

Universidade de São Paulo
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
Doutorado em Sociologia

DANIELA DUARTE DUMARESQ

Sobre heróis, narradores e realismo:
análise de filmes de Jean Rouch

São Paulo
2007

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

DANIELA DUARTE DUMARESQ

**Sobre heróis, narradores e realismo:
análise de filmes de Jean Rouch**

Tese apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras
e Ciências Humanas para obtenção do título de
Doutor em Sociologia.

Área de Concentração: Sociologia do Cinema
Orientador: Prof. Dr. Paulo Roberto Arruda de
Menezes

São Paulo
2007

Folha de Aprovação

Daniela Duarte Dumaresq
Sociologia do Cinema

Tese apresentada à Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas para obtenção do
título de Doutor em Sociologia

Área de Concentração: Sociologia do Cinema

Aprovado em: 03 de setembro de 2007

Banca Examinadora

Prof. Dr. Paulo Roberto Arruda de Menezes

Instituição: FFLCH - USP

Prof. Dr. Fernando Antonio Pinheiro Filho

Instituição: FFLCH - USP

Prof. Dr. Mauro Luiz Rovai

Instituição: UNIFESP

Prof^a. Dra. Sylvia Maria Caiuby Novaes

Instituição: FFLCH - USP

Prof. Dr. Marcius Cesar Soares Freire

Instituição: UNICAMP

Dedicatória

Para Anderson

Agradecimentos

Ao Prof. Dr. Paulo Menezes, pelo constante incentivo ao exercício da reflexão.

Aos professores que participaram da banca de defesa, pela leitura atenta e comentários que muito me ajudam a amadurecer a reflexão apresentada neste trabalho.

À Prof^a. Dra. Sylvia Caiuby e a todo o grupo do Laboratório de Imagem e Som da USP – Lisa, pelos encontros sempre instigantes.

Aos Profs. Drs. Fernando Pinheiro e Marcius Freire, pelos comentários luminosos feitos por ocasião da banca de qualificação.

Aos amigos do grupo de estudos do Prof. Dr. Paulo Menezes, pelas preciosas contribuições a esta pesquisa.

Ao Prof. Dr. Michel Marie, pela acolhida em Paris III – Sorbonne Nouvelle.

À Fapesp, ao CNPq e à Région Île de France, pelo apoio financeiro.

Ao Consulado da França em São Paulo e à Prefeitura da Cidade de São Paulo por viabilizarem meu estágio em Paris.

À Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas assim como ao Departamento de Sociologia, por me oferecerem as condições necessárias à realização desse trabalho.

À minha família, por ter suportado e me ajudado a suportar os anos de “exílio”. Especialmente à minha mãe, Rani, por compartilhar meu cansaço revisando e traduzindo os textos e ao meu marido, Anderson, cuja presença foi fundamental para preservar a alegria de viver.

Aos muitos amigos, antigos ou encontrados pelo caminho, sempre dispostos a me oferecer uma dica de bibliografia, uma ajuda na localização de filmes e documentos, uma idéia para seguir o trabalho, uma palavra de incentivo, um gesto de carinho. Sem cada um de vocês, eu não teria conseguido chegar até aqui.

Essa pesquisa teve os seguintes apoios financeiros:

Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo – Fapesp

Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPq

Région Île de France

Epigrafe

Tout jeune, j'ai ouvert mes bras à la pureté. Ce ne fut qu'un battement d'ailes au ciel de mon éternité, qu'un battement de cœur, de cœur amoureux qui bat dans les poitrines conquises. Je ne pouvais plus tomber.

Aimant l'amour. En vérité, la lumière m'éblouit. J'en garde assez en moi pour regarder la nuit, toute la nuit, toutes les nuits.

Paul Éluard

Resumo

Dumaresq, Daniela. **Sobre heróis, narradores e realismo: análise de filmes de Jean Rouch**. 2007. Tese (Doutorado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Doutorado em sociologia, Universidade de São Paulo, 2007.

