

De V I R es

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

n. 2 v. 1 Jul - dez. 2004 - ISSN 1679-8503

DEVIRES - cinema e humanidades

Volume 2 Número 1 Janeiro/Dezembro 2004

BELO HORIZONTE
PERIODICIDADE ANUAL
ISSN: 1679-8503

Devires, Belo Horizonte, v.2, n.1, p. 01-172, jan.-dez. 2004

DEVIRES - cinema e humanidades

Conselho Editorial

Consuelo Lins (UFRJ)

Ismail Xavier (USP)

Jean-Louis Comolli (Universidade Paris VIII)

José Tavares de Barros (UFMG)

Marcus Freire (UNICAMP)

Phillipe Dubois (Universidade Paris III Sorbonne Nouvelle)

Phillipe Lourdou (Universidade Paris X Nanterre)

Réda Bensmaïa (Brown University)

Silvina Rodrigues Lopes (Universidade Nova de Lisboa)

Silvio Tandler (PUC-RJ)

Comitê Editorial

Eduardo Vargas (Departamento de Sociologia e Antropologia, UFMG)

Jair Tadeu da Fonseca (Departamento de Letras, UFOP)

Maria Esther Maciel (Faculdade de Letras, UFMG)

Maurício Vasconcelos (Faculdade de Letras, UFMG)

Patrícia Franca (Escola de Belas Artes, UFMG)

Patrícia Moran (Departamento de Com. Social, UFMG)

Regina Helena da Silva (Departamento de História, UFMG)

Ronaldo de Noronha (Departamento de Sociologia e Antropologia, UFMG)

Rosângela Tugny (Escola de Música, UFMG)

Sabrina Sedlmayer (Faculdade de Letras, UFMG)

Vera França (Departamento de Com. Social, UFMG)

Virgínia Figueiredo (Departamento de Filosofia, UFMG)

Editores

Anna Karina Bartolomeu

Carlos Maco Camargos Mendonça

César Guimarães

Ruben Caixeta de Queiroz

Projeto gráfico

Laboratório Devires

Geraldo Barroso

Editoração eletrônica

Geraldo Barroso

Capa

Carlos Maco Camargos Mendonça

Geraldo Barroso

Assistente de produção

Marina Lanza

Revisão

Irene Ernest Dias

Tradução dos resumos

Alice Loyola (francês)

Pedro Marra (inglês)

Apoio

Grupo de Estudos em Imagem e Sociabilidade GRIS/UFMG

Impressão

SEGRAC

Tiragem

300



Publicação da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas (FAFICH)
Universidade Federal de Minas Gerais UFMG
Avenida Antônio Carlos, 6627 Pampulha
31270-901 Belo Horizonte MG
Fone: (31) 3499-5050

D 495 DEVIRES cinema e humanidades / Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas (FAFICH) v.2 n.1 (2004)

Anual

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

1. Apresentação da edição - <i>César Guimarães</i>	05
2. Da cidade palavra à cidade imagem: Rainer Werner Fassbinder e a série para TV <i>Berlin Alexanderplatz</i> - <i>Elcio Loureiro Cornelsen</i>	08
3. Musical em negro: o espectador e a dançarina - <i>César Guimarães</i>	32
4. Pela 2ª vez (o cinema) - Godard, a literatura e o feminino - <i>Maurício Salles Vasconcelos</i>	48
5. O prelúdio de um outro momento - <i>Oswaldo Teixeira</i>	64
6. Iracema: o cinema-verdade vai ao teatro - <i>Ismail Xavier</i>	70
7. Documentário brasileiro contemporâneo e a micro-história - <i>Karla Holanda</i>	86
8. A imagem animada e a pesquisa antropológica entre os dogons - <i>Philippe Lourdou</i>	102
9. Jean Rouch: o sonho mais forte que a morte - <i>Ruben Caixeta de Queiroz</i>	110
10. Não pensar o outro, mas pensar que o outro me pensa - <i>entrevista com Jean-Louis Comolli</i>	148
11. Lista de figuras e normas de publicação	170



Apresentação da edição

Desde seu início até aos nossos dias lembra mais uma vez Jean-Luc Nancy , o cinema foi e continua sendo marcado pelos signos os mais pesados e ambíguos: o mito, as massas, o poder, o dinheiro, a vulgaridade, as atrações circenses, a exibição e o voyeurismo. Entretanto, mesmo quando se põe a serviço dos mitos, o cinema esse desfile incessante e interminável de filmes acaba por submeter toda presença imóvel e toda epifania do sentido a um deslocamento que o impede diferentemente de outras artes de conservar a evidência de uma “coisa em si”. O cinema vive de um paradoxo: da presença do que passa (no espaço e no tempo) e que, portanto, faz passar toda *apresentação*¹.

O que é próprio do cinema é fazer passar as imagens e os sons, provocando a mudança do sentido fixo e cristalizado para o fluido e movente, arrastando o determinado para a deriva da indeterminação. Esse fluxo ininterrupto de filmes que o mundo nos oferece, com a diversidade de suas técnicas e recursos expressivos, faz deslizar o excesso de sentido rumo

¹ NANCY, Jean-Luc. L'évidence du film. Bruxelles: Yves Gevaert Éditeur, 2001, p. 79.

à insignificância, a começar daquela que é própria da vida: singela e evidente em contraposição ao extraordinário com que tantos filmes e inúmeras peças publicitárias buscam nos seduzir, ela faz passar essas imagens que não conduzem a nenhum mistério, a nenhuma revelação: “exemplares, sublimes, banais, grotescas, ingênuas, falsificadas, esboçadas, sobrecarregadas. Uma vida que faz seu cinema”².

A cada filme, o cinema recomeça. A despeito de tudo: de suas utopias (hoje tão distantes), de suas ambições e enganos, e até mesmo da servidão aos poderes que o cerceiam o que inclui não apenas as exigências do mercado, que só enxerga no público uma audiência rentável, mas também o predomínio de certos modelos narrativos, a inflexibilidade dos roteiros, a caracterização realista dos personagens (com insossas pitadas de psicologia), a espetacularização da ação, os maus-tratos a que a linguagem verbal é submetida, a previsibilidade das relações entre os campos visual e sonoro...

Para além das diversas teorias e metodologias de ontem e de hoje que elegeram o cinema como seu objeto, o que é importa é que, quando os filmes ultrapassam o domínio do visual, eles nos engajam em uma experiência que é da ordem da alteridade. Para lembrar Serge Daney, enquanto a imagem por definição ambígua solicita um desejo de ver, o visual é governado pela vontade de tudo mostrar, unívoca e obcecadamente. Há, porém, filmes que promovem a irrupção da alteridade à maneira de um rosto que surge abruptamente no quadro e desconcerta nosso olhar e nossos códigos de reconhecimento da diferença, apresentando-nos o rumor de um outro mundo que ameaça surgir, e que logo se insinua no nosso campo perceptivo, desfamiliarizando-o. Aqui, trata-se menos do aparecimento de um outro individualizado, a exibir sua diferença enquadrada pela relação sujeito que olha/objeto olhado, do que uma estrutura. *Outrem* como estrutura dirá Deleuze, a partir do romance *Sexta-feira ou os limbos do Pacífico*, de Michel Tournier é aquilo que povoa o mundo de “possibilidades, de fundos, de franjas, de transições” e que constitui, no mundo mesmo, um “conjunto de bolhas que contém mundos possíveis”³.

² NANCY, Jean-Luc. Idem, p. 79.

³ DELEUZE, Gilles. Michel Tournier e o mundo sem outrem. In: DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 1974, p. 319.

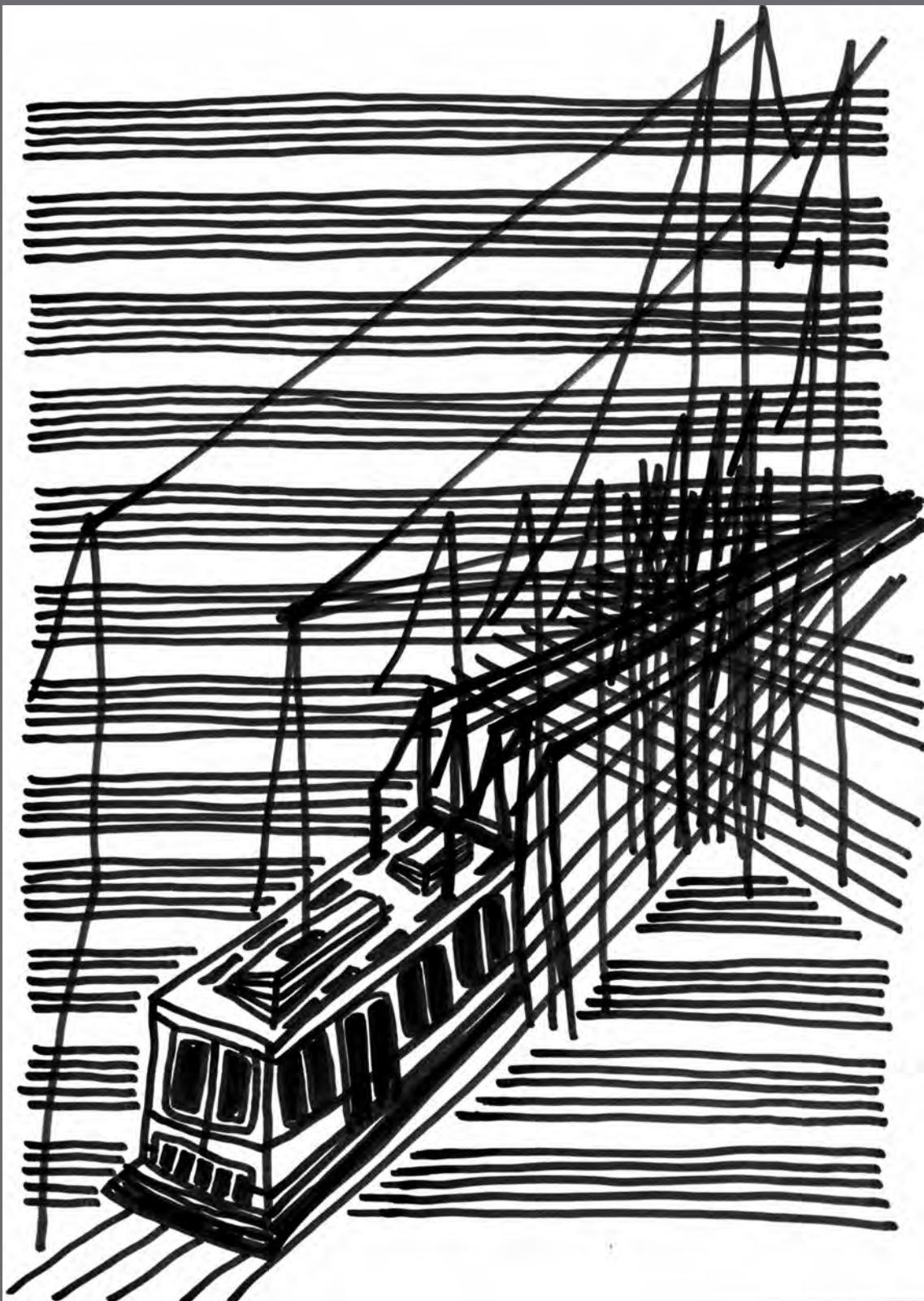
Outrem é uma estrutura que retira do eu e do olho observador

o privilégio de recortar o mundo e os sujeitos que o habitam como um objeto, eles mesmos prontos a nos converter também em objeto assim que formos olhados. Mais do que a aparição da figura de Sexta-feira para Robinson Crusoe, outrem é, afinal, “o signo do não-percebido no que eu percebo”⁴. Ao contrário do que pode parecer, contudo, não são apenas os filmes documentários ou etnográficos comumente (e enganosamente!) identificados com a representação ou com a investigação do outro (seja o de uma outra classe ou grupo social que não o nosso, seja o de uma outra cultura) que nos propiciam tal experiência de alteridade. Seja no domínio da ficção ou no documentário (e sem excluir a interlocução entre os dois), o que é decisivo na experiência estética proporcionada pelos filmes é que eles nos ofereçam uma reserva de afecção e de imaginação que nos permita viver nossa própria experiência como experiência de alteridade: “Alguma coisa arrebentou no mundo e todo um conjunto de coisas se desmorona, convertendo em mim”, escreve Tournier. Eis aí uma bela razão para identificar e descrever os vínculos entre o Cinema em sua diversidade estilística e em seus diferentes gêneros e as Humanidades com o pluralismo de seus saberes e a multiplicidade de seus objetos.



César Guimarães

⁴ DELEUZE, Gilles. Michel Tournier e o mundo sem outrem. Idem, p. 315.



***Berlin Alexanderplatz:* da cidade-palavra à cidade-imagem**

Elcio Loureiro Cornelsen

Faculdade de Letras da UFMG

Resumo: O objetivo do presente artigo é abordar algumas questões ligadas ao processo de transcrição intersemiótica e seu reflexo na representação espacial da grande cidade, tomando por base o filme *Berlin Alexanderplatz*, de Rainer Werner Fassbinder, e o romance homônimo de Alfred Döblin.

Palavras-chave: Rainer Werner Fassbinder. *Berlin Alexanderplatz*. Alfred Döblin. Montagem. Romance da grande cidade.

Quando nos decidimos por analisar o filme *Berlin Alexanderplatz*, do cineasta alemão Rainer Werner Fassbinder (1946-1982), do ponto de vista da transcrição intersemiótica, notamos de imediato a gama de possibilidades de reflexão que tal obra suscita. Baseado no romance homônimo de Alfred Döblin (1878-1957), publicado em 1929, o filme de Fassbinder, uma série para TV composta de 13 capítulos e um epílogo, mantém uma relação direta com o seu pré-texto. Como poderemos constatar, Berlim se agiganta como a cidade-imagem do cinema, construída a partir de um referencial da cidade-palavra da literatura. Esse fato nos impele a levar em conta dois aspectos fundamentais: o papel de Berlim no romance de Döblin e a construção de Berlim no filme de Fassbinder. Nosso intuito é entender o funcionamento de imagens no cinema e na literatura a partir de categorias adotadas por César Guimarães (1997, p. 27), como “representação” (literatura) e “apresentação” (cinema), para constatarmos de que forma se estabeleceram as transposições intersemióticas de textos de códigos diversos no nosso caso, de um texto verbal para um texto visual, que nos auxiliariam a reconhecer a construção da imagem de Berlim no filme de Fassbinder. A aproximação entre cinema e literatura pode se dar tanto pelo viés dos modos de se “dividir” o tempo quanto pelo viés da visibilidade, quer dizer, “do predomínio de um caráter imagético de certas descrições” (GUIMARÃES, 1997, p. 141). Dada a natureza do objeto e do recorte temático que a arquitetura da cidade moderna requer, privilegiaremos esta última.

Sem dúvida nenhuma, foi o princípio estilístico empregado por Döblin, baseado nas técnicas de montagem e colagem, que despertou o interesse de Fassbinder pela obra. Conforme suas próprias palavras nos revelam:

“A linguagem em *Berlin Alexanderplatz* é influenciada pelo ritmo dos trens expressos, que passavam diante do gabinete de Alfred Döblin, e que ainda passam por lá. A linguagem é marcada por coisas como essas, na maioria, ruídos da grande cidade, com seus ritmos específicos e sua loucura incessante em um eterno ir-e-vir. E da vida consciente em uma grande cidade, em um alerta constante diante de tudo, o que realmente significa viver em uma cidade, surge também, sem dúvida, a técnica

de colagem, que Döblin emprega aqui, um dos poucos romances de grande cidade que há. Viver em uma grande cidade implica a mudança contínua da atenção para sons, imagens, movimentos. Os meios do princípio narrativo adotado mudam, de modo semelhante, como muda o interesse de um habitante atento de uma grande cidade, sem que este, assim como a narrativa, perca a referência de si mesmo como seu centro.” (FASSBINDER, 1980, p. 6) (tradução nossa)

No romance *Berlin Alexanderplatz*, ao invés de uma narrativa linear, entra em cena um estilo comparável ao da montagem no cinema. A grande cidade é montada através de um emaranhado de textos que se entrecruzam na história do protagonista Franz Biberkopf. A montagem como técnica literária baseia-se no processo de integração de textos literários com textos considerados extraliterários (por exemplo, manchetes de jornal, textos publicitários, impressos, documentos históricos) ou com citações ou paráfrases de outros textos literários. O autor-narrador que adota esse princípio surge como artesão, um montador que realiza o processo de criação por meio de diversos materiais, em que sua “fantasia” trabalha a partir de “fatos” textuais, e não exclusivamente através do “gênio” criativo do autor.

A linguagem de *Berlin Alexanderplatz*, que tanto impressionara Fassbinder, está intrinsecamente ligada ao meio, à grande cidade, o berço da técnica que exige do olhar do poeta uma nova forma de apreensão diante da multiplicidade de imagens e sons e uma nova forma de expressão da avalanche dessas imagens em movimento incessante. O mundo da técnica é, pois, um fator decisivo para a elaboração do princípio estilístico na obra de Döblin, a qual inscreveu o seu nome no grupo daqueles romancistas que se destacaram nas primeiras décadas do século XX por terem empregado novas técnicas no processo de representação da realidade urbana, como James Joyce e John dos Passos. O próprio Döblin postulava, em 1913, o conceito de *Kinostil* (estilo cinematográfico) como marca de sua teoria do romance, adequada às transformações do mundo moderno. No manifesto literário *An Romanautoren und ihre Kritiker. Berliner Programm* (Aos Romancistas e seus críticos. Programa

Berlinense) (DÖBLIN, 1989, p. 119 e seg.), publicado na revista expressionista *Der Sturm*, Döblin propõe uma reflexão sobre um dos fundamentos da literatura: a capacidade de emitir imagens por meio de palavras. Döblin concebia o estilo cinematográfico (*Kinostil*) como um estilo realizado a partir da despersonalização (*Depersonation*) do autor, despojado de qualquer psicologismo (*Psychologismus*), e tendo como alicerces a fantasia cinética (*kinetische Phantasie*) na representação das mais diversas sensações e a fantasia factual (*Tatsachenphantasie*), que, necessariamente, atrelaria a criação à realidade empírica (CORNELSEN, 2001, p. 199). A realidade imagética, na teoria de Döblin, deve ser abstraída a partir da realidade discursiva. Diferentemente do realizador que registra as imagens por meio da câmera, o escritor dispõe, em princípio, da realidade discursiva, ou seja, da linguagem em si e de toda uma gama de produções discursivas, nas quais estão fixadas as mais diversas imagens que compõem tanto os vários registros da realidade empírica como o incomensurável arquivo da tradição fixada pela escrita. O mundo apresenta-se a Döblin como um mundo de linguagens e textos, que impele o romancista a renunciar à linearidade. A disposição de uma “memória coletiva” de textos sob influência lingüística, cultural e histórica faz com que a técnica de montagem literária delimite espacialmente a linguagem, a memória, a psique como uma cidade de palavras e textos, transformando o espaço textual em espaço urbano.

Não há dúvida de que o projeto de filmagem do romance *Berlin Alexanderplatz* significou um grande desafio para Fassbinder. Embora já houvesse adquirido experiência ao adaptar outras obras, como as peças de teatro *Pioniere in Ingolstadt* (*Pioneiros em Ingolstadt*, 1970), de Marieluise Fleißer, e *Wildwechsel* (*Encruzilhada de Bestas Humanas*, 1972), de Franz Xaver Kroetz, e os romances *Effi Briest* (1972/74), de Theodor Fontane, e *Bolwieser* (1976/77), de Oskar Maria Graf (VETTER, 1992, p. 17, 18, 20 e 26), o romance de Döblin impunha-lhe outras dificuldades, geradas pela própria essência da obra: como se basear na narrativa literária de Döblin, próxima do domínio das imagens, para construir uma narrativa cinematográfica que pudesse dar conta imagetivamente dessa Berlim bruta e,

ao mesmo tempo, pulsante? Aliás, a primeira filmagem do romance, dois anos após seu lançamento, em 1931, funcionava como uma espécie de alerta às possíveis críticas que estariam por vir. Guardadas as devidas proporções entre o meio cinematográfico do final da década de 20 e início da década de 30, ou seja, nos primórdios do cinema sonoro, e o contexto do Cinema Novo Alemão nas décadas de 70 e 80 do século XX, podemos dizer que a mesma cobrança que recaía sobre o cineasta Phil Jutzi (1896-1946) no intuito de reproduzir fielmente a atmosfera de *Berlin Alexanderplatz* a partir de seu potencial estilístico atingiria também a Fassbinder. A expectativa criada em torno da primeira versão cinematográfica do romance surgiu do fato de que os críticos, ao reconhecerem a sua potencialidade visual que sugere o efeito de simultaneidade, apesar da linearidade do signo lingüístico, acreditavam ser possível sua transposição para um outro regime semiótico. A fotografia, segundo Döblin, deveria refletir a atmosfera e a cor local da Alexanderplatz e arredores. Outro aspecto fundamental, possibilitado pelo advento do filme sonoro, seria o emprego do dialeto como aspecto autêntico local. Um terceiro fator destacado pelo autor seria a possibilidade de se unir imagem visual e imagem sonora, criando uma trilha que acompanhasse o destino de Biberkopf e marcasse por meio de sons o estado de ânimo da personagem. No entanto, a recepção do filme sob direção de Phil Jutzi, que contara com um roteiro do próprio Döblin, escrito em parceria com Hans Wilhelm (1904-1980), e com o então astro Heinrich George (1893-1946) no papel principal, foi marcada pelo tom de crítica. O filme resultou em um produto extremamente modificado em relação a seu modelo. Por um lado, a redução se fez patente assim como já ocorrera com a peça radiofônica, uma vez que o material do romance só poderia ter sido adaptado ao tempo do filme, caso fosse extremamente resumido. Vários elementos que dizem respeito ao contexto sócio-histórico de emergência e ao princípio estilístico da montagem foram deixados de lado. O que se colocou em primeiro plano foi uma espécie de “estória policial” que poderia ser facilmente absorvida pelo público. Para a maioria da crítica, tratou-se, portanto, de um “empobrecimento” do romance em relação à sua versão filmada. Nem parecia que se estava transpondo para o meio cinematográfico uma obra de vanguarda. Pois ela foi esva-

ziada naquilo que mais tinha de vanguardista: o princípio estilístico da montagem. “Desmontado”, restou apenas o esqueleto, uma pálida “história” de Heinrich George, ou melhor, Franz Biberkopf. Certamente, foram os desejos de ver a obra filmada e a oportunidade de ganho financeiro que levaram Döblin não só a aceitar as modificações, como a ser o seu co-autor. A diferença de linguagem entre os meios literatura e cinema fez com que modificações fossem inevitáveis, sobretudo se considerarmos que o cinema sonoro ainda era muito recente e as inovações, relativamente limitadas. Não se pode dizer que a técnica cinematográfica tenha desempenhado um papel nesse “empobrecimento”. O que faltou, provavelmente, foi o interesse de Döblin, ou mesmo dos produtores, de usarem uma técnica mais adequada que pudesse fazer jus ao que de melhor traz o romance. Mas, certamente não foram apenas as diferenças decorrentes do meio de expressão ou das técnicas a serem empregadas os únicos fatores que produziram um distanciamento entre a versão cinematográfica e o romance *Berlin Alexanderplatz*. O processo de adaptação acabou por impor uma recriação do “original” que conduziu a uma nova interpretação ou mesmo síntese do tema, de modo que houvesse um certo “esvaziamento” do tema político na versão filmada. Sendo assim, Döblin teve de se curvar aos interesses dos representantes da *Allianz-Film* que optaram por uma versão menos “politizada”, temendo distúrbios como os que haviam sido promovidos em Berlim por membros das *Sturmabteilung* (Tropa de Assalto), organização paramilitar nazista, durante o lançamento da filmagem americana do romance *Im Westen nichts Neues* (*Nada de Novo no Front*, 1929), de Erich Maria Remarque (1898-1970), um dos principais representantes do pacifismo na República de Weimar (SANDER, 1998, p. 232). Aliás, vale a pena lembrar que *Berlin Alexanderplatz* foi uma das obras queimadas pelos nazistas em maio de 1933, difamadas como “literatura de asfalto” (*Asphaltliteratur*).

Voltando a Fassbinder, devemos nos indagar, então, a respeito de suas intenções e possibilidades técnicas ao basear seu filme na obra de Döblin. A longa duração da série para TV *Berlin Alexanderplatz*, contendo 13 capítulos e um episódio, num total de aproximadamente 15 horas de duração, possibilitou a Fassbinder uma proximidade maior com o

romance, de modo que, de início, tal fato não daria margem a críticas como “empobrecimento” ou mesmo “esvaziamento” do enredo e das possibilidades técnicas, as quais atingiram o trabalho de Phil Jutzi no passado. A série foi uma produção para o canal de televisão WDR Westdeutscher Rundfunk. A companhia cinematográfica Bavaria Atelier-Filmgesellschaft e a TV italiana RAI assumiram a co-produção. A série custou à WDR cerca de 13 milhões de marcos e foi filmada entre junho de 1979 e abril de 1980, num total de 154 dias, em Berlim e Munique (SANDER, 1998, p. 245). O papel principal foi dado ao ator Günter Lamprecht, aliás, uma garantia do emprego do dialeto berlinense como colorido espacial local, uma vez que Lamprecht não só é berlinense, como também nasceu nas imediações da Alexanderplatz em 1921. A equipe de filmagem contou com nomes que se tornaram decisivos para o sucesso de *Berlin Alexanderplatz*: entre outros, Xaver Schwarzenberger (fotografia) e Peer Raben (música). Se a longa duração da série, por um lado, garantia a Fassbinder uma maior aproximação ao pré-texto, por outro, o cineasta adaptou legitimamente a obra de Döblin de acordo com sua leitura pessoal, o que significa que, desde o início dos trabalhos, ele não pretendeu realizar uma adaptação fiel do romance para a TV. O epílogo, como será exposto posteriormente, reflete bem a interpretação que Fassbinder fez do romance. Aliás, o epílogo é a parte mais polêmica da série.

Transmitida pela WDR de 12 de outubro a 29 de dezembro de 1980, a série despertou na maioria dos telespectadores rejeição e incompreensão. Os fatores que se tornaram alvo de crítica do público foram as cenas de violência de toda natureza, além do fato de que o filme fora rodado com pouca luminosidade. Fassbinder justificou-se alegando que o público não estava preparado para novidades e que não entendia o seu trabalho, pois estava condicionado a uma estética convencional, difundida comumente pelos seriados de TV (SANDER, 1998, p. 249). O aspecto fundamental que garantiu à filmagem de Fassbinder uma proximidade estética em relação ao romance é o emprego de citações visuais (por exemplo, através de cartazes na estação do metrô Alexanderplatz) ou sonoras (uma voz o próprio Fassbinder narra citações resultantes da montagem no romance, e as canções também são reproduzidas no filme). Por outro lado,

adequando o pré-texto às suas intenções, o cineasta criou alguns elementos e personagens que não se originam do romance. Além de lhe faltar o caráter autêntico da versão de Jutzi em termos de locações externas, a versão para TV resulta de uma espécie de leitura “pós-Shoah”, em que o cineasta procura explorar com maior ênfase episódios do romance que dão indícios da ascensão do nazismo na fase final da República de Weimar. Não obstante as intenções pessoais que, inegavelmente, fundamentam a postura autônoma do cineasta diante do processo de adaptação de uma obra literária, Fassbinder tornou o romance *Berlin Alexanderplatz* e, indiretamente, seu autor mundialmente conhecidos. Mesmo na Alemanha, a série tornou Döblin conhecido entre as camadas que, provavelmente, nunca haviam lido sequer um de seus romances, não só pela polêmica que causou, mas também por ter sido apresentado por um veículo de comunicação de massa com um alcance muito maior que o cinema. A exibição da série nos Estados Unidos e na França nos anos 80, bem como no Brasil em 1989, pela TV Cultura, também resultou em um grande sucesso.

A imagem de Berlim na série também foi motivo de crítica no contexto de sua exibição. O escritor e crítico literário suíço Hermann Burger criticou a série de TV em um ensaio intitulado *Kein Platz für den Alexanderplatz* (Sem lugar para a Alexanderplatz), sobretudo por entender que Fassbinder teria reduzido a cidade a poucas cenas externas, privilegiando, ao contrário, as cenas em interiores:

“Faßbinder [sic] desistiu, supostamente por motivos financeiros, de uma reconstrução histórica da Alexanderplatz e limitou-se a algumas cenas de rua rodadas em cenário como mero pano de fundo à la Bergman em *O Ovo da Serpente*. A metrópole da República de Weimar é reduzida a símbolos pitorescos: ônibus antigos, calhambeques lustrosos, vitrines montadas à moda de antiquários, luminosos, colunas cobertas de cartazes, uma estação de metrô. [...] O retrocesso de Faßbinder à arquitetura interior, o descuido do “exterior” em prol do interior ricamente decorado é a conseqüência lógica da interpretação do romance de Döblin, e tal interpretação [...] é, infelizmente, equivocada.” (apud SANDER, 1998, p. 251) (tradução nossa)

As palavras de Hermann Burger refletem, de certo modo, a interpretação de Fassbinder que tende mais a assumir um caráter subjetivo, o qual, sem dúvida, teve influência direta na forma como a cidade de Berlim é “imaginada” na série. Como poderemos constatar através de alguns exemplos, a subjetividade levou Fassbinder a privilegiar o interior em algumas passagens do filme, sobretudo no epílogo, como se a cidade se voltasse para dentro de si e se tornasse uma espécie de “cidade-entranha”. Mas antes de apresentarmos os exemplos do filme que ilustram tal tendência, devemos discorrer um pouco mais sobre a questão da “tradução” da cidade “legível” para a cidade “visível”. Vimos, anteriormente, que o próprio pré-texto fornece elementos que tornam o discurso plural e rico em imagens. Cabe-nos então indagar quais foram as estratégias arquitetônicas empregadas pelo cineasta para poder construir a sua Berlim imaginária. E é neste ponto que podemos rever, por exemplo, a crítica de Hermann Burger diante da imagem de Berlim: nossa impressão é de que o crítico busca a imagem calcada muito mais na idéia de “dado cênico”, aquele aspecto precário mencionado por Georg Salmony ao criticar o filme de Jutzi, por achar de maneira equivocada que as cenas externas funcionavam apenas como pano de fundo. Hermann Burger critica justamente o fato de que, na sua visão, a série apresenta apenas um pano de fundo descaracterizado, que não interage com o próprio enredo. O próprio texto de Döblin nos impõe, na verdade, uma outra forma de “perceber” a cidade. Consideremos o seguinte exemplo, extraído do capítulo “Um punhado de gente em torno da Alex”:

“Estão abrindo o túnel para o metrô em Alexanderplatz. Os bondes passam pela praça subindo Alexanderstrasse pela Münzstrasse até Rosenthaler Tor. Há ruas à esquerda e à direita. Nas ruas, casa diante de casa. Estão cheias de gente, do porão ao sótão. Embaixo ficam as lojas. Lojas de bebidas, restaurações, mercadinhos de fruta e verdura, produtos coloniais e especiarias, transportes, pinturas decorativas, confecção feminina, produtos de farinha e moinhos, garagens, corpo de bombeiros: a vantagem da mangueira a motor é a construção simples, fácil manejo, pouco peso, tamanho reduzido. Camaradas alemães, nunca o povo foi enganado de maneira mais infame, nunca uma nação foi traída de maneira mais degradante e injusta

como o povo alemão. Recordam ainda como Scheidemann, a 1º de novembro de 1918, prometeu paz, liberdade e pão no peitoril da janela do Reichstag? E como cumpriram a promessa? Equipamento para canalizações, companhia de limpeza de janelas, sono é remédio, cama de paraíso Steiner. Livraria, a biblioteca do homem moderno, nossas edições completas e autores e pensadores influentes reúnem-se e constituem a biblioteca do homem moderno. São os grandes representantes da vida intelectual europeia. A lei de proteção do inquilinato é um pedaço de papel. Os aluguéis sobem constantemente. A classe média trabalhadora é atirada ao chão e sufocada, o oficial de justiça tem colheita farta. Pedimos créditos públicos até 15.000 marcos à pequena indústria, proibição imediata de todas as hipotecas dos pequenos industriais. É desejo e dever de toda mulher preparar-se para a hora do parto. Todos os pensamentos e emoções da futura mãe giram em torno do nascituro. Então a escolha da bebida certa para a futura mãe é particularmente importante. A legítima cerveja Engelhardt-Caramelo possui como nenhuma outra bebida as qualidades do bom sabor, da força nutritiva, é digestiva, tem efeito refrescante. Cuide do futuro de seu filho e de sua família com um seguro de vida de uma seguradora suíça, Caixa de Pensões de Zurique. O seu coração vai pular! O seu coração vai pular de alegria quando você tiver um lar mobiliado com os famosos móveis Höffner. Tudo o que você sonhou sobre conforto é superado por essa realidade nunca antes imaginada. Embora os anos passem, essa visão permanece agradável e sua durabilidade e utilidade prática são uma renovada alegria.” (DÖBLIN, 1995, p. 115 e seg.)

Essa riqueza de imagens, esse texto montado e colado, dá margem à visão de uma Berlim “mural”, de uma Berlim que ultrapassa meramente o *status* de *Kulisse* (cenário, bastidor), ela se materializa em sua totalidade através do jornal, da previsão do tempo, do reclame, do sucesso a tocar no rádio, do noticiário político. O discurso simula a apreensão do meio pelos sentidos. E é justamente essa possibilidade inerente ao texto de Döblin que torna o seu discurso de representação em discurso de apresentação de imagens. Como afirma Christian Metz, “o discurso cinematográfico inscreve suas configurações significantes em suportes sensoriais de cinco espécies: a imagem, o som musical, o som fonético das ‘falas’, o ruído, o traço gráfico das menções escritas” (METZ, 1980,

p. 15). O discurso literário da modernidade torna, portanto, possível a simulação da atividade dos suportes sensoriais por meio de montagem e colagem de textos do cotidiano. A cidade moderna traduz-se, pois, em um complexo simultâneo de ruído, brilho, escuridão, verbo, música, velocidade. Devemos, então, avaliar as estratégias empregadas por Fassbinder para construir a metrópole da década de 20 a partir dessa construção sensorial veiculada pelo pré-texto. Assim como neste, a Berlim de Fassbinder está longe de ser mero “dado cênico”, mero “pano de fundo”, como quer Hermann Burger. Pois, não obstante a diferença fundamental entre cinema e literatura, em que “o cinema ‘realiza’ o movimento e o tempo”, enquanto “a literatura só pode ‘representá-los’ ou ‘figurá-los’”, como salienta César Guimarães, “através de seus próprios meios, a literatura pode tender mais à apresentação do que à representação, constituindo imagens através de signos lingüísticos” (GUIMARÃES, 1997, p. 27). Sendo assim, a tradução intersemiótica entre literatura e cinema trata de criar um regime de visibilidade (imagem técnica) a partir dos signos lingüísticos (imagem literária), dispondo, deste modo, “as relações entre o visível e o legível” (GUIMARÃES, 1997, p. 66). É por esse viés que precisamos refletir sobre a construção da Berlim imaginária em ambas as obras, ou seja, do discurso que tende à imagem no pré-texto, e dessas imagens adensadas e postas em movimento no filme.

