisa Marques, do comentário *over* escrito e proferido por Jean Rouch em *Tourou e Bitti: os tambores de outrora*, curta-metragem de 1971, considerado uma de suas obras-primas. Além da elegância e da beleza de sua prosa, o texto traz um exemplo significativo de uma clara mudança de postura do cineasta em seus filmes etnográficos. Em sua fase madura, à diferença do que ocorria em seus primeiros filmes, o cineasta se permite falar em primeira pessoa e empregar o pronome pessoal “*eu*”, assumindo assim a subjetividade do seu ponto de vista, sem prejuízo da precisão de sua descrição etnográfica.

**Abstract:** Brazilian translation, by Elisa Marques, of the commentary *over* written and spoken by Jean Rouch in *Tourou et Bitti: les tambours d'avant* (1971), a short film considered as one of his masterpieces. Besides the elegance and the beauty of its prose, the text illustrates a shift in the position of the film-maker in his ethnographical films. In his late period, unlike his first films, he accepts talking in first person, using the pronoun “*I*”, in order to assume the subjectivity of his approach, but keeping the precision of his ethnographical description.

**Résumé:** Transcription de la traduction brésilienne, par Elisa Marques, du commentaire *over* écrit et proféré par Jean Rouch dans *Tourou et Bitti: les tambours d'avant*, court-métrage de 1971, considéré comme l'un de ses chefs-d'oeuvre. Outre l'élégance et la beauté de sa prose, le texte constitue un exemple remarquable d'une inflexion nette de la posture du cinéaste dans ses films ethnographiques. Dans sa période mûre, à la différence de ce que l'on voyait dans ses premiers films, le cinéaste se permet de parler en première personne et d'employer le pronom “*je*”, en assumant ainsi la subjectivité de son point de vue, sans perdre pour autant la précision de sa description ethnographique.

### ***Tourou e Bitti: os tambores de outrora***

Em 11 de março de 1971, após três anos de carestia, os habitantes do vilarejo de Simiri, no Zermaganda, no Níger, organizam uma dança de possessão para pedir aos espíritos da savana proteção para as colheitas futuras contra as pragas de gafanhotos. No dia 15 de março, Daouda Sorko, filho do sacerdote zima responsável, Daouda Sido, nos pediu para assistir ao quarto dia da cerimônia, para a qual eles haviam solicitado os tambores arcaicos, *Tourou* e *Bitti*. No final da tarde, nenhum dançarino tendo sido possuído, o engenheiro de som Moussa Hamidou, e eu mesmo com a câmera, decidimos realizar, apesar de tudo, um plano seqüência de uns dez minutos a fim de conservar um documento filmado em tempo real sobre esses tambores de outrora, que muito em breve se calariam para sempre. Assim, foi realizado este ensaio de cinema etnográfico em primeira pessoa.

Entrar num filme é mergulhar na realidade, estar ali ao mesmo tempo presente e invísivel. Como às quatro horas dessa tarde, quando eu seguia o zima Daouda Sido, que nos aguardava à entrada de sua concessão.

Passamos ao lado do rebanho de carneiros e cabras rituais que serão um dia sacrificados aos espíritos vestidos de preto, branco ou vermelho. Passamos ao lado do espaço onde estão os cavalos dos espíritos. No meio do pátio, em frente à orquestra, dança o velho Sambou Albeidou, do vilarejo de Simiri.

Ele dança há quatro horas, nada aconteceu ainda. Lentamente o seguimos, passo a passo. E nos aproximamos da orquestra, a orquestra de *Tourou* e de *Bitti*. Ao redor do violinista Audié Kaina, do vilarejo de Sedisé, três batedores de tambores fixos, os gangas, sustentam o ritmo dos batedores de *Tourou*, grandes cabaças esticadas com pele de carneiro.

Sambou cumprimenta o violinista e atrás dele vemos o tocador de *Bitti*, esse longo tambor grave, cuja pele, coberta de tutano de boi, é adornada de pérolas que levam diretamente a música ritual à orelha dos deuses.

E de repente a orquestra para. Nós deveríamos ter parado

de filmar também, mas sabíamos que algo poderia acontecer. Um tocador de *Tourou* assoa o nariz. Eu me aproximo do tocador de *Bitti* e ouvimos os gritos:

- Carne, carne!
- *Kuré* hiena, eis a carne.

A hiena é Toto, e agora não é mais Sambou Albeidou, o agricultor de Simiri. É *Kuré*, *Kuré*, a Hiena, o espírito de Haoussa.

*Kuré* avança a passos lentos enquanto uma mulher, Tusinye Wasi, do vilarejo de Simiri, vem dançar em frente à orquestra.

Agora eu sigo o espírito *Kuré*, que se aproximou de Daouda Sorko.

- Carne, carne, *Kuré*. A partida não é para ti.
  - Eu quero partir, diz *Kuré*.
  - Eis a carne, eis a faca.
  - Queremos erva, somente erva, *Kuré*.
- Erva quer dizer boa colheita.
- Erva, erva. É tudo o que queremos.
  - Eu quero partir, respondeu *Kuré*, que sai em direção à orquestra.

A velha Kumbaw, de Simiri, sacerdotisa dos espíritos das colheitas, saúda Daouda Sorko.

- Feiticeiro, filho de feiticeiro, ancestral de feiticeiro. Meu poder é maior que o dos Marabouts.
- Eu não comi, diz *Kuré*.
- É mesmo? Você não comeu?

E é a vez de Tusinye Wasi ser possuída. Ela grita. Ela não é mais a dona de casa de Simiri. É Hadyo, a cativa peul. Os meninos e meninas das escolas vieram ver como dançam suas mães, seus pais, suas avós e seus avôs.

- A partida não é para ti, *Kuré*.
  - Eu quero carne agora mesmo!
- É sangue o que ele quer. Ele quer uma cabra.

Uma mulher tranquila se aproxima de Hadyo. Ela enrola uma canga em torno de sua cintura. Os velhos estão agora em frente à orquestra.

- Eis a faca, eis a carne, *Kuré*. A partida não é para ti.  
E Daouda Sorko borrifa nos velhos e na orquestra o perfume  
Haoussa.

Pai de feiticeiro, avô de feiticeiro. Os velhos agora aguardam os sacrifícios. Eu deveria ter continuado a filmar, mas eu quis fazer um filme que retomasse o início da minha história. E me afastei lentamente para ver o que viam as crianças das escolas. Esta pequena praça do vilarejo sob o último raio do sol onde, ao longo de uma cerimônia furtiva, os homens e os deuses falavam das colheitas por vir.

*Tradução de Elisa Marques*



FOTOGRAMA COMENTADO

## **Eros no cinema dos pobres**

CÉSAR GUIMARÃES

Doutor em Literatura Comparada pela FALE - UFMG

Professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da FAFICH - UFMG

No domingo à noite, com os sonhos da véspera prestes a se desfazerem, Edward G. Robinson, o herói de *Eu, um negro*, perambula pelos bares de Treichville, subúrbio de Abidjan, depois de perder Dorothy Lamour para um italiano. Desiludido e bêbado, após reclamar do trabalho precário que sobra para os imigrantes nigerianos na Costa do Marfim – carregar mercadorias, limpar estradas, catar ervas daninhas – ele diz, desgostoso: “O cinema não é para nós. Não é para nós, os pobres”. A afirmação parece descolar, por um instante, o ator do personagem que ele encarna. No entanto, quem é mesmo que sustenta essa fala? O personagem da história, o nigeriano desterrado e sem casa, ou o ator que o interpreta, com a voz a improvisar diante do seu duplo na imagem? Não podemos decidir nem por uma nem por outra coisa diante desse ser quimérico, filme de duas cabeças (ficção e documentário), no qual um homem real se toma por um ator que se confunde com um personagem que se põe em cena para se desvelar, como bem descreveu Jean-Louis Comolli.<sup>1</sup>

1. COMOLLI, Jean-Louis. *Voir et pouvoir*. L'innocence perdue: cinéma, télévision, fiction. Lagrasse: Verdier, 2004, p. 207.

Este filme de Rouch, ao fazer de seus atores personagens, rompeu de vez com a oposição excludente entre arte ou acaso, construção ou tomada ao vivo. A *mise en scène* troca o cálculo pelo aleatório, abre-se à indeterminação dos eventos, torna-se lacunar, oscilante, e por fim, ela mesma produz seus próprios acontecimentos e situações. Combinação surpreendente, como na seqüência em que o protagonista, em sonho, se transforma em *Sugar Ray Robinson*, o boxeador. Aqui o trabalho do etnólogo (com sua atenciosa escuta das vozes do mundo do outro) combina-se com a composição primorosa do fotógrafo Richard Avedon – como um dia comparou Jean-Luc Godard.<sup>2</sup> Etnólogo fantasista demais – escreveria Jean-André Fieschi – um cineasta surrealista, amante das misturas e das passagens, cujos filmes entrelaçam o imaginário à conduta dos seus personagens.<sup>3</sup>

2. GODARD, Jean-Luc. *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*. Tome 1. 1950-1984. Paris: Cahiers du cinéma, 1998, p. 180-183. (O artigo de Godard, “L’Afrique vous parle de la fin et des moyens” apareceu nos *Cahiers du cinéma* em abril de 1959).

3. FIESCHI, Jean-André. Derivas da ficção. *Devires*. Cinema e Humanidades. Belo Horizonte: PPGCOM/PPGA, v.6, n.1. jan/jun 2009, p.16.

4. SCHEINFEIGEL, Máxime. Estilhaços de vozes (Robinson não diz seu verdadeiro nome). *Devires*. Cinema e Humanidades. Belo Horizonte: PPGCOM/PPGA, v.6, n.2. jul/dez, 2009, p.20.

A princípio, o enunciado “O cinema não é para nós”, dito pelo ator-personagem, rasura a identificação com os ídolos fabricados pelos filmes, nessa cidade cujos cowboys fazem peripécias de equilibristas e dançarinos, montados em bicicletas, na festa de sábado à tarde na Goumbé. Encerrada em uma bolha sonora, ao mesmo tempo *off* e no fora de campo (como bem sublinhou Maxime Scheinfeigel<sup>4</sup>), a voz de Oumarou Ganda – inassimilável a um monólogo interior – sustentará por pouquíssimo tempo o descolamento do herói em relação à *imago* à qual se colara, pois outra cena vai se constituir logo em seguida, na qual cintilará o

objeto do desejo do sonhador. Nela, o imaginário pré-fabricado do cinema, há pouco renegado, se prestará à fabulação do nosso herói, à maneira de um segundo sonho, depois do fracasso dos sonhos de sábado e do domingo de manhã: tanto os de Eddie Constantine, que vai à igreja tão somente para paquerar as moças, quanto os de Robinson, que faz suas preces na calçada da rua (as mesquitas são poucas e não comportam a multidão dos fiéis). Para melhor compreender esta cena na qual Robinson deixa de atuar para apenas contemplar o que tanto ambiciona, será preciso confrontar duas seqüências que são como que espelhadas.