Esta pesquisa aborda, principalmente, três questões: a noção de realismo cinematográfico, as formas de olhar para o real e de dizer dele, e a dissolução do conceito de herói. Para tanto, serão analisados quatro filmes de Jean Rouch realizados na passagem dos anos cinquenta para os sessenta: *Os Mestres Loucos* (1956), *Eu, um Negro* (1959), *Gare du Nord* (1965) e *Jaguar* (1967). Nesse período, o cinema vive um momento de conflito. Jovens realizadores questionam as tradições cinematográficas: a estética, as escolhas narrativas, assim como os conceitos. O objetivo geral desta tese é entender esse momento peculiar da história do cinema. E, especificamente, entender o papel de filmes de Jean Rouch no interior desse conflito cinematográfico. Sem nunca ter conquistado o grande público, seus filmes alimentaram o debate que mobilizaram a crítica e o público cinéfilo, especialmente os relacionados à *Nouvelle Vague*, ao Cinema-verdade e ao Cinema direto. A escolha desse cineasta justifica-se pelo papel que seus filmes desempenharam no seio desses movimentos, permanecendo, no entanto, um dos diretores menos estudados do período. A entrada para a análise é necessariamente transdisciplinar. O ponto de partida vem da idéia de Pierre Francastel de que as imagens expressam conceitos e pensamentos que apenas existem nelas, e apenas ascenderemos a eles recorrendo à análise das obras. Assim, para operar a análise de filmes, uma bibliografia foi elaborada, combinando teorias da sociologia e do cinema. A tese divide-se em três partes. As duas primeiras são dedicadas à análise dos filmes. A última procura alinhar os debates e delimitar a participação de Rouch e seus filmes no seio do conflito cinematográfico.

Palavras-chave: Jean Rouch; documentário; Cinema-verdade

Abstract

Dumaresq, Daniela. **About heroes, narrators and realism: analysis films of Jean Rouch.** 2007. Thesis (Doctoral). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Doutorado em sociologia, Universidade de São Paulo, 2007.

This study tried to detect, mainly, three items: the notion of film realism, the ways to look and to say about the real, and the dissolution of the concept of hero. For this, it will be analyzed four Jean Rouch's films produced between the fifty and the sixty years: *Les maîtres fous* (1956), *Moi, un noir* (1959), *Gare du Nord* (1965) and *Jaguar* (1967). This is a complex period in the cinema. Young producers discuss the film traditions: the aesthetic, the choices of the narratives and the concepts as well. The general objective of this thesis is to understand this peculiar moment of the cinema history. And, specifically, to see the performance of Jean Rouch's films in this film conflict. Rouch's films never conquest the great public but have given the arguments which start moving the critics, especially those concerned to the *Nouvelle Vague*, *Cinéma-verité* and *Direct Cinema*. The choice of Rouch is explained by the performance of his films have made inside these film movement and spite of this he has been one of the less studied directors of this time. The methodology of analyze is necessarily transdisciplinary. The start comes from Pierre Francastel's idea that images express concepts and thoughts which are only in themselves, and we only ascend to them by analyzing the films. Thus, to operate the study of films a bibliography was elaborated combining sociological and film theories. The movies analysis forms two parts. The last one tries limiting the Rouch's participation and his films inside the cinematographic conflicts.

Keywords: Jean Rouch; documentary; *Cinéma verité*

Sumário

Introdução.....	11
Notas sobre dois conceitos	16
Parte I – Sobre Realismo	28
Os Mestres Loucos.....	32
1 – Violência e crueldade em Os Mestres Loucos.....	37
2 – Uma tradição sob tensão.....	52
2.1 – A <i>mise-en-scène</i> da voz	64
Gare du Nord.....	78
1 – Enfim, o sonho realizado	89
2 – As duas metades de Gare du Nord e a irrupção do devaneio.....	101
Parte II – Sobre Heróis e Narradores	114
Jaguar	118
1 – O conceito de herói sob tensão.....	128
1.2 – Realismo em <i>Jaguar</i> : entre o neo-realismo e o documentário.....	144
2 – A relação entre os viajantes e o narrador	149
2.1 – O narrador auxiliar ou o ponto de vista compartilhado.....	149
2.2 – O narrador.....	156
Eu, um Negro.....	170
1 – Estratégias narrativas e construção fílmica	175
2 – As vozes de Eu, um Negro	184
3 – O herói moderno segundo Eu, um Negro.....	193
4 – A guerra cotidiana de Robinson	204
Parte III – Jean Rouch e o cinema em conflito.....	217
Tempos de formação	219
1 – Seguindo os caminhos dos ventos: Surrealismo, acaso e cinema	229

Romantismo no cinema dos anos 50 e 60	239
1 – Ferramentas críticas: realismo cinematográfico e Política dos Autores	242
2 – A Nouvelle Vague.....	256
3 – Cinema-verdade e Cinema Direto	265
3.1 – Qual a verdade do <i>Cinema-verdade</i> ?	269
3.2 – Um cinema em liberdade.....	280
Conclusão	288
Referências Bibliográficas	301
Ficha técnica: filmes analisados	311