A Berlim dos anos 20 surge no filme de diversas maneiras. As cenas de rua que focalizam a Alexanderplatz, a “regente cruel” do destino de Biberkopf, e seus arredores se compõem de tomadas feitas em Berlim e nos estúdios da Bavária em Munique. Na primeira fase das filmagens em Berlim, foram tirados diapositivos que puderam ser aproveitados na montagem do epílogo, trucagem que evitou novas e onerosas tomadas em Berlim, com a projeção dos ambientes dentro do estúdio, bastando que a cena em primeiro plano fosse proporcional e adequada às imagens do telão de fundo (HARTL, 1997). Mas esta não é a única forma de a cidade “entrar em cena”. A diferença entre o espaço público e o privado também deve ser levada em conta na nossa interpretação. Em termos de interiores, há um predomínio de um espaço privado, o apartamento de Franz Biberkopf, e de um espaço público, o bar do Henschke, freqüentado assiduamente

pelo protagonista. O interessante é que o apartamento de Biberkopf é “invadido” pela cidade em forma de sons – o noticiário de rádio, o sucesso tocando no gramofone, como no caso da cena em que os velhos amigos Eva e Herbert visitam Biberkopf pela primeira vez desde que fora posto em liberdade – e à noite pela luz de néon de um luminoso que penetra sua janela, piscando continuamente, como na cena em que Biberkopf e Cilly estão juntos. A presença acústica e visual da cidade faz com que aquela suposta “interioridade” espacial não se concretize plenamente.

Vejamos uma cena de rua, aliás, a primeira cena de rua de destaque no filme de Fassbinder, rodada com cerca de 300 figurantes, 20 carros e um ônibus antigo. Biberkopf vende prendedores de gravata próximo à estação de metrô Alexanderplatz: trata-se, pois, da cena correspondente àquela do filme de Jutzi, comentada anteriormente. O cenário é composto por uma rua ladeada de prédios de até quatro andares e da estação do metrô. Ruídos, automóveis e transeuntes em movimento, e vendedores ambulantes apre-goando seus produtos conferem à cena uma dimensão de autenticidade. Mas, apesar do adensamento simultâneo da cena, esses elementos por si ainda não produzem a fluidez da própria cidade, a qual estaria bem ao gosto de Döblin. É a posição e movimentação da câmera que se torna decisiva na mediação imagética entre indivíduo e grande cidade: primeiramente, o ator Günter Lamprecht é enquadrado à distância em plano médio; em seguida, pessoas e veículos passam entre a câmera e o ator que está dizendo o seu texto; então, há uma tomada de dentro de um bonde em movimento focalizando o ator, mediado pelo vidro do veículo. A fluidez da grande cidade se materializa no tráfego intenso e no ir-e-vir dos transeuntes, somados aos brados dos vendedores de jornal que, assim como Biberkopf, tentam ganhar a vida nos arredores da Alexanderplatz. O fato de o olhar ser entrecortado por essa fluidez da rua acaba produzindo o efeito de descentralização do indivíduo. A cidade está ali, presente, viva e ruidosa, assim como também está ali um indivíduo como outro qualquer, centro do interesse narrativo, mas longe de ser centro do mundo narrado. Essa cena, tecnicamente, lembra a cena do filme de Jutzi, com o fluxo dos bondes passando pela rua.

No âmbito do espaço público, surgem como índice de “interioridade” no filme e, em parte, no romance, a Penitenciária de Tegel, o Manicômio de Buch e o Matadouro Municipal. Além disso, foram rodadas cenas também dentro da estação do metrô Alexanderplatz, mais precisamente no saguão, pouco iluminado, ruidoso, também marcado pelo ir-e-vir dos usuários do metrô, vendedores ambulantes apregoando seus produtos e pela presença de um pequeno quiosque. Uma das cenas rodadas no interior da estação permite reconhecer a transposição do texto realizada por Fassbinder do meio literário para o meio cinematográfico. Biberkopf vende o *Völkischer Beobachter* (Observador Popular), jornal do partido nazista. Atendendo ao pedido de um inválido de guerra que conhecera no bar Novo Mundo e que lhe dera o emprego, Biberkopf usa, hesitante, a braçadeira com a suástica. Ao fundo, ouvem-se trechos da canção *Horst-Wessel*, hino da *Sturmabteilung* nazista, seguida de uma música instrumental. Biberkopf apregoa aos brados o nome do jornal. A cena é interrompida por uma citação em tela de fundo branca, na qual se lê: *Ordnung muss im Paradies sein* (Tem de haver ordem no paraíso). Em seguida, ouve-se uma canção popular. Um vendedor de salsichas se aproxima de Biberkopf, vestido todo de branco, em destaque pela pouca luminosidade da estação, puxa conversa com Biberkopf, o qual leva à frente, dependurado no pescoço, uma espécie de moldura de papelão na qual jaz a edição do jornal que está vendendo. O vendedor de salsichas diz ter ouvido que os nazistas são contra os judeus, e Biberkopf retruca não ter nada contra judeus, mas ser pela ordem. Numa das pilastras do saguão da estação do metrô, estão pendurados jornais, que contêm trechos originalmente montados no romance. Fassbinder utiliza o recurso da leitura do trecho pelo vendedor de salsichas:

“ Para o povo alemão no primeiro domingo do Advento: destruam finalmente suas imagens falsas e castiguem quem os embala em ilusões! Então chegará o dia em que a verdade há de subir do campo de batalha para vencer os inimigos com a espada da justiça e o escudo brilhante.”
(FASSBINDER, 1980, cap. 2)

Em seguida, ao fundo do diálogo entre Biberkopf e o vende-

dor de salsichas, o serviço de alto-falante da estação anuncia a chegada de uma nova composição. Transeuntes passam, e a cena se mantém escura. Por fim, o vendedor de salsichas deseja sorte a Biberkopf no novo empreendimento e, antes de ir embora, faz-lhe a seguinte revelação: “Desejo-lhe boa sorte, colega. Boa sorte. Eu sou judeu, sabe. Mas não tem importância. De qualquer forma, boa sorte.

Obrigado. [Biberkopf responde constrangido]” (FASSBINDER, 1980, cap. 2).

Na seqüência da cena, o vendedor de salsichas continua apregoando seu produto, enquanto passantes trafegam pelo saguão da estação, e o som do alto-falante anuncia a chegada e partida de trens do metrô, e ao fundo ouve-se o hino da Internacional, canção composta em 1871 para o movimento operário socialista. Entre os passantes que trafegam pelo saguão, estão Georg Dreske e Richard, comunistas e velhos amigos, que passam por Biberkopf, aparentemente, sem notá-lo. Embora os chame, Biberkopf se sente constrangido por saber que os amigos não aceitariam o fato de estar vendendo o *Völkischer Beobachter* e, ainda por cima, portando a suástica. A imagem sonora que envolve o diálogo é composta por uma canção marcial, a qual estabelece uma relação entre a imagem citada o jornal nazista afixado na pilastra da estação e o exibido por Biberkopf para atrair os fregueses e a imagem verbal o diálogo entre Dreske, Richard e Biberkopf, onde a conduta deste último é posta em questão. Assim como o vendedor de salsichas havia feito, Richard lê trechos do jornal que está afixado na pilastra, enquanto ao fundo toca novamente a canção *Horst-Wessel*, da organização paramilitar nazista: “O verdadeiro federalismo é anti-semitismo, luta contra o judaísmo também é luta pela independência da Baviera” (FASSBINDER, 1980, cap. 2).

A reação dos amigos é de riso, na tentativa de despertar em Biberkopf o senso do ridículo e, ao mesmo tempo, demonstrar a sua reprovação ao fato de que o amigo tenha se sujeitado inescrupulosamente a vender jornais e, ao mesmo tempo, fazer propaganda nazista. De longe, em destaque pelas vestes brancas em meio à cena escura, o vendedor de salsichas observa a discussão acirrada entre os três amigos,

tendo como som de fundo o hino da Internacional. O trecho do romance que serviu de base para a cena apresentada acima tem o seguinte texto:

“Agora Franz vende jornais populares. Não tem nada contra os judeus, mas é a favor da ordem. *Tem de haver ordem no paraíso*. Qualquer um tem de reconhecer isso. E ele viu os Capacetes de Aço, viu os rapazes, e seus líderes também, que coisa. Está parado na saída do metrô em Potsdamer Platz, na travessa Friedrichstrasse, abaixo da estação de Alexanderplatz. Concorda com o inválido do Novo Mundo, com o caolho, aquele da mulher gorda.

Para o povo alemão no primeiro domingo do Advento: destruam finalmente suas imagens falsas e castiguem quem os embala em ilusões! Então chegará o dia em que a verdade há de subir do campo de batalha para vencer os inimigos com a espada da justiça e o escudo brilhante.

“Enquanto se escrevem essas linhas, realiza-se o processo contra os cavalheiros do Estandarte Reich, ao qual uma superioridade de 15 a 20 vezes permitia manifestações desse tipo, em que seu pacifismo programático bem como sua coragem atacavam um punhado de nacional-socialistas, abatendo-os, e com isso mataram nosso P. G. Hirschmann de maneira animalesca. Até dos depoimentos dos acusados que, segundo a lei, tiveram permissão e da parte do partido possivelmente tiveram ordem de mentir, ressalta com que premeditada crueldade, características dos princípios partidários, eles agiram.

“O verdadeiro federalismo é anti-semitismo, luta contra o judaísmo também é luta pela independência da Baviera. Muito antes do começo o salão de festas da Mathaeser estava lotado, e chegavam sempre novos visitantes. Até a abertura da reunião nossa vigorosa banda das SA alegrou-nos com a excelente apresentação de marchas e cantigas animadas. Às oito e meia o camarada do partido Oberlehrer abriu a reunião com uma cordial saudação e depois deu a palavra ao camarada de partido Walter Ammer.”

Os companheiros de Elsasser Strasse morrem de rir quando à tarde ele chega ao bar com *a braçadeira fascista* cautelosamente no bolso, e eles a tiram de lá. Franz corta a onda deles.” (DÖBLIN, 1995, p. 74 e seg.) (Grifos nossos)

Como podemos notar, a ambientação é diferente, o espaço externo mencionado no trecho do romance, próximo da estação de metrô Potsdamer Platz, torna-se, no filme, o interior da estação Alexanderplatz. Além disso, há uma junção entre a cena final do bar, onde Biberkopf encontra os amigos que o criticam por estar vendendo jornais nazistas e a cena da venda dos jornais dentro da estação de metrô. Notamos também a intertextualidade entre as duas cenas, destacada no exemplo acima pelos grifos, e que no original em alemão são citações literais do romance. O momento em que Biberkopf vende jornais populistas e anti-semitas é usado por Döblin para montar textos que, por um lado, se associam à nova atividade do protagonista e, por outro, introduzem a temática político-ideológica. A cena em questão não só traz o produto vendido por Biberkopf, ou seja, o jornal *Völkischer Beobachter*, órgão oficial do partido nazista, publicado desde 1918 e tornado instrumento de propaganda em 1926 por Joseph Goebbels (1897-1945), como também, a partir dos recortes apresentados, alude à instabilidade do cenário político pela ação de unidades paramilitares. A maior delas, na época, era o *Stahlhelm* (Capacete de Aço), organização de veteranos de guerra, de tendência direitista nacional e conservadora e ligado ao DNVP Partido Popular Nacional Alemão. As SA, *Sturmabteilung* (Divisão de Assalto) eram organizações nazistas. Por último, há a menção aos *Ritter von Reichsbanner* (Cavaleiros do Estandarte do Reich), grupo ligado ao partido socialdemocrata, fundado em 1924 para defender a República. A citação sobre o 1º Advento parece ser, pelo tom, de um jornal popular de direita, uma vez que une cristianismo e nacionalismo. A citação seguinte menciona um processo aberto em novembro de 1927 contra membros do *Ritter von Reichsbanner* e das SA. A organização foi acusada de ter assassinado o membro do partido nazista Hirschmann em 25 de maio do mesmo ano. A última citação em sequência foi extraída da edição de 19 de novembro de 1927 do *Völkischer Beobachter*. Döblin modificou o nome do orador. A montagem de tais textos permite que o leitor contraste os pensamentos com o comportamento de Biberkopf. Nem mesmo os laços de amizade com os judeus Nachum e Eliser, os quais procuraram ajudá-lo a se reanimar após a saída da prisão, levam Biberkopf a refletir sobre seu ato, o que mostra a precariedade da consciência do protagonista

naquele momento da história. Embora não seja anti-semita, está preparado para alimentar a máquina de propaganda nazista, tornando parte dela, mesmo que seja apenas uma minúscula peça da engrenagem. A diferença entre o filme e o romance, nesse sentido, se situa no fato de que os textos montados são apresentados ao leitor como meio para que este possa se distanciar criticamente do argumento de “ordem” de Biberkopf a partir de informações que demonstram a violência e a discriminação que estão por trás desse suposto discurso de “ordem”, enquanto o telespectador conta com figuras mediadoras que são a personagem do vendedor de salsichas, criada por Fassbinder justamente para tornar mais contundente a crítica que já estava presente no texto de Döblin, quase quatro anos antes de os nazistas chegarem ao poder, e os amigos Richard e Georg Dreske. O fato de Fassbinder ter extraído literalmente do romance as citações e, por vezes, tê-las mediado pela fala de personagens, deu margem também à crítica de que, com este artifício, teria ocorrido uma “re-psicologização” (apud SANDER, 1998, p. 251) da narrativa moderna, o que teria causado então uma suposta “redução” estética da complexidade de um texto vanguardista por meio de desmontagem, como afirma Hermann Burger. Por outro lado, a economia textual no romance é adensada através dos ruídos e sons da estação, ou mesmo pelo diálogo acompanhado de trilha sonora que reforça a crítica construída pelas imagens e falas. E o próprio Hermann Burger reconhece que o desempenho no âmbito da composição dos sons e da trilha sonora, por outro lado, tratou de aproximar o romance da versão cinematográfica: “Essa melodramatização da matéria, esse oscilar em forma de réquiem entre polifonia e cacofonia corresponde à técnica de montagem de Döblin” (apud SANDER, 1998, p. 250). As críticas de Hermann Burger ao filme devem ser, portanto, revistas. O próprio exemplo anterior revela que o adensamento cênico por meio de diálogos, citações de textos montados, trilha sonora, ruídos, inserção de personagens etc., da forma como foi levado a cabo, só se tornou possível não por uma desmontagem, mas sim por uma remontagem, segundo uma autonomia estética assumida por Fassbinder no processo de adaptação do romance que, pelo contrário, não apaga os traços da modernidade do pré-texto, mas sim os reorganiza e os enriquece imagetivamente. Se adotarmos a tipologia das

imagens segundo César Guimarães (1997, p. 78 e seg.), a tradução intersemiótica do exemplo anterior marca a passagem de uma “imagem referida” do pré-texto, ou seja, “a que os textos fazem referência” no caso, a citação do trecho de jornal para uma “imagem perceptiva”, que representa “tanto o processo de percepção quanto os objetos por ele apreendidos” no exemplo, o ato da leitura dos trechos de jornal pelo vendedor de salsichas e por Richard.

Por fim, cabe-nos refletir sobre a arquitetura da Berlim imaginária justamente na parte mais polêmica do filme: o epílogo. O epílogo, uma espécie de adendo que Fassbinder achou necessário para o encerramento da série, gerou uma grande polêmica mesmo antes da primeira exibição do filme na TV. Alguns críticos o definiam como fruto de “visões malucas do cineasta”, pois nele “ladrões são elevados a reis, e a Sagrada Família é mostrada nua, de modo provocador”, conforme o artigo *Die Heiligen und ihr Narr* (Os santos e seu tolo), publicado na revista *Quick* em 14 de maio de 1980 (apud SANDER, 1998, p. 247). Pensou-se até mesmo em ações de protesto para impedir que o epílogo fosse levado ao ar. Porém, os representantes da WDR decidiram mantê-lo. Apenas o horário de exibição foi alterado, passando das 21 horas, horário mantido para os demais 13 capítulos, para as 23 horas, com cerca de duas horas de duração. O título do epílogo indica que Fassbinder distanciou-se intencionalmente do romance para poder criar suas próprias imagens oníricas: *Mein Traum vom Traum des Franz Biberkopf* (Meu sonho do sonho de Franz Biberkopf). Trata-se, pois, de uma potencialização do sonho o termo mais preciso seria delírio! do protagonista após descobrir que sua namorada Mieke havia sido assassinada por Reinhold.

Em relação à construção imagética da cidade, a primeira cena do epílogo encerra em si a estratégia de simulação adotada por Fassbinder para marcar espacialmente o estado de delírio ou de sonho, na visão do cineasta: a fusão de espaços, que aqui se estabelece entre a rua e o cemitério. Na verdade, a rua se torna cemitério: por toda parte, lápides, cruzes, túmulos, velas cobrem o leito da rua, os anjos Sarug e Terah, instâncias que aparecem no romance, mas sem o destaque dado a elas por Fassbinder, acompanham Biberkopf. Aparecem Ida, as-

sassinada por Franz, as antigas namoradas Cilly e Franze, o amigo judeu Nachum e Mieze, cujo assassinato desencadeara em Biberkopf o processo de delírio. A cena também é composta por sons, ruídos, barulho de comício, suicidas “vivos” integram a cena, uma voz narrativa o próprio Fassbinder apresenta as estatísticas para o ano de 1927 em relação aos nascimentos e às mortes, Mieze jaz sobre um túmulo, os anjos conversam entre si, o coral do Exército da Salvação canta uma canção, Otto Lüders, o primeiro a ludibriar Biberkopf após sua saída da prisão, também aparece, de modo que a cena se compõe basicamente a partir da memória de Biberkopf, agora desorientada e afetada em relação ao reconhecimento dos limites de espaço. Esse trecho corresponde a três páginas do romance de Döblin (DÖBLIN, 1995, 369 e seg. e 374). A seqüência da cena difere entre os dois textos. Além disso, no romance o cemitério, apesar da imagem surreal dos suicidas expostos, um enforcado e um morto por dose letal de morfina, permanece sendo apenas e tão-somente o cemitério, onde Biberkopf procura a sepultura de Mieze e, ao final, entra em um veículo que o leva para a Bayerischer Platz, onde mora Eva. No filme, Biberkopf volta a si do delírio: Eva e Herbert o encontram na calçada, próximo da estação Alexanderplatz, ajoelhado, como se estivesse escavando com as mãos a sepultura de Mieze; a polícia chega e o prende.

Antes de prosseguirmos com os exemplos, devemos refletir sobre a noção de sonho como “imagem mental”, segundo a tipologia de César Guimarães (1997, p. 54). As imagens mentais por excelência são a memória e o sonho. Elas “são constitutivas da experiência do personagem-narrador, formadoras de uma memória ‘misturada de imagens e afetos experimentais’” (GUIMARÃES, 1997, p. 81). Essa mistura de imagens, espaços, pessoas, onde os limites são apagados, reflete o espírito da estratégia empregada por Fassbinder para criar esses espaços híbridos, que não são mais espaços cênicos, mas espaços de memória em delírio. Sem dúvida, a subjetividade resultante da interpretação da obra de Döblin adquire aqui uma qualidade magistral: Berlim torna-se, pois, uma espécie de “cidade-mental”, interiorizada em Biberkopf.

Após a prisão, Biberkopf é conduzido ao Manicômio de Buch para tratamento, totalmente fora de si. Mas o espaço de Buch

só aparece nas cenas em que os médicos se indagam sobre o tratamento mais adequado para o paciente, enquanto que, para Biberkopf, o espaço interior do manicômio é sobrepujado por “um espaço interior de segundo grau”: os espaços de memória em delírio se interiorizam, de modo que a fusão de espaços torna-se recorrente ao longo do epílogo. Neste ponto, poderíamos dizer que a “cidade mental” da cena da rua-cemitério torna-se “cidade-entranha”, extremamente interiorizada. Essa estratégia também não encontra correspondente no romance, onde o espaço de delírio do protagonista permanece o manicômio.

Outro exemplo da interiorização e supressão de limites do espaço da cidade no filme se materializa na cena em que Biberkopf é açoitado pelos amigos Richard e Georg Dreske e, posteriormente, também por Reinhold, na presença da quadrilha liderada por Pums. O local da cena resulta da fusão do Novo Mundo, bar onde Biberkopf estivera juntamente com a namorada Lina e conhecera o veterano de guerra que lhe arranhou o emprego de vendedor de jornais nazistas, com o Exército da Salvação, onde Biberkopf estivera com Reinhold, e o bar do Henschke, assiduamente freqüentado por todos que aparecem na cena. Há também uma outra composição de bar e de cela de prisão, em que aparecem os amigos Eva e Herbert, ou mesmo de cela e dormitório. A casa dos judeus Nachum e Eliser, onde Biberkopf conversa com Ida sobre o seu assassinato, é, ao mesmo tempo, o bar do Henschke.

A junção espacial, concretizada pela supressão dos limites entre os ambientes, conduz à interioridade do espaço motivada pelo estado de delírio de Biberkopf. A cidade-entranha, que surge desse estado, está magistralmente caracterizada em uma cena do epílogo em que o piso do saguão da estação de metrô Alexanderplatz está coberto por um gramado, para onde acorre um grupo de comunistas, seguido por paramilitares da *Sturmabteilung*, cena que se encerra com agressões físicas e uma saraivada de balas contra os beligerantes. E essa interiorização é acompanhada, ao longo do epílogo, por uma trilha sonora *sui generis*, em que não faltam Janis Joplin, Elvis Presley, Glenn Miller, entre outros.

Para finalizar, gostaríamos ainda de destacar a solução encontrada por Fassbinder para apresentar na tela o final do romance *Berlin Alexanderplatz*. Após ter falecido e, em um processo inusitado, ter “renascido” no manicômio como um novo homem e com um novo nome, Franz Karl Biberkopf é posto em liberdade, enquanto Reinhold é condenado pelo assassinato de Mieke. Em seguida, torna-se um modesto auxiliar de portaria em uma fábrica de médio porte, portanto, uma ínfima peça na gigantesca engrenagem da grande cidade. Sua consciência política, adquirida de forma inusitada através de seu “renascimento”, leva-o a observar atentamente o que se passa a sua volta, sem, no entanto, assumir qualquer compromisso com aquelas tendências políticas, com as quais o “antigo” Franz se confrontara. Ao final do romance assim como no filme de Fassbinder, o narrador relata que Franz Karl observa com frequência, de sua guarita, formações paramilitares, cujos membros passam marchando, carregando estandartes e tocando músicas marciais. No entanto, o leitor não fica sabendo a quem pertencem tais formações paramilitares. Com isso, Döblin critica indiscriminadamente a radicalização política através dos movimentos de massa e alerta para o perigo que corre a frágil democracia alemã na fase final da República de Weimar:

“Muitas vezes marcham com bandeiras e música e cantos diante da sua janela. Biberkopf olha friamente pela porta, e permanece longo tempo calmamente em casa. Cale a boca e meça seu passo, marche conosco. Se devo marchar, depois terei de pagar com a cabeça aquilo que os outros pensaram. Por isso, primeiro calculo tudo, e, quando chegar a hora, quando me convier, eu vou concordar. O homem recebeu o juízo, em vez disso os bois formam uma manada.” (DÖBLIN, 1995, p. 425)

Nessa passagem, Döblin não emprega nem fragmentos de canções, nem menções de cores que pudessem identificar a organização paramilitar. Com isso, sua crítica se destina indiscriminadamente à radicalização política pelas extremas direita e esquerda na fase final da República de Weimar. É um alerta contra o totalitarismo e o anti-semitismo dos nacional-socialistas e contra o perigo do autoritarismo antidemocrático que tomava conta do movimento comunista.

No âmbito da ficção, isso demonstra também que Franz Karl não é mais um “oportunista de ocasião” como no passado: embora demonstre ter se tornado “politicamente” consciente, Biberkopf sabe também que não deve se associar cegamente aos movimentos de massa. É por isso que ele vê com distanciamento crítico as organizações paramilitares passarem marchando diante de sua guarita.

Essa apresentação da cena final do romance é fundamental para entendermos a diferença temporal entre os olhares de Fassbinder e Döblin para os acontecimentos históricos e políticos. Enquanto Döblin, olhando para o futuro, denuncia a situação latente que alguns anos mais tarde desembocará no Terceiro Reich, na Segunda Guerra Mundial e na *Shoah*, Fassbinder olha para trás, e potencializa justamente esse estado de latência da destruição do equilíbrio de forças democráticas e do triunfo das extremas políticas. Para isso, lança mão de uma estratégia no âmbito da composição da trilha sonora, juntando, em uma cacofonia, trechos do hino da Internacional e da canção *Horst Wessel* das SA, que se tornou uma espécie de hino alemão no período nazista. Independentemente da nova situação do protagonista, a “guerra urbana” prossegue, e com ela o perigo de que o indivíduo se associe a movimentos coletivos sem estar consciente dos desdobramentos que tal atitude possa implicar. Essa estratégia de Fassbinder de reproduzir simultaneamente discursos em forma de música e canções que levam em seu bojo elementos de sistemas de valores totalitários e persuasivos garante o caráter aberto da obra correspondendo, ao final, plenamente às intenções de Döblin, como parte indissociável da totalidade da Berlim, não da cidade imaginária, mas da Berlim concreta que, anos mais tarde, conheceu destruição e um longo período de divisão.



Referências

CORNELSEN, Elcio Loureiro. O conceito de “Kinostil” e o princípio da montagem no romance “Berlim Alexanderplatz”, de Alfred Döblin. *Aletria*, n. 8, p. 196-212, dezembro 2001. [Caderno temático “Literatura e Cinema”]

DÖBLIN, Alfred. An Romanautoren und ihre Kritiker. Berliner Programm (1913). In: DÖBLIN, Alfred. *Schriften zu Ästhetik, Poetik und Literatur*.

Olten/Freiburg i. Br.: Walter-Verlag, 1989, p.119-123.

DÖBLIN, Alfred. *Berlin Alexanderplatz. Die Geschichte vom Franz Biberkopf*. 31.ed., München: dtv, 1992.

DÖBLIN, Alfred. *Berlin Alexanderplatz. A História de Franz Biberkopf*. Trad. Lya Luft. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

FASSBINDER, Rainer Werner. *Der Film Berlin Alexanderplatz. Ein Arbeitsjournal von Rainer Werner Fassbinder und Harry Baer*. Frankfurt a.M.: Zweitausendeins, 1980.

GUIMARÃES, César. *Imagens da memória. Entre o legível e o visível*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1997.

METZ, Christian. *Linguagem e Cinema*. Trad. Marilda Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1980.

SANDER, Gabriele. *Alfred Döblin. Berlin Alexanderplatz*, Stuttgart: Reclam, 1998. [Série Erläuterungen und Dokumente, n° 16.009]

VETTER, Klaus (Coord.) *Rainer Werner Fassbinder 1946-1982*, São Paulo: Instituto Goethe, 1992.

Filmografia

BERGMAN, Ingmar. 1977. *O Ovo da Serpente (Das Schlangenei)*. EUA/Alemanha Ocidental. Cor, Argentina: 120 min/ EUA: 119 min.

FASSBINDER, Rainer Weiner. 1971. *Pioneiros em Ingolstadt (Pioniere in Ingolstadt) (TV)*. Alemanha Ocidental, Cor, 84 min.

FASSBINDER, Rainer Weiner. 1972. *Encruzilhada de Bestas Humanas (TV) (Wildwechsel)*. Alemanha Ocidental, Cor, 102 min.

FASSBINDER, Rainer Weiner. 1972/74. *Effi Briest*. Alemanha Ocidental, P&B. Alemanha: 140 min/ EUA:135 min.

FASSBINDER, Rainer Weiner. 1976/77. *Bolwieser (TV)*. Alemanha Ocidental. Cor, 201 min (2 partes).

FASSBINDER, Rainer Weiner. 1980. *Berlin Alexanderplatz*. Itália/ Alemanha Ocidental, Cor. EUA: 931 min/ Alemanha Ocidental: 894 min (14 partes).

HARTL, Hans Dieter. 1997. *Berlin Alexanderplatz. Beobachtungen bei den Dreharbeiten*. Alemanha, vídeo, 45 min.

JUTZI, Phil. 1931. *Berlin-Alexanderplatz*. Alemanha, P&B, 88 min.

MILESTONE, Lewis. 1930. *Nada de Novo no Front (All Quiet on the Western Front)*. EUA. P&B, 132 min.

Résumé: Le but de cet article est d'aborder certaines questions liées au processus de transcréation intersémiotique et son reflet dans la représentation spaciale de la grande ville, en se basant sur le roman de Alfred Döblin et le film homonyme Berlin Alexanderplatz, de Rainer Werner Fassbinder.

Mots-clés: Rainer Werner Fassbinder. Berlin Alexanderplatz. Alfred Döblin. Montage. Roman de la grande ville.



Abstract: The main goal of this paper is to approach some questions linked to the process of intersemiotic transcription and its reflection on the big city's spacial representation, based on the film Berlin Alexanderplatz, by Rainer Werner Fassbinder, and the homonym novel by Alfred Döblin.

Keywords: Rainer Werner Fassbinder. Berlin Alexanderplatz. Alfred Döblin. Film Editing. Big City's novel.



Musical em negro: o espectador e a dançarina

César Guimarães

Departamento de Comunicação Social da UFMG

Resumo: Ao caracterizar a relação da protagonista de *Dançando no Escuro* com o universo da comédia musical, analisamos de que maneira o filme de Lars Von Trier tensiona ao máximo a tentativa de reintegrar a experiência estética proporcionada pelo cinema à vida ordinária.

Palavras-chave: Cinema moderno. Musical. Melodrama. Vida ordinária.

Ao enfrentar o cinema comercial em nome de um público por vir, Marguerite Duras descreveu assim o primeiro e mais antigo espectador: procurando escapar da monotonia do cotidiano, ele entra na sala escura para “fugir do exterior, da rua, da multidão, para fugir de si mesmo” e se deixa seduzir pela “violência das guerras, as matanças, as arruaças, a virilidade sob todas as suas formas, a virilidade dos pais, das mães, sob todos os aspectos, as gozações de antigamente a respeito das mulheres, as crueldades e as intimidades das alcovas” (DURAS, 1988, p. 29). A *grande noite artificial dos solitários, a mais generosa e democrática*, surge aqui como lugar de um logro, armadilha que condena o desejo à alienação: enquanto os espectadores se julgam a salvo da repetição do cotidiano, cresce a separação entre as preocupações ordinárias da vida e os produtos dessa usina de sonhos na qual o cinema há tanto tempo se transformou¹.

A que distância estamos daquele personagem de Hofmannsthal que defende os que procuram no cinema o substituto dos sonhos, os habitantes das grandes cidades e dos distritos industriais, que encontram nas imagens mudas uma experiência na qual o “homem está mais inteiro do que nos hábitos da vida”:

“A atmosfera do cinema me parece a única na qual os homens do nosso tempo aqueles que constituem a massa entram numa relação imediata, sem o menor constrangimento, com uma herança intelectual imensa, mesmo estando estranhamente acomodada, suas vidas em confronto com a vida. A sala abarrotada, em semi-escuridão, com seu desfile de imagens ofuscantes é, para mim não posso dizer de outra forma, quase venerável como o lugar onde as almas, num obscuro instinto de conservação, fugindo dos números, refugiam-se na visão.” (HOFMANNSTAHL apud PRIEUR, 1995, p. 104)

Defendido e acusado de inúmeras maneiras, presente em diferentes estilos e autores, o sonho foi abordado primeiramente pelos filmes ao lado de fenômenos correlatos, como a amnésia, a hipnose, a alucinação e o delírio. Para o cinema europeu em particular, o sonho era caracterizado como um estado que expunha os personagens a “sensações visuais e sonoras (ou até mesmo tácteis, cutâneas, sinestésicas) que

¹ Em *Un barrage contre le Pacifique*, Duras identifica a experiência noturna do filme ora à felicidade (assimilada à noite de amor), ora ao terror, com sua lentidão de pesadelo e seus fragmentos de corpos superdimensionados pelo primeiro plano.

perderam seu prolongamento motor” (DELEUZE, 1990, p. 72). Ao comentar os filmes de Abel Gance e Marcel L’Herbier, Jean Epstein notava que o olho artificial da câmera (dotado de uma “função mágica interior”) surgia associado a uma imaginação-robô e a uma subjetividade automática (EPSTEIN, 1975, p. 63). Esse autômato espiritual que o cinema implanta atrás de nossa cabeça e que, ao se apropriar de nossa memória e de nossos afetos, nos força a sentir e a pensar, tomou diferentes figuras e funções ao longo da história do cinema: dialético em Eisenstein, burlesco em Buster Keaton e Chaplin, sonâmbulo ou esquizofrênico no Expressionismo, múmia em Artaud e em Dreyer, vidente em Rossellini²... Em cada um desses casos, entretanto, seja como apreensão de um pensamento abstrato ou lógico (do qual as idéias seriam deduzidas formalmente umas das outras), seja como o encontro com o impensável do pensamento (quando este se vê encurralado por uma situação puramente psíquica, e não mais física ou mecânica), a experiência do espectador consistiu sempre em captar, diante da tela, “parcelas de tempo, partículas de alma” (PRIEUR, 1995, p. 10).