A seqüência do fracasso de Edward G. Robinson em seu papel de conquistador funciona como a contrapartida daquela outra que surge logo no início do filme, quando Eddie Constantine corteja Dorothy Lamour, oferecendo-lhe peças de tecido e cantarolando os versos de *Abdjan lagune*. À decepção e ao fracasso da performance de Robinson corresponde o sucesso e a desenvoltura desse vendedor de tecidos que se faz passar também por Lemmy Caution, agente federal americano. Se as palavras de Petit Touré, duplo de Constantine, dão o ritmo preciso do assédio (ao cercar as possíveis saídas de sua presa) e conduzem fortemente o sentido, no que concerne à figuração dos corpos e ao jogo dos olhares predomina a descontinuidade entre palavra e imagem. O duplo não é um dublê, e as palavras não coincidem com as imagens, nem no espaço nem no tempo. Desencontro, errância, procura mútua: um cineasta ouve vozes e parte, em companhia daqueles que o atraem cada vez para mais longe (desde a primeira vez); as vozes perseguem e alcançam as imagens, que se deixam momentaneamente encantar pelos comentários que as cercam.

Dorothy Lamour ora acolhe discretamente o olhar de Constantine, ora se esquiva suavemente, negaceando. Como se a encenação fosse cortada por uma breve hesitação, por um átimo seus olhos se dirigem a quem a filma. Ou será que ela procura um fora-de-campo? Quem sabe ela encontra-se dividida, indecisa: a quem retribuir o olhar, a quem consentir em ser olhada? Podemos lançar aqui uma hipótese fantasiosa: não estaria ela na condição de objeto de desejo perscrutado por alguém (não apenas uma voz, mas também um olhar), situado em um fora-de-campo radical, nesse momento em que Robinson interrompe sua narração e deixa a cena para a entrada de Constantine?

Será que não podemos sugerir que é precisamente a partir desse momento que não deixaremos de enxergar Dorothy com os

olhos de Robinson, ainda que ele esteja invisível, recuado para a região onde se situam as vozes? (Tudo se passa como se a força da ficção alcançasse o fora-de campo onde o ator desenvolve seu comentário). Animadas pela ambigüidade, as vozes não escapam ao inconsciente daquele que comenta as imagens (e que tanto o duplicam quanto o escondem). As imagens, por sua vez, só aparentemente são dóceis às palavras que lhes são lançadas; há momentos em que também elas fogem amorosamente das vozes, como as ninfas se escondem dos faunos. (Talvez estejamos diante de um verdadeiro cinema de poesia, mais do que de prosa.)

Ao contrário do seu amigo Eddie Constantine, que sempre faz sucesso junto às mulheres, a Robinson, expulso do bar, só resta o monólogo diante das figuras femininas pintadas na parede do *Mexico Saloon*. Ao ostentarem seus fetiches (penteados, luvas, gargantilhas, saias plissadas, decotes) elas devolvem a ele o olhar que Dorothy lhe negara. Em sonho, as portas se abrem para Robinson: “Logo serei o marido de Dorothy Lamour. Ela será minha mulher e eu serei ator, como Marlon Brando [em alusão ao cartaz de *O selvagem*]. Dorothy Lamour me esperará na porta...”. Da zona sombreada de marrom e cobre emergem os olhos, o sorriso, os brincos, as listas verdes do vestido, os braços longos (objetos parciais, imãs para o desejo). Dorothy Lamour adentra a penumbra e mistura-se ao negrume; vemos somente os dedos que cerram a porta, notamos o esmalte vermelho. No plano seguinte, alta noite, portas cerradas, o espectador também transpõe o limiar do sonho.

## Referências

- COMOLLI, Jean-Louis. *Voir et pouvoir*. L'innocence perdue: cinéma, télévision, fiction. Lagrasse: Verdier, 2004
- FIESCHI, Jean-André. Derivas da ficção. *Devires. Cinema e Humanidades*. Belo Horizonte: PPGCOM/PPGA, v.6, n.1. jan/jun 2009.
- GODARD, Jean-Luc. *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*. Tome 1. 1950-1984. Paris: Cahiers du cinéma, 1998.
- SCHEINFELGEL, Máxime. Estilhaços de vozes (Robinson não diz seu verdadeiro nome). *Devires. Cinema e Humanidades*. Belo Horizonte: PPGCOM/PPGA, v.6, n.2 . jul/dez, 2009.



**F o r a - d e**

**- c a m p o**



Aroldo Lacerda

# **Entre o “indizível horror da procriação” e a “sexualidade andróide”: notas sobre *The Brood* e *Crash*, de David Cronenberg**

DEBORA BREDER

Doutora em Antropologia pela Universidade Federal Fluminense

**Resumo:** Este artigo propõe uma reflexão acerca do estatuto do corpo e da diferença masculino/feminino, no imaginário contemporâneo, a partir da análise do discurso simbólico sobre a sexualidade e a procriação em dois longas-metragens de David Cronenberg – diretor canadense cujos filmes, de seu próprio ponto de vista e segundo as apreciações da crítica especializada, teriam no corpo seu personagem central.

**Palavras-chave:** Corpo. Gênero. Procriação. Sexualidade. David Cronenberg.

**Abstract:** This article aims a reflection about the body statute and the difference masculine/feminine, in the contemporaneous imaginary, from the analysis of the symbolic speech on sexuality and procreation in two films by David Cronenberg – a Canadian director whose films, according to his own point of view and reviews, would have the body as their main character.

**Keywords:** Body. Gender. Procreation. Sexuality. David Cronenberg.

**Résumé:** Cet article propose une réflexion concernant le statut du corps et de la différence masculin/feminin, dans l'imaginaire contemporain, à partir de l'analyse du discours symbolique sur la sexualité et la procréation dans deux longs-métrages de David Cronenberg – réalisateur Canadien dont les films, de son point de vue et selon les appréciations de la critique spécialisée, auraient dans le corps le personnage central.

**Mots-clés:** Corps. Genre. Procréation. Sexualité. David Cronenberg.

Desvinculada da procriação, a sexualidade é investida de novos valores, tornando-se, no sistema de representações das sociedades ocidentais modernas, uma dimensão da vida privada que diz respeito unicamente ao indivíduo e às suas escolhas; uma dimensão caracterizada por sua plasticidade e autonomia, suscetível de ser modelada, transformada, reinventada; negociada na esfera íntima e, se necessário, mobilizada na esfera pública em reivindicações políticas<sup>1</sup>. Uma sexualidade polimorfa, sujeita não apenas a variações segundo os diferentes estilos de vida, como também – conforme sugerem as narrativas de ficção científica que têm no *cyborg* uma figura central – à permutabilidade e ao apagamento simbólico da diferença masculino/feminino.

Considerando tais fatos, este artigo propõe uma reflexão acerca do estatuto do corpo e da diferença masculino/feminino, no imaginário contemporâneo, a partir da análise do discurso simbólico sobre a sexualidade e a procriação em dois longas-metragens de David Cronenberg – diretor canadense cujos filmes, de seu próprio ponto de vista e segundo as apreciações da crítica especializada, teriam justamente no “corpo” seu personagem central.

Acredito que no fim das contas é preciso ir ao corpo para verificar todas as coisas. É pelo corpo que verificamos a vida. É pelo corpo que verificamos a morte (Cronenberg in GRÜNBERG, 2000: 73).

No universo imagético deste cineasta que antes de ser consagrado “autor” pela decantada originalidade de sua obra, angariaria, entre outros sugestivos epítetos, o de “rei do gore visceral”<sup>2</sup> e “barão da hemoglobina”, o corpo figura, grosso modo, como que possuindo uma “vontade” própria que remeteria à “natureza instintiva”, “arcaica” do *Homo sapiens*, esse “animal” ímpar, dotado de “razão”, que ocupa o topo da escala evolutiva<sup>3</sup>. Quanto mais sujeitado ao “controle da consciência” ou à “racionalidade científica”, mais o corpo tenderia a manifestar a sua “vontade” – ou a sua “lógica caótica” – sob a forma de desordens, tais como doenças infectocontagiosas ou psicossomáticas, e mutações. Capaz de aniquilar o corpo, a ciência todavia seria capaz também de aperfeiçoá-lo, suprindo eventuais deficiências, potencializando seus atributos e melhorando sua performance. Assim, o corpo moderno – ou a “nova carne”, nos termos do cineasta – tenderia

1. Cf. Foucault (1977) para uma análise da emergência, a partir do século XVIII, do que o autor denomina de dispositivo de sexualidade, que teria promovido uma incitação institucional a falar de sexo. Em sua ótica, essa “explosão de discursividades distintas” – originadas não fora ou contra, mas nas próprias entranhas das instâncias de poder – teria tornado o sexo uma questão de Estado e a conduta sexual da população “objeto de análise e alvo de intervenção”. Cf. também Duarte (2004) para uma contextualização da emergência dessa categoria no campo das ciências sociais.

2. O *gore*, termo inglês que remete a ‘sangue’, é utilizado para designar um gênero cinematográfico caracterizado por uma representação explícita e superabundante de sangue em cenas de decapitação, esquartejamento, mutilação, canibalismo etc., filmadas geralmente com riqueza de detalhes e em planos próximos. Considerado como um herdeiro da tradição do teatro Grand-Guinol, cujas atrações incluíam um *pot-pourri* de horrores, o cinema *gore* mistura com frequência violência e humor.

3. Salvo indicação contrária, as palavras e expressões entre aspas duplas constituem termos utilizados pela crítica especializada. Cf. HANDLING; VÉRONNEAU, 1990; GRÜNBERG, 2000; POMPON; VÉRONNEAU, 2003.

para a mutação e a hibridação com a máquina, constituindo um corpo em permanente construção.

Na perspectiva do cineasta, uma vez incorporadas, as novas tecnologias seriam suscetíveis de modificar o corpo e a identidade individual (um avatar que não exclui o não humano), e promover o apagamento simbólico da diferença masculino/feminino:

Os seres humanos poderiam trocar seus órgãos sexuais ou poderiam prescindir destes enquanto órgãos de procriação. *Nós somos livres para desenvolver outros tipos de órgãos cuja única função seria a do prazer e que não teriam nada a ver com a sexualidade reprodutora. A distinção entre o macho e a fêmea se atenuaria e talvez nos tornaríamos criaturas menos polarizadas e mais integradas no plano das sensibilidades masculina e feminina (...).* Em outras palavras, não falo de operações transexuais, refiro-me à possibilidade para os seres humanos de sofrerem mutações à vontade, mesmo se elas devem levar cinco anos para se realizar (...). *Creio que haveria uma diminuição da polarização sexual e uma reintegração diferente dos seres humanos* (Cronenberg in HANDLING; VÉRONNEAU, 1990: 37, grifos meus).