Introdução

Nesse momento em que o trabalho de doutorado chega ao fim, começo a relembrar as aulas de mestrado. Naqueles tempos, por vezes o nome do cineasta e antropólogo francês Jean Rouch¹ era citado como se todos tivéssemos a obrigação de conhecê-lo. E justo eu nunca tinha ouvido falar dele ou de seus filmes. Durante algum tempo esse nome seria uma incógnita para mim. Encontrava-o em livros sobre cinema (e quando o assunto é “documentário”, dificilmente escapamos de encontrá-lo), ouvia-o pelos corredores da universidade. Comecei, então, a procurar por referências capazes de me ajudar a entender quem era Rouch. Dentre as encontradas, duas chamaram a minha atenção em especial. Em entrevista publicada pela revista *Cinemais*, o diretor Guel Arraes fala da maneira como ele mistura o risível e o sério e Noël Burch, em seu *A Práxis do Cinema*, dedica um capítulo às funções do acaso na qual o trabalho Rouch ganha relevo². Ambos falavam de *Eu, um Negro*. E essas notícias de um cinema que recorre ao acaso para falar de acontecimentos ou sentimentos importantes sem abrir mão do humor incentivaram-me a continuar minha busca pelos filmes de Rouch. Agora, apenas começo a solucionar o mistério.

Este percurso particular é a expressão do lugar ocupado por Rouch na história do cinema. Ele não fez filmes que chegassem a ser sucesso de público, que atraíssem multidões às salas de exibição. A importância de sua obra não pode, assim, ser medida por um diálogo intenso com um grande número de espectadores. Porém, seus filmes participam de importantes debates envolvendo questões referentes à metodologia da construção fílmica e à estética, que dizem respeito a uma época. Rouch e seus filmes foram importantes para a constituição dos movimentos *Nouvelle Vague*, na França, e dos cinemas novos em diferentes partes do mundo, aqui incluso o Cinema Novo brasileiro; como fundador do Cinema-verdade francês, ao lado de Edgar Morin (com o filme *Crônica*

¹ Jean Rouch nasceu na França, 1917 e faleceu no Níger, 2004.

² Cf. Conversa com Guel Arraes. *Cinemais*, Rio de Janeiro, n. 5, p. 14-15, maio/junho, 1997 e BURCH, Noël. *Práxis do Cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1992. p. 143.

de um Verão, de 1961), aprofundou o debate em torno do chamado cinema documentário; como um cineasta que traz importantes questões metodológicas e éticas para o problema do diálogo entre cinema e real; e ainda como um dos precursores do filme etnológico. Assim, a relevância do trabalho de Rouch deve-se menos ao diálogo mantido com o público que com realizadores, pensadores e pesquisadores de cinema e Ciências Sociais. No entanto, para os envolvidos nos debates que cruzam essas duas áreas de conhecimento Rouch tem tamanha importância que por vezes pensamos ser ela de conhecimento geral.

Esse trabalho surgiu de uma curiosidade pessoal traduzida pela vontade de encontrar respostas para algumas questões. Por que os filmes de Rouch foram tão importantes e ao mesmo tempo são tão pouco conhecidos? Quais características desses filmes atraíram realizadores, críticos e pesquisadores, mas não o público? Por que em determinado momento sua obra despertou o interesse das pessoas de cinema e depois caiu no esquecimento? Em busca destas explicações escolhi quatro filmes do período mais efervescente do trabalho do cineasta. Eles foram realizados no pós-guerra e antecedem às manifestações de maio de 1968. Mas não é o período cronológico o definidor deste recorte. Os filmes de Rouch aparecem em um contexto de questionamentos em relação à produção de cinema mais conhecida, a que vem de Hollywood, e encontra inspiração no neo-realismo italiano. Nesse período, estava em xeque o tipo de imagem produzida pelo cinema até então.