Se Hofmannsthal, em seu tempo, compartilhava aquele “otimismo metafísico” que via no cinema uma utopia escondida a possibilidade do acesso das massas a uma linguagem predominantemente visual, livre dos traços de distinção e de imposição da ordem social, em nossos dias percebemos o quanto se acentuou a divisão entre aqueles que fazem o cinema e os que fazem a cidade funcionar.³ Há vinte anos, Duras dizia que esse espectador hipnotizado pelo ilusionismo do cinema era constituído por diferentes estratos sociais: operários, cientistas, executivos, pedreiros... Hoje, quando as salas de cinema dão lugar a igrejas, estacionamentos e casas de jogos, parece que o espectador foi abandonado definitivamente pelo cinema... O homem ordinário do cinema, essa criatura mutante inventada pelos filmes, nascida do universo das feiras e dos números de magia, passa por mais uma transformação: hoje ele perambula pela cidade, frequenta os supermercados, os *shoppings* e as salas *multiplex*. Ao defender o filme consciente de si mesmo contra os mecanismos de distração do cinema em geral, Duras reconhecia o quanto a relação compartilhada com o espectador estava verdadeiramente impedida, bloqueada.

² Cf. o capítulo dedicado às relações entre o pensamento e o cinema em DELEUZE, 1990, p. 189-226.

³ No prefácio de *Ciné-Journal*, de Serge Daney, Deleuze chama de “otimismo metafísico” a crença depositada no cinema pelos seus primeiros autores e críticos, de Eisenstein e Gance a Élie Faure e Jean Epstein: concebido como arte total das massas, o cinema surgia vinculado a um pensamento triunfante e coletivo. A Segunda Guerra Mundial e o horror dos campos de concentração, contudo, impuseram um pessimismo metafísico radical: o cinema, desde então, alcança somente um pensamento “arriscado, singular, que só se aprende e se conserva no seu impoder, tal como ele retorna dos mortos e enfrenta a nulidade da produção em geral”. Cf. DELEUZE, 1992, p. 91.

“O que digo do espectador, neste momento, é o que penso do nosso confronto. Não posso entrar num julgamento que se vangloriasse de representar a respeito dele a generalidade da opinião. Por enquanto, não vejo como seria possível falar à posição teórica ou crítica desse primeiro espectador. Ele ocupa uma posição que aparece como irreal, desertada, morta, destruída pela debandada, pela fuga da pessoa. Sim, uma espécie de lugar imoral. Falar dele em nome de todos é coisa que só se pode fazer a partir de um lugar que tenha a mesma imoralidade.” (DURAS, 1988, p. 32)

Se a autora sustenta essa separação reconhecendo a necessidade do compartilhamento e a impossibilidade da sua realização, é para não incorrer na tentação de moldar o espectador, de maneira exclusiva, segundo seus próprios hábitos, valores e julgamentos:

“Esse espectador, acho que é preciso abandoná-lo a si mesmo; se tiver de mudar, mudará, como todo mundo, súbita ou lentamente, a partir de uma frase ouvida na rua, de um amor, de uma leitura, de um encontro, mas sozinho. Num enfrentamento solitário com a mudança.” (DURAS, 1988, p. 34)

Não sabemos ao certo o quanto esse espectador mudou, e se ele acompanhou ou não, na mesma proporção, as modificações que o cinema sofreu (na sua produção e na sua recepção), a contar do momento em que Duras deixou de realizar seus filmes. Todavia, parece-nos que as muitas modificações por que o cinema passou desde então não justificam nem a nostalgia desalentadora diante do desaparecimento de uma estética (seja aquela das vanguardas dos anos 20 e 30, seja a do cinema moderno, inaugurado após a Segunda Guerra), nem a euforia ingênua em torno de novos modos de produção (em particular, aqueles proporcionados pelas câmeras digitais e pelos procedimentos numéricos de edição). Sem subestimar as filiações mesmo longínquas entre a diversificada e heterogênea produção atual e as obras fundadoras da modernidade cinematográfica, e muito menos sem retirar do cenário contemporâneo os criadores que perseveraram nas conquistas do cinema moderno (como Godard, Manoel de Oliveira e Andrei Sokourov,

entre outros), julgamos que é preciso escapar da rigidez das classificações estilísticas e das periodizações históricas e buscar reinventar o aparelho analítico de que dispomos para investigar os filmes: os de hoje e os de ontem...

Jean-Louis Schefer afirma que os efeitos produzidos pelo filme não podem ser reduzidos nem ao mecanismo escondido dessa máquina simbolizante que é a câmera nem às diversas operações de sentido obtidas pela montagem⁴. Se o filme possibilita uma representação da vida interior, se algo da experiência dos sujeitos se coagula nos filmes que ele viu ainda na infância, isso não se deve a uma compensação imaginária que o cinema ofereceria diante de um real de tal modo aprisionador que só poderia ser evitado, desviado, recalçado, enfim, graças ao dispositivo cinematográfico. Péssima metáfora essa que reduz o cinema a um espelho que reflete as aventuras do pequeno eu (seus tormentos ou deslumbramentos, pouco importa) ou as mazelas da vida social. Sem dúvida, ele pode se prestar a isso, há muita gente, inclusive, que se empenha em fazer filmes para demonstrar isso. Mas, do ponto de vista dos efeitos poéticos que o cinema conseguiu produzir ao longo de sua história, quanto a essa vida mutante que ele concedeu ao espectador, trata-se bem de uma outra coisa: os filmes são “o suporte real e fantasmático de uma destruição de seu conteúdo, de suas imagens, de uma série de montagens aleatórias pelas quais a memória de cada um integra os corpos, as durações, a moral, enfim, estrangeiros não a seu saber, mas à sua biografia” (SCHEFER, 1999, p. 8).

Mais do que o lugar calculado dos efeitos da imagem, o espectador é o dispositivo que opera uma segunda montagem, guiada pelos afetos que o filme produz em nós e que constituem propriamente uma *paixão da imagem*. Seja através da aparição de um rosto ou de um efeito de montagem, o filme carrega consigo (em sua organização narrativa), como um corpo anômalo, uma matéria evanescente a partir da qual o sujeito cria liames entre o que ele vê e o que ele vive, mas podendo unicamente adivinhar, sem nunca saber ao certo, a causa desse afeto (irredutível, de qualquer modo, ao dispositivo da máquina e dos seus ilusórios efeitos de projeção, tanto físicos quanto psíquicos, por assim dizer...).

⁴ Apresentamos brevemente a perspectiva de Schefer, destacando em particular as considerações que, em *Images mobiles* (1999), o autor acrescenta ao ponto de vista desenvolvido em *L'homme ordinaire du cinéma* (1980). Em *Images mobiles*, numa entrevista realizada por Serge Daney e Jean-Pierre Oudart, Schefer critica a ilusão da distância crítica como estratégia de combate aos efeitos manipulatórios e ilusionistas do dispositivo cinematográfico, mantendo, inclusive, uma forte reserva quanto à importação da tópica laciana do real, do imaginário e do simbólico pelo campo de estudos do cinema.

Vinte anos após a publicação da crônica de Duras na revista *Cahiers du Cinéma*, permanece inteiramente viva a vontade do compartilhamento entre o filme minoritário (feito a contrapelo do cinema dominante) e o seu público que ele bem gostaria de inventar, mas cujo surgimento é indecível. Quanto ao espectador, aquele, o mais antigo do cinema, parece ter assumido uma nova forma. Nós o reencontramos em *Dançando no Escuro*, de Lars von Trier, na figura da operária tcheca fascinada pelas comédias musicais, dançarina amadora que migrou para a *América profunda*. A perspectiva de Duras bastante singular, mesmo no contexto francês distancia-se sobremaneira da de Lars von Trier, o que torna toda tentativa estrita de comparação algo despropositado ou absurdo. Uma diferença tão pronunciada, entretanto, não impede que partamos de um para compreender o outro.

Enquanto Duras, em suas realizações mais radicais (como *L'Homme Atlantique*, por exemplo), levou a cabo a destruição da *mise-en-scène* (abrigo, por excelência, do imaginário e da identificação) por meio da monotonia da imagem (retirando-lhe todo poder de encarnação do sentido) e da tela inteiramente em negro, Lars von Trier vai na direção diametralmente oposta, buscando resgatar a potência da imagem no centro mesmo do cruzamento conflituoso entre a sideração que o filme nos proporciona e o ilusionismo fácil que o ameaça constantemente. A grande diferença é que, enquanto para Duras o espectador deve ser, necessariamente, retirado da sua experiência cotidiana para alcançar a experiência estética exigida pelo filme, para Lars von Trier trata-se justamente de reaproximar ou de reintegrar a experiência da vida ordinária àquela do cinema (Selma, a protagonista de *Dançando no Escuro* interpretada por uma cantora vinda do universo da música *pop*, encarna a dificuldade extrema de reconciliar essas duas formas de experiência, num filme que equilibra não sem tensão a radicalidade de seus recursos expressivos e sua destinação ao grande público). Eis aqui um traço decisivo que separa os dois autores. Em Lars von Trier, o primado da imagem, com a valorização dos seus elementos sensíveis por meio dos recursos digitais, não se opõe necessariamente à fábula (a história contada), ao encadeamento narrativo. Se, como quer Rancière, o cinema moderno procura a destruição da fábula

em favor da *apresentação* sensível do pensamento, Lars von Trier afasta-se daquela negatividade que, para romper com os efeitos ilusionistas e com a invisibilidade da montagem e da narração, conduzia à desconstrução da narrativa e à exibição dos meios de produção do filme⁵. Mais contemporâneo do que moderno, *Dançando no Escuro* propõe-se um novo reinvestimento na fábula e na imagem, conjuntamente, mas sem recair na nostalgia da magia cinematográfica ou no “já filmado”, como teme Youssef Ishaghpour (ISHAGHPOUR, 1986, p. 8-9).

O que nos interessa nessa comparação entre os dois cineastas é destacar as posições extremas que cada um ocupa, sem nos determos na especificidade dos meios expressivos empregados por um e por outro e, muito menos, sem pressupor que as questões enfrentadas por Duras tenham sido resolvidas por Lars von Trier (o que seria um equívoco!). Pelo contrário, saber qual é a natureza da experiência estética proporcionada pelo cinema permanece no centro do problema. Diante não apenas dos filmes atuais, mas daqueles que podem ser feitos, a interrogação principal que nos anima é a seguinte: como é que a experiência estética mesmo se desinvestida de suas promessas utópicas modernistas pode constituir uma reserva de ação, de afecção e de imaginação, que permita aos sujeitos viver a sua experiência como experiência de alteridade? Lembremos que, através da experiência estética, os sujeitos não apenas aprendem algo acerca deles mesmos e das condições nas quais vivem (e sobre as quais podem agir), como também fazem “a experiência do que significa ter uma experiência” no mundo que lhes é contemporâneo (SEEL, 1993, p. 150).

Aparentemente, Selma está pronta para cair na armadilha que o cinema foi acusado inúmeras vezes de preparar: ela identifica-se a tal ponto com o que é representado, que passa a viver em uma realidade paralela, gueto ao qual a experiência estética está condenada em uma sociedade na qual “somente a estética é estética”:

“Na modernidade, desintegrada culturalmente por uma economia autônoma, a estética cindida assume uma forma absurda. Embora todo fenômeno da vida sempre comporte

⁵ Jacques Rancière, opondo-se à defesa do primado da visualidade sobre a narração (estratégia típica do cinema moderno), escreve que a fábula cinematográfica é sempre contrariada, pois é feita tanto de uma auto-afirmação da presença sensível da imagem quanto do seu encadeamento (e expansão) numa ordem narrativa. Cf. RANCIÈRE, 2001, p. 7-28.

um aspecto estético para o homem, o mundo ‘economizado’ da modernidade desmente esse fato elementar. O trabalho não é estético, a economia não é estética, a política não é estética, a vida em geral não é estética, somente a estética é estética. As belas artes transformaram-se num fantasma.” (KURZ, 1999)

Enquanto os que têm acesso aos bens simbólicos que denominamos arte culta ou alta arte fazem da experiência estética um consumo privado e legitimado pelos especialistas (do *marchand* ao crítico de arte), aqueles que estão do outro lado, os excluídos da experiência estética genuína, aqueles que a tomam por um *Ersatz*, promovem uma passagem tão mais enganosa quanto mais direta entre os produtos da indústria cultural e a vida cotidiana. Aqui é preciso prosseguir com muito cuidado: percebemos facilmente para onde uma interpretação como esta pode caminhar, perigosamente próxima das muitas cópias da Teoria Crítica... Não será preciso retornar ao malfadado encontro de Ulisses com as sereias. Se a realidade deixou-se estetizar, se a vida cotidiana encontrou canais de comunicação com o onírico, essa que faz a passagem entre os diferentes domínios terá que pagar, terá que ser sacrificada. Como é que Selma, essa cabeça tonta, não percebeu isso? Por que a heroína de um melodrama tão distante do final feliz persevera nessa teimosia própria dos idiotas?

Espectadora tomada pouco a pouco pela cegueira, com seu ouvido atento à gama sonora do mundo, quando Selma cede aos apelos do som, o universo do trabalho comunica-se com o mundo onírico, os ruídos da fábrica transformam-se numa sinfonia mecânica, o hino cantado pelos condenados à pena de morte infiltra-se pelos respiradouros da prisão, e mesmo no corredor que conduz à forca, os passos, ritmados, ainda dão forma à vida que resta... Se há musical aqui, trata-se do avesso mais extremado da comédia musical; um musical tingido de negro, às cegas, tateante, que faz o ritmo e a dança surgirem num lugar jamais imaginado por Hollywood: à beira do cadafalso.

Se há uma potência própria dos meios expressivos do musical, é a sua capacidade de fazer da dança um mundo onírico:

“O ato cinematográfico consiste em que o próprio dançarino entre *em* dança, como se entra no sonho. Se a comédia musical nos apresenta tantas cenas funcionando como sonhos ou pseudo-sonhos com metamorfoses (*Cantando na Chuva*, *A Roda da Fortuna*, e acima de tudo, *Um Americano em Paris*, de Minelli), é porque ela inteira é um gigantesco sonho, mas um sonho implicado, e que ela própria implica a passagem de uma suposta realidade ao sonho.” (DELEUZE, 1990, p. 79)

Diferentemente dos filmes em que o corpo obedecia ao movimento sensório-motor, no musical a dança o arrasta para o domínio das situações óticas e sonoras puras. É o próprio mundo que se põe absurdamente a dançar, atendendo aos apelos dos signos sonoros e óticos. Nesse musical em negro, contudo, estamos no pólo oposto daquele cinema no qual o mundo real dispõe de passarelas para o mundo onírico. Em *Dançando no Escuro*, essas passarelas são uma promessa rompida; as passagens entre o real e o onírico, mal se abrem, são fechadas violentamente. Certamente é porque a área da vida é apertada demais que precisamos alucinar, a partir dos barulhos à nossa volta, um outro mundo para resistir ao que há de intolerável no mundo que habitamos. Assim é que a operária, em meio à repetição e à fadiga, passa distraidamente do universo do trabalho para o onirismo da dança. Retirada da fábrica pelos barulhos ritmados das máquinas (quando a desordem dos ruídos ganha uma ordenação rítmica que vem raptar o corpo, libertá-lo do automatismo que a máquina lhe impõe), Selma rompe, pouco a pouco, a separação entre a realidade e o sonho. Ela sonha acordada. De início, o filme a que ela assistira (*Top Hat*, com Fred Astaire e Ginger Rogers) pelos olhos da amiga que lhe descreve os movimentos dos dançarinos infiltra-se na realidade: um trabalhador se aproxima, imitando os gestos do ator, mas esse breve interlúdio é logo interrompido. Mas, mais à frente, a passagem entre os dois mundos se estabelece, e é toda a fábrica que entra em dança, perigosamente, sem dúvida, mas apenas para a operária que se descuida da sua tarefa, quando a dança e a canção são interrompidas subitamente pelo barulho da máquina que se quebra.

Em *Dançando no Escuro*, se a dança permite a entrada no sonho, não se trata nem do sonho infantil do espectador

que foge de si mesmo, nem da dissolução do maravilhoso (aquela *verdadeira vida* desejada pelos surrealistas) na banalidade do cotidiano, realizada atualmente pela publicidade, tal como professam alguns autores)⁶. Se a passagem da realidade ao sonho implicado na dança conduz a protagonista a uma outra existência que não aquela a que está submetida, não se trata simplesmente de um fenômeno da ordem do escapismo ou da identificação, graças à imersão alucinatória na imagem. Trata-se sobretudo de manter uma escolha, uma decisão que, justamente, este mundo no qual vivemos gostaria de excluir. Se a experiência só pode fazer da visão um testemunho do inominável, a resistência que nos resta é afirmar a crença no invisível das imagens e dos sons, deixar-se ser atraído pelos signos sonoros e óticos puros, que valem bem mais do que a imagem do mundo que nos é apresentada todos os dias, como ouvimos na canção *I have seen it all*. Depois de encontrar com Selma na estrada de ferro (pela qual ela se orientara unicamente tocando um dos trilhos com o pé), Jeff indaga se ela realmente não vê nada. Selma retruca: “O que há para ver?”. Nesse momento, ao ouvir o barulho ritmado das rodas do trem, ela salta para o universo onírico. Reafirmando a resposta dada anteriormente a Jeff, Selma inicia a canção afirmando que já viu tudo as árvores na primavera, as vidas perdidas prematuramente, o claro e o escuro, o grande e o pequeno, e que não há mais nada para ver. Jeff tenta convencê-la de que ainda há muita coisa que ela não viu lugares turísticos e exóticos como o Peru ou a Grande Muralha da China, enquanto ela responde que já viu tudo de que precisa. Ao invés de simplesmente apresentar uma renúncia definitiva a conhecer o visível (fazendo da cegueira uma fraqueza), a seqüência afirma, ao contrário, a potência do liame entre o olhar e os afetos, aquilo que torna intensa e significativa a realidade mais ínfima, e que ultrapassa a grandiosidade dos monumentos históricos e naturais (se já vimos a água, não serão as Cataratas do Niágara que nos surpreenderão...) É a visão, afinal, que garante a *paixão das imagens*, como canta o coro dos trabalhadores nos vagões do trem: *You've seen it all and all you have seen / is there to review on your own little screen / the light and the dark, the big and the small / just keep in mind you need no more at all*. As imagens sobrevivem em nós de acordo com a intensidade com que nos afetam.

⁶ Segundo Maffesoli, a publicidade instaura um maravilhoso do cotidiano, vivido hedonisticamente e distante das utopias de uma sociedade perfeita, a ser alcançada a longo prazo. Cf. MAFFESOLI, 1998, p. 109. Quessada, por sua vez, procura mostrar como a publicidade usurpa o lugar do platonismo e consegue propor a contemplação de puras idealidades (as marcas), que surgem encarnadas no mundo sensível. No anúncio publicitário, o prazer e o conhecimento do sensível conduzem à Idéia através da Beleza. Cf. QUESSADA, 2002, p. 202-206.

Como nas comédias musicais há sempre alguém que vem amparar a queda da dançarina, aqui são os trabalhadores que sustentam Selma. Enquanto isso, por um breve momento, o mundo ao redor do sonho não parece ameaçá-lo... Não muito longe dali, um outro casal habita o que resta de um outro sonho, o “sonho americano”: Bill, o policial, e Linda, a dona de casa que parece uma *star*, habitam o *décor* de uma América imaginária, criada pelo cinema. Provavelmente, enquanto Selma dança no trem, eles desfrutam do seu conforto (cercados pelos eletrodomésticos) e ouvem música, como de costume... Como nos lembra Stanley Cavell, nas comédias musicais americanas dos anos 30, o mito do amor moderno vigorava através do casal que sobrevivia no ambiente inseguro das grandes cidades. Para isso era preciso bom humor, divertimento, inventividade, todos esses elementos que faziam a graça do musical (CAVELL, 199, p. 117). E mesmo depois da Segunda Guerra, escreve Serge Daney, o cinema americano, então em seu estado máximo de “capacidade de felicidade, de graça”, oferecia a promessa de um mundo: “*Dans les films de Douglas Sirk, l’Amérique est belle à voir. Quand Fred Astaire danse, c’est beau. E puis ça ne dansait que là, pas en Europe. Tout cela, on l’a su d’une façon absolue. C’était une promesse d’un monde, même si le monde était très américanisé...*” (DANEY, 1999, p. 56).

No filme de Lars von Trier, porém, não há conciliação entre o mundo que nos rodeia e esse outro no qual se entrava, com leveza e presença de espírito, à maneira de um sonho ou espetáculo. O surgimento da dança anuncia o pior. Aquela que busca tal passagem, procurando reintegrar a experiência dos filmes à vida, será submetida à prova a mais difícil. Em *Dançando no Escuro* essa prova surgirá com as cores carregadas do melodrama. Vítima de uma cilada preparada por Bill, que lhe roubara o dinheiro economizado durante anos (e destinado a pagar a operação do filho, ameaçado de tornar-se cego), Selma tentará resgatar o que lhe fora roubado e, no confronto com Bill, acabará por matá-lo. Novamente, é a música que introduz o universo onírico. O policial está imóvel no chão, Selma arranca-lhe a sacola com o dinheiro roubado. A agulha do toca-discos arranha o mesmo trilho. Esse mínimo ruído faz Selma sonhar, mas dessa vez o tormento infiltrou-se no espaço onde o corpo se

liberava da gravidade: diferentemente das outras vezes, essa que sonha sabe que algo está errado. Bill limpa o sangue da blusa e põe as coisas do lugar (depois da luta entre os dois). A realidade, ao lado, sustenta o sonho: Gene, o filho, faz barulho com sua bicicleta. A canção é introduzida por sons de uma cantiga de ninar: *black night is falling / the sun is gone to bed / the innocent are dreaming* (...). Selma trata Bill carinhosamente, como a uma criança. Ele diz que a perdoa, ela foge do quarto; a música é interrompida, Selma encontra Linda, que lhe encoraja a fuga. A música retorna e ampara a fuga da heroína.

A partir daí, se o encadeamento dos acontecimentos se aproxima do melodrama, é apenas para melhor destruí-lo enquanto amparo do espectador e dispositivo de catarse. Condenada à pena de morte, Selma recusa-se a gastar o dinheiro (já empenhado na operação do filho) com o advogado que poderia livrá-la da pena capital. Contudo, a verdadeira trama dos acontecimentos, aquilo que poderia esclarecer o fato trágico que sobreveio e o desfecho pior que se seguiria, não será completamente explicada, e isto por três razões. Primeiramente, porque Selma mantém-se fiel ao pacto firmado com Bill, de que ambos não deveriam revelar seus respectivos segredos (o endividamento do policial e o dinheiro duramente economizado pela mãe para a operação do filho). Quando interrogada sobre por que matara Bill, ela afirma que ele lhe pedira, fazendo a lógica do sonho acordado guiar a conduta no mundo real, coisa que sistema jurídico jamais compreenderá⁷; em seguida Selma recusa-se a gastar o dinheiro reservado à operação de Gene com o pagamento do advogado que poderia lhe obter o *sursis*, alegando que, se o filho viesse a saber de toda a história, poderia ficar perturbado, e a operação correria o risco de fracassar.

⁷ É certo que para Bill tratava-se de uma estratégia: ao mesmo tempo que ele provocava Selma, “pedindo-lhe” para matá-lo, aproveitava também para ganhar tempo e pedir à mulher, Linda, que chamasse a polícia. Mas, por outro lado, se adotamos a perspectiva de Selma, como distinguir o real do imaginário?

Essa breve descrição da fábula do filme não deve ser tomada como uma figura do destino que se abateria implacável sobre a protagonista impotente (reduzida à condição de vítima) e a empurraria para um sacrifício que, no fundo, ela não suportaria. Como bem demonstrou Thomsen, o filme de Lars von Trier deve ser compreendido sob a perspectiva do *pathos*, esse sofrimento ou paixão entusiástica imanente a

um modo de existir no qual a renúncia ao imediato conduz a verdade às formas da finitude (THOMSEN, 2001, p. 197). Eis porque o que acontece a Selma não deve ser explicado nem por sua impotência diante da máquina social que a aprisiona (e cuja lei lhe escapa), nem por meio de uma razão psicológica que revelaria os motivos internos do eu. Se realmente os “movimentos profundos da alma desarmam a psicologia” como afirmara Kierkegaard, é porque eles traduzem a relação de forças (a de afetar e a de ser afetado) que o corpo e o pensamento mantêm com o mundo ao seu redor, escreve Deleuze⁸.

Nada mais apropriado do que o corpo de uma dançarina (mesmo a mais desajeitada, a mais amadora) para mostrar as acelerações e as lentidões que regem os milhares de partículas que nos formam, bem como as relações de aproximação e distância que mantemos com aqueles que podem aumentar ou diminuir nossa potência de afetar ou de ser afetado, de nos conduzir às paixões alegres ou às paixões tristes... Um corpo ou uma alma não são nem um sujeito nem uma substância, mas modos, modos de existir; algo que se experimenta e se sente de forma bem prática, e que devemos escolher, conforme a importância que lhe concedemos⁹. O que Selma faz da música e da dança é transformá-las num modo de existir: elas expressam o mais intenso apetite pela vida, e mesmo se esta se manifesta nas minúsculas coisas (pouco importa, pois a intensidade não é uma questão de grandeza...), ela persevera, resiste. Resiste mesmo ao que virá, de fora, destruir o corpo: a morte mais violenta, o enforcamento, que subjuga o corpo à gravidade (retirando-lhe definitivamente os movimentos incontáveis da dança) e que estanca, numa torção brusca, um outro corpo: o corpo sonoro da música.

Se no início do filme o anúncio do “novo mundo” era feito às cegas (ouvimos no escuro, nada enxergamos), com a tela inteiramente em negro, a penúltima canção (na qual Selma recomenda ao filho a continuação dos afazeres cotidianos arrumar a cama, cortar o pão...), é interrompida pelo golpe mecânico do estrangulamento e pela queda do corpo enforcado (não há mais ninguém para ampará-lo...).

⁸ Deleuze integra Kierkegaard à sua leitura espinosista do cinema. Cf. DELEUZE, 1990, p. 211.

⁹ Seguimos aqui a leitura deleuzeana de Spinoza. Cf. DELEUZE, 1981.

Como escreveu Laymert Garcia dos Santos, há um componente utópico nesse sacrifício da mãe, que crê nas imagens por vir (aquelas que o filho verá, já curado da doença). Não sabemos ao certo se trata-se realmente da invenção de um outro sonho coletivo para o cinema um “novo cinema proletário capaz de se apropriar dos equipamentos eletrônicos” (SANTOS, 2000) , mas talvez, sem poder prever como esse sonho se encarnará na história (exaurida pelos desastres das utopias, pela crueldade e pelas injustiças), talvez possamos pelo menos indicar como é que ele resiste ao nosso tempo. Esse “utópico cinema interior” de que nos fala Laymert Garcia dos Santos não será uma *partícula da alma* e, como tal, uma parte não-extensa do corpo, não submetida ao tempo, puramente intensiva, atualizada pelos afetos proporcionados pela música, pelo corpo em movimento e pela visão (DELEUZE, 2001)?

Aquilo a que morte põe um fim no corpo são as suas partes extensas, porém não é somente dessas partes que ele se compõe. Podemos compor um corpo (consumimos a vida nisso) que seja feito, em sua maior parte, de partes não-extensas, essas coisas que não podem ser contadas nem medidas: os afetos (um filho entre os braços, a alegria de um sapateado, o fragmento de uma canção balbuciada...). Intocados pela morte esse plano fixo em negro , os afetos desencadeados pela música e pela dança inauguram verdadeiramente um novo mundo, como ouvimos na canção que acompanha os créditos finais do filme: *If living is seeing / I'm holding my breath / in wonder / I wonder what happens next / a new world / a new day to see* (TRIER, 2000, p. 188).



Referências

CAVELL, Stanley. *La projection du monde*. Paris : Belin, 1999.

DANEY, Serge. *Itinéraire d'un ciné-fils*. Paris: Éditions Jean Michel Place, 1999.

DELEUZE, Gilles. *Spinoza: Philosophie pratique*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1981.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

- DELEUZE, Gilles. *Conversations*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.
- DELEUZE, Gilles. *Spinoza: immortalité et éternité*. Paris: Gallimard, 2001. (CD duplo, pertencente à coleção *À voix haute*).
- DURAS, M. *Un barrage contre le Pacifique*. Paris: Gallimard, 1950.
- DURAS, Marguerite. *Os olhos verdes*. Rio de Janeiro: Globo, 1988.
- EPSTEIN, Jean. *Écrits sur le cinéma*. Tome 2 (1946-1953). Paris: Seghers, 1975.
- SANTOS, Laymert Garcia dos. O cinema utópico de Lars von Trier. *Mais !, Folha de São Paulo*, 3 de dezembro de 2000, p. 6.
- ISHAGHPOUR, Youssef. *Cinéma contemporain : de ce coté du miroir*. Éditions de la Difference, 1986.
- KURZ, Robert. O fantasma da arte. *Mais!, Folha de São Paulo*, 4 de abril de 1999.
- MAFFESOLI, Michel. *Elogio da razão sensível*. Petrópolis: Vozes, 1998.
- PRIEUR, Jérôme. *O espectador noturno*. Os escritores e o cinema. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.
- QUESSADA, Dominique. *Lesclavemaître : l'achèvement de la philosophie dans le discours publicitaire*. Paris : Verticales, 2002.
- RANCIÈRE, Jacques. *La fable cinématographique*. Paris: Seuil, 2001.
- SCHEFER, Jean Louis. *Images mobiles : récits, visages, flocons*. Paris: P.O.L, 1999.
- SEEL, Martin. *L'art de diviser : le concept de rationalité esthétique*. Paris: Armand Colin, 1993.
- THOMSEN, Bodil Marie. Lars von Trier escapando do estético. *Lugar Comum - Estudos de mídia, cultura e democracia*. Nepcom/UFRJ: Rio de Janeiro, n. 12, 2001.
- TRIER, Lars von. *Dancer in the dark: scénario bilingue*. Paris: Cahiers du Cinéma, 2000.

Filmografia

- DONEN, Stanley; GENE, Kelly. 1952. *Cantando na chuva (Singin' in the rain)*. EUA. P&B/Cor, 103 min.
- DURAS, Marguerite. 1981. *L'Homme Atlantique*. França, Cor, 45 min.
- TRIER, Lars von. 2000. *Dançando no escuro (Dancer in the dark)*. Dinamarca, Cor, 140 min.
- MINELLI, Vincent. *A Roda da Fortuna (The Band Wagon)*. EUA, Cor, 11 min.
- MINELLI, Vincent. 1951. *Um Americano em Paris (An American in Paris)*. EUA. Cor, 113 min.
- SANDRICH, Mark. 1935. *Top Hat*. EUA. P&B, 101 min.

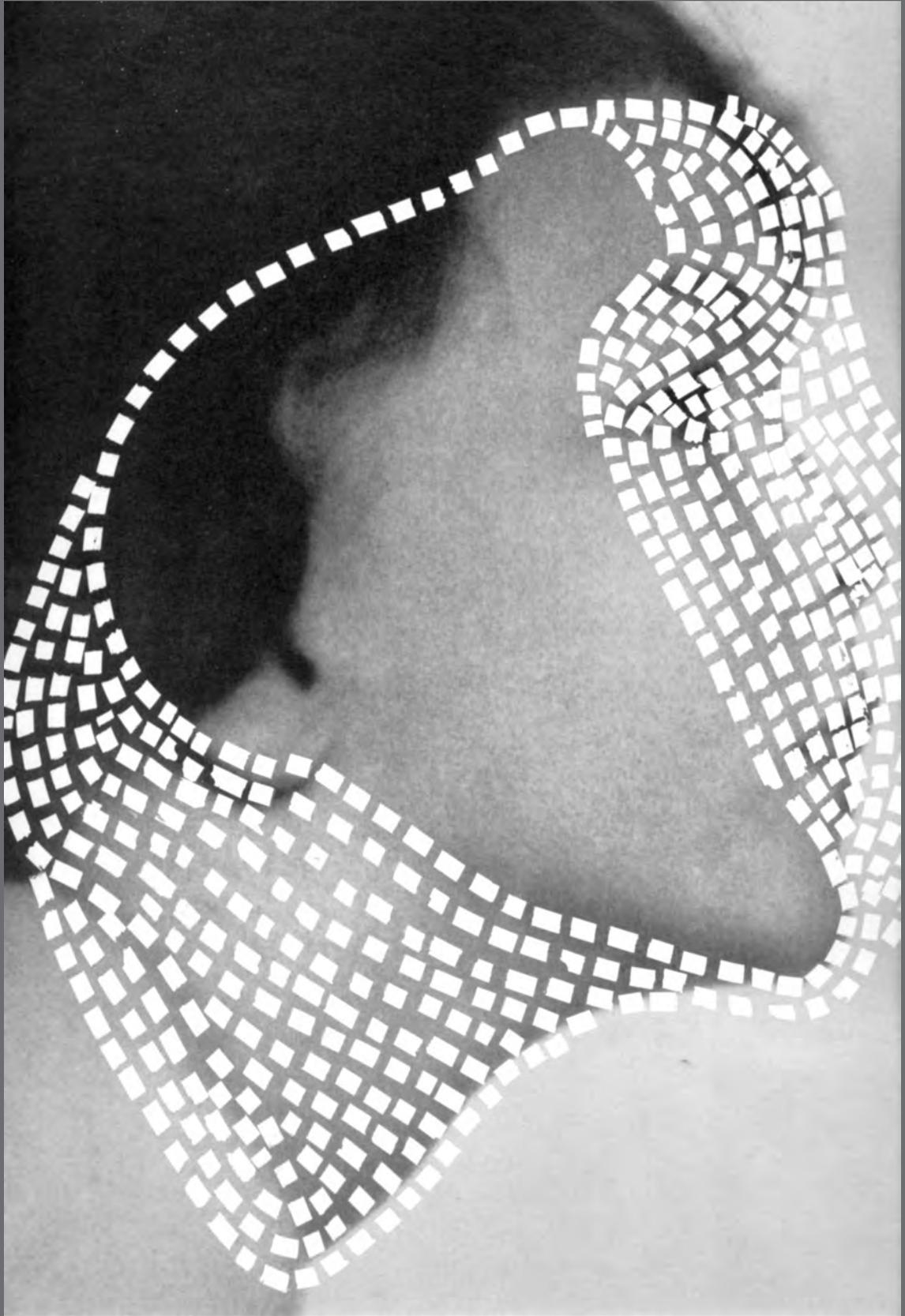
Résumé: Pour caractériser la relation de la protagoniste de *Dancer in the dark* avec l'univers de la comédie musicale, nous analysons la manière dont le film de Lars Von Trier se sert d'une tension maximum dans le but de réintégrer l'expérience esthétique créée par le cinéma dans la vie ordinaire.

Mots-clés: Cinéma moderne. Comédie musicale. Mélodrame. Vie ordinaire.



Abstract: Characterizing the relations between the main character in the film *Dancing in the Dark*, and the musical comedy universe, we analyze the way Lars Von Trier's film tensions the trial to reintegrate the esthetic experience provided by cinema to the ordinary life to the maximum.