Como vemos, mais do que uma simples troca de sexo mediante uma intervenção cirúrgica no corpo, como já sucede há décadas no caso de transexuais, tratar-se-ia de apagar ao máximo a diferença masculino/feminino para nos tornarmos menos “polarizados” sexualmente. A idéia de evolução parece clara: com a desvinculação definitiva entre procriação e sexualidade possibilitada pelas biotecnologias, alcançaríamos uma nova etapa na história da evolução das espécies, passando de uma humanidade relativamente arcaica, porquanto ainda dividida entre “macho” e “fêmea” (no reino animal, machos e fêmeas copulam para procriar), para uma humanidade feita de “criaturas menos polarizadas” (ou menos diferenciadas no plano da reprodução), capazes de integrar “sensibilidades masculina e feminina”. Assim, do macho ou fêmea sexuado à sensibilidade masculina e feminina, percebe-se o sutil deslocamento que vai de uma diferença irreduzível entre os sexos, fundada no corpo, para uma diferença menos marcada, cujos contornos são mais flexíveis e ambivalentes.

Ao considerar suas declarações, contudo, não deixa de ser curioso notar que a *mise en scène* em primeiro plano do corpo ao longo de sua obra é a *mise en scène* espetacular da *diferença* que

esse corpo sexuado comporta, qual seja: a assimetria entre os sexos no plano da reprodução. É essa diferença que faz com que a lógica da desordem tenha como principal vetor o corpo feminino – seja transmitindo epidemias (*Shivers*, 1975; *Rabid*, 1976); seja procriando (*The Brood*, 1979; *Scanners*, 1980) ou não procriando (*Dead ringers*, 1988); seja, ainda, iniciando sexualmente o herói e ocasionando indiretamente sua ruína (*Videodrome*, 1982; *The Fly*, 1986). Um corpo, vale notar, concebido simbolicamente como aberto; caracterizado por uma hipersensibilidade dos órgãos e sentidos; mais propenso aos estados de dissociação com a ‘alma’, ‘espírito’ ou ‘razão’; aos estados de confusão entre a vida e a morte; às doenças mentais e às forças ocultas, do que o corpo masculino – um corpo concebido como fechado, compacto (CEGARRA, 2004). Um corpo cujo poder genésico remeteria o feminino mais ao domínio da ‘natureza’ e dos ‘instintos’ do que ao da ‘cultura’ e da ‘razão’, tornando-o ‘naturalmente’ mais afeito aos apelos da ‘carne’ do que aos do ‘espírito’<sup>4</sup>.

### O ‘indizível horror da procriação’

“Até mesmo o corpo das mulheres amedronta”, constataria Michelle Perrot (2007) em sua história das mulheres.

Pode-se dizer que *The Brood* (1979) ilustra exemplarmente a proposição acima. A trama do filme se desenrola em uma clínica – o Somafree Institute of Psychoplasms –, onde um psiquiatra arrojado – autor do livro *The shape of rage: an introduction to psychoplasms* – experimenta uma terapia revolucionária cujo objetivo é fazer com que seus pacientes dêem livre curso a seus “recalques”. O inovador processo terapêutico, entretanto, tem efeitos colaterais inesperados, produzindo resultados um tanto desastrosos em certos pacientes – especialmente em uma mulher, separada de seu marido e mãe de uma linda menina, que passa a materializar seus desejos dando à luz criaturas horrendas e mortíferas.

“Samantha Eggar levanta finalmente o véu sobre o indizível horror da procriação”, diz a legenda de uma imagem na qual vemos a atriz que protagoniza o filme de costas para a câmera, em primeiro plano, mostrando ao marido completamente aturdido, de frente para a câmera e em segundo plano, o que se passa em seu ventre. Imagem e legenda, aqui, são perfeitamente sintéticas, bordando pelo avesso o verdadeiro motivo da trama.

4. Cf. LAQUEUR, 2001, para uma perspectiva histórica do processo de construção da diferença masculino/feminino na cultura ocidental. Tanto no que o autor denomina de *modelo de sexo único* – no qual a mulher figura como uma versão imperfeita do homem, anatomicamente como um ‘homem invertido’, havendo uma conversibilidade simbólica de fluidos (modelo que teria prevalecido até o século XVII) – quanto no que denomina de *modelo de dois sexos* – no qual homens e mulheres figuram como essencialmente distintos fisicamente, constituindo-se estas distinções não em diferenças de ‘grau’, mas de ‘natureza’ (modelo que teria emergido entre os séculos XVIII e XIX) –, evidencia-se a construção hierárquica dessa diferença – ainda que ela tenha sido pensada de formas distintas ao longo dos séculos, conforme demonstra o autor no que se refere à nossa tradição cultural.

De fato, trata-se em *The Brood* do “indizível horror da procriação”, ainda que o motivo seja recalcado sob um argumento que tece, com suas terapias mirabolantes, uma caricatura dos desvios da “nova psiquiatria”. Senão, vejamos: a procriação é apresentada no filme como o resultado de uma doença psicossomática decorrente da liberação do inconsciente – o que equivale dizer, da liberação dos “instintos”, das “pulsões” que a sociedade precisa manter sob controle para poder existir. Dando livre curso a esses instintos, a protagonista engendra, de forma incontinente, criaturas que são “repulsivas como larvas”, “idiotas e assexuadas”, que só “vêm em preto-e-branco e vivem apenas o tempo de esgotar suas reservas energéticas”. Como nota um crítico, ao que parece bastante desgostoso com o filme, essas criaturinhas se desenvolvem “sobre” o ventre de sua mãe e, horror dos horrores, “sem” cordão umbilical. Vale a pena considerarmos um trecho de sua apreciação, publicada na época do lançamento do filme:

Ele [Cronenberg] não hesita em fazer de Samantha Eggar (que já foi bela) a vítima cada vez mais aquiescente das diabólicas experiências ginecológicas do monstruoso doutor Oliver Reed, e a mãe de uma ninhada apavorante de pequenos monstros que se desenvolvem sobre o ventre sem cordão umbilical, o que espanta muito os médicos. Essas charmosas criaturinhas obedecem aos impulsos que lhes transmite o cérebro de sua mãe: elas são assassinas quando ela está com raiva, calmas quando ela dorme, e possessivas como ela. Elas deixarão de viver quando ela mesma será morta por aquele (o pai de sua verdadeira criança) que terá descoberto seu apavorante segredo (RABOURDIN, 1978: 88).

Metamorfoseada pela natureza desse processo, a protagonista é hiperfecunda, gerando uma “ninhada” de seres que nem mesmo crescem dentro de seu ventre e nem lhe estão ligados por um cordão umbilical, como ocorre ao menos com outros mamíferos – que quanto mais alto é o posto que ocupam na escala evolutiva, menos filhotes têm por gestação. De certo modo, ela “põe” no mundo seus rebentos – não por acaso assexuados e de vida breve – como os insetos põem suas larvas, em profusão. O processo (que transforma a atriz que “já foi bela” em algo lamentável, levando outro crítico a declarar que jamais perdoaria Cronenberg por tê-la “profanado” tanto), bem entendido, é repugnante, deformando o seu corpo e eclipsando as frágeis fronteiras que sujeitavam seus “instintos” à “razão”.

Nessa perspectiva, o lapso do crítico não deixa de ser divertido: transformando a inovadora terapia do Dr. Raglan, o arrojado psiquiatra, em “diabólicas experiências ginecológicas”, ele não poderia sinalizar de modo mais claro o “apavorante segredo” recalcado na trama.

Como não poderia deixar de ser, o parto ilumina o verdadeiro segredo da heroína, isto é, a sua parte irremediavelmente animal. A descrição feita por outro crítico desse evento “sujo”, “visceral”, “repelente” é bastante ilustrativa a esse respeito:

Ela rasga com os dentes o saco verde prateado sobre seu ventre, retira um embrião carnudo, estende a placenta sobre as suas pernas, lambe em seguida o sangue que recobre a nova criatura e, finalmente, a acaricia e a embala gentilmente sobre seu peito. É uma cena que invariavelmente diverte os espectadores por seu caráter repelente (...). É, no entanto, uma cena que objetivamente parece um momento muito natural no mundo animal: o nascimento é sujo, visceral, e pode parecer repelente aos olhos apagados do civilizado, mas ele é absolutamente essencial à vida (BEARD, 1990: 94-95).

Na avaliação desse crítico, a cena que diverte por ser tão repulsiva evidenciaria os laços que o cineasta tece entre o “irracional”, o “corpo” e o “instinto animal”. Considerada simbolicamente mais condizente com a ordem da ‘natureza’ do que com a da ‘cultura’, pois, a gestação – esse processo de fato “absolutamente essencial à vida” e atributo exclusivamente feminino – pode constituir um vetor de desordem, mobilizando forças “instintivas” e “irracionais”.

Como nota Moisseff (2005: 253), referindo-se às representações sobre a procriação nos filmes de ficção científica, que amiúde conferem um aspecto repugnante às cenas que retratam a gestação e o parto,

Essa capacidade feminina é associada, tanto hoje quanto no passado, às ‘forças das trevas’, aos ‘demônios’ – com os quais a mulher tem contas a ajustar – que teriam de ser sistematicamente exorcizados a cada nova geração feminina.

Se em *The Brood* o poder genésico feminino é representado como uma doença psicossomática e não como uma infestação, como ocorre em tantas narrativas literárias e audiovisuais analisadas pela autora, não obstante ele também transforma a protagonista (caracterizada como uma “vítima cada vez mais aquiescente”) em algo abjeto, voltada unicamente para a função de procriar e capaz de infringir todas as regras para salvar sua

prole. Nesse sentido, a descrição que a autora faz da heroína de *Alien* (1979, 1986, 1993, 1997), uma saga hollywoodiana em quatro episódios, revela traços de nossa própria heroína:

Como todas as mulheres, Ripley e sua filha são híbridas, isto é, humanas e animais, pois são capazes de engendrar a partir de seus corpos. Depois dessa experiência tão singular, Ripley mostra-se muito menos interessada pelo futuro da humanidade: a preocupação materna primária – tão cara aos psicanalistas – a impede de sentir imediatamente qualquer compaixão por aqueles – os humanos – que não sejam membros de sua nova pequena família, a qual, entretentes, proliferou (MOISSEEFF, 2005: 257-258).

Evidentemente, ao contrário da tenente Ripley, nossa heroína não está interessada em salvar a humanidade; quando muito, ela estaria disposta a salvar seu casamento. No entanto, o fato de exercer seu poder genésico a torna um vetor de desordem, incapaz de conter seus “instintos” e de sentir empatia por aqueles que a rodeiam, inclusive seus pais – que são assassinados por sua “progênie”, a materialização desses “impulsos” –, seu marido e sua própria filha – que também acaba sendo agredida pelas criaturas que ela secreta.

Esse mal, como vemos, é um *affaire de femme*: transmitido a cada nova geração feminina, as mulheres precisam aprender a controlá-lo – ou a “exorcizá-lo”. Evocando a idéia de transmissão genética, o título francês do filme, *Chromosome 3*, não deixa de ser sugestivo; como sintetizaria outro crítico, biologizando o social, o problema é “matrilinear” (POMPON; VÉRONNEAU, 2003: 69). Passando, pois, de mãe para filha por sucessivas gerações, o problema se perpetua e parece não ter solução. Na seqüência final, a filha apresentará os mesmos *sintomas* do mal que acometera a sua própria mãe na infância: pequenas erupções na pele que tenderão a se transformar, a partir da puberdade, em criaturinhas horrendas e mortíferas...