Nos anos cinquenta e sessenta, o cinema vive um momento de questionamentos em relação à maneira como lida com o mundo vivido. Um movimento iniciado pelo neo-realismo italiano que despontaria em várias partes do mundo com os chamados cinemas novos, mas também com Cinema Direto nos Estados Unidos, o *Candid Eye* no Canadá, o Cinema-verdade na França. Assim, tanto o chamado cinema de ficção quanto o cinema documentário vivem um momento de transformação em relação à estética, à temática e à maneira como os filmes são criados e produzidos. Pode-se, então, pensar que nesse momento o cinema vive uma dinâmica do conflito³ contrapondo as formas já sedimentadas de produzir imagens com novas maneiras de olhar para o mundo. E o interesse despertado por Rouch nos anos cinquenta e sessenta parece estar intimamente ligado a este momento de conflito. Assim, este trabalho se propõe a entender como esses

³ Cf. ELIAS, Norbert. *Mozart: sociologia de um gênio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1995. p. 15.

conflitos aparecem no interior dos filmes de Rouch, expresso através de suas imagens e da maneira como estas são organizadas, mas também das escolhas temáticas, discursivas e metodológicas feitas pelo realizador.

Para o trabalho de análise quatro filmes foram escolhidos. Três dentre eles foram rodados na África – *Os Mestres Loucos* (1956), *Jaguar* (1967) e *Eu, um Negro* (1959) – e um em Paris – *Gare du Nord* (1965)⁴, um dos esquetes de *Paris vu par...*⁵ Para analisá-los, eles foram agrupados em dois blocos definidos em acordo com os problemas que propõem. Assim, a primeira parte discute a questão da *autenticidade da imagem* ou de uma aparência autêntica da imagem. Problema que se impõe na análise de *Os Mestres Loucos* e culmina com a realização de *Gare du Nord*, um filme de ficção produzido no estilo dos filmes de documentário e no qual se realiza o *sonho do plano-seqüência*, tomado como símbolo de respeito à coisa filmada. Sonho que aparece sob a forma de um *falso plano-seqüência* em *Eu, um Negro*, em um tempo em que os equipamentos disponíveis não permitiam a gravação do som sincronizado com a imagem e Rouch trabalhava com uma câmera mecânica cuja autonomia de filmagem não ultrapassa os vinte e cinco segundos. O segundo bloco reúne *Jaguar* e *Eu, um Negro*. Ambos os filme tratam do movimento migratório na África. Enquanto o primeiro aborda a migração sazonal dos nigerinos que, durante a estiagem, escapam para Costa do Ouro (onde hoje é Gana), o segundo trata da vida de um grupo estabelecido em Abidjan, a capital da Costa do Marfim, para onde foram em busca de melhores oportunidades. A idéia de um *herói moderno* toma corpo nestes dois filmes. Rouch propõe a constituição de um herói que pouco ou nada deve ao herói aristotélico. Recorrendo à paródia, *Jaguar* constrói a face negativa do herói festejado pelo cinema hollywoodiano, enquanto *Eu, um Negro* propõe o imigrante vivendo na periferia das cidades africanas como o novo herói: o herói possível. Embora a divisão ressalte o que há de mais marcante em um ou outro filme, os quatro filmes nos instigam a pensar sobre a construção da imagem realista e sobre o conceito de herói.

⁴ As datas dos filmes referem-se às apresentadas no DVD e fita VHS usados como material de análise. Segundo informações na capa do DVD e VHS, as datas correspondem ao ano de depósito legal e registro de *copyright*. Ver *Jean Rouch : le geste cinématographique*. Paris: Editions Montparnasse, 2005. 1DVD (*Les Maîtres Fous*, 1956, 28 min, Films de la Pléiade); *Six in Paris*. Nova York: New Yorker Films Artwork, 1993. 1 VHS. (*Paris vu par...*, 1965, 93 min, Les films du Losange). Para mais informações sobre a datação ver ficha técnica dos filmes, em anexo.

⁵ Os outros esquetes são : *La Mulette* de Claude Chabrol, *Saint-Germain-des-Prés* de Jean Douchet, *Montparnasse-Levallois* de Jean-Luc Godard, *Rue Saint-Denis* de Jean-Daniel Pollet e *Place de L'Etoile* de Éric Rohmer.