Keywords: Modern cinema. Musical comedy. Melodrame. Everyday life.



Pela 2^a vez (o cinema) - Godard, a literatura e o feminino

Maurício Salles Vasconcelos

Faculdade de Letras da UFMG

Resumo: A realização de *Sauve qui Peut (La Vie)* conduz Godard a uma experiência renovadora com o longa-metragem de ficção, retomado depois de uma década. É o que se observa, na utilização da linguagem videográfica, assim como na incorporação da dicção e da escrita femininas, em um filme feito sob o signo da presença/ausência de Marguerite Duras.

Palavras-chave: Cinema. Vídeo. Literatura. Mulher. História.

“É a segunda vez que tenho o sentimento de ter minha vida diante de mim, minha segunda vida no cinema...” (GODARD, 1998, p. 449). O depoimento de Godard sobre a realização de *Salve-se quem Puder (A Vida)*, de 1979, alude, também, a uma segunda vida do cinema, de sua história (e a do diretor, certamente), a contar do surgimento do vídeo. Anuncia-se, assim, um recomeço do cinema, a partir da relação mais estreita com a fotografia, a pintura e a literatura, oferecida pela linguagem eminentemente híbrida do vídeo, concebida como *passagem* entre imagens, entre linguagens. Esse é o pensamento de Raymond Bellour a respeito de *Salve-se quem Puder...* e de outras produções godardianas a partir deste filme.

Após sua chamada “fase militante”, à margem do cinema corrente, encaminhada num sentido pedagógico, ao mesmo tempo testemunhal, da “verdade política” (como bem sublinha Alain Bergala, em um artigo recente - v. Referências bibliográficas), Godard adota a linguagem videográfica e imprime novos focos em sua filmografia. Descortina uma poética confluyente com uma outra formulação do político, desenvolvida como investigação sobre um cotidiano mediado por imagens, no qual o cinema se reconfigura, revigorando não apenas o registro, mas, também, a análise das possibilidades enunciativas e ficcionais da vida presente (da vida material, como poderia completar Marguerite Duras).

É o que se vê, de modos variados, desde *Numéro Deux* (1975), uma espécie de filme-manifesto da técnica, e, também, da ética trazidas com a imagem eletrônica, até *atualidades* televisivas da importância de *Six Fois Deux* (1976) e *France Tour Détour Deux Enfants* (1978). Ao retornar à produção de um longa-metragem de ficção, o diretor sinaliza para a emergência de um cinema que “não será mais feito como antes”, como bem compreende Bergala. Um cinema “o mais possível dentro de casa, retomando pelas mãos (no sentido próprio) tudo o que vem a ser talvez a cadeia-cinema, e sempre tendo uma segunda equipe de vídeo” (BERGALA, 2003, p. 66).

A “verdade política”, experimentada como militância, se descentraliza, não se pautando em um programa, mas em

estratégias incessantes no que envolve a relação com a imagem e os poderes que a legitimam. A começar do produtor de seqüências fílmicas: o autor e sua história, sua segunda ou terceira vida.

“É minha segunda vida no cinema... ou talvez a terceira; a primeira é quando eu nada fazia, rondava, buscava; a segunda é a partir de *Acosado* até os anos 1968-1970, e depois houve o refluxo, ou o fluxo, não sei como dizer; e a terceira é agora (...) viver o cinema mais do que fazer o cinema da sua vida (...) não faço diferença entre os filmes e a vida.” (GODARD, 1998, p. 449)

Trata-se mesmo de uma questão de vida/morte da imagem (na imagem) relançada com o uso do vídeo, indissociável do cinema feito por Godard a partir de então. Reportando-se ao final de *Salve-se quem Puder (A Vida)*, Bellour deixa evidenciado que Paul Godard, o cineasta do filme, “deve morrer na imagem para que (Jean-Luc) Godard renasça no cinema” (BELLOUR, 1997, p. 118). Morte e metamorfose do cinema, transformado por outro tempo da imagem, por outra matéria. Uma “mutação plástica”, uma “refiguração”, que o desatrelam do “realismo da representação”:

“fim de o ‘cinema é a vida’, garantido pelo caráter natural do movimento; recusa do agora demasiadamente simples “isso é o cinema” (o cinema não é a vida), álibi invertido do natural construído sobre o código do movimento: apelo a um *Salve-se quem Puder (A Vida)*, trabalhando a imagem animada a partir de sua morte...” (BELLOUR, 1997, p. 118)

Atento à forma de sobreinscrição, de superposição trabalhada pela linguagem videográfica, o diretor de cinema passa a conceber seus filmes como composição e é assim que *Salve-se quem Puder (A Vida)* apresenta a assinatura godardiana: *composto por*. No interior da própria imagem, as figuras humanas sofrem *ralenti* (*Slow Motion* foi o título do filme, em inglês). Passam por interferências pictóricas. São recortadas em velocidades diferentes, redefinidas, por sua vez, pelo andamento da música e da voz. Surgem como peças móveis de uma escrita da imagem (mais especificamente, na imagem), orquestrada sem supressão de sua

formação diversa, entre a foto e a pintura, entre a ficção e o ensaio, contendo uma plasticidade experimentada sob a pontuação infindável da questão: “que música é esta que está tocando?”. Godard não pára de se indagar, de acirrar o caráter combinatório de sua composição fílmica, como uma questão da vida, convergente com a existência do cinema, no interior e na civilização da imagem.

Não é por acaso que dois dos três personagens-núcleo de *Salve-se quem Puder...* (Denise Rimbaud e Paul Godard) estão envolvidos com a produção de imagens, além de buscarem outras formas de realização profissional. Entre eles se encontra Isabelle, uma prostituta empenhada em “viver a vida” na “grande cidade internacional, onde os fantasmas sexuais dos homens são infinitos e representam muito dinheiro” (GODARD, 1998, p. 448), sem deixar de demonstrar interesse por outro modo de existência. Em sua inseparável bicicleta, Denise, por sua vez, passa a viver nas montanhas, num recuo do cotidiano urbano e de sua atuação no universo mediático da TV. Articula a alternativa de uma vida mais voltada sobre si, concentrada num projeto de escrita (elabora um romance).

Imagem e palavra estão diretamente associadas ao cerne do que são os novos personagens de Godard. Por um lado, eles estão situados no seio do mercantilismo (Isabelle se vê enredada em modos cada vez mais sofisticados e perversos de prostituição) e da difusão técnica dos valores atuais, através da expansão de imagens em redes de TV. E, ao mesmo tempo, desejam retomar um espaço de fala (veja-se a confissão ou depoimento de Isabelle, em família), de escrita, de subjetivação, enfim, em contraponto aos modelamentos socioeconômicos de um estar-vivo, *em produção*.

Ao apreender uma época posterior àquela vivida sob a égide da idéia de revolução no cinema, na história, o diretor de *Salve-se quem Puder...* sonda os limites e as possibilidades criadoras em torno desses três personagens captados nos pontos de saída e entrada do *inferno da grande cidade*: “A circulação está bloqueada. Não há esperança. Todo mundo está impaciente. Há ruído e mortes” (GODARD, 1998, tomo 1, p. 44). O trio do filme se compõe e se decompõe em torno

de questões tais como “como se dá a entrada em si? Todo mundo não é vencedor por não haver entrada em si? Como seguir sua própria música? Qual é exatamente o lugar de cada um?” (GODARD, 1998, p. 44).

Afirmção da vida e do cinema, o longa-metragem, rodado já em um tempo de “não-revolução”, após a experiência-limite de *Week-End* e dos cinepoemas militantes do Dziga Vertov, é conduzido como um modo de “arriscar a morte, ao se fazer filmes como a possibilidade mesma de sobreviver, embora na política não haja tal empenho” (GODARD, 1998, p. 44). Surpreendentemente, a problemática criadora da arte e a inexistência de projetos coletivos de transformação histórica se defrontam com o ingresso em um cinema onde tudo pode ser feito e repensado, a começar da crítica à idéia de uma vida e de uma história já constituídas.

Não à toa, em certa passagem do filme Godard cita Marguerite Duras, convocando-a a participar de *Salve-se...*, exatamente a realizadora de um cinema concebido em extensão à escrita, embora feito não em substituição à literatura, mas nas margens extremas da relação entre escrever e filmar: “Faço cinema porque não tenho a coragem ou a força de nada fazer”.

Godard comenta a citação feita por Paul, como também seu próprio momento como realizador, quando enfatiza, em seu depoimento sobre *Salve-se quem Puder...*, que o cinema contínuo, feito às expensas da grande produção, na verdade é o cinema que não-se-faz, aquele que simplesmente gera a máquina administrativa de produção-exibição sem nenhuma força ou coragem (empenho de todo ausente no plano político) de investimento para fora dos lugares reservados, comodamente, a diretores, produtores, escritores e técnicos (em reprodução de hierarquias sociais). Sem que haja, portanto, entendimento das mutações na história e nas linguagens da arte, sem que haja o menor risco, a celebração integral da vida/morte do cinema a cada fotograma, produzido muito além de uma competência e de um enquadramento profissionais, formatados dentro de um consenso do que é e faz existir a atividade cinematográfica.

Também, não é nada ocasional o fato de o diretor encontrar na produção de *Salve-se quem Puder...* os elos de uma nova vida no cinema. A valorização do trabalho em conjunto uma usina de imagens, um ateliê, uma biblioteca (projeto buscado por ele, tal como expõe em *Introdução a uma verdadeira história do cinema*) é algo a se ressaltar. Ao lado de Anne-Marie Miéville, sua mulher, com quem, desde 1974, vem roteirizando e filmando, ele “ressitua” o espírito da descoberta tão caro a todo o seu percurso. Sobre a microesfera da individualidade recai a produção godardiana, como que atualizando as metamorfoses da política e dos modos autônomos da subjetividade, operacionados por Foucault ao longo da década de 70. O testemunho godardiano sobre a presença da mulher no espaço criativo e a valorização do trabalho em consonância com o desejo de criação, com o amor mesmo, se mostra em sincronia com a revitalização e, sem dúvida, a transformação do seu cinema.

Notável já era a marca do feminino nas produções da década anterior àquela em que surge *Salve-se quem Puder (A Vida)*, com nuances e desdobramentos em vários tons, irreverentes sempre: do engajamento profissional de Patricia, em *Acosado*, até as militantes de *A Chinesa* e *Week-End*, sem se omitir a série de *outsiders* feitas por Anna Karina, incluindo-se o trocadilho irônico da “mulher infame”, em *Uma Mulher é uma Mulher*, concentrado, curiosamente, numa força inteiramente nova, desejante e irradiadora da vida no mundo. Algo de que *Je Vous Salue Marie* irá dar, exatamente, a imagem ou a discussão mais provocadora em torno do sagrado da imagem (ou o fundo das imagens, para dizer com Jean-Luc Nancy), em estreito compasso com aquela do surgimento do universo.

A presença/ausência de Duras escritora, mulher e militante em diferentes momentos do século XX, mais do que tematizar o surgimento, pela segunda vez, do diretor, e do feminino, está no centro da ficção e da (s) história (s) do cinema godardiano, tal como agora se vê, lê e, também, se escuta, numa ordem impensada. “*Que música é essa que está tocando?*” “Música das imagens”.

Duras

Aguardada por uma equipe de TV e, também, por um grupo feminino de estudantes, Marguerite Duras não aparece para os personagens e os espectadores de *Salve-se quem Puder (A Vida)*. Com a recusa da imagem da escritora, melhor se imprime sua voz (é assim que ela deixa o testemunho de sua passagem pelo filme), tão característica do que ela narra e filma, a ponto de ser criada uma espécie de articulação entre os seus relatos e o andamento sonoro-visual de um cinema engendrado pela emissão em *off*. Deve-se ressaltar o dado de que muitos dos filmes da autora recriam seus livros (*O Vice-Cônsul*, *Aurélia Steiner*), assim como novos textos são escritos numa clara continuidade do trabalho cinematográfico, com a marca de uma atividade roteirística ali inscrita.

Sua voz, destacada no longa godardiano como presença, alude, simultaneamente, ao modo como a escritora insere, tanto no espaço narrativo quanto no espaço fílmico, a apropriação da matéria vivida, da memória, do feminino. Sustenta-se na voz a seqüencialização enunciativa dos relatos de Duras.

Além de conceber a escrita à maneira de uma indagação sobre a própria busca do narrativo a contar da experiência de dor e solidão na história do século (sinais explicitados em seus romances), a voz se apresenta como um modo de distribuir, disjuntar, montar a dicção testemunhal erguida como fala (voz íntima, rememorativa) e, ao mesmo tempo, construída como ficção. A memória afetiva e os eventos da história (resistência ao nazismo; a colonização francesa da Indochina; os desdobramentos das grandes guerras e revoluções na formação da subjetividade) são refeitos, a contar de relatos compreendidos como formas sempre nascentes, orientados pelo fio da voz: memória e dispersão, na contracorrente de um discurso falado, já formado (seja sobre a história, seja sobre a mulher e sua escrita).

Duras deixa nítido o papel iterativo da voz, essencialmente rítmico da organização narrativa, para melhor expor os intervalos entre história e relato. O romance torna-se pauta de linhas diversas (históricas, biográficas, culturais, sexuais,

geopolíticas, teórico-narrativas) operadas pela ficção de uma voz disposta em fragmentos mais e mais visualizáveis de narração. Como se assim se revelasse o sentido operador de montagem ocupado pela voz marcadamente presente nos textos e nos filmes de Marguerite Duras. E, também, não se desligassem os outros enunciados, como o plano da visibilidade (para dizer com Foucault), com o qual a vocalização narrativa estabelece relações não-demonstrativas, não-complementares, dando realce justamente à disjunção entre escrita e imagem, bem própria do que se pode chamar de poética da voz *off*. (César Guimarães desenvolve uma abordagem detalhada e percuciente do cinema e da literatura de Duras, em *Imagens da memória entre o legível e o visível*.)

A voz contraria a onisciência, a imaterialidade do narrador, assim como a idéia de um registro direto da memória e da “visão” feminina, como um dado automaticamente inscrito na cultura.

“Onde está Duras?”, todos perguntam. A câmera se concentra primeiramente em Paul Godard, numa sala de aula, onde acaba por ler o depoimento da autora de *O amante* (em substituição à ausência da escritora) sobre o cinema e a inevitabilidade de fazê-lo como reação ao nada fazer.

Depois, Paul está dirigindo, em companhia de Cécile, sua filha adolescente, de quem vive separado desde que se divorciou. Na seqüência desenvolvida dentro do carro, Duras testemunha, dando, indireta e enviesadamente, a entrevista aguardada pela TV, pela escola. E narra.

Passa a fazer seu próprio filme através de palavras em *off*, no interior do automóvel, como se conduzisse a direção de *Salve-se quem Puder (A Vida)*. Revela-se clara a ligação com *O Caminhão* (1977), filme no qual a escritora/cineasta, em pessoa, e Gérard Dépardieu lêem o texto, o possível roteiro cinematográfico, criando o que ela chamou de *câmara escura ou câmara de leitura*, de modo a deslocar a imagem para um plano em *off*.

“Onde quer que você veja um caminhão, pense nele como uma palavra de mulher que passa” (Paul Godard completa

a fala de Duras, na sala de aula). Um percurso através de um caminhão que agora se move sob a palavra feminina/voz da escritora, no lugar desbravado por Godard em seu reencontro com a ficção do cinema, depois de uma década.

Pela segunda vez, como se fosse a primeira, dentro de um universo ficcional perpassado por indagações sobre sexualidade, trabalho, vida-em-comum, e também sobre testemunho/depoimento (voz), sobre linguagem e técnica, Godard amplia o campo da diegese. Recompõe, através de Duras, os enlaces e os limites da escrita de literatura, assim como põe em estudo o chamado *discurso cinematográfico*. O diretor cria um curso narrativo-plástico-musical, próximo de uma acepção mais abrangente, *audiovisual* (como conceitua Deleuze em seu livro sobre Foucault), *expandida* (como concebe Gene Youngblood), *cinemática* (para além de uma idéia monovalente, seja de ficção, seja de documentário, do cinema, enfim, que não se projeta apenas pela imagem ou por uma única espécie de imagem). Amplifica, também, o campo da autoria, ao contar com a parceria de um escritor que, a exemplo de Faulkner (referência-chave de *Acosado*), experimentou o cinema, e agora se dá no feminino, em ato. Em *off*.

Escrever é quase desaparecer está por trás de algo, mas certos signos físicos tornam-me consciente de que há algo dúbio nisso.

(Grande caminhão faz curva pronunciada, no intervalo que o texto e a voz de Duras dão a uma passagem musical.)

Algo quase imoral. Sinto-me mal, fisicamente, falando disso depois.

(Cécile sustenta o rosto com a mão, deixando fixo seu perfil contra o vidro da janela do carro, no banco de trás, contrapaisagem.)

O silêncio cercando um texto, a leitura de um texto. É a palavra falada que o cria.

(Agora, Denise está em foco, enquanto opera suas máqui-

nas de visão e transmissão, na TV onde trabalha.)

Se as mulheres tivessem seu lugar e não estou certa de que este exista

(Paul é visto à distância, de fora do prédio da emissora da TV, através dos vidros do *hall*. Ele se encaminha para lá, onde tem um encontro com sua atual companheira, Denise.)

Penso que o lugar de uma mulher é cheio de infância.

(Denise atravessa o *hall* em direção a Paul, decidida, para se encontrar, também, com Marguerite Duras.)

No mínimo, um lugar mais cheio de infância do que aquele do homem. Os homens são mais infantis do que as mulheres, mas têm menos infância.

(Denise passa pela porta de vidro da emissora de TV. Ganha o lado de fora. Os dois dão um abraço prolongado, celebrador. Depois, ela agride fisicamente Paul, ao saber que ele não conseguiu reter Duras para a entrevista, conforme o combinado.)

Cenas de abril

*Talvez o feminino seja alguma coisa de mais violento (...)
Talvez o feminino seja mais sangue, mais ligado à terra
(...) mulher tem até uma vantagem para falar nisso, mas
o homem também fala desse lado assim mais escuro, mais
violento, mais passional... (Ana Cristina César, depoimento
sobre literatura de mulheres no Brasil, 1983)*

Os escritos de Duras têm correspondência com outros produzidos por mulheres nos anos 80 (período em que a autora retoma sua produção literária sob novas bases, depois da incursão no cinema). É o caso de Ana C. César e da americana Kathy Acker, autoras que desencadeiam todo um potencial de paixões e pulsões, em sincronia com o ser feminino, no instante mesmo em que se indagam sobre a possibilidade do feminino como discurso e poética, como força atuante

na literatura e na cultura para além das imagens forjadas pela sociedade patriarcal e pelos itens programáticos do feminismo.

Da parte de Ana C., há, claramente, a investigação sobre a visão de feminilidade recorrente na escrita literária brasileira, especialmente na poesia, onde se estabeleceu todo um ideário, toda uma imagética diáfana, desmaterializante, em torno de uma sensibilidade que parece existir apenas como contraponto à polaridade ativa, empreendedora, atribuída ao masculino. Por outro lado, ela põe em discussão a pretensa fala desabrida, brutal, “feminista”, dada numa aceção dualista, muito freqüente na produção dos 70. Seu importante ensaio “Literatura e mulher: essa palavra de luxo” (1979) dedica-se a insuflar um potencial de feminilidade que tem mais a ver com a provocação a esquemas dicotômicos, com a indagação, enfim, “onde está o feminino?”. Questão muito próxima de “Onde está Duras?”, equivalente ao mote especulativo “Que música é essa que está tocando?”, recorrente ao longo do filme.

Vi um filme esquisito de Godard (Sauve qui Peut - La Vie), ódio puro (o amor quase invisível só em slow-motion a tradução em inglês). Anotei uma frase no escuro: 'L'homme est plus enfantin que la femme, mais elle a plus d'enfance'. Pensei e não bateu. Ando pesquisando mulheres... (CÉSAR, 1983, p. 71)

Interessada em pesquisar a teoria e a criação femininas, Ana C. não fica sem incluir em sua escrita poética uma dimensão de conhecimento aliada, a um só tempo, ao intento liberador das ficções, das formas intimistas, secretadas pelo *texto de mulher*. Entre a confissão e o crivo crítico, tantas vezes paródico, com que capta a fala reveladora do feminino, transcrita de modo fragmentado, atravessada por inúmeras referências, a autora de *Cenas de abril* (1979, o mesmo ano da produção de *Salve-se quem Puder...*) adota os chamados gêneros “menores” de escrita (a carta, o diário, a anotação circunstancial), potencializando, curiosamente, tais práticas. Ela constrói, na verdade, uma *pauta* compreendida como plano ou planta de uma atuação *por escrito* em vários tópicos relacionados à cultura, à história e, em especial, à literatura, a partir do foco intencionalmente localizado e urgente de

um testemunho *no feminino*.

Na seqüência curta de vida em que publica poemas/prosas e pesquisas (como, por exemplo, *Literatura não é documento*, livro centrado em documentários de curta-metragem realizados sobre autores nacionais), Ana C. (como gostava de se assinar, anonimizando-se) parece se encaminhar para uma dicção feminina cada vez mais próxima da inserção “esquisita” (tal como ela atesta em sua “correspondência incompleta”) da fala de Duras acerca de mulher/infância, no filme godardiano. Abeira-se de uma sensibilidade in-submissa a imagens históricas do ser e da escrita femininos, à medida que passa a escrever numa época em que, no Brasil, a emergência da “poesia marginal”, à qual A. C. está, inicialmente, ligada, surge como uma produção celebradora, desrepressora, em dissenso com os anos de chumbo do governo militar.

Quando passa a editar seus textos, no espírito da “produção independente” dos anos 70, a poeta realiza uma equação que faz coincidir a existência da literatura no presente com a possibilidade de incitar a criação de um espaço liberto de identidades já consagradas, como se tratasse de uma questão imediata, passional. Um espaço capaz de intensificar anotações feitas à altura das sensações, do corpo, direcionando-se, no mesmo momento, para um sentido de *composição* “trilha sonora ao fundo” (CÉSAR, 1982, p. 7) , formulada como montagem de linhas de prosa e poesia, como itens de um “caderno terapêutico” (tal como ela definiu seus escritos) tornados tópicos de uma intervenção nos modos de fazer e viver a literatura.

... Agora

silêncio; silêncio eletrônico, produzido no

sintetizador

(...)

Apuro técnico.

Os canais que só existem no mapa.

O aspecto moral da experiência.

Primeiro ato da imaginação.

(...)

Uma frase em cada linha. Um golpe de exercício.

Memórias de Copacabana. Santa Clara às três
da tarde.

Autobiografia. Não, biografia.

Mulher.

(CÉSAR, 1982, p. 7)

Uma questão de “apuro técnico” esclarece o papel da montagem (música eletrônica, canais, sintetizadores) no texto de Ana C., no instante em que as diversas formas confessionais, testemunhais, são incorporadas e parecem apenas revelar a autobiografia. Não, a biografia de uma mulher em pesquisa a cada um dos pequenos livros editados pela autora. Uma mulher em descoberta, compreendida numa pluralidade de discursos e inscrições femininas, nunca inteiramente dada. Nem depois de sua morte, do suicídio tomado pelo público como indício dos embates da vida afetiva, os textos editados, assim como os *Inéditos e dispersos*, escapam do caráter de pauta/plano no qual a historicidade do “dizer” da mulher interfere na cultura da escrita quanto mais nega dar uma única ou final, fatal imagem.

Aqui tenho máquinas de me distrair, TV de cabeceira, fitas magnéticas, cartões postais, cadernos de tamanhos variados (...). Nada lá fora e minha cabeça fala sozinha, assim, com movimento pendular de aparecer e desaparecer. (CÉSAR, 1982, p. 97)

O movimento pendular entre palavra e imagem, presença e ausência, a partir de mediações/maquinismos, mostra-se em convergência com o cinema godardiano, por sua vez, radicado na literatura, na leitura e na voz (na “falação”, na citação tão características, antes e depois de *Salve-se quem Puder...*). Escritora em atividade, na passagem dos anos 80 Ana C. toca, justamente, na questão que envolve a vida e o cinema de Godard pelo meio, pela segunda vez, no século a caminho de seu fim. O diretor se abre para a compreensão de

um tempo que, a despeito de sua flagrante finitude (destituído de projetos metafísicos, salvacionistas), apresenta o feminino como cerne das problematizações extremas de viver/morrer, ao anunciar a passagem para uma nova cultura a contar do corpo, dos afetos. A contar desse lugar “esquisito”, sempre nascente, concebível como infância, como garantia de um pólo vital e integral da comunidade humana ante os padrões sedimentados, historicamente, pela existência e pelo cinema (seu comércio e sua vida/morte). Entre mulheres e homens.

O cinema é reencontrado pela segunda vez na vida, sob a marcação indagativa da música que está tocando, onipresente, mas de todo irreprodutível. Ou, como diria uma das muitas vozes que interpelam a escrita feminina: “me conta uma história com moral” (CÉSAR, 1982, p. 105).



Referências

BELLOUR, Raymond. *Entre-imagens*. Foto Cinema Vídeo. Trad. Luciana A. Penna. São Paulo: Papirus, 1997.

BERGALA, Alain. Ondes de choc d'un pari lointain. *Cahiers du Cinéma*, 583, out. 2003, p. 64-68.

CÉSAR, Ana Cristina. *Literatura não é documento*. Rio de Janeiro: Funarte, 1980.

_____. *A teus pés*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

_____. Depoimento no curso “Literatura de Mulheres no Brasil”. In: *Escritos no Rio*. São Paulo, Rio de Janeiro: Brasiliense, Editora UFRJ, 1993[1983]. p. 189-209.

_____. *Correspondência incompleta*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.

GODARD, Jean-Luc. *Introdução a uma verdadeira história do cinema*. Trad. Antonio de Padua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

_____. *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*. Tomo 2. 1984-1998. Paris: *Cahiers du Cinéma*, 1998.

GUIMARÃES, César. *Imagens da memória entre o legível e o visível*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1997.

YOUNGBLOOD, Gene. *Expanded cinema*. Nova York: E. P. Dutton, 1970.

Filmografia

DURAS, Marguerite. 1977. *O Caminhão (Le Camion)*. França. Cor, 80 min.

DURAS, Marguerite. 1979. *Aurelia Steiner*. França. Cor, EUA: 28 min.

- GODARD, Jean-Luc. 1960. *Acossado (À bout de souffle)*. França. P&B, 87 min.
- GODARD, Jean-Luc. 1961. *Uma mulher é uma mulher (Une femme est une femme)*. Itália/França. Cor, Argentina: 85 min/ EUA: 84 min.
- GODARD, Jean-Luc. 1967. *Week-End*. Itália/ França. Cor, 105 min.
- GODARD, Jean-Luc. 1967. *A Chinesa (La Chinoise)*. França. Cor, Argentina: 99 min/ EUA: 96 min.
- GODARD, Jean-Luc. 1975. *Número Deux*. França. Cor, EUA: 88 min.
- GODARD, Jean-Luc; MIÉVILLE, Anne-Marie. 1976. *Six fois deux/Sur et sous la communication*. França. Cor, 600 min.
- GODARD, Jean-Luc, MIÉVILLE, Anne-Marie. 1978. *France Tour Détour Deux Enfants*. França. Cor, 312 min.
- GODARD, Jean-Luc. 1979. *Salve-se quem puder (a vida)* [Sauve qui peut (la vie)]. França/ Áustria/ Alemanha Ocidental/Suíça. Cor, EUA: 87 min.
- GODARD, Jean-Luc. 1985. *Je Vous Salue Marie*. França/Suíça/Reino Unido. Cor, Austrália: 105 min.

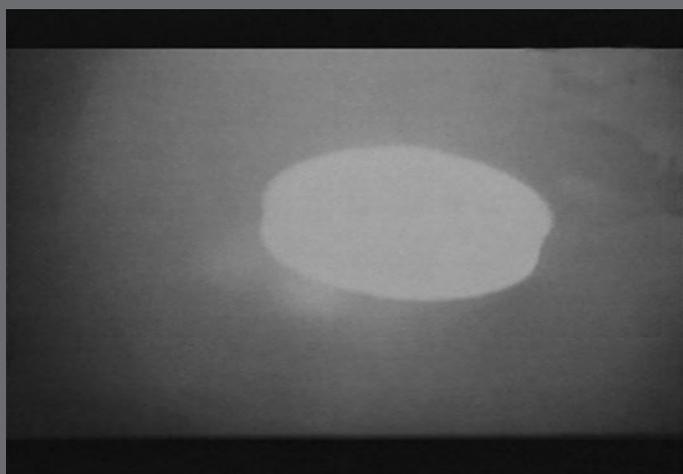
Résumé: La réalisation de Sauve qui Peut (La Vie) conduit Godard, après une absence de dix ans, à renouveler son expérience du long métrage de fiction. C'est ce qu'on observe dans son utilisation du langage vidéographique, ainsi que dans son incorporation de la diction et de l'écriture féminines, dans un film fait sous le signe de la présence/absence de Marguerite Duras.

Mots-clés: Cinéma. Vidéo. Littérature. Femme. Histoire.



Abstract: The Sauve qui Peut (La Vie)'s accomplishment conducts Godard to a renewing experience with the fiction long film, retaken a decade later. That's what is seen on the use of videographic language, as on the incorporation of feminine speaking and writing, in a movie made under the sign of Marguerite Duras' presence/absence .

Keywords: Cinema. Video, Literature, Women, History.



O prelúdio de um outro momento

Oswaldo Teixeira

Mestre em Comunicação Social pela UFMG

“O que normalmente se denomina por
'estado de graça' deveria talvez chamar-
se 'estado de ter tempo'”.

E talvez seja apressado demais afirmar que o silêncio nos filmes de Antonioni diz respeito unicamente à impossibilidade de comunicação nas sociedades contemporâneas. É que freqüentemente confundimos o silêncio com a mera falta de palavras. E num mundo em que a comunicação se dá quase que exclusivamente pelo excesso delas (na televisão, certamente, e até mesmo no cinema), sua rarefação nos provoca um estranho sentimento de ausência à qual imediatamente associamos uma impossibilidade, uma incapacidade. (*Incapacidade de amar? vocês só a inventaram para começar a vossa luta sem amor nenhum*)¹. É aí que as imagens (sonoras e visuais) de *O Eclipse* revelam-se ainda mais fortes e fazem-se cada vez mais atuais.

(Silêncio: o negro das letras ainda não tomou conta da imagem, e este branco não é apenas o da impossibilidade. Também pode ser o da superfície em que, na velocidade giratória de um disco cromático, as cores perdem suas qualidades particulares para formarem o vazio no qual todas elas podem novamente existir. Fecha os olhos, e é uma imagem que vem.)

Apesar de não haver palavras, há sons nesse silêncio. Eles habitam as cenas e, com a força do hábito, as tensionam ao extremo. Sobretudo os sons criados pelo trabalho humano: um ventilador, um carro, um avião. Ou o toque insistente do telefone, que, uma vez desvinculado da necessidade do hábito a que nossos ouvidos o submeteram, oferece embora a evidência torne isso quase ingênuo a possibilidade de um encontro. Mas essa evidência é muitas vezes, em nossos dias, ofuscada por aquela mais gritante da técnica. Daí que o telefone represente para nós, antes de mais nada, a aceleração da informação, que hoje, sobretudo quando soa numa bolsa de valores, vale muito dinheiro. Eis aí uma das várias transformações da percepção cotidiana do tempo instauradas pela crescente desmaterialização e pelo tráfego instantâneo operados pelo fluxo de informação-dinheiro: esta força que atravessa e despersonaliza o indivíduo.

Não é à toa que o mais conhecido *slogan* capitalista vincule, de forma imediata, a existência do tempo ao dinheiro. Mas nem sempre foi assim, nem sempre ainda é. “Em um minuto

¹ Esta citação e a epígrafe foram retiradas de *O chinês da dor*, de Peter Handke.

perdem-se milhões”, diz Piero (Alain Delon) a Vittoria (Monica Vitti), quando o silêncio se faz. Talvez o minuto de silêncio mais constrangedor do cinema, pois que em sua duração revela cruamente, pelo esgarçamento sonoro da técnica (o trinado dos telefones), os mecanismos mais terríveis a que hoje são submetidos nossos sentimentos.

A cena é cuidadosamente preparada. Primeiro, a agitação cotidiana típica de uma bolsa de valores; depois, um apito; e, logo em seguida, o anúncio de que naquela manhã um dos corretores que ali trabalhava havia falecido. Diante do que arrebatava, faltam as palavras para se fazer a homenagem. Faz-se então um sacrifício do tempo: um minuto de silêncio, no qual os telefones não param de tocar. A cena se passa em “tempo real”: o tempo necessário para que “o trabalho da morte”² nos seja revelado de forma atroz.

Em Antonioni, como nos sugere Deleuze, a própria forma do filme assume feições críticas. Os espaços se desconectam³. Vittoria é flagrada em momentos quaisquer de sua vida: no apartamento de uma vizinha que viveu na África, na lanchonete de um aeroclube, ou mesmo na solidão de sua casa. Os espaços esvaziados ou desconectados aparecem em *O Eclipse* como o sintoma de uma sociedade que soube criar para si formas de relações também elas desconectadas. O que não é motivo para lamento, mas para o pensamento: nesse filme a forma pensa e faz pensar. Por exemplo, que nos espaços cada vez mais fragmentados onde atualmente vivemos nos quais um olhar apressado e desatento não veria mais do que a total impossibilidade do sentido, novos modos de existência se fazem possíveis. Os laços que nos vinculam ao mundo e ao outro já não são mais orgânicos, e nem mesmo tão eternos, pelo menos não como promete a moral puritana dos *happy ends* hollywoodianos. Mas é exatamente neste mundo, o nosso, que Antonioni olha e filma de uma outra forma: um *outro cinema*, ao qual corresponde um *outro modo de vida*.

Num dos fragmentos que compõem o filme, Vittoria e Piero se despedem de um encontro, mas não sem antes marcarem um novo, no lugar de sempre: uma esquina qualquer da cidade. Vittoria vai embora. Piero recoloca então os telefones

² “O cinema: o que retém apenas um momento (a morte trabalhando)”. DANÉY, Serge. *Le terrorisé* (pédagogie godardienne). In: *La Rampe*. Paris: Cahiers du Cinéma, Gallimard, 1996, p. 92.