Assim, o que seria um momento “muito natural no mundo animal”, como expressou um crítico referindo-se à cena do parto – na qual a protagonista “rasga com os dentes a placenta” e “lambe o sangue de sua cria” – transformar-se-ia aos nossos olhos, ou “aos olhos apagados do civilizado”, em um processo repulsivo, encerrando o risco iminente de descontrole. Para o crítico, significativamente, essa cena constituiria uma espécie de visão irônica do processo desencadeado pela psicoterapia: “o paciente

descobre seus sentimentos recalçados, retira-os delicadamente de seu contexto biológico, examina e acaricia esses órgãos sujos da personalidade com fascinação amorosa e orgulho” (BEARD, 1990: 95). Como vemos, de seu ponto de vista a cena funcionaria como uma metáfora: em *The Brood*, a “progênie” constituiria a encarnação de um mal situado na própria “psique” do indivíduo:

Os demônios de *The Brood* não vêm, mesmo metaforicamente, do exterior: eles são inatos à psique humana individual: Raglan é talvez um catalisador, mas é a própria Nola que engendra a progênie. A natureza física de cada um de nós pode ser modificada só pela força do pensamento; cada um pode engendrar seus monstros sem ajuda de ninguém; animado por uma força impossível de parar que emana de si, cada um pode devorar os outros e devorar-se; e o pior é que esse processo terrível pode ser transmitido inconscientemente aos outros e se voltar contra eles (...). Então não é surpreendente constatar que Cronenberg tenha dado o nome de ‘progênie’ tanto a seus monstros quanto a seu filme: ambos são produtos e agentes de uma meditação melancólica, de uma inquietude e de uma confusão interior (BEARD, 1990: 98).

Como se nota, ao analisar o que é explicitamente sugerido no argumento do filme, o crítico ilumina, ainda que por preterição, o discurso simbólico da trama. Conforme pondera, se o psiquiatra pode – talvez – ser considerado como um “catalisador” desse processo, nossa heroína – sem qualquer sombra de dúvida – é a responsável única pela procriação: “é a própria Nola que engendra a progênie”. Assim, o mal ou “demônios” inatos à psique humana, curiosamente, se manifestam preferencialmente e com maior virulência em um indivíduo do sexo feminino. A questão é que se, de fato, como pondera o crítico, cada indivíduo, homem ou mulher, “animado por uma força impossível de parar que emana de si”, pode engendrar seus próprios fantasmas, assexuados ou não, é preciso convir que só o indivíduo de sexo feminino tem a capacidade de gerar, em seu próprio corpo, criaturas de ambos os sexos. Esse detalhe, obliterado pela maior parte das apreciações – que se atém à consideração do discurso psicanalítico explorado pelo argumento da trama –, também escapa ao crítico: nesse sentido, é justamente “a natureza física de cada um de nós” que *não* pode ser modificada “só pela força do pensamento”... O que equivale a dizer essa *assimetria fundamental entre os sexos no plano da reprodução*.

5. A *valência diferencial dos sexos*, que a autora diferencia do fato social da dominação masculina, exprimiria uma relação conceitual hierarquizada entre o masculino e o feminino. Para a autora, não obstante a sua universalidade, a valência diferencial do sexo relevaria da ordem *simbólica*: ela constituiria “*un artefact et non un fait de nature*”.

Como nota Hérítier (1996: 230), “L’appropriation de la fécondité dans le corps masculin est vouée à l’échec: il ne peut jamais y avoir que simulacre”. Sob esse aspecto não seria o sexo, mas a *fecundidade* que constituiria a diferença masculino/feminino. Na perspectiva da autora, a *valência diferencial dos sexos* – isto é, a construção hierárquica dessa diferença – construção que nas mais diversas culturas expressar-se-ia invariavelmente por uma desigualdade a favor dos homens, considerada como natural, inscrita na ordem do mundo – encontraria a sua razão de ser no poder de fecundidade feminino; em suas palavras, no “privilégio exorbitante que têm as mulheres de engendrar os dois sexos”, fazendo com que “de uma forma saia outra forma”, ou seja, que a mulher seja capaz de gerar não apenas o *idêntico*, mas também o *diferente* (HÉRITIER, 2000: 34-36)<sup>5</sup>. Essa assimetria entre os sexos no que tange à reprodução, como sabemos, é freqüentemente invertida nos mitos, nos quais os homens, por um mecanismo qualquer, ou dão origem às mulheres, ou então as privam de seus antigos poderes – geralmente devido ao mau uso que dele fizeram –, e restabelecem a ordem subvertida.

Realizada nos mitos, a inversão dessa assimetria é, todavia, impossível na prática. E aqui somos levados a concordar com o crítico que o título conferido pelo cineasta “tanto a seus monstros quanto a seu filme” de fato não surpreende, constituindo a “progênie”, quiçá o produto de uma “meditação melancólica, de uma inquietude e de uma confusão interior”... Em *The Brood* (1979) poder-se-ia dizer, aproveitando o contexto *psi* da trama, que, recalcado, o poder genésico feminino retorna como esse “indizível horror” que sentimos em cada seqüência do filme.

### **A ‘sexualidade andróide’**

“A fusão entre o homem e a máquina, a colisão entre a tecnologia moderna e o psiquismo humano, a procura por uma nova sexualidade” (ROUYER, 1996: 86).

Assim começa um crítico o seu artigo sobre *Crash* (1996), o décimo quarto longa-metragem de David Cronenberg, inspirado no romance homônimo de James Ballard. A trama do filme gira em torno de um casal – jovem, bem-sucedido profissionalmente, sem filhos – que encontra no relato recíproco de suas respectivas aventuras extraconjugais uma forma de prolongar um casamento sexualmente entediado. As três primeiras seqüências já expõem

ao espectador à dinâmica dessa relação. Na primeira, em um hangar aeronáutico, vemos uma mulher mantendo relações sexuais com um homem. Na segunda, em um set de filmagem, durante a produção de um filme publicitário de prevenção contra acidentes de trânsito, vemos um homem mantendo relações sexuais com uma mulher. Por fim, na varanda de um apartamento, vemos a mulher da primeira seqüência e o homem da segunda partilhando suas aventuras sexuais enquanto mantêm relações e observam, ao longe, o intenso tráfego na rodovia.

Após essa explanação extraordinariamente sintética da vida conjugal desse casal *blasé*, cuja expressão permanece impassível, estranhamente ausente em suas relações, a próxima seqüência, como não poderia deixar de ser, mostra a reviravolta que introduz a desordem: *o crash*. Em uma rodovia o protagonista – diretor de filmes de prevenção contra acidentes de trânsito – perde o controle do carro e se choca contra outro automóvel que vinha em direção contrária. O homem que estava ao volante é ejetado do veículo; a mulher que estava a seu lado, ensangüentada, tenta se livrar do cinto de segurança e acaba desnudando involuntariamente um seio. O protagonista observa a cena, estupefato. Ela também o observa, estática. Essa troca de olhares “calma e glacial” revelaria a aceitação da morte como um “terceiro termo sensual”.

A partir de então, o protagonista experimentará formas inéditas de prazer com uma extravagante trupe, formada por acidentados de ambos os sexos, nas quais é imprescindível a repetição da emoção despertada pelo *crash*. Sobreviventes de outros acidentes, os personagens “erotizam a morte”. Enquanto assistem, em grupo, a repetidas imagens de colisões na TV, eles acariciam-se mutuamente, procurando excitar os seus corpos diante das imagens em câmera lenta da morte. O sexo é praticado a bordo de seus veículos, ao acaso dos encontros em rodovias, garagens, estradas. “Sexo frio e tecnológico, sem sentimento, a única humanidade reside na máquina”, conforme avalia outro crítico (FABRE, 1996).

Para o cineasta, o filme versaria sobre a desconexão, a ausência de emoção ressentida pelos personagens – cuja “psicologia”, em sua ótica, seria *futurista* –, e contra a qual eles se batem:

O que dizemos em *Crash* é sim, nós nos tornamos diferentes, nem mesmo o sexo é mais o que era. Podemos ter filhos sem relações sexuais (...) A reprodução prescinde das pessoas!

Prescinde dos vivos: o material genético de um morto pode ser conservado. O sexo é totalmente independente da conservação da raça humana: então o que ele se tornou? Uma espécie de imenso potencial, livre e flutuante... Mas em direção a qual objetivo? Ele pode se transformar em obra de arte, em espetáculo, em religião (Cronenberg *in* TOBIN, 1996: 91).

Em *Crash* esse “imenso potencial livre e flutuante” que flerta com a morte em cada seqüência do filme parece deslocado – o sexo é “frio e tecnológico”, remetendo a uma “sexualidade andróide”, segundo as apreciações da crítica especializada – como se, desvinculado da reprodução, ou “totalmente independente da conservação da raça humana”, ele padecesse, simbolicamente, de um certo déficit de sentido. Não por acaso, conforme observa o cineasta acerca de seus personagens de “psicologia futurista”, “que eles sejam homens ou mulheres não é importante, não é o problema” (Cronenberg *in* TOBIN, 1996: 91). O problema, ao que parece, é o do sentido. No filme, não é que a morte se apresente como uma “verdade mais eminente que a vida”, conforme pondera Bataille (1957) em seu ensaio sobre o erotismo, é o déficit mesmo de sentido que se apresenta como uma “verdade mais eminente” do que a própria morte.

Sob esse aspecto é significativo notar que se para Cronenberg a relação entre o sexo e a morte constituiria a estrutura do filme, essa relação é enquadrada em um novo cenário, distinto daquele no qual ela havia sido pensada por Bataille. A oposição simbólica entre erotismo (“a aprovação da vida até na morte”, segundo a célebre fórmula do autor) e reprodução, constituindo o primeiro o atributo que diferenciaria o homem das demais espécies animais no plano da reprodução, opera no filme tendo como pano de fundo a tecnologia, que permite a dissociação efetiva entre sexualidade e procriação. “Trata-se de um filme sobre a tecnologia e o erotismo”, conforme declararia o cineasta no início das filmagens: “As pessoas estão desconectadas umas das outras por causa da tecnologia. Elas manifestam uma necessidade obsessiva de reinventar a sexualidade e o amor” (Cronenberg *apud* POMPON; VÉRONNEAU, 2003: 170). Para Bataille, como sabemos, a “chave do erotismo” encontrar-se-ia no “sentido fundamental da reprodução”, posto que esta colocaria em jogo “seres descontínuos”, “distintos uns dos outros”. Mas como reinventar o erotismo quando os corpos são remodelados com essa “nova carne” fabricada nos laboratórios

com tecnologia moderna; quando as diferenças do corpo sexuado se dissolvem; quando “uma pulsão omnissexual permite todas as combinações” e “nem o sexo nem a identidade importam mais” – em suma, quando *todas* as relações são possíveis, instaurando a indiferenciação? Quando *todas* as “combinações” são possíveis, abolindo as regras – e conseqüentemente a possibilidade, real ou imaginária, de transgressão –, é o social mesmo que simbolicamente parece ser posto em questão.