Enquanto cada filme traz uma discussão específica, outra, mais geral os une no corpo dessa tese. Todos participam de um momento de conflito cinematográfico e cada um colabora com propostas formais, metodológicas, estéticas e conceituais para a discussão manejada no período. Para entender como os filmes participam desse momento de conflito do cinema, procurei confrontá-los com seus oponentes e seus pares, ou seja, os que ajudaram a construir a tradição e os que a questionam. Esta relação entre os filmes é importante para ver como um pensamento aparece traduzido pelas formas propostas por um conjunto de filmes de determinado período e, especialmente pelos de Rouch. No último capítulo, inverti essa lógica. A análise do período histórico recorre aos discursos produzidos no período sobre esse cinema e é complementada com textos de reflexão histórica. Sem conhecer o contexto que permitiu o florescimento desses filmes e os debates que animaram essa época seria difícil compreender porque os filmes de Rouch tiveram calorosa acolhida por parte dos especialistas sem jamais terem conquistado o público. Procuo, assim, reconstituir os caminhos trilhados por Rouch e, sobretudo, ver como eles se cruzam com o de um cinema em conflito. No entanto, o objetivo geral desse trabalho é analisar as formas-pensamento de um cinema em conflito. Ao localizar a discussão sobre o contexto histórico após os capítulos analíticos, espero inverter a lógica da contaminação interpretativa: que os filmes e as leituras deles aqui propostas sejam o guia da leitura do período ou ainda que as formas-pensamento não sejam feitas refém das análises históricas.

Pierre Francastel nos lembra que o “domínio visual constitui um dos grandes domínios da atividade do espírito humano”⁶. Em seguida, ele chama a atenção para o paradoxo de querer analisar o pensamento plástico e figurativo recorrendo ao modo de pensar racional e lógico das línguas e da escrita. Percebe-se, então, que a análise dos filmes não pode desprezar a análise de sua forma, ao risco de deixar escapulir o pensamento plástico e figurativo. O filme discute conceitos e formas de pensamento que encontramos em sua forma de se construir como discurso e apenas uma postura analítica que leve em consideração o estudo dessas formas pode dar conta de tais conceitos.

⁶ FRANCASTEL, Pierre. *Études de Sociologie de l'Art*. Paris: Editions Denoël, 1970. p. 12.

Ajuda-nos a enfrentar análise dos filmes e encontrar o pensamento que as formas expressam a metodologia proposta por Pierre Sorlin⁷. O autor nos lembra como a percepção do filme é ao mesmo tempo global (de cada imagem isolada) e linear (do encadeamento dos planos). A maneira mais freqüente de percebermos um filme é deixarmos-nos guiar pelo protagonista e reconstituir mentalmente a percepção linear. Sorlin propõe o rompimento dessa maneira de perceber.

O estudo da decupagem quebra esse efeito linear. Ele permite avaliar o conteúdo dos planos, de levar em consideração as relações entre os diferentes elementos, de fixar aquilo que a memória não reteve e que, no entanto, interfere, ou pode interferir na impressão deixada pelo filme⁸.

Essa vista atenta dos filmes guiada pela decupagem nos ajuda a perceber como o filme constrói seu discurso, como ele maneja os diversos elementos da narrativa para produzir sentidos. De posse desse olhar analítico, o pesquisador pode procurar no filme a maneira como ele constrói o universo social fílmico, ou seja, como se dá a relação entre as personagens. A análise deve ainda compreender os grandes movimentos da narrativa. Nesse sentido, o olhar não deve se perder na análise global e desprezar a análise linear. Ambas as formas de percepção são importantes para compreender como o filme constrói sua forma de ver o mundo. O início do filme é um lugar privilegiado para perceber como ele estabelece vínculos com seu espectador; vínculos esses que se tornam chave de compreensão do discurso fílmico. Assim, torna-se importante analisar como o ele apresenta suas personagens e como apresenta a si mesmo. Podemos acrescentar a essa análise da narrativa outra, intimamente ligada a ela: os créditos iniciais do filme. Geralmente esses créditos oferecem informações sobre a forma hierárquica a ser encontrada no filme, indicando os responsáveis pela produção, assim como os atores principais; estes depois, geralmente, convertidos em protagonistas. O analista pode ainda buscar conhecer o que se falou a respeito do filme à época de seu lançamento. Recorrer ao que foi dito sobre cada um deles, seja pela crítica ou pelos participantes da produção – diretor, atores, etc. –, pode trazer elementos para a análise que devem ser confrontados

⁷ As considerações metodológicas de Sorlin referidas aparecem em SORLIN, Pierre. *Sociologie du Cinéma: ouverture pour l'histoire de demain*. Paris: Aubier Montagne, 1977. p. 156-181.

⁸ SORLIN, Pierre. *Sociologie du Cinéma*, op. cit., p. 155-156.

com o filme. Sorlin compreende que todo filme é um construto e a análise de um filme não pode se furtar de refletir sobre essa construção.