³ “Mas uma situação puramente ótica ou sonora se estabelece no que chamá-vamos de ‘espaço qualquer’, seja desconectado, seja esvaziado (encontraremos a passagem de um ao outro em *O Eclipse*, onde os pedaços desconectados do espaço vivido pela heroína, Bolsa, África, aeroporto, somam-se no final do filme em um espaço vazio que se confunde com a superfície branca)”. DELEUZE, Gilles. *Para além da imagem-movimento*. In: *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1990, p. 14.

no gancho e, à medida que o faz, eles começam a soar, um a um, produzindo aquela melodia que, na bolsa, já havia feito as vezes de réquiem. Desde então sabemos que esses sinais representam a perda de dinheiro (ou, para alguns, a própria morte). Mas aqui há algo diferente, talvez o prelúdio de um outro momento. O sacrifício da instantaneidade libera o tempo para se metamorfosear em outras durações. Os telefones continuam tocando. Não são atendidos. Vittoria se detém na escada, a escutar essa nova melodia. A noite finalmente cai.

Com despojamento, Antonioni nos mostra a eternidade de alguns momentos que continuam existindo na aparente banalidade de nossa vida cotidiana. Eis que surge uma outra força, mais graciosa, que também atravessa passivamente e despersonaliza o indivíduo. As imagens solicitam tempo, embora nos atravessem velozmente. Perdem agora suas qualidades individuais e se misturam ao ritmo impessoal da esquina onde os amantes habitualmente se encontram. Até o desaparecimento.

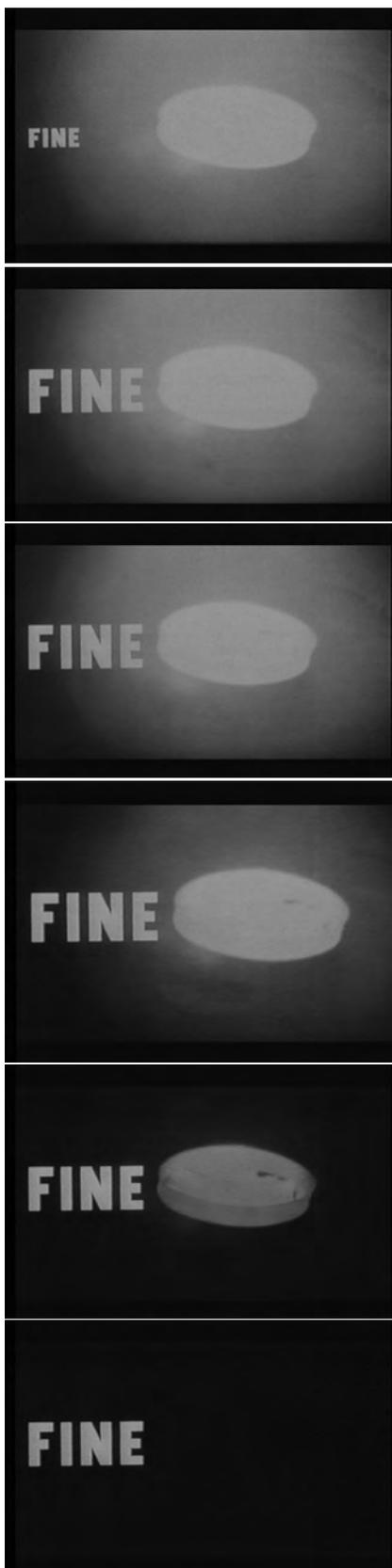
Tudo se eclipsa: a tela é preenchida apenas pelo vazio bruxuleante de uma lâmpada elétrica. E na velocidade da luz que rompe a noite, para além de tudo o que separa no mundo, expõe-nos a um espaço saturado de branco em que toda transformação torna-se novamente possível. Espaço qualquer onde ainda se pode fazer “pouco a pouco, embora imediatamente”, diria Blanchot⁴ uma imagem do amor.



Filmografia

ANTONIONI, Michelangelo. 1962. *O Eclipse (LEclisse)*. Itália, p&b, 118 min.

⁴ “Se, por comodidade pois esta afirmação é inexacta, se diz que o que faz avançar o romance é o tempo quotidiano, coletivo ou pessoal, ou mais precisamente o desejo de dar a palavra ao tempo, a narrativa tem para progredir esse outro tempo, essa outra navegação que faz com que o tempo real se torne, pouco a pouco embora imediatamente (e este ‘pouco a pouco embora imediatamente’ é o próprio tempo da metamorfose), imaginário, canto enigmático, que permanece sempre à distância e designa essa distância como um espaço a percorrer e o lugar aonde conduz como o ponto onde cantar deixará de ser um logro”. BLANCHOT, Maurice. O canto das sereias. In: O livro por vir. Lisboa: Relógio d’água, 1984, p. 16.





Iracema: o cinema-verdade vai ao teatro

Ismail Xavier

Escola de Comunicação e Artes da USP

Resumo: Após breve discussão dos problemas implicados na relação entre imagem e referente no cinema, o artigo analisa *Iracema* (1974), de Jorge Bodansky e Orlando Senna, filme sugestivo para a reflexão devido a sua estratégia exemplar de mistura de estilos e gêneros, envolvendo a encenação teatral e o olhar voltado para um registro documental. A alusão irônica a procedimentos de investigação como a entrevista e o caráter provocativo desse teatro engendram uma forma cinematográfica capaz de produzir um peculiar “efeito do real”. Este não se apóia na ilusória isenção que tomaria o documentário como ciência inocente, mas encontra seu lastro na *explicitação das relações de poder* que se efetivam na sucessão dos encontros entre o aparato do cinema e os agentes locais (no caso, população da Amazônia).

Palavras-chave: Cinema moderno. Reflexividade. Efeito do real

Nos anos 60 e 70, teóricos do cinema lançaram um ataque radical às premissas do ilusionismo cinematográfico, empenhados em demonstrar um hiato intransponível entre a imagem e o real. Cineastas de vanguarda, como Straub e Godard, e críticos com eles afinados passaram a vincular a militância política e a análise da sociedade a um gesto concomitante de crítica endereçada ao próprio dispositivo do cinema. Alguns o fizeram com a idéia de questionar qualquer cinema, outros com a idéia de eliminar de um cinema político o que consideravam os resíduos da ontologia realista da imagem, tal como encontrada em André Bazin, ou os resíduos do “estranho realismo” (a expressão é de Theodor Adorno) de Siegfried Kracauer, para citar dois nomes de peso na tradição da crítica moderna que começou pelo elogio ao neo-realismo italiano¹.

A idéia da nova crítica e do novo cinema, nessa fase mais desconstrutiva, era descartar toda pretensão de legitimidade que se apoiasse na crença de uma vocação especial do meio para revelar a verdade sobre o mundo. Em termos das ciências humanas, tratava-se do descarte da idéia de objetividade do documentário, fossem quais fossem seu método e sua linguagem. Tal postura radicalizava uma crítica do positivismo já em curso num âmbito mais geral, no entanto, um positivismo que se julgava poder se insinuar, de novo, no caminho do antropólogo ou do historiador caso um pesquisador apelasse para a “evidência do registro cinematográfico” para sancionar uma interpretação dos fatos (dentro da premissa de que o fato é objetivo, antecede a interpretação, e que o acontecido está lá, impresso na película).

Sabemos que essa crítica ao positivismo, associada também ao ataque feito à idéia de isenção do cineasta-pesquisador, vinha desde os anos 50; afinal, depois do trabalho seminal de Jean Rouch os postulados de objetividade do registro e de isenção do cineasta estavam questionados na prática. No entanto, a versão mais extremada dessa crítica se configurou somente em torno de 1968-69, quando o antiilusionismo passou a não ver *nenhuma diferença essencial entre a ficção e o documentário como formas de impositação do discurso*, ambos marcados pela articulação de sons e imagens como

¹ Sobre Bazin e Kracauer, ver XAVIER, Ismail. O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência. São Paulo: Paz e Terra, [1977] 1984, e BAZIN, André. O cinema: ensaios. São Paulo: Brasiliense, 1991.

fatos inerentes ao domínio da linguagem. A frase “todo filme é filme de ficção” marcou época (pronunciada até por Christian Metz, embora fosse ele sempre acusado de resíduos bazinianos em sua semiologia).

Reconhecendo o fato de que ficção e documentário são dois gêneros cuja distinção resta sempre complicada, o argumento era que ambos estariam igualmente impregnados de operações de discurso e manobras retóricas que, embora próprias de cada esfera, seriam a marca de um estatuto equivalente no plano do valor de verdade das imagens e dos sons articulados. A batalha contra a idéia de que o cinema teria uma aliança mais ou menos secreta com o real era expressa em fórmulas lingüísticas do tipo “um filme fala” ou “discursa”, nas quais estaria implicado que as imagens e os sons do cinema não portariam nenhuma outra ligação com as coisas além daquelas que são já próprias às palavras. No entanto, mesmo dentro dessa tendência crítica, a questão do documentário sempre despertou muita discussão no que concerne ao “efeito de real” das imagens, dado que nesse gênero é mais complicado resolver o confronto entre o estatuto do filme como discurso articulação de signos pela montagem e o que observamos, no filme, de indicial, dada a propriedade da imagem fotoquímica de reagir à luz e depositar em si um rastro do que, em certo momento, colocou-se diante da câmara. Como Roland Barthes dizia, a imagem é depósito e atesta uma existência, mesmo que retrospectivamente; o que nos permite dizer “isto foi” diante da foto que examinamos².

Posto isso, reconhecidos os méritos incontestes dessa crítica desconstrucionista, deve-se observar que o recurso a essa redução do mundo da imagem ao mundo do discurso (analisado com instrumental emprestado da lingüística) tem seus limites, ou melhor, coloca tudo num plano tão genérico que torna impossível detectar e explorar as diferenças que são nítidas quando observamos formas distintas de agenciamentos afirmadas no campo do cinema. Não é preciso endossar a ontologia da imagem fotográfica (Bazin) para reconhecer que, de fato, os signos do cinema têm outros vínculos materiais com o real que não os da palavra e, por isso mesmo, imagem e som geraram (e ainda geram) uma discussão que

² A discussão do problema da função indicial da imagem como um atestado de existência do seu referente tem como premissa o estado das técnicas da imagem em 1974, ano de produção de *Iracema*, foco central do texto. Sabemos que os termos da discussão mudaram a partir da viabilização da imagem digital e dos esquemas de pós-produção utilizados no cinema mais recente. O artigo original, “*Iracema: transcending cinémathèque*”, publicado por Julianne Burton em sua antologia *The social documentary in Latin America* (Pittsburg, University of Pittsburg Press, 1990), que agora traduzo e modifico, traz uma argumentação que leva em conta essas coordenadas. De qualquer modo, as questões aí levantadas estão longe de estar dissolvidas quando se discute a produção de documentários nos dias de hoje.

não me cabe aqui continuar em abstrato, mas tomá-la como pano de fundo para matizar os argumentos e reconhecer que a diferença entre os gêneros, e mesmo entre os estilos dentro de um mesmo gênero, produz uma diferença no estatuto das imagens em sua conexão com o real (que não é de simples espelhamento, mas ocorre).

Assim, vou mobilizar aqui um exemplo que evidencia um encontro notável de duas tradições, a do documentário e a da ficção; exemplo capaz de produzir um senso de autenticidade justamente porque faz conviver duas posturas que diferem em natureza, e não apenas em grau.

Há, obviamente, um arsenal de mediações no documentário. O processo de edição, por exemplo, pode conectar o som de “aplausos” à imagem de um determinado líder político que pronuncia um discurso, com isso criando uma falsa impressão de apoio. Muitos processos de mistificação (mediante artifícios conotativos, sem falar na falsificação gritante) utilizam a composição e a montagem para conferir significado específico (ou espúrio) a registros empíricos, como na seqüência de abertura de *O Triunfo da Vontade* (1934), de Leni Riefenstahl, em que a aparição do Führer no céu adquire conotações míticas. Tanto as análises textuais como nosso conhecimento sobre o modo como operam os signos no cinema confirmam as reticências dos vários anti-ilusionismos teóricos. Tomo isso como razão maior para elogiar os bons exemplos de um cinema moderno reflexivo que leva tais questões em conta e sabe explorar os “efeitos do real” que nos mostram que há um aspecto dessa conexão com o mundo que permanece como forte premissa em nossa reação a determinadas imagens projetadas na tela, sem o que muitos filmes perdem algo de seu valor e certos traços de estilo perderiam sentido.

O filme *Iracema* (1974), de Jorge Bodansky e Orlando Senna, compõe um desses momentos em que o “efeito do real” faz parte do jogo, sem que seja necessário assumirmos a hipótese da ontologia de Bazin em todas as suas conseqüências. Trata-se de um caso que evidencia que, embora saibamos que a imagem trai uma “maneira de ver”, que há um sujeito e um ponto de vista por trás dela, que há códigos que limitam a

percepção, formas de agenciar as imagens que nos fazem confundir fato e interpretação, devemos reconhecer que diferentes modos de produção, envolvendo circunstâncias específicas e métodos variáveis de registro, não resultam em repetições do mesmo engodo; há diferenças de efeito correlatas a diferenças de fatura. Se é variável o sentido da “captura” de imagens, e existem formas específicas de interação entre o gesto do cineasta e os fenômenos, algumas dessas formas são mais capazes de incorporar o que há de problemático na relação entre imagem e referente, tirando proveito disto. Ou seja, o ato de denunciar a representação, submetê-la à análise, não deveria nos impedir de reconhecer que há uma presença peculiar do referente no cinema, e que isto faz parte do jogo. O filme não é apenas uma sucessão de imagens diante de mim na sala de projeção, momento em que minha percepção pode examinar estruturas, relações; é também a história de uma produção que, socialmente, constrói uma identidade, uma condição fortemente marcada pelo indicial (o rastro do mundo empírico na imagem) que, reconhecido, precisa ser assumido, não como a verdade total do jogo, mas como parte integrante dele. Há diferenças, portanto, a se reconhecer, para se evitar uma supressão do problema pela raiz, sem resolvê-lo. E tais diferenças exigem a análise do modo como cada filme se posiciona entre natureza e artifício, registro e manipulação, dado empírico e interpretação. Em outros termos, torna-se imperativa a análise da forma, pois é por meio desta que o cineasta nos sinaliza como quer modular a convivência, na tela, do espontâneo e do simulado, da presença e da representação; como quer acentuar ou esconder os embates entre o olhar e a cena. A força do cinema vem do que ele inventa a partir da hipótese indicial e de seus problemas, notadamente quando traz à tona o processo de produção da imagem, opção formal que marca trabalhos decisivos do cinema moderno. Ser sensível a essa opção e analisá-la em sua originalidade são os objetivos deste texto dedicado a *Iracema*, filme que, de resto, se insere na tradição do choque de culturas, da invasão predatória do cinema em determinado contexto, de modo a quebrar protocolos de relação dos homens entre si e com a natureza. Há muita coisa nele que envolve as preocupações do antropólogo, sem que se revele aí qualquer intenção de inscrever a obra em um campo disciplinar.



Iracema é o exemplo lapidar de uma mistura de gêneros que desafia nossos hábitos de leitura, põe em cotejo premissas da ficção e do documentário clássicos, trabalhando com ironia a relação entre imagem e real, sem renunciar a uma busca de efeitos de verdade derivados da clareza com que expõe as regras de seu próprio jogo. Dessa maneira, sem se limitar à questão do documentário, gênero no qual, em sentido estrito, não se encaixa, o filme a solicita em profundidade, inserindo-se no terreno das indagações sobre a objetividade e a isenção feitas acima.

Seu olhar e sua escuta desenvolvem-se num percurso de viagem no qual se descortinam um espaço natural e certas formas de apropriação desse espaço (incluída a que vai sendo feita pelo próprio cinema). Há na sucessão das imagens um fio de história vivida por personagens interpretadas por atores que, no entanto, estão o tempo todo mobilizados em sua errância por encontros com pessoas e lugares da Amazônia que terminam por constituir uma dimensão essencial da diegese criada, ao mesmo tempo que são documentos notáveis da interação entre a equipe de filmagem e os habitantes da região. O aqui-agora da captação de imagem e de som torna-se aí não uma asserção ingênua das técnicas da entrevista, quando o “dar voz” a um sujeito é entendido como puro testemunho e verdade, mas uma peça de explicitação do jogo de poder que se faz no momento do confronto entre os cineastas e aqueles com quem conversam, um desvelamento de regras que faz o mundo focalizado adquirir distinção e relevo pelo contraste com outras formas de exposição derivadas de gêneros tradicionais. Como resultado, a cada momento do filme há uma situação complexa, feita da interação entre dois registros (o da ocorrência do aqui-agora e o da construção da cena imaginária que abriga as personagens). O gesto programado e conduzido pelo ator Paulo César Pereio defronta com uma resposta do habitante local que vale como dado imanente ao mundo de referência que estava lá em sua vida própria e que o filme veio a provocar. Há uma mistura de pose e presença que explicita na forma mesma de instituição da cena o que está em jogo na experiência da produção do

filme como parte de um processo maior de apropriação do espaço natural e social em foco. Por isso mesmo, reforça a oposição entre atuação (jogo) e comportamento ingênuo; explorando o contraste, revela o sentido em direção a uma compreensão mais profunda da simulação. O efeito se faz mais original porque o olhar que documenta a simulação depara-se com uma incongruência que é interior à cena, pois os atores ostentam, pelo “à vontade” de Pereio e pelo desajeito de Edna de Cássia, um estilo que nada tem do realismo tradicional. Há uma ironia no desempenho deles que rebate sobre a zona de confronto entre a cena demarcada e o mundo. Essa zona é sublinhada pelo filme, pois sua regra é expandir-se pelos espaços abertos, forçar as zonas de proibição, para tornar cenário o que era espaço natural ou fato social fora da vista³.

Caminha-se ao longo de uma área de ocupação recente, por força da construção da estrada, o que dá ao registro o valor de documentação crítica, compondo um primeiro grau de relações entre imagem (na sala de cinema) e mundo focalizado. Nesse nível, a intensidade dos “efeitos de real” depende de traços recorrentes de um estilo disposto a acentuar o lado indicial da imagem. *Iracema* quer demonstrar sua efetiva presença no espaço de certas ocorrências. Há um movimento de autenticação da imagem e do som registrados *in loco* quando vemos, por exemplo, um gigantesco incêndio na floresta: um longuíssimo movimento de câmara cobre uma vasta extensão de terra para deixar claras as dimensões do incêndio pela duração do plano, pela ausência de montagem. Ao filmar a festa religiosa em Belém, com milhares de fiéis reunidos sob os olhos vigilantes de clérigos e policiais, os realizadores comportam-se como repórteres que se dissolvem na multidão. A câmara na mão capta imagens e o gravador registra discursos em uma descrição fragmentada da procissão, apta a sugerir os limites do olhar de quem está imerso no evento. Aqui, em contraste com o exemplo anterior, a montagem passa ao primeiro plano e a descontinuidade destaca o fato de que os cineastas, embora usem as vantagens de equipamento e de técnica, sinalizam que seu olhar está ancorado num corpo imerso no aqui-agora das ocorrências registradas, sem transcendê-las.

³ Iracema foi filmado na Amazônia durante um período em que a ditadura militar utilizava a censura dos meios de comunicação para projetar uma imagem de controle interno e desenvolvimento acelerado. O ufanismo da abundância da natureza era revisitado numa campanha de propaganda que convertia cada local geográfico em prova material da vocação do país como potência. A construção da Transamazônica era um marco do regime e atravessava uma região concebida como zona de segurança nacional. Documentar o processo efetivo de transformação brutal da região era um contrapeso valioso à retórica do governo. E Bodansky e Senna foram muito além da reportagem. A ditadura identificou a força crítica do filme e o proibiu. A liberação só veio em 1980, como decorrência do processo de abertura que, a partir de 1979, havia definido a lei de anistia e permitido o retorno dos exilados.

Sendo a autenticidade dos espaços e das situações um imperativo, *Iracema*, em sua veia documental-indicial, acentua a extensão dos deslocamentos ao longo da Transamazônica e suas estradas vicinais. Seu itinerário transforma-se numa coleta de dados empíricos que fornece um perfil do enorme terreno afetado pelos impulsos do “progresso”. O efeito da acumulação das imagens é passar o sentido de um desastre ecológico, de uma exploração brutal do trabalho em certos bolsões que funcionam como verdadeiros cárceres privados. O que se vê ora confirma as suspeitas bem próprias do que circulava como correio subterrâneo da época (as invasões ilegais de terra, o contrabando de madeira preciosa), ora causa espanto e valoriza o filme pela sua novidade, na medida em que faz visíveis novos tipos de circulação de bens e de seres humanos que chegam ao limite da escravidão. Não é necessária a atenção às personagens que protagonizam a história narrada em *Iracema* a mesma que costura o inventário do espaço para que se desenhe o inferno da grande empreitada oficial cujo produto revela-se um rasgo no coração da floresta que não leva a parte alguma.

Dentro dessa moldura, em que vale o olhar-testemunha dirigido às engrenagens da ocupação, vem encaixar-se o teatro de *Iracema*, que em verdade não deixa tal moldura de observação intacta. A cena não se atém aos limites da interação entre os atores, ela força esses limites e produz uma contaminação recíproca entre a ocorrência “fora de controle” e a ficção que segue um roteiro. Esse supõe duas personagens centrais: Iracema, a jovem nativa que encontramos logo na primeira seqüência, quando acompanhamos sua viagem de barco a partir de uma aldeia ribeirinha até chegar a Belém; e Tião Brasil Grande, o caminhoneiro gaúcho que se insere na engrenagem da circulação ilegal de riquezas extraídas da selva. É deles o terreno do jogo de cena assumido por contrato, em que é plena a dualidade ator-personagem, vivida de forma calculada. Afora o eixo formado por essa dupla instituidora de um enredo, há outras cenas que, de forma fragmentada, compõem um quadro de ações acessórias envolvendo outras figuras que, nem bem encontramos, logo descartamos. Essas figuras são protagonistas de diálogos encenados para sugerir a experiência dos invasores como um programa, algo que se calcula à distância, faz parte de

estratégias econômicas e políticas, de modo a conectar o projeto da rodovia e o da criação de infra-estrutura com o que se concebe como área nova de “livre investimento” do capital que vem de longe (do sul do Brasil e do exterior).

Dentro desse método de apresentação, o filme combina o registro documental e a encenação para sustentar um ponto de vista que não se apóia no encobrimento da representação que ele produz, mas na ênfase contrária, ou seja, nesse gesto de escancarar a contaminação recíproca dos dois pólos, fazendo da mistura de gêneros sua estratégia central que insere a própria produção do filme no terreno daquilo que deve ser examinado. O confronto de Iracema e Tião tem uma feição clássica no eixo das relações entre sexo e poder: vale aí o esquema em quatro fases reconhecimento, exploração, exaustão, rejeição ajustado ao prazer do homem e ao “consumo” da figura feminina. Essa estrutura clássica não expulsa, ao longo do percurso, os encontros fortuitos e a interação entre a equipe do filme e os habitantes da região, os quais ocorrem como parte da experiência da dupla, até que esta encontre seu desfecho. Há, sem dúvida, algo que se identifica com um fim nessa história de queda irremediável. A figura inocente paga o alto preço de afastar-se de sua comunidade próxima à natureza, em favor de uma suposta aventura no “mundo civilizado”. Assumindo tal enredo como um clichê que não tem sua força pelo que é mas pelo que passa a significar em sua interação com o registro documental, o filme comenta duas tradições: primeiro, uma linhagem da ficção que nos oferece uma história da literatura e do cinema que desemboca em suas personagens; segundo, uma linhagem do documentário envolvido no encontro-choque de culturas que está aí implicada, referida, na forma de seu contato com os habitantes que incorpora, melhor dizendo, engole em sua engrenagem.

A seqüência de abertura de *Iracema*, quando saímos dos cursos de água mais tranquilos da Amazônia e nos movemos em direção ao porto de Belém, torna-se, em retrospecto, um momento efêmero de inocência jamais recuperado. Logo que desembarca na grande cidade, a moça é travestida na corrupção urbana que faz sinônimos modernização e pros-

tituição. Ela absorve humilhações cada vez mais graves sem abandonar a convicção fatalista de que seu destino é “correr mundo”. Seu desejo de incorporar-se a uma rede mais ampla de relações resulta numa perda de referências sem compensações. A face desfeita vai tornando-se seu signo; e a mercadoria, sua forma. Tião Brasil Grande vem do Sul próspero para reforçar a circulação de bens. Ele transporta madeira ao longo da rodovia na esperança de ficar rico e não mais voltar a esse “fim de mundo”. Julga-se superior à moça que ele encontra em meio à festa religiosa; não esconde o desdém pela sua inocência desajeitada. Ela não passa de uma diversão passageira que não demora a fazer-se inconveniente, o que resulta no abandono sumário em certa parada. Transportada para lá e para cá, mudando de caminhão e de tutor, Iracema circula como madeira e gado; sua vida útil no mercado segue o padrão normal de qualquer bem. Abandonada, desce fundo na deterioração precoce do corpo e do espírito. Depois de muito vagar e de tentativas frágeis de fixação que poderiam ser uma saída, ela se vê perdida num posto avançado à beira da estrada, quando então ocorre o reencontro inesperado com Tião. O gaúcho quase não a reconhece e, quando toma ciência do estado de sua ex-pupila, combina certa dose de simpatia com novo olhar de desprezo. Termina por deixá-la, novamente, agora tonta, desfeita na aparência, dividida entre o riso e o xingamento grotesco, entre a comédia em que zomba de si mesma e o desespero maior. Na cena final, Tião se vai, indiferente, e o desolado trecho da estrada que permanece à nossa vista é um emblema do abandono onde ainda ressoa a voz de Iracema deixada só nesse fim de mundo. Nosso olhar despede-se dela, junto com o dele, pois estamos em sintonia com o vaivém da ocupação. O ciclo de Iracema como mercadoria rentável está encerrado; o Brasil Grande não tem mais uso para ela.

Esse é o último lance de uma narrativa implacável, que exhibe a crueza própria de um naturalismo de cores fortes que afasta qualquer resíduo de idealização, não poupando nem mesmo a figura oprimida, pois faz parte de sua condição efetiva esse horror de chamar a si o ônus da exploração, exhibir as marcas de seu percurso no corpo. No entanto, não se trata de melodrama e comiseração, pois a forma da deterioração da aparência é irônica; os sinais visíveis de bancarrota social

são extremados, e sua teatralidade grotesca funciona como um efeito de estranhamento que as imagens documentais, registradas *in loco*, vêm reforçar, sublinhando a metáfora que liga a mulher à selva, como dois corpos submetidos à violência, em benefício de uma expansão que fala a linguagem da redenção nacional. Embora o palco desse drama social seja novo se comparado com a tradição do cinema político brasileiro (estamos longe do sertão nordestino, por exemplo), o caráter da narrativa como clichê da dominação é patente, e seu mérito é não disfarçar tal condição, pelo contrário. Tirando partido do padrão conhecido, os realizadores não precisam esmerar-se numa trama consistente, aprofundar motivações ou acompanhar em detalhe a trajetória de Iracema. Em vez disso, compõem a seco a seqüência das “estações” da sua queda sem carregar no drama. Ativam um esquema paratático como ordem de sucessão: “isto e depois aquilo”, de modo que, a seco, cada novo episódio sinaliza a mesma lógica já conhecida e implacável. Se há, portanto, o dado da repetição nessa história, há em conexão com ele o marco da originalidade no olhar. É na errância guiada pelos embates entre Tião, Iracema e os interlocutores encontrados no caminho que se tece o trabalho de desdramatização, patente nos gestos e nas falas. Embora junto aos corpos, tal olhar permanece “clínico”, pouco solidário em seu registro sem compaixão, disciplinado e impassível diante da cena, por mais absurdo que seja o teatro de Tião e Iracema. O estilo documental desse olhar e de toda a equipe do filme acentua o faz-de-conta consciente de si que se encarna nos atores, combinando de forma original a cena teatral e a natureza, a continuidade da história e a interação episódica entre filme e população local, esta mesma trabalhada de modo a produzir um senso de incongruência, o choque.



A interação entre os estilos tradicionalmente associados à ficção e ao documentário não era novidade no cinema em 1974, em particular na América Latina, onde se tornou uma estratégia preferida durante os anos 60 em vários países. Antes do advento do som direto e do gênero “cinema-verdade”, o neo-realismo havia oferecido um momento de autenticação para a narrativa ficcional pela incorporação do espaço da

cidade ou da aldeia. O princípio básico dessa inserção era a continuidade, um método de fundir o desempenho teatral e o ambiente natural de modo a disfarçar a “articulação” ou passagem do faz-de-conta ao cenário natural. Tudo destinava-se a dar a impressão de que o ambiente e os atores pertenciam ao mesmo mundo homogêneo. Nos anos 60, os cineastas criaram novos métodos de combinar registro documental e encenação. Mediante o uso da montagem descontínua, fizeram dos hiatos, das costuras visíveis, da justaposição confessa, um traço característico dos filmes modernos. Em 1974, a colagem já se havia tornado um subcódigo estável para filmes de autor, em que era freqüente a mistura de estilos, a justaposição de gêneros, o enxerto documental em preto-e-branco em meio a imagens coloridas envolvendo atores. O método de *Iracema*, no entanto, não é o da colagem, do enxerto, da montagem descontínua. Ao contrário, consiste em uma combinação nova de estratégias documentais; a tradição do cinema-verdade se faz presente e estranhada mediante a intervenção irônica do ator principal (Pereio) no mundo de “pessoas reais” surpreendidas pela câmara. *Aqui, a heterogeneidade não é efeito da montagem, mas se constrói no fluxo interno de cada cena.* O comportamento do ator subverte a contemplação natural do olhar, destruindo a suposta separação entre a cena teatral e a reação espontânea. Pereio articula todo o processo, define seu tom e estilo, pois conversa com as pessoas fazendo questão de permanecer na pele cínica da personagem Tião Brasil Grande. O toque boçal dessa personagem desautoriza, para a platéia, o regime militar que ele tanto elogia e afaga em seu apelido, e a ironia do ator absorve em seu gesto tudo o que há de obsceno na invasão da selva. Se essa é mundo exposto ao olhar, isto se deve a um poder que torna esta prática de observação possível, poder que se faz presente no próprio dinamismo de cada cena, afastando do horizonte qualquer ilusão de uma dimensão puramente contemplativa do cinema, de isenção do cineasta. Se a estratégia da colagem implicaria blocos justapostos, segmentos homogêneos em si mesmos, que produziriam estranhamento quando confrontados, em *Iracema* esse efeito opera-se na relação entre olhar e cena, graças à mediação magistral de Pereio que instiga as pessoas às palavras e à ação, contaminando com seu teatro a experiência bruta e fazendo da experiência alheia uma parte

constitutiva do seu teatro. Tião Brasil Grande é uma espécie de entrevistador do cinema-verdade, e Pereio interpreta-o ao mesmo tempo que comenta o que ocorre, torna visível na tela a cena aberta do registro documental. Dada a ambigüidade das falas, encontro peculiar de declaração espontânea e representação, certo jogo de cena do cinema-verdade, normalmente assumido como algo a minimizar (no limite, ocultar), passa aqui a ser exibido, vem a primeiro plano. A estratégia ventríloqua, a manipulação potencial de cada entrevista como a voz outorgada e mascarada do cineasta, tudo isso sofre exposição irônica em *Iracema*. A assimetria de poder que marca o diálogo se faz explícita. A dominação social, econômica e cultural não é apenas o tema do discurso, assunto ligado a um documentário sobre a Amazônia; ela é o princípio organizador, a lógica do próprio processo projetada na cena visível.

A intervenção de Pereio, figura da citação e do estranhamento em parte inspirada em Brecht, contribui para excluir, de um lado, qualquer demanda de identificação, melodrama, compaixão. E, de outro, qualquer ilusão de objetividade entendida como aquela observação que não interfere nas coisas que “estão aí” intocadas, disponíveis para o conhecimento. Por sua própria bizarrice, Pereio desloca nossas emoções, e a máscara de preocupação humanitária cai diante de nossa admissão de um olhar cúmplice. Com tal mediação, fato e representação convergem nesse teatro que internaliza, no seu método, o processo de invasão, convertendo em artifício o que seria natureza e em documento revelador o que seria performance calculada.

Tal dialética de contaminações instala-se com maior clareza na interação entre os dois atores, Pereio e Edna de Cássia. O esquema dramático que envolve Tião Brasil Grande e Iracema exige que esses dois intérpretes se movam em direções opostas. Ele é o simulador (desenvolvido) que domina a representação e sabe que seu papel é citar Tião Brasil Grande e, ao mesmo tempo, continuar a mostrar-se Pereio. Ela é a atriz que procura interpretar seu papel (a da moça Iracema), mas não consegue dominar a representação e vê seu trabalho desajeitado converter-se em uma citação de si mesma, de sua condição real de origem, enquanto tenta ser

a personagem. A representação, como muitos outros jogos, é imposta a ela, ou seja, ao pólo amazonense desse trabalho de encenação. É ela quem tem de subordinar-se aos atores que vêm de fora da região, muito mais versados nas regras do jogo. Na ficção, Tião Brasil Grande é o motorista de caminhão que leva Iracema pela estrada; no filme, Pereio é o ator que conduz Edna de Cássia para dentro do espaço da representação. Em ambos os níveis há o jogo de oposições dominador/dominado, malícia/inocência. E o par principal da cena imaginária transforma-se na instância mais típica do dado real da invasão e da imposição de regras.

Explorando o contraste agudo entre essa confissão irônica da representação e os indicadores de “realismo autêntico”, o filme apresenta outra dimensão de reflexividade, de escolha consciente de fórmulas, quando se considera o próprio fato da escolha do nome Iracema, extraído do romance de José de Alencar. A alegoria do escritor, em sua visada romântica de um cenário fundador da nacionalidade, é retomada aqui em outra chave. Os cineastas usam o clichê do desencanto para reforçar o caráter simbólico da degradação da moça, cujo desastre não se redime na figura do sacrifício redentor, como no livro. Ela é uma personagem distante da heroína virtuosa do romancista, mulher nativa que assume seu destino em tom elevado, depois de viver o encontro simbolizador da colonização e oferecer seu amor ao cavaleiro português. O conquistador dessa Iracema cinematográfica é a essência do *kitsch* afinado ao estilo Brasil Grande e à euforia do chamado milagre brasileiro, e sua autonegação cafona é referência paródica à propaganda oficial do início dos anos 70. Esses e outros elementos intertextuais convertem o registro documental numa coletânea de emblemas que condensam uma alegoria da modernização conservadora, composição de uma nova Iracema emblemática, agora em chave grotesca. A franca teatralização do cinema-verdade faz de cada cena reveladora que não deixa de dizer: “isto está ocorrendo hoje” um espaço de alegoria que sinaliza o percurso que acompanhamos como repetição de um paradigma. A observação empírica não perde sua condição de registro atual, aqui e agora, mas mostra-se, no mesmo movimento, o encontro renovado com um esquema predatório já conhecido em sua estrutura. Há o instante presente da

filmagem, mas imagem e som, sem perderem sua densidade como material obtido por meio da interação entre técnica fílmica e vivência concreta, recusam a idéia de observação desinteressada e desarmada. A realização maior de *Iracema* é essa síntese de impacto documental e artifício, notável capacidade de afirmar um ponto de vista pela qualidade reflexiva que se reparte igualmente em seu olhar (associado ao estilo documentário) e em sua cena (teatro escancarado).