Um déficit de sentido que esses personagens de “olhares de exílio” tentam obstinadamente suprir em suas errâncias noturnas pela metrópole. Auto-estradas, viadutos, garagens... Em *Crash* pode-se dizer que o *não-lugar*, esses espaços de passagem, de trânsito, de anonimato, não raro espaços de ruptura, que diluem os vínculos e instituem o provisório – aleatoriamente, a cada novo *crash* –, constitui o cenário por excelência do filme. Um cenário feito de concreto e cinza pelo qual circula essa “humanidade pouco recomendável”, essa “inquietante confraria” marcada pelo entorpecimento de sentidos e necessidade de constante excitação. Um cenário feito de uma miríade de azuis, roxos, violetas, como o *dégradé* dos hematomas; tons frios e sons metálicos, como o aço cirúrgico das próteses.

“É no anonimato do não-lugar”, observa Augé (1994: 110), “que se experimenta solitariamente a comunhão dos destinos humanos”. No filme, é no anonimato desses novos cenários urbanos – espaços de desolação nos quais nos confrontamos, em maior ou menor medida, com a impressão de isolamento em meio à multidão – que nossos heróis experimentam, solitariamente, o entrecruzamento violento dos destinos. É preciso uma colisão, um choque, um *crash* para que se estabeleça uma forma qualquer de comunicação em meio aos fluxos e contrafluxos incessante nas vias.

Poderosamente investido de afeto no imaginário contemporâneo, o automóvel (esse “espaço do mito” constantemente celebrado por Hollywood) transforma-se em uma prótese indispensável do homem nesse universo de concreto e néon – objetivamente congestionado e subjetivamente deserto para esses naufragos petrificados do asfalto. No filme, é mediante essa máquina, essa extensão metálica do corpo que funciona como um casulo – exalando um odor de “sexo, sangue e gasolina”, de fluidos “químicos e orgânicos” que se misturam

–, que os personagens, em suas perambulações noturnas, reinvestem simbolicamente os espaços não identitários e não relacionais pelos quais transitam, recompondo laços sociais esgarçados. É no interior dessa máquina-casulo que nossos heróis tentam criar vínculos e pertencimentos, formando, ainda que momentaneamente, uma “família misteriosamente recomposta”, conforme significativamente descreve um crítico essa trupe cujos membros se reúnem ritualmente à procura de novas colisões.

Uma família efêmera, é preciso convir, mas que logra celebrar unida alguns *crash*.

### **Conclusão**

Quando indagado, em uma longa entrevista realizada ainda nos anos 80, em que consistiria exatamente essa “nova carne”, idéia enunciada pela primeira vez em *Videodrome* (1982) e submetida a partir de então à exegese da crítica especializada, o cineasta faria a seguinte declaração:

*A versão mais acessível da nova carne seria uma transformação física do significado do ser humano. Certamente passamos por transformações no plano psicológico desde o início da raça humana. Na verdade, nos transformamos também de maneira física. Nós somos fisicamente diferentes de nossos ancestrais, em parte por causa do que ingurgitamos, e em parte por causa de objetos como óculos, a cirurgia, etc. Nós poderíamos, entretanto, dar um passo suplementar; poderíamos desenvolver outro braço, poderíamos mudar nossa aparência física, passar por mutações etc. (Cronenberg in HANDLING; VÉRONNEAU, 1990: 36-37, grifos meus).*

*Etc.* Ao considerar essa declaração dir-se-ia que é neste “etc.” que reside, hoje, uma parte significativa da fonte que alimenta o imaginário contemporâneo. Com efeito, na contemporaneidade a relação do indivíduo com o mundo é mediada pelas novas tecnologias, o que vem modificando sensivelmente a sua apreensão do corpo e de seu lugar no mundo. Das biotecnologias aos sistemas de rastreamento por satélite, passando pelos circuitos globais de comunicação, de circulação de capital, de informação e culturas, altera-se a percepção de tempo e de espaço – e altera-se a percepção do corpo. Ao sentimento de estreitamento do espaço, de aceleração da história e de individualização dos destinos, corresponde a experiência de um corpo que parece fragmentado, estilhaçado em uma multiplicidade de órgãos e funções potencialmente substituíveis e permutáveis.

Modelado pelas novas tecnologias, o corpo é simbolicamente reconfigurado. Essa “nova carne” enunciada pelo cineasta é a carne sintética que reveste o *cyborg*, criatura “pós-gênero” de uma “era pós-humana”, tão celebrada por Haraway (1995: 251) por sua força simbólica<sup>6</sup>. Povoando as mais variadas narrativas contemporâneas, a figura do *cyborg*, como nota Le Breton (1999: 205), transformou-se, em poucas décadas, em um paradigma incontornável para pensar a contemporaneidade, denotando, nas palavras do autor, uma certa “fascinação pela máquina inteligente” atrelada ao sentimento de “obsolescência do homem, de anacronismo de um corpo cujos elementos se degradam” – degradação esta que parece ser tanto maior quanto mais perfeita se torna a máquina, ou a chamada “inteligência artificial”.

Essa reconfiguração do corpo no imaginário contemporâneo, contudo, não oblitera a diferença que este corpo sexuado comporta, conforme sugerem os discursos simbólicos sobre a procriação nas narrativas de ficção científica. Como nota Moisseff (2005: 253),

o relativo encobrimento da especificidade das faculdades femininas de reprodução, associado à simetria dos papéis e direitos de cada sexo, faz jorrar nas telas de televisão, de cinema ou de ultra-sonografia o alcance desse poder no plano do imaginário.

Produzindo efetivamente uma assimetria entre os sexos no que tange à reprodução, o processo parece difícil de ser pensado no quadro da ideologia moderna, que tem a *igualdade* e a *liberdade* como valores centrais (DUMONT, 1985). Como pondera a autora, nesse contexto a fecundidade feminina precisa ser rigorosamente controlada – da puberdade à menopausa –, restringida ou retardada ao máximo, tornando-se da alçada exclusiva de especialistas.

Em suma, o que essas narrativas parecem dizer com suas desconcertantes imagens é que para tornar-se igual ao homem, a mulher precisa de algum modo ‘sacrificar’ simbolicamente o atributo que a diferencia – atributo este que a torna um singular vetor de desordem. A capa do livro do arrojado psiquiatra de *The Brood* não poderia ser mais sugestiva nesse sentido: sob o título *The shape of rage: na introduction to psychoplasms*, vemos cinco quadros. O primeiro quadro exibe um punho. O segundo quadro exibe o mesmo punho, no qual vemos os lábios fechados de uma boca que evoca uma vulva. O terceiro quadro exibe os lábios

6. “O *cyborg* é nossa ontologia, ele nos outorga uma política” (HARAWAY, 1995: 254). Ponderando que não obstante suas “profundas raízes históricas” o *gênero* poderia não constituir nossa “identidade global”, a autora propõe reverter o uso dessa figura, “emanação de um capitalismo patriarcal e militarista”, na luta contra as desigualdades socialmente construídas, como as de gênero, classe, etnia etc. Conforme argumenta, a figura do *cyborg* poderia ser utilizada como um instrumento de liberação, promovendo a “confusão de fronteiras e a responsabilidade em sua elaboração” – como se para combater as desigualdades simbólica, social e historicamente construídas entre homens e mulheres fosse necessário, em última instância, negar simbolicamente o corpo e a diferença sexual. Ainda que as preocupações, aqui, sejam de outra ordem, pode-se dizer que essa perspectiva se coaduna com a do cineasta no sentido de uma atribuição de valores positivos à dissolução simbólica da diferença masculino/feminino. Cf. HARAWAY, 1995: 213-250 e STOLKE, 2004 para um retrospecto sobre os usos e significados do termo *gênero* nas ciências sociais e na ‘teoria feminista’.

mais abertos, juntamente com o punho. No quarto, esse órgão 'grita'. No quinto, explode...

## Referências

- AUGÉ, Marc *Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Campinas: Papyrus, 1994.
- BATAILLE, Georges. *L'Érotisme*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1957.
- BEARD, William. *Espirit viscéral: les films majeurs de David Cronenberg*. In: HANDLING, Piers; VÉRONNEAU, Pierre (Dir.). *L'Horreur intérieure: les films de David Cronenberg*. Paris: Cerf, 1990.
- CEGARRA, Marie. *Corps fugitif, corps frontière*. In: HÉRITIER Françoise & XANTHAKOU, Margarita (Éds.). *Corps et affects*. Paris: Odile Jacob, 2004.
- DUARTE, Luiz Fernando. *A sexualidade nas ciências sociais: leitura crítica das convenções*. In: PISCITELLI, Adriana; GREGORI, Maria Filomena; CARRARA, Sérgio. (Orgs.). *Sexualidade e saberes: convenções e fronteiras*. Rio de Janeiro: Garamond, 2004.
- DUMONT, Louis. *O individualismo: uma perspectiva antropológica da ideologia moderna*. Rio de Janeiro: Rocco, 1985.
- FABRE, Jérôme. *Crash, de David Cronenberg*. *Jeune Cinéma*, n. 239, 1996.
- FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade*. I. *A vontade de saber*. Rio de Janeiro: Graal, 1977.
- GRÜNBERG, Serge. *David Cronenberg: entretien avec Serge Grünberg*. Paris: Cahiers du Cinéma, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Crash: eros + massacre. Entretien avec David Cronenberg & Rencontre avec James G. Ballard*. *Cahiers du Cinéma*, n. 504, p. 26-32, 1996.
- HANDLING, Piers & VÉRONNEAU, Pierre. *L'Horreur intérieure: les films de David Cronenberg*. Paris: Cerf, 1990.
- HARAWAY, Donna. *Ciencia, cyborgs y mujeres: la reinención de la naturaleza*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1995.
- HÉRITIER, Françoise. *Masculin/Féminin: la pensée de la différence*. Paris : Odile Jacob, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Articulations et substances*. *L'Homme*, n. 154-155, p. 21-38, 2000.
- LAQUEUR, Thomas. *Inventando o sexo: corpo e gênero dos gregos a Freud*. Rio de Janeiro, Relume Dumará, 2001.
- LE BRETON, David. *L'Adieu au corps*. Paris: Métailié, 1999.
- MOISSEFF, Marika. *O que se encobre na violência das imagens de procriação dos filmes de ficção científica*. *Mana*, v. 11, n. 1, p. 235-265, 2005.
- PERROT, Michelle. *Minha história das mulheres*. São Paulo: Contexto, 2007.
- POMPON, Géraldine & VÉRONNEAU, Pierre. *David Cronenberg: la beauté du chaos*. Paris: Cerf-Corlet, 2003.

- RABOURDIN, Dominique. Chromosome 3. *Cinéma 79*, n. 252, p. 88, 1978.
- ROUYER, Philippe. Crash: l'empire de l'essence. *Positif*, n. 425-426, p. 86-87, 1996.
- STOLKE, Verena. La mujer es puro cuento: la cultura del género. *Estudos Feministas*, v. 12, n. 2, p. 77-105, maio-ago. 2004.
- TESSON, Charles. Chromosome 3. *Cahiers du Cinéma*, n. 306, p. 58, 1979.
- TOBIN, Yann. Qu'est-ce qu'ils entendent par pornographie? Entretien avec David Cronenberg. *Positif*, n. 425-426, p. 88-94, 1996.