Sorlin ajuda-nos a organizar metodologicamente a análise uma vez que para ele os problemas a serem analisados devem ser encontrados no próprio filme e não impostos de fora. O analista deve tentar não contaminar a leitura que faz do filme com conceitos que lhe são externos ou que não são sugeridos pelo próprio filme. Ao buscar os conceitos expressos pelas formas de um cinema em conflito devemos então estar atentos para não nos deixarmos contaminar excessivamente pelo discurso que lhe é exterior. Esse foi o movimento ensaiado neste trabalho. Ao inverter a organização formal habitual e posicionar uma discussão sobre o contexto que permitiu o florescimento dessas formas após as análises, convido o leitor a repetir o percurso da pesquisa.

Notas sobre dois conceitos

Dois conceitos operacionais estarão presentes nas análises fílmicas: o de narrador e o de cinema documentário. A fim de evitar constantes retomadas das explicações e discussões em torno destes conceitos, apresento a seguir como eles são compreendidos e utilizados no âmbito deste trabalho.

Ao escolher a metodologia apontada por Sorlin deparei-me com a problemática do narrador. A questão não é desenvolvida pelo autor, mas aparece quando vamos analisar as relações entre as personagens assim como a maneira do filme apresentar-se e apresentar seus protagonistas. Quem media a relação entre as personagens, opera as apresentações e organiza a narrativa fílmica é o narrador. Esta figura deve ser entendida como uma função, não sendo necessariamente uma personagem da ação narrada pelo filme. Sua função é a de organizar e apresentar os diversos elementos do discurso. Assim, deve ser incluída na análise a maneira como esse narrador se relaciona com as personagens e com o filme, como apresenta o filme, as personagens, mas também a si próprio. Pois é a partir dele que se dá a apresentação das personagens e do filme. Isto se torna importante para analisar não apenas a história contada, mas também sua forma. Ou

seja, como o filme constrói um discurso sobre o real⁹, real que é entendido como um construto que também se constrói à medida que construímos discursos sobre ele.

Ao analisar filmes devemos ter em mente uma característica própria ao discurso cinematográfico. Aqui, os sentidos se constroem a partir da leitura de uma combinação de sons (falas, ruídos, música, silêncios, etc.) e imagens, não de um ou outro isoladamente. Como diz Merleau-Ponty, “a união de ambos [som e imagem] consoma, ainda uma vez, uma totalidade nova e irreduzível, mediante os elementos que entram em sua composição”¹⁰. Esta característica diferencia o narrador fílmico do narrador literário. Na literatura o narrador pode desenvolver descrições ou narrar acontecimentos usando palavras que no cinema podem ser descritas ou narradas através do uso da câmera. “‘Nos últimos filmes’, dizia Malraux, ‘o diretor *passa ao diálogo* depois de grandes trechos de mudez, exatamente com um romancista passa ao diálogo após longos trechos de narração’”¹¹.

As implicações do papel do narrador, ou narradores, na literatura aparecem em artigo de Foucault e podem, no cinema, ser encontradas de forma análoga. Nesse texto, Foucault ressalta o papel de organizador do discurso, exercido pelo narrador. Ele aponta os diversos lugares a partir de onde o narrador pode falar e como este pode se relacionar com a ação narrada. Esses diversos lugares seriam percebidos através da análise dos diversos regimes segundo os quais se dá a narração. São esses regimes:

Postura do narrador em relação ao que ele narra (conforme ele faça parte da aventura, ou a contemple como espectador ligeiramente afastado, ou dela esteja excluído e a surpreenda do exterior); presença ou ausência de um olhar neutro que percorre as coisas e as pessoas, assegurando sua descrição objetiva; engajamento de toda a narrativa na perspectiva de um personagem, de vários, sucessivamente, ou de

⁹ Menezes nos lembra que Durkheim, Weber e Marx propõem três conceitos diferentes de real, mas em nenhum deles o real é “passível de ser apropriado diretamente pelos olhos” (Cf. MENEZES, Paulo. Representificação: as relações (im)possíveis entre cinema documental e conhecimento. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, v.18, n. 51, p. 89-90, 2003). Assim, ao falar de *real* e sua relação com as imagens guardo sempre sua dimensão de construto que não se confunde com o visível. A fim de tornar a leitura mais agradável, usarei *real* levando em consideração estas ressalvas e evitarei constantes repetições das explicações.

¹⁰ MERLEAU-PONTY, Maurice. O cinema e a nova psicologia. In: XAVIER, Ismail (Org.). *A experiência do Cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Graal/Embrafilmes, 1983. p. 112.