Nessa medida, se há “efeito do real”, este não se dá como observação isenta de um referente lá disponível, o real como construção de uma ciência positiva, mas como efeito da forma com que se expõem as relações de poder que envolvem a equipe que se desloca para contar uma estória (clichê) e a população com que ela se defronta.



Filmografia

BODANZKY, Jorge; SENNA, Orlando. 1974. *Iracema*. Brasil/ Alemanha Ocidental/ França. Cor. Alemanha: 91 min.

RIEFENSTAHL, Leni. 1934. *O Triunfo da Vontade (Triumph des Willens)*. Alemanha. P&B, 110 min.

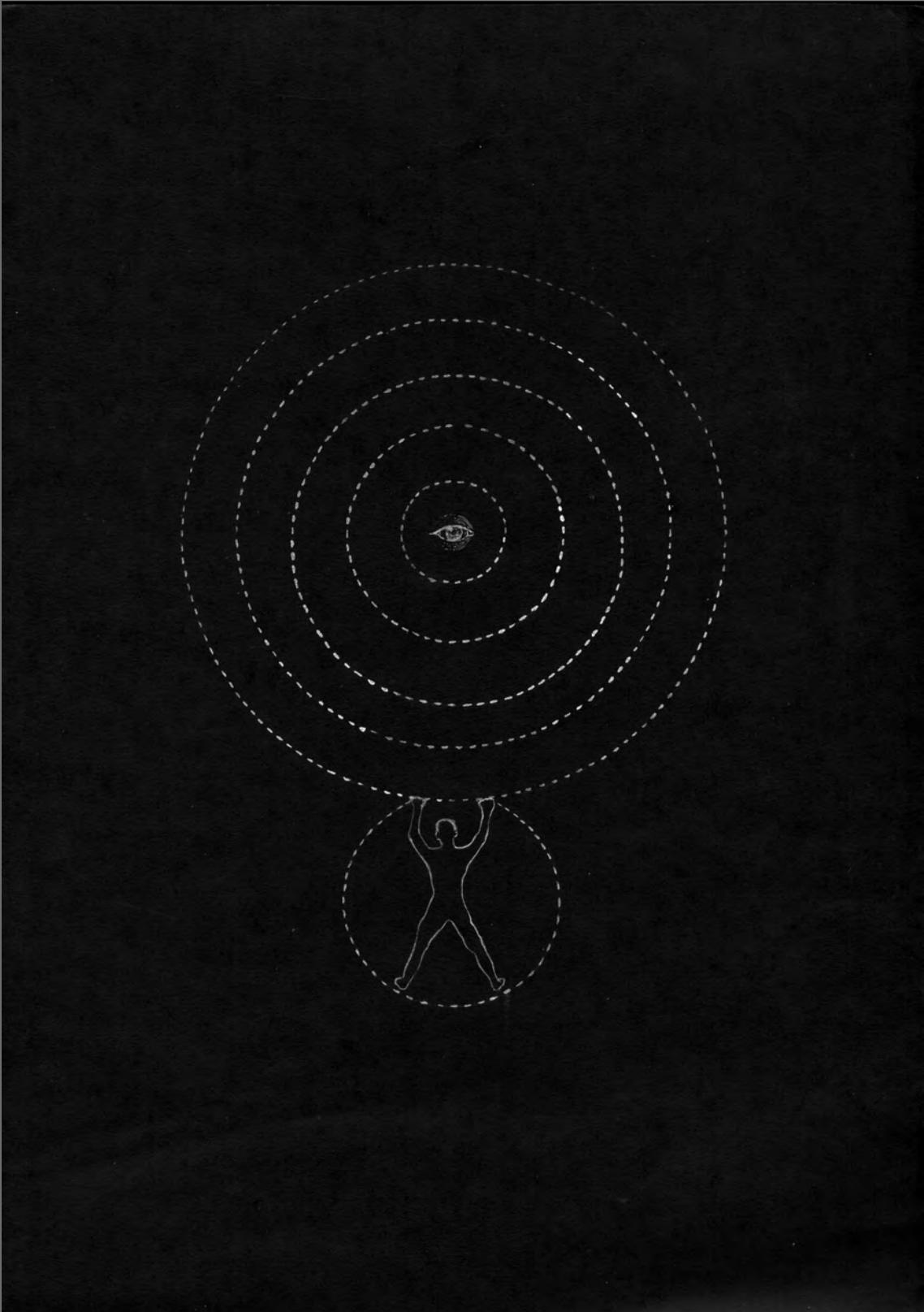
Résumé: Après une brève discussion des problèmes impliqués dans la relation entre image et référent au cinéma, cet article analyse *Iracema* (1974), de Jorge Bodansky et Orlando Senna, film suggestif pour la réflexion en raison de sa stratégie exemplaire de mélange de styles et de genres, mettant en relation la mise en scène théâtrale et le regard tourné vers un registre documentaire. L’allusion ironique à des procédés d’investigation tel que l’interview et le caractère provocateur de ce théâtre engendrent une forme cinématographique capable de produire un “effet de réel” singulier. Celui-ci ne s’appuie pas sur l’indifférence illusoire que prendrait le documentaire en tant que science innocente, mais qui rencontre ses traces dans la manière de rendre explicites des relations de pouvoir qui deviennent effectives dans la succession des rencontres entre les mécanismes du cinéma et les agents locaux (dans ce cas, la population de l’Amazonie).

Mots-clés: Cinéma moderne. Réflexivité. Effet de réel.



Abstract: After a brief discussion around the problems implied on the relations between image and referent on cinema, the article analyzes *Iracema* (1974), by Jorge Bodansky and Orlando Senna, suggestive film for reflection because its exemplary strategy of mixture of styles and genres, evolving the theatrical acting and a documentary register look. The ironic reference to investigation procedures such as interviewing, and this theater’s provocative character produce a cinematographic form capable of producing a peculiar “effet de réel”, which is not supported by the illusionary exemption taken by the documentary as innocent science, but finds its ballast on the moviment of showing the power relations. They are accomplished on the succession of the cinema’s apparatus’ and local agent’s (in this case, the Amazon population) meeting.

Keywords: Modern Cinema. Reflexivity. “Effet de réel”.



Documentário brasileiro contemporâneo e a micro-história

Karla Holanda

Mestranda em Multimeios pelo Instituto de Artes da Unicamp

Resumo: Este trabalho verifica a tendência de abordagem adotada pelo documentário brasileiro contemporâneo e relaciona-a aos debates ligados à micro-história. Serão identificadas as abordagens empregadas quanto à escala utilizada ao tratar o tema, seja uma escala macro, que caracteriza a abordagem geral, expressa pela representação de tipos sociológicos, compondo uma imagem global e homogênea da experiência social, seja uma escala micro, que caracteriza a abordagem particularizada, quando se destacam alguns personagens. É essa abordagem particularizada que será relacionada à micro-história.

Palavras-chave: Cinema. Documentário. Micro-história.

“... se me fosse permitida a graça de falar diante do papa, de um rei ou príncipe que me ouvisse, diria muitas coisas e, se depois me matassem, não me incomodaria.”

Menocchio, em O queijo e os vermes, de Carlo Ginzburg

A geração de cineastas brasileiros dos anos de 1960 foi marcada por uma elevada consciência histórica e, por conseguinte, política e social. Essa consciência resultou na busca de uma percepção totalizante do momento, através da representação de aspectos gerais, unificadores da experiência social. Os filmes centravam foco nas questões coletivas, sempre representadas em grande escala. Mesmo quando personagens ou comunidades eram destacados, não se via multiplicidade de identidades, os indivíduos representavam a síntese da experiência de grupos, classes, nações¹.

Nesse período, surgem alguns dos clássicos do documentarismo brasileiro que seguem nessa linha, como *Arraial do Cabo* (Paulo César Saraceni, 1959), *Aruanda* (Linduarte Noronha, 1960), *Garrincha, Alegria do Povo* (Joaquim Pedro de Andrade, 1963), *Viramundo* (Geraldo Sarno, 1965), *Opinião Pública* (Arnaldo Jabor, 1967), *Maioria Absoluta* (Leon Hirszman, 1964), *O País de São Saruê* (Vladimir Carvalho, 1971).

Na maioria desses filmes estava expressa uma forte preocupação social que, imbuída de um espírito iluminista, missionário, marcante na época, fazia com que os cineastas acreditassem na mudança da sociedade em decorrência de suas atuações. É nesse contexto que surge o “tipo sociológico”, definido por Jean-Claude Bernardet, em *Cineastas e imagens do povo*, de 1985.

Viramundo, por exemplo, trata da trajetória do migrante nordestino que vai a São Paulo em busca de melhores condições de vida. Esse migrante não tem uma história individualizada, ele representa a massa homogeneizada na coletividade. A escala de observação é ampliada, a abordagem é geral. Quando o filme destaca algum personagem, ele não apresenta o indivíduo inteiro, nas suas múltiplas facetas. Ao invés disso, ele apresenta um homem que representa o *tipo* migrante bem-sucedido ou o *tipo* migrante fracassado, ou ainda o *tipo* empresário.

Esse tipo, segundo Bernardet, é construído a partir do mecanismo particular/geral, que justifica a presença do

¹ Ver artigo “Glauber Rocha: o desejo da história”, no qual Ismail Xavier discorre sobre o impulso para a totalização na obra desse cineasta que representa toda uma geração de intelectuais (XAVIER, 2001, p. 127 et seq.)

indivíduo particularizado no filme somente a serviço da representação de um “modelo sociológico”. Sobre a forma como funciona esse mecanismo em *Viramundo*, nos diz o autor:

“Para que passemos do conjunto das histórias individuais à classe e ao fenômeno, é preciso que os casos particulares apresentados conttenham os elementos necessários para a generalização, e apenas eles. (...) Essa limpeza do real condicionada pela fala da ciência permite que o real expresse o particular, que o particular sustente o geral, que o geral saia de sua abstração e se encarne, ou melhor, seja ilustrado por uma vivência.” (BERNARDET, 1985, p. 15)

Da mesma forma, em *Garrincha, Alegria do Povo*, apesar de o título sugerir o contrário, o jogador não é individualizado. O filme interessa-se mais em revelar o futebol como instrumento de manipulação política. Quando as abordagens particulares se apresentam, elas estão a serviço da representação condensada no todo, mesmo quando o indivíduo é Garrincha.

E, um a um, verificamos o predomínio da abordagem geral nos documentários brasileiros até meados de 1980, ou seja, os assuntos até aí são tratados de forma abrangente, interessando-se pela idéia global das relações em sociedade.

Acreditamos que a partir de *Cabra Marcado para Morrer* (Eduardo Coutinho, 1984), o tratamento geral passa a ceder espaço ao particular. Esse filme não só revela aspectos do regime militar instituído no Brasil em 1964 e as conseqüências de suas ações impostas ao destino de muitos brasileiros, como também apresenta a história de uma mulher brasileira chamada Elizabeth, viúva de João Pedro, mãe de Abraão, que sofreu juntamente com sua família as conseqüências das ações desse regime, ou seja, é um ponto de vista da história através de uma abordagem particularizada. E essa particularização vai além, pois chega a ser igualmente a história do próprio documentarista, também um brasileiro que sofreu conseqüências das ações do regime militar, em busca de uma

família dispersa em consequência do mesmo regime. Segundo Giovanni Levi, no panorama mundial os anos de 1970 e 1980 foram anos de crise nos meios político e cultural, incluindo a historiografia, quando se passou a questionar o otimismo da idéia de que o mundo seria radicalmente transformado. Afinal, a realidade socio-política da época estava completamente em desconformidade com os modelos marxista ou funcionalista de sociedade que se propunham. Diz Levi:

“O aparato conceitual com que os cientistas sociais de todas as convicções interpretavam a mudança atual ou passada foi sobrecarregado por uma carga de positivismo herdado. Os prognósticos de comportamento social estavam se comprovando demonstravelmente errôneos e esta falência dos sistemas e paradigmas existentes requeria não tanto a construção de uma nova teoria social geral, mas uma completa revisão dos instrumentos de pesquisa atuais.” (LEVI, 1992, p. 134)

É, portanto, nesse cenário que a micro-história surge como uma entre tantas reações possíveis à crise. Levi acrescenta:

“Ao mesmo tempo, têm havido outras soluções propostas, absolutamente mais drásticas, que com freqüência desviam para um relativismo desesperado, para o neo-idealismo ou mesmo para o retorno a uma filosofia repleta de irracionalidade.

Aqueles historiadores que aderiram à micro-história em geral tinham suas raízes no marxismo, em uma orientação política para a esquerda e em um secularismo radical com pouca inclinação para a metafísica. (...) [Essas características] serviram para ancorar firmemente esses historiadores à idéia de que a pesquisa histórica não é uma atividade puramente retórica e estética.” (LEVI, 1992, p. 135)

Como reflexo desse momento político-cultural no mundo e, de modo particular, com a abertura política que se consolidava no Brasil, percebemos uma mudança na prática de abordagens empregada nos documentários brasileiros a partir de meados dos anos de 1980 e, assim como os micro-

historiadores, boa parte dos cineastas brasileiros atuantes nesse período e, por conseguinte, os que se dedicaram ao documentário e passaram a utilizar a abordagem particularizada vieram de uma orientação marxista.

Antes de avançarmos na abordagem particularizada nos documentários, é necessário definir a micro-história como a prática historiográfica que utiliza uma reduzida escala de observação, seja na análise da história de indivíduos ou da história de comunidades, diferenciando-se da história-síntese (VAINFAS, 2002, p. 115). Privilegiando o recorte minúsculo, a micro-história costuma construir “tramas aparentemente banais, envolvendo gente comum” (VAINFAS, 2002, p. 106).

De modo análogo, consideramos que a abordagem particularizada no documentário é aquela que se refere ao tema por um recorte mínimo, através da história de indivíduos ou de pequenos grupos. Verificamos que ela se torna cada vez mais incisiva nos documentários e, desta vez, não mais vinculada ao mecanismo “particular/geral”. Agora, o indivíduo destacado não está mais a serviço da representação de um tipo, ele aqui é fragmentado, muitas vezes incoerente, contraditório, dramático, merecedor de compaixão, repulsa ou indiferença pelas características próprias que sua individualidade revela, e não pelo tipo que representa. Ele agora é representado na sua pluralidade, ele agora é humano.

Podemos destacar numerosos documentários produzidos no Brasil a partir de *Cabra Marcado para Morrer* que recorreram à abordagem particularizada, como, talvez, todos os filmes de Eduardo Coutinho² e *Socorro Nobre* (Walter Salles, 1995), no qual a experiência da liberdade é relatada por dois personagens que um dia a perderam; *Nós que Aqui Estamos por Vós Esperamos* (Marcelo Masagão, 1999), que revela a busca pelo particular ao criar identidades, embora fictícias, para rostos anônimos; *Ilha das Flores* (Jorge Furtado, 1989), que dá foco não a um indivíduo ou a uma comunidade, mas a um tomate; *Santa Cruz* (João Moreira Salles, 2000), no qual o universo é uma comunidade evangélica de um bairro carioca; *Barra 68* (Vladimir Carvalho, 2000), que reduz a

² Para citar outros: *Boca do Lixo* (1992), *Santo Forte* (199), *Babilônia 2000* (2001) e *Edifício Master* (2002).

escala de observação do período da ditadura à comunidade da Universidade de Brasília. Esses documentários demonstram a propagação da abordagem particularizada.

Interessante assinalar que Lúcia Nagib, numa análise semelhante, examina a direção tomada pela ficção brasileira contemporânea, pós-lei do audiovisual (1993), e observa que os filmes, diferentemente daqueles do Cinema Novo, passam a preferir assuntos não mais de cunho geral, mas de feição mais intimista, atentando ao comportamento do indivíduo:

“No caso dos filmes sobre o Nordeste, essa inclinação à exploração da individualidade de personagens, que eram outrora vistos como tipos sociais, tem dado também alguns frutos interessantes. Um exemplo é o de *Baile Perfumado*, de Lírio Ferreira e Paulo Caldas, no qual a lendária figura do cangaceiro Lampião é focalizada não em suas atividades de fora-da-lei, mas em sua intimidade. O temido bandido revela-se um homem vaidoso que, em plena caatinga, gosta de se perfumar, trocar carinhos com a mulher e dançar.” (NAGIB, 2000, p. 116-117)

Nesses filmes, o contexto social não está alardeado em primeiro plano; nem por isso está ausente. Ao analisar a ficção *Um Céu de Estrelas* (1996), de Tata Amaral, filme que tem opção explícita de não atribuir ações aos personagens com intenção de oferecer uma justificativa sociológica que estabeleça uma relação causa-efeito³, Nagib afirma, mesmo assim, sua contextualização:

“Não há dúvida de que os personagens são brasileiros, e de uma região bastante específica do Brasil [São Paulo/Mooca]. São inteiramente determinados por fatores culturais, econômicos e políticos dessa região. Porém o filme quer mostrá-los como seres humanos, sem julgamentos e sem apresentar soluções.” (NAGIB, 2000, p. 126)

Podemos dizer que o mesmo vale para os documentários. Observando qualquer dos exemplos de documentários contemporâneos citados anteriormente, vemos que, mesmo pondo em primeiro plano dramas pessoais ou universos reduzidos, o contexto político-social está presente.

³ O personagem Vítor, por exemplo, demite-se do emprego ao invés de ser demitido, para não se atribuir uma justificativa de cunho sociológico ao seu desequilíbrio emocional.

Em *Santa Cruz*, a escala de observação é reduzida à comunidade de um subúrbio carioca. O filme acompanha a instalação de uma igreja evangélica e a influência que ela passa a exercer nos moradores que a adotam. Ao localizar a atenção nas atitudes e nos comportamentos de alguns personagens, o filme oferece possibilidades distintas de ações desempenhadas, o que enriquece a abordagem, mostrando a pluralidade de interpretações do mundo.

Menocchio, personagem central de *O queijo e os vermes*, de Carlo Ginzburg (1996), é um moleiro na Itália quinhentista que em plena Inquisição, nutrido de algumas poucas leituras (sabia ler e escrever, algo raro em um homem do povo à época), foi capaz de reinventar os dogmas da Igreja. Com as deformações e digressões de suas leituras, aliadas a uma grande imaginação, Menocchio criou uma espantosa “cosmogonia”, que revelou com orgulho a um Santo Ofício perplexo:

“Eu disse que segundo meu pensamento e crença tudo era um caos, isto é, terra, ar, fogo e ar juntos (...) e de todo aquele volume em movimento se formou uma massa, do mesmo modo como o queijo é feito do leite, e do qual surgem os vermes, e esses foram os anjos.”
(GINZBURG, 1996, p. 119)

Declarou, ainda, sua descrença na concepção imaculada de Maria pelo Espírito Santo: “tantos homens vieram ao mundo e nenhum deles nasceu de mulher virgem” (GINZBURG, 1996, p. 93). Com liberdade de imaginação e disposição para expressá-la numa época de intolerância e de caça a hereges, não se torna difícil prever o destino de Menocchio.

Nesse clássico da micro-história publicado em 1976, Ginzburg, através do cotidiano e das idéias de um homem simples e obscuro em sua sociedade, trata da Inquisição e das culturas popular e erudita. Dessa maneira, enriquece a narrativa e dá forma à possibilidade múltipla de interpretações. No prefácio do seu livro, já anuncia:

“Assim como a língua, a cultura oferece ao indivíduo um horizonte de possibilidades latentes uma jaula

flexível e invisível dentro da qual se exercita a liberdade condicionada de cada um. Com rara clareza e lucidez, Menocchio articulou a linguagem que estava historicamente à sua disposição.” (GINZBURG, 1996, p. 27)

Giovanni Levi diz que a micro-história centra seu trabalho numa descrição mais realista do comportamento do homem no mundo e que toda ação desse homem está diante de uma realidade normativa, isto é, suas ações são resultado da negociação entre as limitações impostas por “sistemas normativos prescritivos e opressivos” e sua liberdade pessoal (LEVI, 1992, p. 135). Essa seria a primeira das duas características, segundo Levi, que assinala a função particular da narrativa na micro-história (LEVI, 1992, p. 153).

Relacionando essa característica da narrativa micro-histórica ao documentário, podemos falar de *Edifício Master* (Eduardo Coutinho, 2002). Ao apresentar variadas manifestações de comportamentos dos diversos personagens que moram num mesmo condomínio de classe média decadente num bairro do Rio de Janeiro, o filme nos coloca diante de uma simbiose formada a partir de um sistema normativo preestabelecido e da possibilidade múltipla de interpretação de cada um, ou seja, da liberdade particular de cada morador. Assim, esse encontro entre a realidade normativa e a liberdade pessoal possibilita que um personagem se mostre, por exemplo, alegre, outro nervoso, outro psicótico, outro monótono, outro sincero.

Em outros termos: esse sistema de normas que inspira determinadas ações é imposto pelo contexto sociopolítico-cultural e familiar vivenciado pelo indivíduo ao longo de sua vida, e interage com esse sistema normativo resultante, uma imprevisível liberdade de manifestação pessoal que muitas vezes desmorona a lógica. Dessa forma, Eduardo Coutinho demonstra estar mais interessado em constatar as ambigüidades e a pluralidade de interpretações possíveis.

Ao comentar a teoria de contexto dos “funcionalistas”, cuja maior relevância está em focalizar o contexto para explicar

o comportamento social, Levi diz que, ao contrário dessa ênfase do “funcionalismo” na coerência social, “os micro-historiadores concentraram-se nas contradições dos sistemas normativos e por isso na fragmentação, nas contradições e na pluralidade dos pontos de vista que tornam todos os sistemas fluidos e abertos” (LEVI, 1992, p. 154-5).

A segunda característica da função narrativa da micro-história, segundo Levi, refere-se à incorporação dos procedimentos da pesquisa ao corpo principal do texto, ou seja, “o processo de pesquisa é explicitamente descrito”. “Esse método rompe claramente com a assertiva tradicional, a forma autoritária de discurso adotada pelos historiadores que apresentam a realidade como objetiva” (LEVI, 1992, p. 153).

Mais uma vez, verifica-se a aproximação do pensamento documentário à trajetória historiográfica, pois essa é a definição de *documentário reflexivo* empregada por Bill Nichols, isto é, a transparência do processo de construção dos significados explicitados no próprio filme. A reflexividade busca romper com a voz autoritária do documentário clássico, que dá idéia de uma realidade objetiva. Da mesma forma, propõe a micro-história ao incorporar, em seu texto principal, seus procedimentos de pesquisa.

Diz Levi: “[No método micro-historiográfico] O leitor é envolvido em uma espécie de diálogo e participa de todo o processo de construção do argumento histórico” (LEVI, 1992, p. 153). O mesmo acontece com os documentários reflexivos nos quais, muitas vezes, o processo de construção dos significados é mais importante que os próprios significados obtidos⁴. Encontramos exemplos de reflexividade em inúmeros filmes brasileiros contemporâneos, como *Cabra Marcado para Morrer*, *Santo Forte*, *Babilônia 2000*, *Barra 68*, *Conterrâneos Velhos de Guerra* (Vladimir Carvalho, 1992). Entretanto, essa não é uma característica indispensável nas abordagens particularizadas dos documentários.

A opção pela abordagem particularizada parece ser cada vez mais consciente entre os documentaristas brasileiros,

⁴ A reflexividade é uma forma de representação do documentário caracterizada pela revelação do processo de construção do filme, muitas vezes mostrando a interferência da equipe no momento da filmagem ou na montagem. Sobre esse assunto ver NICHOLS, 1991.

e sua presença percebida com mais nitidez. Eduardo Coutinho confirma sua consciência na escolha da abordagem particularizada numa entrevista concedida em 2000, sobre seu recém-lançado *Santo Forte*:

“Eu não faço a totalidade: [se] a totalidade é o Brasil, eu escolho o Rio; a totalidade é o Rio, eu escolho uma favela; não é uma favela grande, é uma favela pequena. Quer dizer, eu estou reduzindo ao máximo, estou abolindo a idéia de totalidade como resposta, como universo que me interessa.” (*Cinemais*, n. 22, 2000, p. 60).

Do mesmo modo, o documentarista João Moreira Salles defende a abordagem particularizada por oferecer mais subsídios de interpretação ao espectador. Ao discorrer sobre a trajetória de sua carreira, iniciada com um documentário sobre a China, depois sobre a América, diz:

“Vou me aproximando do Brasil aos poucos e ao mesmo tempo vou perdendo uma coisa que é muito bom ter perdido: uma certa ambição desmesurada de explicar tudo. (...) Na medida em que vou caminhando, de alguma maneira eu vou me aproximando cada vez mais do meu país. Depois do país, da minha cidade. Depois da minha cidade, de alguns fenômenos isolados da minha cidade: a Igreja Evangélica, a violência, etc. e tal. Cada vez explicando menos... E quando você explica menos você faz coisas mais ambíguas, mais polissêmicas. Você não está conduzindo o espectador pela mão e dizendo: ‘olhe para isso, entenda dessa maneira, eu ofereço aqui a explicação’.” (*Cinemais*, n. 25, 2000, p. 18)

No entanto, a abordagem geral não desapareceu nos documentários brasileiros contemporâneos. Como exemplo podemos citar o filme *Fé* (Ricardo Dias, 1999). Para falar da fé religiosa, o diretor não destaca uma determinada religião ou grupo de devotos, sua proposta é apresentar o sentido da crença para as diferentes e tantas religiões praticadas no país, optando, assim, pela abordagem geral. Imagens das manifestações de fé, sacrifício e transe nas festas religiosas ocorridas no Brasil, e que representam

distintas crenças, são intercaladas por entrevistas, sejam de devotos, de religiosos ou de especialistas. Através desses depoimentos a narrativa é construída. No entanto, a abordagem geral aqui não está interessada na representação de *tipos* sociológicos.

As explicações macroanalíticas sobre o que leva o homem a buscar a fé estão presentes nas imagens de manifestações fervorosas e no depoimento do “especialista”, que não nos deixam perder de vista as estruturas gerais que levam a determinadas situações. O filme ainda utiliza as falas dos devotos que dão o testemunho de suas experiências pessoais, aproximando-se, dessa forma, da abordagem particular. Esta, neste caso, está limitada à condição auxiliar da abordagem geral, reservada a verticalizar exemplos estratégicos.

Assim como nas considerações acerca das práticas micro e macroanalíticas na história, existem vantagens, limitações e riscos na utilização das abordagens geral e particular no documentário.

violência na cidade do Rio de Janeiro com a reconstrução das estruturas gerais socioeconômicas e políticas que a criaram e a mantêm, prática própria da análise macrossocial.

Não é a utilização de uma abordagem micro ou macro que irá determinar o mérito de um documentário. O mais importante aqui é perceber a necessidade da proposta de cada filme e a dinâmica do processo que se estabelece entre o filme e o contexto histórico-social em que ele é realizado.

Num primeiro momento, as críticas à micro-história foram acirradas. Alguns historiadores consideraram seus temas “menores”, “irrelevantes” e ainda politicamente “reacionários”, por serem “crônicas de aldeia” que “constatam, mas não explicam”, não perguntam o porquê (Ciro Cardoso, em VAINFAS, 2002, p. 144). No entanto, as críticas foram se flexibilizando e, a partir de meados dos anos de 1990, alguns críticos, como o próprio Ciro Cardoso, que “considerou legítima a proposta microanalítica de Levi em estudar a relação entre sistemas normativos e ações individuais”

(VAINFAS, 2002, p. 145), aqui comentados, foram condescendendo, reconhecendo valores na prática microanalítica.

Para Vainfas, a acusação de reacionarismo por alguns historiadores marxistas, em função de os micro-historiadores “fragmentarem a história, de ocultarem a luta de classes, de construírem uma história de continuidades em detrimento das rupturas, por se sujeitarem à lógica do mercado editorial” (VAINFAS, 2002, p.146), tornou-se teórica e politicamente frágil:

“A partir das décadas de 1960 e 1970, a ‘revolução dos costumes’ ocorrida no Ocidente, a crescente valorização de minorias, de direitos civis e políticos de grupos, a legitimação de outros tipos de lutas, tudo isso tornou obsoleto o dogma de uma consciência ‘revolucionária’ associada exclusivamente à luta de classes e, mais ainda, a identificação das posições políticas não-marxistas com a idéia de ‘reacionarismo’.” (VAINFAS, 2002, p. 147)

Ainda para Vainfas, considerar reacionários autores como Natalie Davis e Carlo Ginzburg, que se engajaram em lutas “contra a discriminação da mulher, os estigmas raciais e outras formas de exclusão”, é um rótulo por demais frágil (VAINFAS, 2002, p. 147-148). Da mesma forma, nos pareceria pouco consistente rotular como reacionários, por exemplo, Eduardo Coutinho e Vladimir Carvalho, com suas obras voltadas à condição dos despossuídos, seja de terra, de pão, de esperança ou de motivação.

O arrefecimento das críticas à micro-história tem levado a uma aposta na compatibilidade entre as escalas micro e macro, tanto por boa parte dos micro-historiadores quanto por seus críticos. Há os que defendem a alternância de escala, como Jacques Revel, que acredita que se pode passar da visão macrossocial para a microanalítica numa mesma obra.

A prática historiográfica tem compromissos diferentes no tocante a demonstrações das fontes e documentos

como prova dos acontecimentos dos que, implicitamente, tem a prática documentária. No entanto, não se pode negar suas proximidades, já que as duas práticas dialogam com o ambiente sociopolítico-cultural com a “realidade”, portanto, e usam instrumentos semelhantes, como pesquisa, documentação, entrevistas. O que se pretendeu aqui, foi observar aspectos ligados às questões da micro-história e aplicá-los à discussão sobre documentário. Dessa forma, assim como os micro-historiadores e seus críticos acreditam na compatibilidade entre as escalas microanalítica e macrossocial, também verificamos que o mesmo pode ocorrer no documentarismo.



Referências

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. Brasília: Editora UnB, Hucitec, 1999.

BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

CINEMAIS - Revista de cinema e outras questões audiovisuais. Rio de Janeiro: s.n., n. 6, maio/jun.1997.

_____. Rio de Janeiro: s.n., n. 8, set./out. 1997.

_____. Rio de Janeiro: s.n., n. 12, jul./ago. 1998.

_____. Rio de Janeiro: s.n., n. 16, mar./abr. 1999.

_____. Rio de Janeiro: s.n., n. 22, mar./abr. 2000.

_____. Rio de Janeiro: s.n., n. 25, set./out. 2000.

_____. Rio de Janeiro: s.n., n. 28 mar./abr. 2001.

_____. Rio de Janeiro: s.n., n. 30 jul./ago. 2001.

GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 7.ed. Rio de Janeiro: DP & A, 2002.

LEVI, Giovanni. Sobre a micro-história. In: BURKE, Peter (Org.) *A escrita da história: novas perspectivas*. São Paulo: Ed. Unesp, 1992.

MORENO, Antonio. *Cinema brasileiro história e relações com o Estado*. Niterói: EdUFF, 1994.

NAGIB, Lúcia. O novo cinema sob o espectro do cinema novo. In: ESTUDOS DE CINEMA: Socine II e III. São Paulo: Annablume, 2000

NICHOLS, Bill. *Representing reality: issues and concepts in documentary*.

Indianápolis: Indiana University Press, 1991.

RAMOS, Fernão (Org.) *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Círculo do Livro, 1987.

VAINFAS, Ronaldo. *Os protagonistas anônimos da história: micro-história*. Rio de Janeiro: Campus, 2002.

XAVIER, Ismail. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

Filmografia

AMARAL, Tata. 1996. *Um Céu de Estrelas*. Brasil. Cor, 70 min.

ANDRADE, Joaquim Pedro de. 1963. *Garrincha, Alegria do Povo*. Brasil. P&B, 60 min.

CALDAS, Paulo; FERREIRA, Lírio. 1997. *Baile Perfumado*. Brasil. Cor, 93 min.

CARVALHO, Vladimir. 1971. *O País de São Saruê*. Brasil. P&B, 80 min.

CARVALHO, Vladimir. 1992. *Conterrâneos Velhos de Guerra*. Brasil. Cor/P&B, 153 min.

CARVALHO, Vladimir. 2000. *Barra 68 - Sem Perder a Ternura*. Brasil. Cor, 80 min.

COUTINHO, Eduardo. 1984. *Cabra marcado para morrer*. Brasil. P&B/Cor, Inglaterra: 119 min.

COUTINHO, Eduardo. 1999. *Santo Forte*. Brasil. Cor, Alemanha: 80 min.

COUTINHO, Eduardo. 2000. *Babilônia 2000*. Brasil. Cor, 80 min.

COUTINHO, Eduardo. 2002. *Edifício Master*. Brasil. Cor, 110 min.

DIAS, Ricardo. 1999. *Fé*. Brasil. Cor, 91 min.

FURTADO, Jorge. 1989. *Ilha das Flores*. Brasil. Cor, 13 min.

HIRSZMAN, Leon. 1964. *Maioria Absoluta*. Brasil. P&B, 20 min.

JABOR, Arnaldo. 1967. *A Opinião Pública*. Brasil. P&B, 65 min.

MASAGÃO, Marcelo. 1999. *Nós que aqui estamos por vós esperamos*. Brasil. P&B/Cor, 73 min.

NORONHA, Linduarte. 1960. *Aruanda*. Brasil. P&B, 20 min.

SALLES, Walter. 1995. *Socorro Nobre*. Brasil. P&B, França: 23 min.

SALLES, João Moreira; LUND, Kátia. 1999. *Notícias de uma Guerra Particular*. Brasil/ Espanha. Cor, 57 min.

SALLES, João Moreira. 2000. *Santa Cruz*. Brasil. Cor, 60 min.

SARACENI, Paulo César; CARNEIRO, Mário. 1959. *Arraial do Cabo*. Brasil. P&B, 17 min.