KAS

# **Representação da ação e a transposição do universo gráfico dos quadrinhos para o cinema: *Sin City* e *300*, de Frank Miller**

JOSÉ BENJAMIN PICADO

Doutor em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP

Professor do Departamento de Estudos Culturais e Mídia e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense

JULIO LANDIM MANO

Mestre em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela UFBA

**Resumo:** O artigo pretende examinar o problema da transposição do universo gráfico dos quadrinhos, a partir de uma análise de duas obras fílmicas feitas a partir de *graphic novels* de Frank Miller, *Sin City* (dirigido por Robert Rodriguez e o próprio Frank Miller) e *300* (dirigido por Zack Snyder). Nestes dois casos, identificamos uma preocupação dos realizadores em render os aspectos que caracterizam o universo gráfico das narrativas originais, explorando as possíveis similaridades entre os dispositivos textuais dos quadrinhos e do cinema (muito especialmente no modelo da caracterização dos personagens, no estilo da decupagem de situações de ação mais intensa e na paleta de cores das duas obras).

**Palavras-chave:** Quadrinhos. *Graphic Novels*. Cinema.

**Abstract:** The present article intends to examine the problem of the transposition of graphic universe of comics, departing from an analysis of two films adapted from recent graphic novels by Frank Miller, *Sin City* (directed by himself and Robert Rodriguez) and *300* (directed by Zack Snyder). In these two cases, we identify a concern from the part of the producers in rendering the graphic universe of original narratives, by exploiting the hypothetical similarities between the filmic textual apparatus and those found in other kinds of sequential visual discourse (such as comics and graphic novels). These aspects are the models of charactering the actual figures of the story, the style of *découpage* in situations of intense action and the colour's palette of the two original works.

**Keywords:** Comics. Graphic Novels. Cinema.

**Résumé:** L'article présent veut examiner le problème de la transposition de l'univers graphique des bandes dessinées, en partant d'une analyse de deux films adaptés des récents *graphic novels*, *Sin City* (direction Robert Rodriguez et le propre Frank Miller) et *300* (dirigé par Zack Snyder). Dans ces cases, on identifiera une préoccupation des producteurs pour rendre l'univers visuel des récits originaux, en explorant les similarités hypothétiques entre les dispositifs textuels du cinéma et des bandes dessinées, plus spécialement dans leurs modèles de caractérisation des personnages, le style de découpage des situations d'action intense, aussi comme dans la palette des couleurs des deux oeuvres.

**Mots-clés:** Bandes dessinées. *Graphic Novels*. Cinéma.

## **Prólogo: universo gráfico e o sentido de estória, no cinema e nos quadrinhos**

Interessamo-nos aqui pelo exame da questão da adaptação dos quadrinhos no cinema, com especial atenção ao fenômeno da devoção que notamos, em uma filmografia recente, de obras que tomam o universo gráfico das narrativas visuais nos quadrinhos como motivo para a adaptação destas formas narrativas. Em nosso entendimento, esse esforço de assimilação do universo plástico dos quadrinhos (no modo como o cinema se reporta a essa forma de arte seqüencial) parece constituir-se em um desafio próprio às últimas adaptações fílmicas desse gênero peculiar de narrativa visual.

Por razões que explicitaremos mais adiante, centramos nossas energias de análise no caso de duas transposições de histórias criadas originalmente por Frank Miller e atualizadas na forma cinematográfica, com base nessa atenção à forma gráfica e plástica dos quadrinhos, a saber, os filmes *Sin City* (2005), dirigido pelo próprio Miller e por Robert Rodriguez, e *300* (2007), dirigido por Zack Snyder. No caso destas duas obras, em particular, notamos um esforço considerável, da parte da adaptação fílmica, em assimilar da arte dos quadrinhos seus aspectos próprios de organização visual do sentido de narrativa: muito especialmente nos concerne observar o modo como encontramos nos quadrinhos a unidade entre a plasticidade gráfica e o sentido de *storia* que lhe é próprio (síntese que se manifesta mais claramente no modo como os quadrinhos constroem seqüências visuais, por exemplo).

A preocupação com a construção de um universo gráfico das narrativas visuais nas mais recentes adaptações cinematográficas de histórias em quadrinhos arrasta consigo um problema adicional, e que desejamos explorar com algum vagar: trata-se de uma interrogação sobre as possíveis similaridades de estrutura entre as duas formas de expressão, a do filme e a das narrativas gráficas, próprias aos quadrinhos.

Como dissemos, portanto, nosso esforço será o de explorar essas similaridades de base entre filmes e quadrinhos, a partir do exame de alguns dos aspectos valorizados nas duas obras, em seus modos particulares de identificar a forma fílmica com a arte seqüencial dos quadrinhos: nossa atenção estará voltada para os aspectos de economia narrativa e de composição visual (e as relações cooperativas entre esses dois elementos), tomando-as como características das duas adaptações, e é sobre elas que pretendemos falar, daqui para frente.

Nas variadas encarnações históricas que a arte dos quadrinhos assumiu, como forma expressiva característica (seja como *strips*, *comics* ou, mais recentemente, nas modernas vertentes das *graphic novels*), reiteramos que o cinema sempre recolheu desta arte (cuja origem inclusive antecipa muitos dos aspectos que constituirão o motor fabulador do filme) os temas mais freqüentes de uma *imaginação fabuladora*. Assim, falar sobre a evolução das adaptações fílmicas dos quadrinhos é explorar os modos como estas duas grandes áreas da narrativa visual foram se desenvolvendo (e eventualmente se assimilando uma à outra) com base em elementos estruturais que lhes seriam potencialmente comuns: especialmente em nossos tempos, a sensibilidade da visão fílmica sobre o universo dos quadrinhos explicita com força os parentescos de fundo dessas duas formas de narrativa por meio dos ícones figurativos (GUBERN, 1989).

Dentre os aspectos que motivam historicamente esse tipo de apelo (ou até mesmo de naturalidade) com a qual os temas dos quadrinhos encontraram guarida nos filmes, concentramo-nos naqueles que são característicos da forma como temas e motivos narrativos são tratados, em ambas as formas expressivas: com isso, queremos eliminar de nossas considerações sobre as relações entre essas duas formas a idéia de que sejam distintas, pela oposição material entre *fixidez* e *animação*; em uma certa perspectiva, o que o cinema chega a efetivar na sua forma de manifestação (o movimento e a animação das formas visuais) já é um dado potencial da própria arte dos quadrinhos, na sua origem mesma (ainda que requisite a instância da leitura para sua efetivação).

Em nossa perspectiva, damos preferência ao fato de que ambas as formas de narrativa visual são dependentes, por exemplo, de uma certa noção de *seqüencialidade* ou de *linearidade*, no modo de representar ações e tramas: esse dado constitutivo da forma narrativa do filme e dos quadrinhos (e o fato de que isso se exprime em correlação com uma certa maneira de compor o material icônico de que se constituem essas duas formas expressivas) justifica que pensemos naquilo que torna o universo dos quadrinhos um elemento de atração para a fabulação fílmica.

Tudo isso considerado, entretanto, notamos que apenas recentemente um certo *corpus* de filmes inspirados pelo universo dos quadrinhos passou a assimilar, na ordem da questão mesma da adaptação cinematográfica, o problema das remissões entre

certas estruturas internas dessas duas formas de expressão visual: nos interessamos precisamente por essa cinematografia mais recente na qual se exprime uma certa vocação dos filmes para tentar reter alguns aspectos do universo plástico-gráfico e visual dos quadrinhos, oferecendo espécies de contrapartidas semióticas de elementos do discurso gráfico dos quadrinhos no interior dos próprios filmes.

### **Entre a caracterização e o sentido de aventura: a origem das assimilações dos quadrinhos à forma narrativa do filme**

Na origem da relação entre as duas formas de expressão, a arte dos quadrinhos interessou ao cinema em um aspecto mais específico, a saber, aquele que podemos chamar de uma *ordem mito-funcional* própria a certos exemplares da nona arte: o repertório das formas de caracterização das personagens nas *comics*, em suas várias encarnações (especialmente nas vertentes americana ou franco-belga), ofereceu os primeiros materiais com os quais as adaptações fílmicas trabalharam originalmente; quando consideramos as estruturas narrativas dessas adaptações, identificamos o papel central do antagonismo próprio às histórias de heróis fantásticos, dotados de superpoderes (ou então de determinação sobre-humana), e seus inimigos, prontos a tramar qualquer coisa contra eles.

Nesse primeiro nível da sua assimilação ao universo fílmico, as histórias em quadrinhos não ofertavam aos filmes mais do que um repertório limitado das peripécias cumpridas pelos personagens centrais da trama narrativa: em boa medida, muitas das adaptações mais recentes desse universo continuam a prolongar exatamente essa estrutura narrativa mais simples e convencional, baseada no conflito entre os caracteres e no desfecho vitorioso, da parte do herói, no caso das aventuras (ou ainda, se prolongarmos o exame ao gênero burlesco, na forma dos acidentes ou *gags*, que lhe são próprias).

Podemos até mesmo nos inquirir se, nesse contexto, o universo dos quadrinhos estaria propriamente contemplado nessa assimilação ao filme: o que encontramos nessa primeira fase é apenas a atualização de um tipo de agenciamento seqüencial da arte de narrar, característica do cinema, incorporando dos quadrinhos tão-somente aqueles elementos que permitiriam ao filme realizar seu sentido típico de *storia*, por meio de seus dispositivos particulares de produção da seqüência das ações.

Em certa medida, o que encontramos ainda hoje, em uma larga porção da cinematografia derivada dos quadrinhos não constitui aquilo que segmentamos no fenômeno da adaptação fílmica desse universo: nesses casos, seria mais prudente falar em filmes que são *baseados* no universo dos quadrinhos, mas sem serem propriamente *adaptados* (pois neles não encontramos a remissão ao elemento mais fundamental da relação, que é a remissão à trama original). Assim, na origem das relações entre as duas formas de expressão visual e em muitos de seus desdobramentos mais recentes, essa remissão é por demais tênue para caracterizar uma autêntica cooperação entre os dois regimes narrativos e visuais.

Se há algo que se restitui como relativamente próprio aos quadrinhos nessa relação originária com as narrativas fílmicas, diríamos que se trata de algo que não é próprio ao regime narrativo dos quadrinhos (não são apenas as tramas originais da arte seqüencial), mas decerto também algo relativo à dimensão plástica da manifestação dos quadrinhos: de fato, podemos dizer que essa predileção dos filmes pela incorporação da figura central do protagonista (traço que define ainda hoje o modo como o cinema se endereça à tradição das histórias de super-heróis) reflete uma espécie de característica da forma mesma de um subgênero na arte dos quadrinhos, a tradição humorística das *comics*.