¹¹ Malraux citado por MERLEAU-PONTY, Maurice. O cinema e a nova psicologia, op. cit., p. 113.

nenhum, em particular; discurso repetindo os acontecimentos *a posteriori* ou duplicando-os à medida que eles se desenrolam, etc.¹².

As posições e funções assumidas pelo narrador no filme são semelhantes a essas descritas por Foucault a partir da literatura. Ao analisar um filme, precisamos ter cuidado para não reduzir o narrador à *voz-over*¹³. Embora ela possa estar a serviço do narrador, a função deste não se resume a ela. Mesmo quando ele não fala por palavras, seja através de textos impressos na película ou da locução em *voz-over*, continua exercendo sua função de organizar os outros elementos da narrativa: encadeamento de imagens, ordenação das cenas, inserção de músicas ou ruídos, etc. E embora possa ser externo à ação fílmica, ao não assumir a forma visível de uma personagem, ele é interno à narrativa. O narrador também não se confunde com o diretor, mesmo quando expressa os pontos de vista reconhecidamente deste e desempenha o papel de ser a sua “voz” no interior da narrativa. *O narrador deve ser entendido como uma função e enquanto tal apenas existe no interior do filme.* Ele é um elemento a mais da narrativa, assim com as personagens, a ação, a música, etc. E, da mesma forma que esses elementos, ele apenas existe no interior do filme.

Nos filmes de Rouch, essa diferenciação entre diretor/narrador ou ator/personagem pode ser perturbada por conta das constantes referências feitas pelos filmes ao mundo exterior à diegese. Rouch trabalha com atores não-profissionais. De uma maneira geral os atores de seus filmes representam a si mesmos em situações escolhidas em acordo com o diretor. *Eu, um Negro* conta a história de Robinson, imigrante, vindo do Níger para a Costa do Marfim em busca de melhores oportunidades de trabalho. Robinson, o ator, trabalhava como auxiliar de pesquisa de Rouch e, no filme, é diarista nas docas. Embora ele possa expressar seus pensamentos e sentimentos e mostrar um pouco

¹² FOUCAULT, Michel. Por trás da fábula. In: _____. *Michel Foucault - Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001, (Coleção Ditos e Escritos III). p. 210.

¹³ A *voz-over* é a fala utilizada nos filmes para estabelecer um contato mais direto com o espectador. Pode ser proferida por uma personagem ou por um narrador que não está envolvido na ação fílmica. É caracterizada por não pertencer à diegese, o universo da ação fílmica. Neste sentido assemelha-se à música colocada para pontuar a cena, realçando um clima ou um ritmo: por não ser ouvida pelas personagens, não interfere na ação fílmica, mas na recepção do filme. A forma mais comum da utilização da *voz-over* é a locução. Diferencia-se da *voz-off* porque embora esta venha de um lugar não captado pela câmera e assim não ser visível na tela, está inserida na diegese e interfere na ação fílmica. A fala de alguém atrás da porta ou do outro lado da linha telefônica são exemplos de *voz-off*. A música também pode ser diegética e ao mesmo tempo *off*, caso venha de um rádio ou de um grupo musical presente na cena, mas abandonado pela câmera.

da vida do imigrante em Abidjan (capital da Costa do Marfim), o Robinson do filme apenas pode existir no universo fílmico. De forma semelhante, o narrador que acompanha as desventuras dessa personagem apenas pode existir ali. Assim, cada narrativa constitui suas personagens e, de maneira semelhante, seu narrador. Como uma personagem de filme apenas tem sua existência enquanto tal no interior do filme, cada filme constrói seu narrador prisioneiro de sua própria narrativa. Ao abordar a constituição do narrador no interior de cada filme, interesse-me por analisar suas posições dentro da narrativa e estratégias usadas para narrar.

A confusão entre atores e personagens, narrador e diretor é um desdobramento de outra que a engloba e envolve os chamados cinema de ficção e documentário. Os filmes de Rouch dos anos sessenta identificam-se com o Cinema-verdade remetendo-nos a um tipo de filme construído a partir de imagens e sons oferecidos cotidianamente pelo mundo vivido. De um modo geral, esses filmes se contrapõem aos feitos a partir de roteiros e diálogos pré-estabelecidos, com projetos de filmagem detalhados, rodados em estúdios com controle de iluminação e de som, protegidos das intempéries da natureza e das turbulências das ruas. Quando vamos assistir a um filme que se apresenta como Cinema-verdade ou Cinema Direto (expressão cunhada posteriormente), esperamos encontrar histórias e personagens filmadas diretamente no mundo em que vivem e falando de suas vidas. Essas descrições não são capazes de delimitar o conceito desse tipo de filme uma vez que filmes como os do Neo-realismo italiano utilizam recursos semelhantes em suas produções sem confundirem-se com o Cinema-verdade ou com o cinema documentário.