SARNO, Geraldo. 1965. *Viramundo*. Brasil. P&B, 40 min.

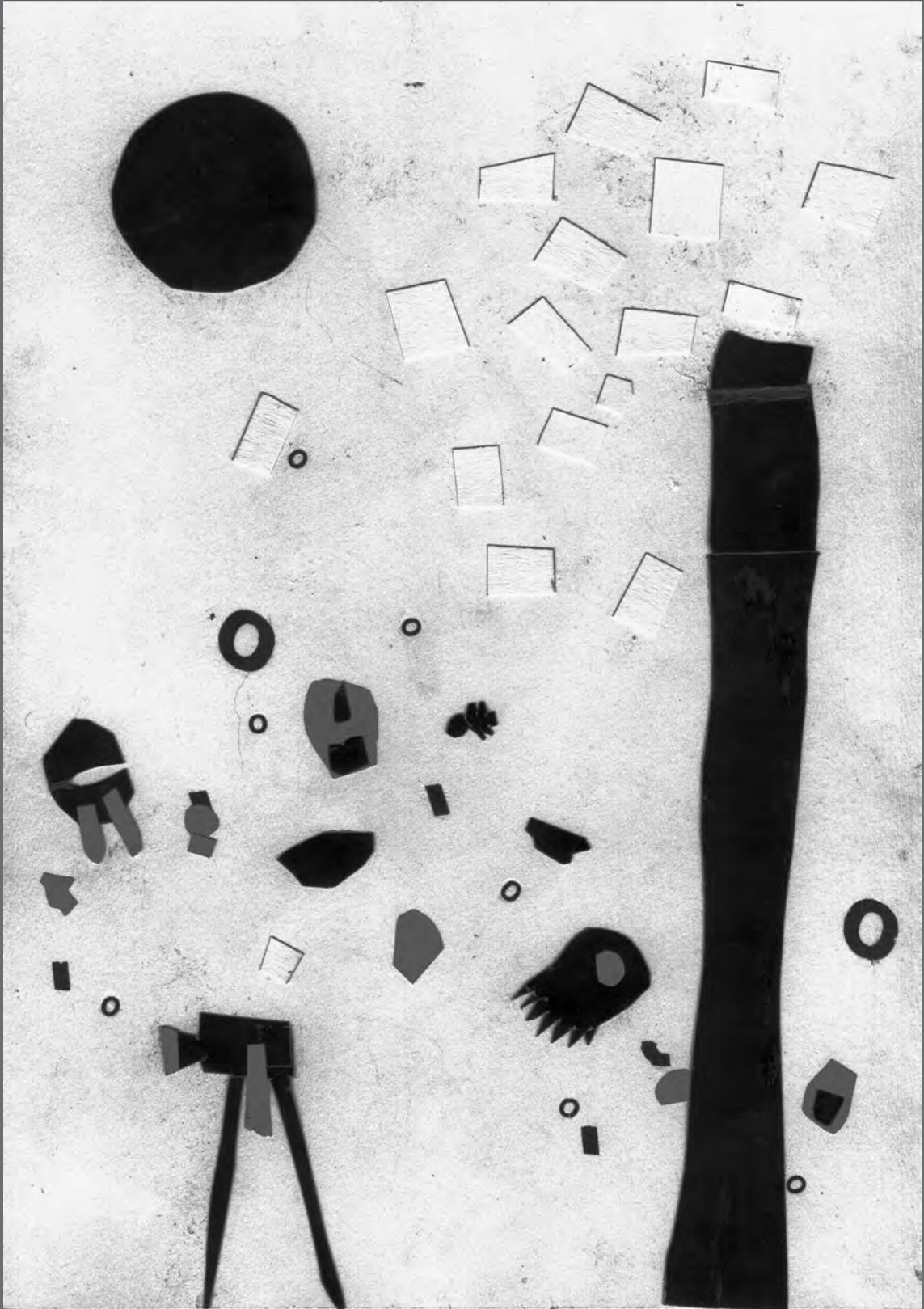
Résumé: Ce travail étudie la tendance de l'abordage adoptée par le documentaire brésilien contemporain et le met en rapport avec les débats liés à la micro-histoire. Les abordages seront identifiés selon l'échelle employée pour traiter le thème : soit l'échelle macro, qui caractérise l'abordage générale, exprimée par la représentation de types sociologiques, composant une image globale et homogène d'expérience sociale ; soit une échelle micro, qui caractérise l'abordage particulier, quand on met en relief certains personnages. C'est cet abordage particulier qui sera mis en relation avec la micro-histoire.

Mots-clés: Cinéma. Documentaire. Micro-histoire.



Abstract: This paper verifies the approach tendency adopted by the brazilian contemporary documentary and relates it to the micro-history debates. We will identify the approach employed to determine the scale used to deal with the theme, whenever it's a macro scale, which characterizes the particular approach, when some characters are detached. It is a particular approach that will be related to micro-history.

Key Words: Cinema. Documentary, Micro-history



A imagem animada e a pesquisa antropológica entre os dogons

Philippe Lourdou

Formation de Recherches Cinématographiques
Université Paris X Nanterre

Resumo: É sabido que numerosos filmes foram dedicados aos dogons da República do Mali ao longo do tempo. Diante dessa proliferação de imagens (filmes de reportagem, filmes de viagem, filmes etnográficos etc.), tentaremos avaliar neste artigo o papel que pode desempenhar o filme etnográfico na pesquisa antropológica sobre os dogons.

Palavras-chave: Dogon. Filme etnográfico. Documentário. Antropologia fílmica. Antropologia visual.

A fim de evitar mal-entendidos é importante assinalar, de imediato, que a imagem animada desempenhou, e desempenha ainda, um papel restrito na pesquisa antropológica em geral: no máximo, o cinema conserva uma função acessória e ilustrativa. Apesar de Marcel Mauss preconizar, já em 1947, de maneira bastante breve, é verdade, sua utilização e incluí-lo entre os métodos de observação “O cinema permitirá fotografar a vida”, são muito poucos os antropólogos que seguiram essa recomendação (MAUSS, 1992, p. 19). Tenhamos em mente que uma coisa é realizar filmes, outra coisa é utilizar a imagem animada como meio de pesquisa, como instrumento de descoberta, por exemplo. Dessa forma, não deve nos surpreender que, apesar de algumas exceções, o balanço nesse campo permaneça bastante limitado¹.

A filmografia dogon mais completa foi estabelecida por Nadine Wanono². Uma centena de filmes foi recenseada até hoje. Devemos acrescentar a esse conjunto documentos cinematográficos que não são destinados à apresentação ao público: trata-se, no essencial, de filmes de pesquisadores.

Os dois primeiros verdadeiros filmes etnográficos realizados sobre os dogons devem ser creditados a Marcel Griaule, se optarmos por não levar em conta o mais antigo registro fílmico conhecido até hoje, que remonta a 1930 pedaço de um filme sobre um tema mais amplo, *AOE*, que possui algumas tomadas dos habitantes das falésias de Bandiagara. Sabemos do enorme interesse que Marcel Griaule tinha pelo cinema, a ponto de lhe dedicar algumas páginas em *Méthodes de l'ethnographie* (GRIAULE, 1957, p. 85-89). Nesse trabalho, ele reconhece três funções do filme documentário: o filme tem “um valor de arquivo ao qual nos referimos como a um ficha ou a um objeto”; ele constitui “um meio extremamente eficaz de ensino para a formação de especialistas que se destinam à pesquisa etnográfica”; enfim, de maneira mais ampla, “ele contribui no ensino público e constitui, em certas condições, uma obra de arte” (GRIAULE, 1957, p. 85). Não há dúvida de que, para ele, os dois filmes que dirigiu respondem em grande parte a esses critérios.

As imagens que os compõem foram recolhidas durante duas

¹ No entanto, podemos afirmar, sem medo de nos enganar, que os dogons são, ao redor do mundo, um dos grupos humanos que mais despertou o interesse do cinema documentário em geral e do cinema etnográfico em particular. Eles dividem essa singular atenção com os Yanomami, os Inuit, ou ainda os Bushmen.

² No que diz respeito aos filmes citados neste texto, remetemos o leitor à filmografia organizada por Nadine Wanono.

missões: Dakar-Djibouti (1931-1933, a primeira estadia de M. Griaule em Sanga tendo acontecido entre 29 de setembro e 18 de novembro de 1931) (LEIRIS, 1996, p. 213-271), e Saara-Sudão (permanência em Sanga entre 3 de fevereiro a 25 de março de 1935) (PAULME, 1992, p. 13), sem que ainda seja possível estabelecer com segurança, para algumas delas, a que período pertencem³. Estes dois filmes, *Au Pays des Dogon* e *Sous les Masques Noirs*, têm a particularidade de ilustrar dois tipos de filme etnográfico: o filme pluritemático para o primeiro, o filme monotemático para o segundo. *Au Pays des Dogon* apresenta tomadas que justapõem diversos aspectos da vida quotidiana dogon, bem como elementos da vida religiosa. *Sous les Masques Noirs*, por sua vez, fixa-se em um único tema, a máscara, que ele tenta explorar de maneira ampla. De nosso ponto de vista, esses dois filmes inauguram a filmografia relativa aos dogons.

Vamos nos deter no segundo desses filmes, *Sous les Masques Noirs*, uma vez que ele remete diretamente ao texto de Marcel Griaule, *Masques Dogon*, e constitui sua versão fílmica. O filme é uma ilustração de *Masques Dogon*. Ele se compõe de três partes: a fabricação da máscara (escolha da árvore, fórmulas rituais dirigidas ao espírito da árvore, fabricação da máscara), apresentação de diferentes tipos de máscaras e, enfim, as máscaras em ação durante um *dama* (cerimônia de encerramento de luto). Mas, Marcel Griaule não se limitou a realizar um simples filme de ilustração. Utilizou fragmentos de algumas tomadas a fim de descrever certas danças de máscaras. Na parte de *Masques Dogon* dedicada às danças com máscaras, ele reproduz, sob a forma de desenhos, seqüências de fotogramas retirados do filme, o que permite decompor breves momentos da coreografia. Colada aos fotogramas está disposta uma pauta musical que indica as batidas dos tamborins, a fim de ressaltar a coreografia e o ritmo musical que lhe corresponde (GRIAULE, 1994, p. 716-739). Vê-se aqui o partido que Marcel Griaule pôde tirar da imagem animada: uma primeira etapa de sua utilização na pesquisa antropológica é superada, aquela que corresponde à descrição fina do gesto e de sua reprodução, com a ajuda de desenhos, no corpo de um texto escrito. A imagem animada, que realiza a síntese do movimento, permite igualmente decompô-lo e esboçar sua análise. Para além

³ A filmografia fornecida por Marcel Griaule (GRIAULE, 1994, p. 875-876) não faz distinção entre os registros efetuados durante sua primeira estadia e sua segunda estadia em Sanga. De acordo com os poucos elementos que pudemos colher nessa obra, as imagens de *Au Pays des Dogon* foram coletadas quando da primeira estadia, aquelas do *dama* de *Sous les Masques Noirs*, durante as duas estadias, enquanto que tudo leva a crer que os poucos planos de funerais pertencem à primeira estadia (no que diz respeito a este último, cf. PAULME, 1992, p. 71; GRIAULE, 1994, p. 357, n. 2 e p. 716). Por fim, é bom lembrar que em “L’Afrique fantôme”, Michel Leiris não faz qualquer alusão a registros fílmicos quando de sua permanência na terra dos dogons.

do papel acessório que tradicionalmente lhe corresponde na antropologia, o cinema entra com toda a força no aparelho de conhecimento de *Masques Dogon*: no caso, um meio de descrição e de análise dos dados coreográficos. O lugar que Marcel Griaule lhe reservou em sua obra o designa certamente como um dos pioneiros nesse campo⁴.

Será preciso esperar até 1951 para que um novo filme sobre os dogons seja realizado: trata-se de *Cimetières dans la Falaise*, de Jean Rouch. Com Jean Rouch, que se alinha à herança intelectual de Marcel Griaule e de Germaine Dieterlen, começa uma série de registros fílmicos que se estenderá por mais de vinte anos. Dois temas são exclusivamente abordados nesses filmes: os ritos funerários (enterro e *dama*) e as cerimônias do *sigui*⁵. Não obstante, apesar de ter realizado muitos filmes, Jean Rouch jamais publicou textos nem efetuou pesquisas sobre os dogons. Em contrapartida, Germaine Dieterlen, que não é cineasta, mas com a qual Jean Rouch realizou alguns desses filmes do país dos dogons, não esconde seu interesse pelo cinema durante algumas de suas pesquisas. Para ela, o cinema é um meio de pesquisa completo que não deve ser descartado *a priori*.

⁴ Depois da realização desses dois filmes e da publicação de *Masques Dogon*, Marcel Griaule deixou de se servir das imagens animadas no quadro de seus próprios trabalhos. No entanto, seu interesse pelo cinema permanecerá para sempre.

⁵ Ele retoma aqui os temas tratados por Marcel Griaule em *Masques Dogon*.

⁶ “Foram os filmes e os registros sonoros que me proporcionaram, naquele ano, uma melhor compreensão de alguns aspectos do rito e a formulação de questões mais pertinentes aos meus informantes. Sem o cinema, que permite examinar certas seqüências e estudá-las ‘com a cabeça descansada’, certamente eu não teria podido realizar as mesmas pesquisas” (DIETERLEN, 1971). Ver a esse respeito LOURDOU, 2001.

⁷ Encontramos um testemunho desse aspecto do método em ROUCH, 1978, p. 19.

Ela considera a imagem animada a partir de dois aspectos. Por um lado, o registro cinematográfico constitui um suporte memorial: “...um filme é infinitamente precioso para quem quer estudar uma cerimônia, pois tem-se a possibilidade de revê-la, de repetir a experiência” (DIETERLEN, 1971, p. 6). Nessa ocasião, a visão repetida dos registros permite descobrir muitos detalhes que poderiam escapar a uma simples observação direta. De simples memória, ele se torna instrumento de descoberta. Por outro lado, ele constitui um guia de pesquisa⁶. Ao relegar à observação diferida elementos que lhe haviam escapado quando da manifestação filmada, o etnólogo enriquece, beneficiando-se da precisão da imagem, o questionário que vai submeter aos seus interlocutores quando de uma estadia ulterior no campo. Esses elementos, freqüentemente furtivos, permitem então que sejam elaboradas novas hipóteses de pesquisa. Germaine Dieterlen, quando a ocasião se apresentava, ia ainda mais longe, arrematando desta forma esse método de enquete: o etnólogo pode examinar os registros fílmicos com as pessoas

filmadas e os informantes⁷. Um diálogo se instaura, então, entre o pesquisador e seus interlocutores, cada um trazendo suas reflexões a respeito das cenas registradas. É então que se instala realmente, cada um tendo os mesmos documentos ao alcance dos olhos, aquilo que Jean Rouch chama de “antropologia partilhada” (ROUCH, 1978, p. 21). De simples pessoa interrogada, o informante se vê doravante associado a uma pesquisa que se desenrola em comum.

Entrementes, com o último filme realizado por Jean Rouch entre os dogons datando de 1973, D. Lutz e Hermann Schloenker primeiramente, depois este último sozinho, registraram uma série de 15 filmes entre 1965 e 1967. A maior parte desses filmes tem a particularidade de vir acompanhada de um libreto. Vê-se aqui uma tentativa interessante de ultrapassar a visão única dos documentos fílmicos, pois esses comentários escritos, complementos das imagens, permitem aos espectadores não especialistas o aprofundamento de seu conteúdo. Mesmo não partilhando as modalidades de filmagem adotadas pelos cineastas⁸, devemos assinalar esses registros em razão da atitude metodologicamente descritiva que inspirava seus realizadores.

Devemos evocar também uma experiência cinematográfica realizada conjuntamente por Gilbert Rouget, Jean Rouch e Germaine Dieterlen, que tinha como objetivo submeter a um teste no campo um novo conjunto de gravação cinematográfica leve sincronizado que permitiu a realização de um filme, *Batteries Dogon*, 1965⁹. Sob um outro ponto de vista, essa experiência instrumental abriu grandes perspectivas para o estudo, no campo das percussões, das relações entre gestos que comandam a emissão do som e a música produzida pelas atividades do instrumentista, graças ao aperfeiçoamento de uma técnica leve de registro do som sincronizado com o registro da imagem. Um pouco mais tarde, Gilbert Rouget e Jean Rouch chegarão a experimentar o registro sincronizado em câmera lenta da imagem e do som (ROUGET, 1971, p. 113-117)¹⁰. Encontramos aí, no quadro de uma orientação de pesquisa mais amplo e com a ajuda de condições técnicas mais aperfeiçoadas, a intenção descritiva que guiava Marcel Griaule quando ele tentou relacionar a reprodução desenhada de seqüências de fotogramas de

⁸ Esses filmes foram realizados sob a égide do Institut für den Wissenschaftliche Film (IWF) de Göttingen. Na época, os critérios de realização cinematográfica do instituto eram mais estritos (por exemplo, filmar manifestações em plano fixo, ou seja, a partir de um único ponto de vista). Uma atitude que poderíamos, sem exageros, qualificar de cientificista guiava certamente os realizadores. Já há alguns anos, os realizadores do instituto abandonaram esses métodos de filmagem.

⁹ O leitor interessado poderá encontrar uma análise dessas experiências, tanto do ponto de vista cinematográfico (imagem e som) quanto etnográfico, em ROUGET, 1965, p. 126-132.

¹⁰ No que diz respeito ao nosso tema, devemos notar que o filme *Ambara Dama* (Jean Rouch, 1974) compreende algumas seqüências de danças de máscaras filmadas com esse procedimento.

¹¹ É possível encontrar, como um eco longínquo de Griaule, duas pranchas de fotogramas do filme *Batteries Dogon*, sem notação musical, reproduzidas nas páginas 128 e 129 do artigo de Gilbert Rouget a ele dedicado.

danças de máscaras, retiradas de um filme, com a música que acompanhava essas danças¹¹.

Atualmente, novas gerações de etnólogos prosseguem fazendo pesquisas entre os dogons, nos mais diversos campos e sem partilhar, como é, aliás, desejável, as mesmas orientações. Não se trata, aqui, de lamentar, mas a verdade é que muito poucos sentem a necessidade de incluir a imagem animada em suas pesquisas. Dentre esses poucos pesquisadores devemos apontar, no entanto, o nome de Nadine Wanono, cujos trabalhos, em sua grande maioria, há muito tempo se apóiam na utilização da cinematografia. Ela realizou numerosos filmes, e sua primeira publicação está fundamentada na imagem animada (WANONO, 1987).

Ao terminarmos estas poucas linhas, o leitor terá certamente notado que não nos preocupamos com os outros filmes que constituem uma grande parte da filmografia dogon. Não se trata, aqui, de manifestar qualquer indiferença em relação a eles: o fato de terem um valor desigual não significa que não sejam freqüentemente brilhantes e cheios de interesse sob muitos aspectos. No entanto, eles possuem todos, ou quase, a particularidade de enfatizar, em diversos níveis, mais a função evocativa e narrativa do que a função descritiva da imagem animada. Se narração e descrição são indissociavelmente ligadas em qualquer filme a partir de uma dosagem própria a cada realizador, isso não impede que a tendência descritiva de alguns registros os torne mais capazes de satisfazer às exigências da pesquisa antropológica. Sublinhemos, no entanto, que os filmes onde a função narrativa predomina contribuem para sensibilizar, cada um à sua maneira, um numeroso público para a cultura dogon.

Como já dissemos, apesar de a utilização da imagem animada permanecer ainda reduzida na prática dos etnólogos que trabalham entre os dogons, não devemos subestimar sua importância como instrumento de pesquisa.

Arquivo, memória, ferramenta de descrição, guia de pesquisa, meio de descoberta, de investigação e de análise, transpondo a própria vida, seu caráter fluente, sobre um

suporte persistente, o cinema etnográfico é tudo isso ao mesmo tempo. Apesar de pouco solicitado, ele tem seu lugar na pesquisa antropológica dogon.



Referências

DIETERLEN, Germaine. Les cérémonies soixantennaires du Sigui chez les Dogon. *Africa*, vol. XLI, n. 1, janv. 1971, p. 6.

GRIAULE, Marcel. *Masques Dogon*, 1994[1938].

GRIAULE, Marcel. *Méthode de l'ethnographie*. Paris: PUF, 1957.

LEIRIS, Michel. L'Afrique fantôme. In: *Miroir de l'Afrique*. Paris: Gallimard (Collection Quarto), 1996[1934], p. 213-271.

LOURDOU, Philippe. Germaine Dieterlen ou la nécessité du regard. *Journal des Africanistes*, 70 (1), 2001, p. 77-81.

MAUSS, Marcel. *Manuel d'ethnographie*. Paris: Payot, 1992[1947].

PAULME, Denise. *Lettres de Sanga*. Paris: Editions Fourbis, 1992.

ROUCH, Jean. Le renard fou et le maître pâle. In: *Systèmes de signes (Textes réunis en hommage à Germaine Dieterlen)*. Paris: Hermann, 1978, p. 19.

ROUGET, Gilbert. Un film expérimental: batteries Dogon. Éléments pour une étude des rythmes. *L'Homme*, t. V, n. 2, avril-juin 1965, p. 126-132.

ROUGET, Gilbert. Une expérience de cinéma synchrone au ralenti. *L'Homme*, vol. XI, cahier 2, 1971, p. 113-117.

WANONO, Nadine. *Ciné rituel des femmes dogon*. Paris: Editions du CNRS, 1987.

Filmografia

GRIAULE, Marcel. 1931. *Au Pays des Dogon*, 15 min.

GRIAULE, Marcel. 1931. *Sous les Masques Noirs*.

ROUCH, Jean. 1951. *Cimetières dans la Falaise*. França. Cor, 25 min.

ROUCH, Jean. 1965. *Batteries Dogon - éléments pour une étude des rythmes*. França, 26 min.

ROUCH, Jean; DIETERLEN, Germaine. 1974. *Ambara Dama*. França. Cor, 60 min.

Résumé: On sait que des nombreux films ont été consacrés aux dogons de la République du Mali tout au long du temps. Face à cette prolifération d'images (films de reportage, films de voyage, films ethnographique, etc.), nous essayerons d'évaluer dans cet article le rôle que pourrait jouer le film ethnographique dans la recherche anthropologique sur les dogons.

Mots-clés: Dogon. Film ethnographique. Documentaire. Filmographie. Anthropologie visuelle.



Abstract: It is known that numerous films were dedicated to the Republic of Mali's dogons through time. Facing this image proliferation (news article films, trip films, ethnographic films, etc.), we will try to evaluate on this article the paper that can be played by the ethnographic film on the anthropologic research of the dogons.

Key words: Dogon, Ethnographic film, Documentary, Film Anthropology, Visual Anthropology.



Jean Rouch: o sonho mais forte que a morte

Ruben Caixeta de Queiroz

Departamento de Sociologia e Antropologia da UFMG

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

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

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

Paul Stoller

Introdução: refazendo um percurso¹

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Les Maîtres Fous: quem são os loucos?

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Considerações finais

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



Referências

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

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

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

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

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

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

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

Filmografia

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

du Signi. França. Cor, 405 min.

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

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

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

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

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



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

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



**Não pensar o outro,
mas pensar que o
outro me pensa**

Entrevista com Jean-Louis Comolli

Por Cláudia Mesquita e Ruben Caixeta de Queiroz

Do jovem crítico de *jazz* ao maduro realizador de filmes documentais, desde cedo interessado pelo cinema como práxis de realização, análise e crítica, é possível vislumbrar, no percurso intelectual e artístico de Jean-Louis Comolli, uma espécie de “norte”, ou um horizonte de inquietações e problemas firmemente buscados ainda que, como ele próprio escreveu a respeito do *free jazz*, “a estrada conte verdadeiramente menos do que o passo que a criou e a mantém traçada”.¹

Passo a passo, esse “norte” talvez possa ser descrito como um questionamento perene sobre a potência da arte (e do cinema em particular) na “escrita” do mundo, bem como o seu lugar no fazer da história. Sua atuação crítica e na realização de filmes acaba por investigar, como ele escreveu certa vez, “o quanto o movimento do cinema nos coloca em fricção com o mundo”. Associada a essa investigação, uma valorização constante das obras de arte que nos tiram, como espectadores, do conforto dos hábitos e valores estabelecidos, que “nos desamarram de nós mesmos e dos cordões confortáveis de nosso conhecimento”, adquirindo “valor de encontro” (como ele escreveu, também sobre o *free jazz*, ainda em 1965).

Tem raízes fundas, portanto, sua defesa de um cinema que se realiza “sob o risco do real”, como diz o título de seu artigo já célebre, publicado originalmente em 1999 (no catálogo do programa *Le documentaire c’est la vie*), e republicado no Brasil no catálogo do *forumdoc.bh.2001*. Um cinema ao encontro do mundo, que se realiza como práxis, forjando-se a cada passo, debatendo-se “diante de mil realidades que, na verdade, ele não pode nem negligenciar nem dominar”. À possibilidade de um cinema construído “com um pé no mundo”, Comolli tem associado a realização de documentários: “Longe dos fantasmas do controle ou da onipotência que marcam cada vez mais os roteiros, ele, o documentário, não pode avançar sem suas fraquezas, que são também perseverança, precisão, honestidade”.²

¹ Em artigo dedicado a Eric Dolphy publicado em 1965 na revista *Jazz Magazine*.

² “Sob o risco do real”. Catálogo do *forumdoc.bh.2001*, p. 104.

Nascido na Argélia em 1941, e tendo estudado medicina e filosofia, Jean-Louis Comolli tornou-se colaborador dos *Cahiers du Cinéma* em 1962. Foi redator chefe da revista de

1966 a 1971, quando os *Cahiers* buscaram incorporar as contribuições do marxismo, da psicanálise e do estruturalismo. Nos tempos heróicos da revista, foi um dos responsáveis com André Labarthe, Jacques Rivette, Jean-Luc Godard, Jean Narboni, François Truffaut, Jacques Aumont, Serge Daney e muitos outros pela “reescritura” do cinema francês no tempo da *nouvelle vague*; pela profunda reavaliação do cinema americano levada a cabo coletivamente; e pela proposição de uma nova crítica, coerente com um novo momento do cinema no mundo. Na revista, desenvolveu textos de grande fôlego analítico, como a série “Técnica e Ideologia câmera, perspectiva e profundidade de campo”, publicada em 1971, no decorrer de várias edições dos *Cahiers*.

Desde os anos 80, a obra de Comolli tem se notabilizado pela consideração crítica do lugar do espectador, pela busca constante de novos objetos, e por um investimento na idéia de cinema como “momentos de cinema” espécie de “potência” ou “magia fulgurante ou frágil disseminada em inúmeras práticas e inúmeros filmes (...) que escapam de uma categoria estética já dobrada à ordem do mercado”³. À investigação e análise desses “momentos de cinema”, Comolli tem dedicado dezenas de artigos, publicados em revistas como *Trafic* e *Images Documentaires*. Parte dessa vasta produção está reunida no recém-lançado *Voir et pouvoir. L'innocence perdue: cinéma, télévision, fiction, documentaire* (Verdier, 2004), com artigos escritos entre 1988 e 2003. Vários desses textos surgiram a partir das intervenções que realizou em seminários, oficinas e cursos oferecidos em universidades ou escolas livres de cinema na França e na Espanha.

Em sua obra documental que contabiliza hoje mais de 30 filmes, muitos realizados para a televisão, Comolli tem levado a cabo algumas “obsessões”. Uma delas é a investigação da política francesa, em obras (desenvolvidas sobretudo na cidade de Marselha) em que, “filmando o inimigo” (a extrema direita encarnada na Frente Nacional), procura refletir e suprir certo “déficit de escuta” que identifica como um dos principais responsáveis pela aguda crise da política e de suas instituições na França.

³ Catálogo do forumdoc.bh.2001, p. 20.

De certo modo invertendo essa perspectiva, Comolli realizou, em 2004, *Les Esprits du Koniambo*, filme sobre o povo kanaque da Nova Caledônia, uma das últimas colônias francesas. Esse documentário poderia muito bem ter se tornado mais um olhar distanciado sobre a cultura do outro, mas acabou revelando a dimensão política de seus atores-personagens no combate para (re)construir seu passado e se afirmar diante dos colonizadores. Além disso, segundo Comolli (como poderá ser lido nesta entrevista realizada por e-mail), “o desafio foi, no fundo, aquele da operação cinematográfica como tal: conceber a alteridade do outro sem reduzi-la (muito). Mostrar como esse ‘outro’ kanaque, bem longe de nós, franceses, ocidentais, brancos, e, além disso, colonialistas, podia nos falar, dirigir-se a nós, fazer-se compreender e, melhor ainda, nos falar de nós, isto é, nos pensar”. À luz da realização desse último filme, Comolli nos responde e nos coloca novas indagações sobre o cinema de ficção e o documentário, o lugar da subjetividade do diretor e do espectador, a relação entre o visível e o invisível, a espetacularização das artes, o desafio dos jovens cineastas diante do domínio do mercado, entre outros temas.

Você acabou de finalizar um filme sobre o povo kanaque da Nova Caledônia. Você acredita que se fez compreender pelos kanaques e, ao mesmo tempo, pelo público francês?

Se me fiz compreender? Sim, sem dúvida. Primeiro eram os kanaques que deveriam ser compreendidos pelos espectadores franceses. Ainda que a Nova Caledônia seja uma das últimas colônias da França, tudo o que com ela se relaciona é fortemente ignorado e, às vezes, recusado pela opinião pública francesa. Mas poderíamos dizer que o mesmo ocorre com a maior parte dos europeus que vivem em Nouméa, às vezes entre os caldoches [descendentes de franceses nascidos na Nova Caledônia], e mesmo entre os kanaques. Desconhecimento, desconfiança, medo, desprezo são a regra. Fazer um filme com os kanaques da Província do Norte (independentista) é como que levar o diabo para casa. Há uma dimensão direta e claramente política no próprio fato de fazer esse filme no qual os kanaques não são, como é costume,

um pano de fundo vagamente folclórico, ou suporte de um discurso “acadêmico” vagamente etnológico, mas sim tratados como atores de seu destino político, de sua história, de sua consciência, de sua cultura; como homens maiores e responsáveis, como sujeitos falantes e pensantes. Veja toda a força do gesto que representa esse filme, anterior mesmo à história que ele conta. Eu creio que esse gesto foi compreendido, levado a sério, considerado em sua precisão, em seu engajamento. O filme foi exibido no festival Cinéma du Réel 2004, onde teve um sucesso verdadeiro, depois na televisão, canal Arte, com uma boa audiência e uma boa cobertura da imprensa. Foi também mostrado na Nova Caledônia, onde houve sessões “acontecimento” muito emocionantes. Os kanaques se reconheceram (vários entre eles vêem o filme a cada passagem) e os brancos também reconheceram que jamais tinham avaliado a riqueza kanaque revelada pelo filme.

Para mim, o desafio foi, no fundo, aquele da operação cinematográfica como tal: conceber a alteridade do outro sem reduzi-la (muito). Mostrar como esse “outro” kanaque, bem longe de nós, franceses, ocidentais, brancos, e, além disso, colonialistas, podia nos falar, dirigir-se a nós, se fazer compreender e, melhor ainda, nos falar de nós, isto é, nos pensar. O cinema documentário permite esse pequeno e simples milagre, nele nós descobrimos que o outro filmado nos pensa também, que ele tem a sua idéia do que nós somos e do que nós fazemos. Para mim, isto é o que é levar verdadeiramente em conta a alteridade: não pensar o outro, mas pensar que o outro me pensa.

Qual foi a participação do etnólogo Bensa nesse filme? Em que medida você teve a necessidade de contar com a colaboração de um etnólogo para fazê-lo?

Na verdade, toda a história vem de Bensa. Alban Bensa trabalhou durante mais de 30 anos na região do Koné (Província do Norte) e ligou-se fortemente ao seu informante principal, Antoine Goromido (um “sábio kanaque”), bem como à sua família: principalmente aos

seus três filhos. Bensa, de alguma forma, foi “adotado” por Antoine, mais idoso que ele, foi considerado um “irmão mais novo” por Antoine; tanto que as crianças de Antoine, seus sobrinhos etc. o tratavam como um membro da família e o chamavam de “papai”. Foram essas ligações que nos permitiram estabelecer uma relação de confiança, de amizade, de compartilhamento com os kanaques da Província do Norte, sobretudo com Samy, o filho mais novo de Antoine, que se tornou o personagem principal do filme. Samy (34 anos) decidiu com Bensa levar adiante o trabalho que seu pai fazia: recolher as narrativas da tradição oral local, na sua língua (o païti, uma das 28 línguas faladas na Nova Caledônia), transcrevê-las segundo o sistema aperfeiçoado pelo lingüista Jean-Claude Rivière, pelo próprio Bensa e por Antoine. Quando Bensa, em 2001, me contou como os canadenses da Falconbridge (empresa multinacional de minério) se instalaram no maciço do Koniambo e que conseqüências isso tinha para os kanaques da área, eu rapidamente propus que fizéssemos um filme. Então, rodamos o filme em dois períodos de cinco semanas, separados por cinco meses. A primeira filmagem (com Bensa, evidentemente, com Ginette Lavigne, minha assistente, e com Jean-François Priester, engenheiro de som eu fazia a câmera) permitiu encontrar e filmar uma primeira vez todos os “personagens” do filme, no decorrer de longas entrevistas (duas horas, três horas), rodadas, se assim posso dizer, em continuidade, e freqüentemente na língua païti. E essa primeira filmagem também serviu de base para a observação. Os kanaques que nós encontramos e filmamos nos viram trabalhar e testemunharam as relações que nós tínhamos com Bensa, dividimos com eles muitas refeições e momentos da vida. Engajamos na nossa equipe Samy e seu primo Patrick Goromido, que nos acompanharam ao longo de toda essa primeira filmagem (e da segunda). Tudo isso contribuiu para que nós pudéssemos tecer uma forte relação desde os primeiros encontros. É certo que o fato de voltarmos cinco meses mais tarde confirmou entre nossos amigos kanaques que a produção desse filme era uma coisa séria, uma aventura conseqüente. Freqüentemente, como se sabe, os brancos vêm e não retornam. Nós voltamos. E

então, pudemos filmar segundo uma trama elaborada a partir dos encontros e dos acontecimentos da primeira filmagem. O papel de Bensa foi então, antes de tudo, o de iniciador dessa aventura. Ele foi também seu ator e seu personagem, pois uma parte importante do filme passa pela relação filmada que ele estabelece com Samy. Pareceu-me essencial filmar o etnólogo, fazer dele um personagem, para colocá-lo, se assim posso dizer, em pé de igualdade com as outras pessoas filmadas, com os próprios kanaques e até mesmo com os canadenses. Nesse filme, o etnólogo é menos um portador do saber (ainda que...) do que um “próximo” em busca da verdade das ações de Antoine, seu amigo falecido. Portanto, muitas vezes são os kanaques que ensinam a Bensa o que ele não sabe. A idéia era aquele princípio do cinema segundo o qual tudo que o espectador tem a descobrir acontece no filme, no interior do filme. Que não haja um saber exterior, que suplanta o espectador e o coloca na posição de ignorante. A história que conta o filme é aquela da descoberta por Bensa (nós, os brancos) de toda uma estratégia política do indivíduo kanaque que Bensa conhecia melhor (Antoine), e que ele não tinha visto sob esse ângulo.