De um lado, suas principais energias se encontram em um certo estilo de caracterização morfológica das personagens, em um regime plástico e icônico que é identificado com o modelo da caricatura e da metamorfose (pelo aspecto hiperbólico da representação da fisionomia humana ou por sua assimilação a outras classes de seres). Nesse sentido, a estilização própria à caracterização morfológica das figuras centrais das tramas é um segundo aspecto dessa assimilação mais elementar dos quadrinhos pelo cinema, item que exploraremos com algum vagar, mais adiante.

O ponto que mais nos interessa na avaliação da relação entre estas duas formas é, entretanto, de natureza bem mais estrutural: ele diz respeito à assimilação da forma narrativa mesma dos quadrinhos (o sentido de *aventura* que parece próprio a seus principais temas de fabulação) e o modo como essa estrutura já instila a maneira como os filmes são capazes de visar o sentido de *storia* que é próprio à arte seqüencial; segundo

certos autores, a narrativa dos quadrinhos se configura em uma unidade sistemática que é definida como uma oscilação entre os modelos da *gag* e da *catástrofe* (FRESNAULT-DERUELLE, 1999). É nesse patamar que identificamos as chaves da cooperação entre os filmes e os quadrinhos, que exploraremos a seguir.

### **Quando quadrinhos se tornam textos: o valor da incompletude icônica na arte seqüencial**

Vários autores destacam, na caracterização da força motriz das imagens nos quadrinhos, esse traço da necessária complementação de cada quadro isolado naquele que a ele se segue. Quando nosso olhar percorre uma página de quadrinhos, não se detém em nenhuma dessas imagens em particular: não é o caso de se supor que a composição dessas unidades participe do princípio de completude que caracteriza os ícones pictóricos, por exemplo. A idéia de que o sentido de uma imagem não é isolar-se na sua individualidade, mas propagar-se na linha sugerida por um percurso de leitura constitui-se como uma *règle d'or* do sistema dos quadrinhos: apesar de vermos imagens fixas e separadas por espaços em branco, a compreensão de seu discurso demanda que se leve em conta o movimento seqüencial que se instaura pela relação linear entre cada um dos ícones.

Em *Desvendando os quadrinhos*, Scott McCloud (2005) chama esse processo de “conclusão”, o princípio pelo qual se pode ter uma idéia do todo apenas pela contemplação de uma ou mais partes ou, neste caso, pela junção de partes complementares.

É o que pode ser demonstrado na seqüência de *Sin city*, de Frank Miller (fig. 1), na qual o personagem Marv manipula uma embalagem de remédios. Não são percebidas pausas entre os momentos descritos nos quatro quadros, e isso acontece porque, ao saltar de uma imagem para outra, o leitor tende a completar o movimento sugerido pelas imagens, conectando-as ao invés de vê-las separadamente, “concluindo” assim o que se passa no espaço entre os quadros, a sarjeta.

McCloud distingue seis categorias de transição entre quadros, sendo que



em cinco delas (as transições de momento, ação, tema, cena e aspecto) a diferenciação entre cada quadro se dá pelos graus de afastamento espacial ou temporal entre eles. Quanto maior a distância entre cada quadro, mais intensa é a demanda pelo papel do leitor na suplementação do intervalo e na geração da boa seqüência das imagens.

No exemplo acima, estamos diante do que McCloud define como uma transição de “momento-a-momento”, na qual há muito pouca (ou quase nenhuma) conclusão requisitada sobre a continuidade da ação representada: trata-se de um efeito de prolongamento que se instaura em um escopo temporal bem mais estreito do que as outras formas de transição, e que guarda certa proximidade com o tipo de integração característica da imagem cinematográfica. No filme, como sabemos, a impressão do movimento é resultante da velocidade com a qual o dispositivo da projeção faz com que os fotogramas se sucedam uns aos outros, ao passo que nos quadrinhos é o olhar do espectador que ativa essa integração entre dois instantes muito próximos.

Nas situações narrativas de ação mais intensa, nos quadrinhos (como nas perseguições e lutas que encontramos tanto em *Sin City* quanto em *300*), o que se observa é que a distância consideravelmente maior entre os instantes representados (em comparação com o espaço quase insignificante entre fotogramas de um filme) não impede decisivamente que consideremos as proximidades entre quadrinhos e cinema, muito especialmente no caso desses gêneros de transição para as conclusões de certas situações narrativas.

As passagens de um momento a outro de uma ação nos quadrinhos podem ser assimiladas às diversas técnicas de montagem e edição no cinema, na medida em que servem para conectar diferentes cenas, atribuindo-lhes sentido narrativo e imprimindo ritmo às seqüências, e por isso podem ser usadas, no caso das adaptações, na busca de maior proximidade entre os dois meios.

O segundo aspecto importante na caracterização dos quadrinhos como forma narrativa que emprega segmentos visuais é uma decorrência do primeiro aspecto, que exploramos logo acima (a afirmação de um estilo lacunar de composição), e nos restitui mais fortemente ao tema das proximidades entre quadrinhos e cinema: em uma certa perspectiva (se não fenomenológica, ao menos historicamente confirmável), a realização do sentido de movimento pelo modo como a sucessão visual suplementa o que

há de incompleto em cada imagem isolada pode ser considerada uma primeira etapa de uma forma narrativa (a dos quadrinhos), cujo avatar mesmo seria a assimilação do movimento como uma forma integral da narrativa visual (o cinema).

Assim, alguns autores falam de um certo sentido de *desfile*, que caracteriza a disposição dos elementos na forma visual das tirinhas dos quadrinhos e submete a essa força vetorial praticamente tudo aquilo que interessa à narração: por exemplo, a introdução de personagens em um quadro sempre se dá pelo modo como a imagem é pensada na sua correlação com seu avatar, que se materializa na imagem seguinte. Em suma, o sentido de transformação, que confere às histórias em quadrinhos o seu sentido de desenvolvimento narrativo, decorre da capacidade artística de fazer com que os quadros se superponham ativamente, em uma dinâmica na qual a função do quadro é muitas vezes mais similar à da tela de cinema do que à do quadro pictórico.

O paradoxo ou a dialética que marcam esse aspecto da imagem, uma vez submetida à economia seqüencial da narrativa, está em que sua materialidade deve ser construída de modo a possibilitar que o sentido “passe por ela”, a *atravesse* mais propriamente do que *se deponha* sobre ela. A forma da vinheta deve, portanto, valorizar esse aspecto de *passagem* do sentido, por meio do material icônico, o que distingue aqui a função do enquadramento, em relação à pintura (nesta, o suporte material é visado como espaço de unificação, enquanto que nos quadrinhos ele prima por sua dispersão, na seqüência dos quadros).

Dentre os vários autores que exploram esse parentesco entre cinema e quadrinhos, Fresnault-Deruelle (1993) nos parece ter as visões mais interessantes, para os fins de nossa análise, pelo modo como faz a linha contínua entre arte seqüencial e filme decorrer de uma certa negação da idéia de integração na imagem única (tema que já exploramos um pouco antes). Segundo esse autor, a imagem dos quadrinhos rejeita a noção do ícone isolado como unidade mínima do sentido textual na nona arte: em contraposição, ele requisita a introdução de uma *sintaxe visual*, cujo motor é precisamente o prolongamento de cada imagem naquele que a ela se segue; a admissão desse modelo arrasta consigo uma espécie de modelo fantasmático do cinema como atualização de uma estrutura de sentido apenas potencialmente sugerida pelos quadrinhos.

### **Os percursos de leitura dos quadrinhos no cinema: o caso de *Sin City***

Na base de todas essas observações sobre a integração entre o plástico e o narrativo nos quadrinhos (e tendo em vista aquilo que essa mesma síntese de estruturas sugere para as adaptações fílmicas), começemos nossa análise pela adaptação fílmica de *Sin city*. O que nos chama a atenção e justifica sua escolha para o presente estudo é o fato de pela primeira vez ter havido, em um filme relacionado ao universo dos quadrinhos, a preocupação de respeitar o estilo gráfico e narrativo de uma *graphic novel*, tendo-se chegado inclusive a ponto de usá-la como *storyboard* durante as filmagens.

É muito fácil ligar as imagens do filme às dos quadrinhos que as inspiraram, sobretudo visualmente. O preto-e-branco altamente contrastado cria sombras duras, que marcam os rostos e vestimentas dos personagens, além de encobrir boa parte do cenário, que por sua vez também é bastante simples e estilizado. As poucas cores, ainda que não sigam à risca o que foi prescrito nos quadrinhos, também são aplicadas conforme o princípio que as rege nas páginas da revista: pontualmente, sempre servindo para destacar elementos característicos de algum personagem, sejam os olhos, os cabelos, ou até mesmo cobrindo toda a extensão da sua pele. É um indício de que a intenção neste caso foi mais do que apenas copiar o que foi posto no papel, indo além da simples repetição da forma até chegar a uma compreensão das normas que orientam a estrutura da obra e serviriam, então, no processo de composição do filme.

Da mesma forma parece funcionar a montagem do filme, com respeito à maneira como as imagens são dispostas na página. Podemos perceber no filme não apenas uma atenção à ordem em que os quadros são dispostos, que indica o sentido da leitura, mas ligações mais sutis entre eles, como as relações entre os tamanhos dos quadrinhos, sobreposições e formatos. São essas características que, além de indicar o sentido da narrativa, proporcionam ao leitor uma sensação de ritmo, da cadência em que os eventos descritos se sucedem, fornecendo pistas até mesmo para se ter uma idéia da velocidade em que um determinado movimento se desdobra na passagem de uma imagem a outra. A segunda parte do segmento “A hard goodbye”, uma das três historietas que compõem o filme, pode nos prover de exemplos para algumas dessas questões.

A primeira página retrata o personagem Marv, o protagonista da história, ajoelhado ao lado do corpo de uma mulher. O quadro ocupa toda a página, mantendo um espaço em branco no fundo, e os pensamentos do personagem logo abaixo dele. É uma cena lenta, que retrata o pesar com que ele se despede da garota morta, e essa lentidão foi respeitada no filme. Há uma leve movimentação descendente na câmera e apenas um corte nessa cena, uma aproximação do rosto de Marv. No entanto, não há mudança no ângulo da câmera, o que condiz com o movimento que o leitor faz com os olhos ao percorrer a página, esquadrihando lentamente a configuração visual, apreendendo seus detalhes mas focando, enfim, sua atenção no rosto das figuras em cena (fig. 2).

A terceira página é composta de forma diversa. Aqui, um único movimento é fragmentado em seis quadros, em plano próximo, detalhando cada etapa da sua execução. A lentidão com que um movimento simples é retratado aumenta a tensão nessa seqüência, e ainda que no filme, por razões que não cabe determinar aqui, o objeto da ação tenha sido substituído, a estrutura rítmica foi mantida. Vêm-se as mãos de Marv a brincar com o isqueiro, e em seguida um plano de seu rosto, sorrindo e anunciando o que está por vir: “I’ll be right out”.