Você sempre realizou filmes na Europa, sobretudo sobre a política francesa. Qual é a diferença entre fazer um filme sobre os kanaques e um filme sobre um político da extrema direita como Jean-Marie Le Pen?

Nada de comum: eu filmei Le Pen e os quadros políticos da Frente Nacional [partido político de extrema direita na França] como inimigos e filmei os kanaques como amigos. Não obstante, apliquei em todos os casos um único princípio: que cada pessoa filmada (e falo da prática documentária) encontra sempre aberta a possibilidade de tomar a cena, até mesmo o filme, para fazer a “sua” cena, o “seu” filme. O importante para mim é que a operação cinematográfica seja realmente compartilhada, que o “poder” que o fato de filmar cria possa ser “tomado” pela pessoa filmada; dito de outra forma, que o desejo do filme não apareça somente de um lado (o da realização), mas também dos dois lados da câmera: há entre

aqueles que são filmados, eu penso, um desejo de filme tão grande, senão maior, do que o desejo daqueles que filmam. Como propor aos kanaques um tipo de filme que se torne um filme “deles”? (o que realmente aconteceu). Simplesmente associando-os estreitamente a tudo que se passa, filmando-os na sua língua (foi a primeira vez que isso me aconteceu!), filmando suas narrativas, suas relações etc., e deixando o dispositivo cinematográfico bem aberto, bem poroso para que cada um possa percebê-lo como próximo, à sua mão. Isso foi o que aconteceu. Dito de outro modo: minha preocupação é que cada um, bom ou mau, apareça no filme segundo sua própria *mise-en-scène* (*auto-mise-en-scène*⁴), colocando na frente aquilo que, conscientemente ou não, ele acredita ser bom para ele; sendo, em suma, “o melhor possível”. Por quê? Simplesmente para que o espectador tenha a possibilidade de avaliar cada personagem, suas qualidades ou não-qualidades. A liberdade do espectador está ligada à afirmação livre dos personagens. Eu diria ainda: para mim, o cinema é profundamente igualitário. Um corpo equivale a outro para a câmera, todos os corpos são, se assim posso dizer, igualmente singulares, igualmente distintos, igualmente únicos. Trata-se, então, de proceder de tal forma que esses corpos possam se desdobrar para nos fazer entrar em contato com a subjetividade da qual eles são a expressão visível.

Enfim, é preciso observar que os kanaques são provavelmente um dos povos mais politizados da atualidade. Há entre eles uma verdadeira cultura política. A opressão da qual eles foram vítimas pelos colonizadores franceses, mas também a longa história das guerras de clãs, das alianças e das traições desenvolveram entre eles um gosto, uma paixão pela coisa política, e um grande saber sobre as maneiras de lutar. Nós filmamos os kanaques não somente como “eruditos” da cultura oral, mas como estratégicos.

Entre os antropólogos, há sempre uma busca para atingir o ponto de vista das pessoas estudadas. Mais que isso, procura-se mesmo pôr em risco as categorias da antropologia ou da sociedade à qual pertence o antrop-

⁴ Conceito formulado por Claudine de France e retomado por Comolli no artigo «Carta de Marselha sobre a auto-mise-en-scène» (catálogo do forumdoc. bh.2001, p. 116): «Noção essencial em cinematografia documentária, que designa as diversas maneiras pelas quais o processo observado se apresenta ao cineasta no espaço e no tempo. Trata-se de uma *mise-en-scène* própria, autônoma, em virtude da qual as pessoas filmadas mostram de maneira mais ou menos ostensiva, ou dissimulam diante do outro, seus atos e as coisas ao seu redor, ao longo das atividades corporais, materiais e rituais. A auto-*mise-en-scène* é inerente a todo processo observado».

ólogo. É possível fazer um filme tendo como desafio esse mesmo projeto? No seu trabalho sobre os kanaques, você mudou o seu ponto de vista em função do ponto de vista deles? Em que medida podemos dizer que eles modificaram o seu olhar e a sua maneira de fazer um filme documentário?

Acho que esta questão do colocar em crise [no original, *mise en crise*] é central. Em primeiro lugar, é o espectador de cinema que deve ser colocado em crise, isto é, deslocado para fora das suas referências habituais, em suma, “modificado”, por pouco que isso seja. Acho que esse filme consegue operar esse ou esses deslocamentos. O espectador que eu defini (branco etc.) não sai completamente indene da viagem cinematográfica. Sua história lhe volta contada por um outro. O seu refugio retorna do lugar do outro. Esse é um primeiro elemento de resposta à sua questão. Um segundo elemento tem a ver mesmo com a experiência do etnólogo Alban Bensa, pois sua prática no mundo kanaque o modificou indiscutivelmente: foi com os kanaques que Bensa experimentou e colocou em prática uma “etnologia engajada”, até mesmo “militante”, participando politicamente da luta do povo kanaque pela sua independência. O etnólogo se viu engajado no combate político. Mas o que o transformou também (eu me refiro ao que ele me disse) foi, evidentemente, a experiência do filme: jamais, ele disse, pensei que fosse possível realizar um trabalho desse tipo com os kanaques, que, no entanto, eu conhecia muito antes do filme. Ele descobriu um novo dado da realidade deles. Como eles foram capazes de investir nesse projeto! Como eles puderam ir mais longe do que ele, embora co-autor do filme! Para ele, como para mim, aquilo foi uma revelação. Ele não esperava que os kanaques se apropriassem do filme como o fizeram. Jogando o jogo do cinema a fundo (tomadas múltiplas, improvisações, idéias de cena etc.). Terceiro elemento da resposta: meu próprio lugar. No início, durante as cinco primeiras semanas da filmagem, eu mesmo fiz a câmera, o que nunca me havia acontecido antes. Fiz, então, a fotografia, assumindo uma nova responsabilidade. E fui levado a filmar acontecimentos complexos e intensos como o ritual fúnebre de um parente do clã Goiêta, que nossos amigos kanaques nos convidaram a filmar. Essa experiência

nova para mim logo teve conseqüências incalculáveis sobre minha maneira de fazer o filme, e acredito que eu estabeleci uma relação mais forte com os homens que eu estava filmando diretamente. Houve também o fato de filmar sem compreender a língua falada pelos personagens e por Bensa (o païti). Filmar sem compreender e, conseqüentemente, filmar para compreender apesar de tudo, apesar da barreira lingüística. Eu corri mais riscos, em suma, do que corria normalmente. A determinação de nossos kanaques me encorajou, evidentemente. Eu me senti conduzido pelo desejo deles. E levado a fazer coisas que eu jamais tentara. Podemos dizer que minha maneira de fazer filmes se viu confirmada, reforçada (confiar no outro, ir em sua direção tanto quanto possível), e, ao mesmo tempo, mais arriscada que o habitual. Dito de outro modo: eu me engajei nesse filme talvez mais do que nos precedentes; em todo caso, além das marcas habituais, mas é verdade que eu sempre corro o máximo de risco nas minhas filmagens.

No livro *Voir e pouvoir. L'innocence perdue: cinéma, télévision, fiction documentaire* (Paris, Éditions Verdier, 2004), você diz que “acreditar na realidade do mundo através das suas representações filmadas é imputar-lhe uma dúvida”. E disse também que “acreditar, não acreditar, não acreditar mais, acreditar apesar de tudo que desmente a crença: tais são as questões do cinema”. Parece-nos, então, que trata-se de uma questão de crença. Queremos ir mais longe, perguntando-lhe: como a crença aparece no cinema de ficção e no documentário? Como ela aparece no jornalismo, na ciência, na mitologia kanaque? Podemos colocar tudo isso no mesmo pote?

A crença que é requisitada do espectador de cinema é de um tipo bem particular: é uma crença, como eu escrevi, não desprovida de uma certa dimensão de dúvida. O espectador de cinema é animado por uma denegação insaciável: algo nele “sabe” que ele está num espetáculo, no artificial, no simulacro, mas, ao mesmo tempo, ele acredita no espetáculo. Um não contém o outro: “eu sei, mas mesmo assim...”. Então, no cinema, há a possibilidade de relativizar a crença, de vivê-la de dentro e de fora ao mesmo tempo, e não ser submerso por ela. O

espectador sabe que é um espectador. Ele tem a crença e a consciência ao mesmo tempo. Essa dualidade ou duplicidade é, evidentemente, mais forte naquilo que chamamos “documentário” mais ainda do que naquilo a que chamamos “ficção” (esclareço que, para mim, essas duas dimensões estão sempre conjugadas no cinema, pois “as ficções sempre têm uma versão documentária os corpos filmados dos atores, por exemplo e os documentários não cessam de contar histórias e de constituir personagens). Mais forte, porque o pacto implícito que se dá com o espectador do “documentário” é de que o filme tem uma relação direta com tal ou tal realidade referencial. Mas essa crença na proximidade entre o filme e seus referentes é sempre trabalhada por uma dúvida quanto à representação: é isso mesmo? é uma trucagem? forçaram as coisas? etc. O espectador vê que o cinema, mesmo quando parece reproduzir o mundo, o altera e o transforma em mundo filmado: essa consciência da operação desconstrutora do cinema é mais nítida no caso do documentário do que no da ficção. O espectador da ficção sabe que ele está dentro do “como se”, do jogo, da simulação. Ele trabalha, conseqüentemente, menos que o espectador do documentário, que deve interrogar os efeitos do real que lhe são apresentados.

Isso em relação ao cinema. É certo que fora do cinema, no mundo da informação, por exemplo, nas mídias, os mecanismos da crença existem também, mas eles são negados. Assegura-se ao telespectador do jornalismo televisivo ou ao leitor dos jornais que ele está diante de verdades “objetivas”. A ele cabe, então, apenas acreditar absolutamente naquilo. Vê-se bem o efeito devastador da revelação das mentiras jornalísticas: elas aparecem como transgressões maiores de uma ordem fundada sobre a identificação entre informação e verdade, entre confiança e crença. O consumidor das mídias não dispõe dos instrumentos internos que lhe permitem duvidar daquilo que as mídias afirmam. Há uma espécie de crença inoxidável, fora de dúvida, sem limite, em suma, infalsificável. Isso é evidentemente um logro, uma grande mentira.

O cinema é sempre mais honesto, menos manipulador,

pois ele nunca mascara completamente as condições da experiência para o espectador, que nunca é totalmente enganado ou totalmente alienado pela representação.

Lemos num texto de José Jorge de Carvalho (Metamorfoses das tradições performáticas afro-brasileiras: do patrimônio cultural à indústria do entretenimento) as seguintes frases: “Talvez o próprio tempo seja um dos maiores patrimônios culturais intangíveis das comunidades indígenas e afro-brasileiras. Um tipo de patrimônio ameaçado justamente pela compressão do tempo na indústria cultural do capitalismo contemporâneo”. Como poderia o cinema (arte do tempo) representar/dialogar com o “patrimônio” temporal de grupos sociais e étnicos até certo ponto marginais à sociedade (e ao tempo) do espetáculo?

Esta questão é para mim uma das mais importantes. Trata-se de acolher num filme kanaque algo da temporalidade do mundo kanaque. Isso já no caráter cíclico da narrativa, em espiral ou em laços. Mas também na maneira de filmar: na filmagem, nós colocamos em prática uma escuta que nos associava plenamente ao próprio ritmo do corpo e das palavras filmadas. A duração dos planos, a lentidão e a raridade dos movimentos do aparelho, a atenção presente, toda uma série de formas através das quais nós traduzimos as formas do tempo kanaque. A duração dos planos, sobretudo, é essencial. Eu tenho plena consciência de que essas maneiras de fazer filme opõem-se fortemente ao regime frenético do cinema espetacular. O espetáculo é ávido e impaciente, ele não tem tempo (*time is money*), ele não escuta, ele não espera. O cinema pode fazer exatamente o contrário: tomar todo o tempo, voltar sobre o motivo, esperar e recomeçar. Creio que nossos “atores” kanaques sentiram que nós não os apressávamos, que nós não estávamos apressados: quando filmávamos uma entrevista durante duas ou três horas, eles sentiam que podiam empregar suas palavras com toda a liberdade, com toda a tranquilidade, sem pressa e sem febre, fora de qualquer noção de “rendimento”. Isso é a condição de uma palavra poética. E a palavra kanaque é poética.

As palavras têm peso, importância, elas são desafiantes, como em todas as culturas orais. Por exemplo, nós jamais interrompíamos nossos personagens antes que eles mesmos tivessem pronunciado o ritual “eu terminei de falar”. A utilização da câmera digital (fitas que duram uma hora) permite isso. Uma grande delicadeza de uma parte e de outra, um respeito pelo tempo do outro eram a condição mesma desse filme.

Como você costuma conduzir o encaminhamento e a realização de um documentário no qual, como sabemos, não há roteiro prévio a seguir? Você disse certa vez que, iniciado o processo de feitura do documentário, algo como “um roteiro coletivo” começa a ser produzido: “esta é a força do cinema documentário ele induz aqueles que participam do filme a trabalhar eles mesmos no roteiro”. Poderia abordar, a partir de sua experiência como realizador, essa idéia de um “roteiro” coletivo e criado em processo pela equipe e pelos “personagens”?

Sim, foi isso mesmo que aconteceu também dessa vez. Foi a partir das narrativas efetuadas pelos kanaques no momento da primeira filmagem que surgiram algumas questões, e, sobretudo, a atividade política desenvolvida por Antoine nos últimos anos de sua vida, a propósito de Koniambo, para que os direitos (de dono da terra) de seu clã sobre o maciço de Koniambo fossem reconhecidos. Esses fragmentos de roteiro apareceram naquele momento, vindos de vários de nossos futuros personagens. Decidimos centrar o filme sobre este personagem desaparecido, Antoine, que todos os outros haviam conhecido e que continuava sendo uma referência para eles, um morto que os olhava. A segunda filmagem, cinco meses depois, colheu aquilo que havia sido semeado: no intervalo, nossos personagens principais haviam refletido, elaborado, “roteirizado”; pudemos, então, colher o fruto do trabalho de imaginação deles, de seus cálculos também, da estratégia que eles colocavam em ação em relação ao filme. Isso já havia acontecido em relação ao meu filme precedente: *Rêves de France à Marseille*, no qual as filmagens levaram diretamente os atores políticos a tomar as decisões críticas que constituíam o roteiro do

filme. Mas isso ocorreu dentro do contexto das eleições, da batalha política, na urgência e no afobamento (para eles). Conclusão: as escolhas que eles fizeram, que foram induzidas pelo fato de que nós estávamos filmando, os levaram a respostas erráticas (um roteiro do real inimaginável). Enquanto que aqui, fora de qualquer pressão do contexto, os kanaques tiveram todo o tempo para pensar na maneira como eles entrariam no filme, como fariam valer sua história. Nós tivemos então, mais uma vez, este processo característico do cinema documentário: é no momento em que se coloca em execução uma experiência cinematográfica que se deslancha uma participação ativa, consciente e inconsciente, das pessoas filmadas no filme em elaboração. Eu falo, então, de um “roteiro coletivo”, porque as situações, os acontecimentos, as repercussões produzidas na “realidade” (a realidade filmada) são inimagináveis no escritório de um roteirista e só podem acontecer porque elas implicam pessoas reais em estratégias e em experiências reais.

Qual a importância de um cinema que contribui para recuperar processos históricos e políticos que, “a quente”, não seriam percebidos? Falamos de um cinema histórico-investigativo ou, como você disse certa vez, de um “cinema de citações”: através da pesquisa e montagem de arquivos, “encontrar nosso lugar no presente”.

A luta passa hoje em dia por uma reapropriação da memória coletiva. O funcionamento (globalizado) da televisão e das grandes mídias se dá no mesmo sentido (infelizmente) que o funcionamento do neoliberalismo: a destruição dos laços, das referências, das transmissões memoriais. A circulação mundial dos trabalhadores, a mobilidade mundial das empresas, o desenraizamento, o exílio, as migrações, os deslocamentos de populações, o fechamento das fábricas etc., tudo isso leva a uma destruição da possibilidade de constituir uma memória, a começar pela memória das lutas. O capital hoje em dia aplica à risca o *slogan* da “Internacional”: “façamos tábua rasa do passado”. Nós entramos na idade da tábua rasa. O apagamento maior das filiações, das heranças, dos recursos vindos das profundezas dos tempos. Isso se traduz, dia após

dia, pelo consumo destruidor de “informações”, que não deixam heranças, não se articulam umas com as outras, não entram nas montagens explícitas e observáveis. Há, portanto, um desafio político forte de retomar e recolocar em forma aquilo que desaparece diante de nós, em nossa presença, sem que possamos fazer quase nada, pois, com nossa memória, são nossas possibilidades de resistência ou de combate que desaparecem.

O presidente do canal de televisão francês TF1, Patrick Le Lay, disse recentemente: “Há muitas maneiras de falar da televisão. Mas numa perspectiva, sejamos realistas: basicamente, o métier da TF1 é ajudar a Coca-Cola, por exemplo, a vender seu produto”. E prossegue: “Para que uma mensagem publicitária seja percebida, é preciso que o cérebro do telespectador esteja disponível. Nossos programas têm por vocação tornar o telespectador disponível, isto é, divertilo, descontraí-lo e prepará-lo para duas mensagens. O que nós vendemos à Coca-Cola é o tempo do cérebro humano disponível”. Nesse contexto, o que podemos fazer? O que o documentário pode fazer?

A coisa é clara: a televisão globalizada está, hoje, inteiramente dominada pela idéia do divertimento, da distração, das brincadeiras as mais vazias possíveis (TF1 diz: “esvaziar os cérebros para abrir espaço para a Coca-Cola”). Triunfo da alienação mercantil. Nisso não há nada de surpreendente. Somente as minorias ativas e implicadas podem resistir a essa corrente dominante. O trabalho do cinema de luta e sobretudo do documentário é fornecer a essas minorias os instrumentos e os contra-modelos. Cada um, num momento ou noutro, está na posição de espectador: o cinema permite pensar esse posição, fazer algo fora das salas de cinema. A reivindicação de uma dignidade e de uma consciência será sempre dissidente e minoritária, não há por que se sentir desolado com isso. Cada um tem que agir onde está, revolver a sua terra. Como dizem os kanaques, cabe a você se determinar.

Gostaríamos que você abordasse o dispositivo de pôr em cena o corpo, a palavra e a escuta de Michel Chamson

nos filmes políticos feitos em Marselha. Você disse certa vez que a “crise da política na França está ligada a um déficit de escuta da palavra política”. Acionar a “escuta” de um sujeito/personagem, em cena, seria uma atitude manifesta em defesa do diálogo e da escuta como produtores de sentidos?

Deleuze e Foucault observaram que nosso tempo é marcado pela superabundância das palavras. Confissões, discursos, reclamações, declarações que não acabam mais. A palavra está em todo lugar e em lugar nenhum. No cinema, o espectador é convidado não somente a olhar, mas a escutar, e mesmo a conjugar o olhar e a escuta, o que não lhe acontece a toda hora na vida cotidiana. A escuta é um dos parâmetros fundamentais do lugar do espectador: se ele se cala, é para escutar. O espectador, neste mundo da palavra inesgotável, supostamente não fala. O silêncio (relativo...) do espectador mobiliza as potências da escuta. O que nós fazemos, quando filmamos no documentário, é levar o sujeito filmado a entrar na sua própria palavra, o que só é possível a partir de uma escuta verdadeira. O sujeito falante sabe, sem dúvida nenhuma, se aquele ao qual ele dirige a palavra está escutando-o ou não. A escuta é aquilo que constrói a palavra escutada. A escuta é relação ativa (e não passiva). Escutar o outro só ocorre na vida cotidiana excepcionalmente (para isso, a gente paga psicólogos ou padres). O cinema é, na verdade, uma arte da escuta, e eu costumo brincar dizendo que a câmera é uma orelha. Não se trata somente da escuta da palavra política, mas de qualquer palavra. Para tornar-se palavra filmada, toda palavra passa pela escuta daqueles que fazem o filme (aliás, é muito cansativo escutar de verdade). No cinema, pela escuta posta em prática na filmagem ou pela escuta do espectador durante a sessão, a palavra filmada torna-se ação: ação falada. Não se trata mais de conversação, mas de intervenção, de gesto, de força em ato.

“Eu não filmei um prédio, filmei um arquiteto”, você escreveu a respeito de seu filme *Naissance d'un Hôpital*. Como filmar idéias e percepções, aquilo que nem sempre é visível, que não é dado à vista? Por exemplo, a percep-

ção do mundo de alguém (ou de um grupo) que não a exprime de modo “artístico” (ou assim considerado), e que nunca deteve os meios de torná-la pública? Experimentar e filmar o pensamento seria um dos desafios da práxis do documentário?

Costumo dizer que o trabalho do cinema é filmar o interior dos seres filmando seu exterior (sua pele). Toda a questão está em passar do exterior ao interior. É exatamente assim que o cinema age sobre o espectador: estímulos exteriores tornam-se acontecimentos interiores, eles penetram no interior (a tela mental), são refiltrados e retraduzidos em intensidades interiores. Evidentemente, a palavra filmada acelera ou reforça essa passagem para o interior. Há mais subjetividade quando o sujeito é entregue à sua palavra. É verdade que só teremos frangalhos, pedaços do mundo interior de tal pessoa. Mas, por pouco que seja, já é enorme. O cinema abre uma janela sobre o interior dos seres. Porque o corpo é um conjunto forjado do visível e do invisível, do consciente e do inconsciente, e é esse conjunto complexo que o cinema filma, que ele transforma em corpo filmado, que ele exalta ou intensifica de uma só tacada. Se se acrescentar ao corpo filmado a palavra filmada, é certo que entramos em relação com um sujeito, com sua subjetividade, foi isso que o cinema leve sincrônico revelou pela primeira vez (*Chronique d'un Été*, 1960) [filme de Jean Rouch e Edgard Morin]. O homem comum (ou a mulher), o homem qualquer (ou a mulher) tornou-se personagem do cinema a partir daquele momento, precisamente porque era possível registrar ao mesmo tempo os gestos de seu corpo e os movimentos de sua palavra. Isto é, os dois parâmetros dão ao sujeito suas dimensões. É certo (veja os filmes de Rouch) que quando vários sujeitos estão em relação, alguma coisa se destaca de seu modo de ser em conjunto, mas também da singularidade inalienável de cada um deles. O cinema documentário é a cena da afirmação do sujeito como sujeito em crise. Isso é, hoje, um desafio político maior: o neoliberalismo tem em seu programa a redução da subjetividade a um conjunto de comportamentos determinados. Tudo o que diz respeito à subjetividade, positivo ou negativo, resiste ao enquadramento das cabeças

pelo *marketing*.

Lemos num texto de Eduardo Viveiros de Castro a frase: “Não há mundo pronto para ser visto, um mundo antes da visão, ou antes, da divisão entre o visível (ou pensável) e o invisível (ou pressuposto) que institui o horizonte de um pensamento”. O cinema documentário poderia iluminar esse pensamento?

Não sei se compreendo bem essa formulação. O que me inspira é isto: depois da generalização do cinema (os primeiros anos do século), tudo foi filmado, é filmado, será filmado. Mas o que quer dizer esse “tudo”? Ele designa o que já está sob o efeito do cinema. Aquilo que espera o cinema ou se promete ao cinema. O mundo filmado é, de certo modo, aquele que carrega a possibilidade do cinema. O mundo filmado é exatamente aquele que inventou o cinema: o mundo dos homens e da técnica, da racionalidade e do cálculo. No entanto, toda uma outra sorte de fenômenos está fora desse mundo, e nem por isso eles são menos “o mundo”. Penso nos processos lentos, por exemplo, decomposições, recomposições orgânicas ou minerais, ciclos extensos na duração que excedem a dimensão humana, velocidades ainda não observadas etc. Por outro lado, eu diria de bom grado, junto com os psicanalistas (e com os cinéfilos), que o invisível não está necessariamente “fora” do visível, mas está freqüentemente no interior do visível: o invisível só pode ser o invisto [não-visto]. No cinema, na tela da sala, sabemos que o olho do espectador, se ele recebe o conjunto das impulsões luminosas, percebe apenas uma parte delas (variável de uma pessoa para outra em função dos filtros mentais), que dessa parte apenas uma parte torna-se ativa ou legível, e que, assim, quer queiramos ou não, a cegueira está dentro da visão. O invisível no cinema é o que, fora do campo, se articula de maneira aleatória com o visível do quadro, mas é, também, ao mesmo tempo, dentro do próprio quadro, aquilo que é ocultado de maneira aleatória pelo desejo do sujeito que olha.

Você falou, num texto, de seu interesse pelo “menu

fretin cinematográfico”, pelos filmes que não cessam de escapar “de uma categoria estética já dobrada à ordem do mercado”: “um cinema nômade, volátil, refratário”. Onde você o encontra hoje?

Um pouco por toda parte. Sobretudo nos vários filmes ditos “documentários” que são realizados aqui e alhures com o vídeo digital. Acho que, hoje, trata-se de redefinir o que nós chamamos de “cinema”: o cinema tornou-se uma prática social com tendência a se generalizar e dispersar largamente por todas as camadas da sociedade ou quase, e contribui assim, unicamente pelo efeito dessa generalização, para transformar as relações sociais e colocar no centro das relações intersubjetivas a questão da representação do outro. Não falamos do cinema no vazio, nem mesmo dentro do espaço protegido das salas de cinema ou das cinematecas e dos festivais: falamos do cinema que se encontra na frente de batalha dessa prática que engaja um número cada vez maior de jovens. Trata-se aqui, evidentemente, do emprego de meios, de técnicas e de formas que não estejam necessariamente voltadas para o “espetacular”. Mais que nunca, para atualizar o pensamento de Guy Debord, trata-se, para mim, de distinguir “cinema” e “espetáculo”, o primeiro sendo e tornando-se uma análise crítico do segundo. E é justamente por causa dessa espetacularização, cada vez mais intensa, até mesmo das relações intersubjetivas (as “videocartas”) que, paradoxalmente, se efetua a cada momento uma “saída” das normas espetaculares impostas pelo cinema industrial-mercantil. Deveríamos enfatizar os minúsculos combates a que cada videasta amador se entrega, contra ele mesmo, contra Hollywood, contra as formas dominantes da televisão, para filmar segundo outros cânones. O gesto de filmar tornou-se o lugar de um conflito ou de uma tensão que não é mais somente uma questão para os espectadores, mas torna-se cada vez mais uma questão para os realizadores. Podemos dizê-lo de outro modo: uma das grandes questões atuais é favorecer ou ajudar a difundir as práticas (antes ditas “artísticas”) que estão fora do mercado. Há todo um combate difuso e complexo a ser levado a cabo no seio da dominação sem partilha do mercado mundial: criar

ilhas utópicas não mercantis, práticas que não sejam determinadas pelo pensamento do mercado. (Pensemos no modelo dos “programas de computador livres”).

“Reescrever o mundo, do ponto de vista de um sujeito”. A exposição da subjetividade do realizador, do lugar de onde se fala, tem se tornado uma constante de documentários recentes (ao menos no Brasil), muitas vezes construídos como diários em que o realizador se elabora como personagem de sua narrativa. Essa tendência estética revelaria, na sua opinião, algum sintoma social e/ou cultural?

A afirmação da questão do sujeito (como crise, como clivagem, um sujeito dividido, prisioneiro de todas as contradições e de todas as fragilidades) não se traduz necessariamente na afirmação da pessoa do cineasta. É uma ingenuidade acreditar que entrar no jogo da biografia (diários, auto-retratos etc.) significa escapar do ilusionismo, isso é uma falsa declaração de sinceridade. Como dizia o poeta, “Eu é um outro”. É, pois, a questão do outro que é anterior à questão do Eu, que a engloba e, sem dúvida, melhor a exprime. Perdoem-me se uso meus filmes como exemplo, mas acho que eu trabalho com essa subjetivação do cinema documentário sem nunca colocar nos meus filmes alguma coisa de minha vida (sem tampouco aparecer na tela). A subjetividade que deve ser trabalhada é, evidentemente, a do espectador. Podemos filmar pedras e abalar a boa consciência do espectador e, por conseguinte, colocá-lo na gangorra de um movimento consciente-inconsciente. O programa subjetivo do cinema visa antes de tudo ao espectador. O cinema através dos processos inconscientes que ele coloca em jogo, da própria duração da sessão, da mistura incessante de inscrição e de apagamento que caracteriza o trabalho do filme afeta fortemente a tela mental do espectador e opera em seu espírito clivagens que caracterizam o sujeito. É nesse sentido que há a exaltação da subjetividade. Há, hoje, um desafio: trata-se de evitar a fabricação em massa desse “homem novo” que estaria livre de suas emoções, de seus bloqueios, de suas angústias e funcionaria de maneira mais “normal”. Respondendo à sua pergunta, não acredito que

afirmar a pessoa ou a intimidade do cineasta signifique necessariamente a afirmação de uma subjetividade. Às vezes, sim. Por exemplo: Robert Kramer, Boris Lehman. Mas freqüentemente, não, pois essa hipertrofia do íntimo ou do privado tem também como função afastar o lugar do espectador ou negá-lo. Recusa do terceiro, excluído da representação. Há o perigo do autismo. Talvez, hoje, o capital deseje dispor dos indivíduos como seres isolados, “em si”, de tal forma que o motor não esteja mais no outro. Seria a estratégia da dessubjetivação uma das formas de dominação do capital?



Résumé: Partant des réflexions sur le processus de réalisation de son plus récent documentaire, « Les esprits du Koniambo » (2004), sur les Canaques de la Nouvelle Calédonie, le critique et réalisateur Jean-Louis Comolli développe, dans cette interview, des nouvelles questions sur le cinéma de fiction et le documentaire, la place de la subjectivité du cinéaste et du spectateur, le rapport entre le visible et l'invisible et la mise en spectacle des arts, parmi d'autres thèmes.



Abstract: Starting on the reflexions about his newest documentary making process, “Les Esprits du Koniambo” (2004), made among the Kanuque people from Nova Caledônia, the critic and film maker Jean-Louis Comolli develops in this interview new questions on documentary and fiction cinema, the place director's and the spectator's subjectivity, the relations between the visible and the invisible and the process of making the arts an spectacle, among other themes.

Lista de Figuras

1. Imagem da página 08: *Cynthia Marcelle*
2. Imagem da página 32: *Eugênio Pacelle*
3. Imagem da página 48: *Marcelo Drummond*
4. Fotogramas da página 64 e 69: *filme “O Eclipse” de Michelangelo Antonioni*
5. Fotografias da página 70: *Anna Karina Bartolomeu*
6. Imagem da página 86: *Roberto Bethônico*
7. Imagem da página 102: *Sara Ramo*
8. Imagem da página 110: *Cynthia Marcelle*
9. Fotografia da página 148: *Ruben Caixeta de Queiroz*



Normas para publicação de trabalhos

1 - *A Devires - Cinema e Humanidades* aceita os seguintes tipos de contribuição:

1.1 - Artigos e ensaios inéditos (até 15 laudas de 30 linhas por 70 toques, ou 31.500 caracteres, incluindo referências bibliográficas, filmográficas e notas).

1.2 - Resenha crítica de um ou mais filmes (até 7 laudas de 30 linhas por 70 toques, ou 14.700 caracteres, incluindo referências bibliográficas, filmográficas e notas).

1.3 - Entrevistas inéditas (até 15 laudas de 30 linhas por 70 toques, ou 31.500 caracteres, incluindo referências bibliográficas, filmográficas e notas).

1.4 - Traduções inéditas de artigos clássicos ou contemporâneos não disponíveis em português (até 15 laudas de 30 linhas por 70 toques, ou 31.500 caracteres, incluindo referências bibliográficas, filmográficas e notas).

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 qualidade dos textos.

2.1 - Os trabalhos avaliados positivamente e considerados adequados à linha editorial da revista serão encaminhados a dois pareceristas (um dos quais membro do Conselho Editorial) que decidirão sobre sua 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 anualmente.

2.2 - Eventuais sugestões de modificação de estrutura ou conteúdo das contribuições feitas pelos pareceristas serão previamente acordadas com os autores dos textos. Não serão admitidas modificações depois que as contribuições tenham sido enviadas para diagramação.

2.3 - 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 - As versões impressas das contribuições devem ser enviadas 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 - As versões eletrônicas das contribuições devem ser enviadas como arquivos anexados a correios eletrônicos para devires@uol.com.br.

3.2.1 - As versões eletrônicas devem ser enviadas como arquivos do processador de textos Word ou equivalente.

3.2.2 - As versões eletrônicas também podem ser enviadas, sob a forma de arquivos salvos em disquetes de 3,5 polegadas, para o endereço da revista constante no item 3.1.

4 - As contribuições devem vir acompanhadas de um resumo contendo de 30 a 80 palavras e por uma lista de até 5 palavras-chave. Os autores devem igualmente enviar, no final do texto, um pequeno currículo (instituição, formação universitária, titulação, principais publicações), assim como endereço para correspondência e endereço eletrônico.

5 - As notas devem vir no final do texto, caso não sejam simples referências bibliográficas ou filmográficas.

6 - As referências bibliográficas devem aparecer no corpo do texto.

7 - A bibliografia em ordem alfabética deve se encontrar após as notas.

8 - A filmografia em ordem alfabética deve se encontrar após a bibliografia, especificando, quando possível, o nome do diretor, título do filme, formato original e tempo de duração.

9 - Qualquer ilustração deve ser encaminhada separadamente e o local de sua inserção no texto pode ser sugerida. Os editores, de acordo com o projeto gráfico da revista, podem decidir publicar ou não as ilustrações sugeridas pelo autor do texto.

10 - O envio dos originais implica a cessão de direitos autorais e de publicação à revista. Esta não se compromete a devolver as colaborações recebidas.