Assim, nas três páginas que se seguem é mostrada a fuga de Marv, atravessando a porta, confrontando os policiais, pulando pelo vão das escadas e no fim dirigindo-se a uma janela. Há vários quadros retratando essa seqüência, e pode-se notar que há entre eles elipses maiores do que as representadas na página 3, o que confere velocidade à seqüência. Da mesma forma, os ângulos variam bastante entre uma cena e outra, também servindo para aumentar uma sensação de instabilidade. Não há falas, então não há com o que se deter nos quadros, que por sua vez também não contêm elementos demais para serem apreciados (fig. 3). Os olhos do leitor movem-se rapidamente, saltando as sarjetas e completando os movimentos com a mesma agilidade com que são executados. Graças a isso, a sensação que fica é a





de ter lido menos páginas do que efetivamente se leu. Para se ter uma idéia da rapidez dos acontecimentos, no filme essas mesmas três páginas são retratadas em pouco mais de 11 segundos.

Quando o personagem salta através da janela, a página volta a ser única. Todo o peso da página é

posto no alto, onde se vê a silhueta de Marv envolta em cacos de vidro. Há dois fatores principais a serem notados aqui. Em primeiro lugar, a atenção que se dá à cena, e a dramaticidade envolvida nisso. O personagem salta em direção ao vazio, e não se sabe o que o espera. O leitor respira fundo. O segundo fator diz respeito à sensação de movimento, a qual é instaurada mediante a concentração das imagens na parte superior da página. O aglomerado de formas escuras logo chama a atenção do olhar, que segue a orientação vertical imposta pela página em um vetor descendente. O leitor refaz com os olhos o movimento do personagem. A cena da queda é filmada com o mesmo número de quadros que na revista (fig. 4).



Apenas na nona página se vê onde o personagem vai aterrissar. Nesse ponto a narrativa começa a retomar o mesmo ritmo acelerado observado na fuga pelas escadarias. No primeiro e maior quadro da página vê-se o lixo, de cima. No seguinte, a cena é vista de frente exatamente quando o personagem

cai, e já no terceiro quadrinho ele ouve as sirenes e começa a se levantar. A leitura é rápida como o movimento, e ainda é facilitada por não haver mais que duas onomatopéias a serem lidas.

E o ritmo segue acelerado nas páginas seguintes, quando Marv confronta uma viatura da polícia. O mecanismo que

confere essa dinamicidade à leitura é o mesmo. Um quadro retrata o princípio de um movimento e o seguinte, o fim. O leitor, ao atravessar a sarjeta, recompõe na mente o que deveria haver entre as duas imagens. Assim, quanto mais espaçadas as duas partes da ação, maior a velocidade percebida. Além da constante variação de ângulos já mencionada, que adiciona uma certa instabilidade e nervosismo à cena. Além disso, na página 11 são inseridos dois quadros menores onde se vêem detalhes da ação que se passa dentro do carro. O tamanho desses quadros em relação ao imediatamente superior, que retrata o carro em sua totalidade, dá a sensação de que são apenas *flashes*, instantes que antecedem o acontecimento do próximo grande quadro, quando os policiais são expulsos do carro. Claro que no filme não há variação no tamanho da tela, mas isso é facilmente substituído por um plano próximo, em tomadas curtas e rápidas, que produzem o mesmo efeito.

E na última página se vê, enfim, uma desaceleração. O carro do personagem atravessa o píer e cai na água. Nos quadrinhos é mostrado o momento em que o carro se encontra no ponto mais alto antes da queda. No filme, isso é reproduzido pelo *slow motion* utilizado exatamente no momento em que o píer acaba. Não chega a haver uma pausa, mas isso dá ao espectador tempo suficiente para visualizar a mesma imagem encontrada na revista (fig. 5).

Os dois quadros seguintes trazem um movimento contínuo de Marv nadando. Não há grande diferença entre os momentos retratados nos dois últimos quadrinhos, mas um alongamento da mesma ação, e também não há mudanças no enquadramento. Aqui, o que se tem parece mais um *zoom in* no personagem. Apesar disso a cena é longa, não por causa da ação retratada, que se resume ao personagem nadando, e sua duração poderia ser reduzida sem que isso trouxesse problemas para o seu entendimento. Mas a quantidade de diálogos ali contida faz com que ela se alongue e tome, no fim das contas, quase o mesmo tempo que o leitor gastaria para ler os mesmos diálogos, mais uma vez mantendo uma ligação mais íntima com o material original.



### **Um exame concreto das matrizes plásticas da narrativa visual: comparando quadrinhos e cinema, no caso de 300**

Tomemos agora outro campo de provas para a análise dessas relações entre a arte seqüencial e o cinema: o caso de *300*, filme do diretor americano Zack Snyder, por sua vez adaptado da obra de mesmo título do quadrinista Frank Miller. Na assimilação do formato ficcional próprio à *graphic novel* original, notamos que o diretor claramente estipulou como parte desse desafio de incorporação da matriz dos quadrinhos justamente aqueles aspectos que definem a propriedade estrutural da arte seqüencial e o modo de tornar sua atualização fílmica o mais próxima possível desse universo plástico original.

Há, evidentemente, aspectos do tratamento diegético das situações que tornam distintos aquilo que se passa no filme de Zack Snyder e a *graphic novel* de Frank Miller. Dentre esses, consideramos, por exemplo, o modo como é indexado nos quadrinhos o lugar que a voz narrativa ocupa no desenvolvimento da trama e as estratégias (próprias do universo fabulador da linguagem gráfica) pelas quais ela pode ser indexada como separada do presente das ações do combate entre espartanos e persas. No caso do filme, instaura-se uma curiosa nivelção entre esses dois tempos (o das ações e o da narração), impressão que só se desfaz quando o filme já está próximo de seu final, e nos damos conta de que tudo aquilo que se passou na trama e foi desfiado por essa voz incidental do filme era, na verdade, um discurso de rememoração de um sobrevivente daquele combate.

Dentre os aspectos que consideramos relevantes para a análise das proximidades entre a adaptação fílmica e o universo gráfico dos quadrinhos, vejamos, por exemplo, a preocupação do diretor Zack Snyder com a paleta de cores do filme. É, de fato, bem evidente que a escolha das tonalidades que atravessam os vários momentos da trama e das batalhas entre Leônidas e Xerxes não é feita segundo critérios meramente decorativos; quando vemos o filme, notamos uma predominância de tons pastéis, que oscilam entre o cinza e um azul mais sombrio, e que conotam, no plano plástico, as etapas das manhãs e noites nas quais a batalha entre espartanos e persas se desenrola, na região das Termópilas.

Nesse sentido, a variação tonal da luminosidade se preenche de uma finalidade narrativa que é própria ao filme mesmo, a de funcionar como indexador visual do percurso temporal no qual as

ações se desenvolvem na história. Poderíamos considerar o apelo a esse recurso mais sutil e decorativo da representação visual como algo independente do fato de que o filme é uma adaptação de uma *graphic novel*: veremos, entretanto, que não é bem assim que as coisas se passam.

Esse cardápio das escolhas plásticas, no âmbito da paleta de cores, já é indicativo, entretanto, das remissões que o diretor pretende fazer às matrizes visuais da obra que lhe serve de inspiração: estamos nos reportando ao trabalho da colorista de Frank Miller (não por acaso, também sua esposa), a artista plástica Lynn Varley, e ao modo como ela constrói, na obra original de *300*, uma espécie de *set* cromático como suposto pano de fundo das ações da trama.

Em algumas dessas imagens (sobretudo naquelas que anunciam os instantes iniciais de uma ação), encontramos essa mesma correspondência entre o plano plástico e a função narrativa (muitas vezes suplementada pela função de ancoragem, própria ao texto verbal que acompanha tradicionalmente as imagens dos quadrinhos): assim, os tons acinzentados conotam o anoitecer, enquanto os azuis se reportam à alvorada.

Com o mesmo intento de ressaltar os aspectos estruturais da narrativa da *graphic novel* que o cinema pode, de algum modo, atualizar, levemos em conta para a nossa análise a descrição de algumas seqüências da ação no combate entre espartanos e persas, e o modo como o diretor constrói essas situações, valorizando a dimensão de freqüenciação e intensidade dramáticas, próprias à arte dos quadrinhos: no primeiro encontro físico entre os exércitos antagonistas no filme, o combate é representado em um plano que se prolonga horizontalmente, da esquerda para a direita, emulando o vetor do desenvolvimento da leitura de uma tira de quadrinhos, à medida que Leônidas avança contra vários soldados inimigos (fig. 8).



O desenvolvimento do combate nessa seqüência se dá mediante uma marcação rítmica dos eventuais confrontos entre os soldados que valoriza uma certa atualização, com recursos fílmicos, de efeitos próprios ao tipo de estrutura de leitura por

completação, característica dos quadrinhos: a câmera lenta e, muito especialmente o *stop-motion*, funcionam nessa seqüência como substitutos semióticos da sarjeta (o intervalo visual que demarca a passagem entre duas ações nos quadrinhos) ou o segmento de uma mesma ação que precisa ser desmembrada, por razões de economia dramática: certos especialistas da arte dos quadrinhos falam de uma predominância desse princípio de decupagem de uma ação em suas partes, de modo a instaurar o sentido propriamente narrativo de sua representação em uma seqüência.

No filme, a ação dos combatentes não é propriamente interrompida, pois mesmo com a desaceleração dos movimentos dos soldados e sua eventual interrupção em momentos de maior intensidade física (quando um persa é decapitado ou transpassado por uma lança, por exemplo), ainda assim a integridade material da duração das ações está relativamente preservada na seqüência. Isso posto, entretanto, é evidente que esses mesmos recursos da desaceleração e da interrupção (associados ao vetor horizontal de desenvolvimento da seqüência) são signos de uma remissão dos dispositivos narrativos do filme a seus correlatos, na arte seqüencial dos quadrinhos.

Não é o caso de supor que o cinema pudesse assimilar integralmente os procedimentos da narração próprios às *graphic novels*, mas, no limite de suas possibilidades, é evidente que, em seqüências como essas, mais do que uma releitura ou homenagem a um outro formato, o que o diretor de *300* parece claramente intentar é uma exploração das possibilidades oferecidas por determinados recursos plásticos do filme, de modo a oferecer ao espectador (a título de sugestão) um tipo de experiência similar à da leitura vetorial de uma página de quadrinhos. E se podemos dizer, no caso de seqüências como a que analisamos aqui, que compreendemos o discurso que representa a ação de um combate mediante uma certa capacidade de suspender ou desacelerar o desenvolvimento das mesmas (com propósitos dramáticos), isto se deve basicamente ao fato de que o filme (ao menos no caso dessa adaptação) foi capaz de se reportar ao universo dos quadrinhos, no plano de sua estruturação plástica e narrativa.

## Referências

- FRESNAULT-DERUELLE, Pierre. Aperçus sur la mécanique narrative des strips. In: *L'Éloquence des images*. Paris: PUF, 1993.
- FRESNAULT-DERUELLE, Pierre. *Hergé et le secret de l'image: essai sur l'univers graphique de Tintin*. Bruxelles: Moulinsart, 1999.
- GUBERN, Roman. La narration iconique au moyen des images fixes. *Degrés*, n. 59, p. b1-b30, 1989.
- MCCLLOUD, Scott. *Desvendando os quadrinhos*. Trad. Hécio de Carvalho e Marisa do Nascimento Paro. São Paulo: M Books, 2005.

## 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](mailto: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