A tentativa de conceituar Cinema-verdade e Cinema Direto denuncia uma dificuldade recorrente na teoria do cinema. A saber, a construção dos conceitos *cinema documentário* e *cinema de ficção* que sejam realmente capazes de dar conta de possíveis particularidades presentes nos filmes. Tal dificuldade vem do fato de que todas as características tidas como prioritariamente relacionadas a um podem ser assumidas pelo outro. De tal forma que a seqüência inicial de *O Resgate do Soldado Ryan*¹⁴ pode ser um exemplo do estilo documentário e mesmo do Cinema Direto, enquanto filmes exibidos anualmente no Brasil, na mostra *É Tudo Verdade* (dedicada ao cinema documentário), usam recursos de animação, trucagem, filmagem em estúdio e outros comumente

¹⁴ *Saving private Ryan*, Steven Spielberg, 1997

associados ao estilo ficcional. No entanto, a busca pela construção de conceitos mais rigorosos tem sido maior entre os que se debruçam sobre a produção de documentários, de tal modo que o conceito de ficção aparentemente não oferece problemas. Mas dificilmente compreendemos o conceito de cinema documentário sem confrontá-lo ao de cinema de ficção.

É possível afirmar que o conceito de documentário cinematográfico refere-se a uma tradição construída por praticantes que nomeiam certos filmes *documentário*. Tal nomeação não se dá sem problemas. Peguemos o exemplo de *Jaguar*. Em sua passagem por São Paulo, como parte da programação do *É Tudo Verdade*, o filme suscitou comentários que apontam para o problema de categorização. Para o jornal *Folha de São Paulo*, o filme “tempera com ficção a jornada de três jovens que vão de Níger para Gana”¹⁵. Já o texto do programa diz o seguinte: “Parte documentário, parte ficção, e parte comentários reflexivos, neste filme Rouch desenvolveu um formato que pode ser chamado de ‘fantasia etnográfica’, igualando em importância autenticidade e realidade”¹⁶. Um e outro se eximem de categorizar o filme, ressaltando seu caráter híbrido. Mas não é apenas essa característica do filme que dificulta sua categorização. Todos os filmes que se apresentam como documentário sofrem algum tipo de criação, logo de interferência da ficção. Talvez o caráter manifesto da ficção neste filme apenas ressalte a dificuldade da construção conceitual de documentário e ficção. Resta-nos como referência sua participação em uma mostra de documentários.

Na origem dessa fluidez do conceito parece estar a associação entre *documento* e *cinema*. Etimologicamente *documentum* remete a *aviso, advertência, modelo, exemplo, indício, sinal, indicação, amostra, prova que faz fé, modelo, lição, ensino, demonstração, prova*. São termos que, de modo geral, lembram escola e tribunal. No primeiro lugar, aprendemos sobre as verdades (os saberes constituídos) da História e da Vida; no segundo, argumentos de defesa e acusação apresentam-se baseados preferencialmente em provas inquestionáveis, mas também em indícios, a fim de levar o juiz a proferir um veredicto que seria senão expressão da verdade (dos fatos), pelo menos da justiça. Enquanto *cinema* vem de

¹⁵ RIZZO, Sérgio. Mostra revê obra de Jean Rouch. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 26 de março de 2004, Guia da Folha, p. 10.

¹⁶ É TUDO VERDADE – FESTIVAL INTERNACIONAL DE DOCUMENTÁRIOS, 9., 2004, São Paulo, *Programa*, p. 67.

cinematógrafo, ou seja, a palavra, a tecnologia e o conceito surgem praticamente juntos dificultando a contaminação de sentidos anteriores no novo conceito. E como nos lembra Morin, o cinema não nasce com a invenção tecnológica dos irmãos Lumière, mas de sua associação ao universo do maravilhoso:

O fantástico emerge da mais realista das máquinas, e a irrealidade de Méliès se mostra tão flagrante quanto o foi a realidade dos irmãos Lumière. Ao realismo absoluto (Lumière) responde o irrealismo absoluto (Méliès). Admirável antítese que teria agradado a Hegel, daí nasceria e se desenvolveria o cinema, fusão do cinematógrafo de Lumière com o universo maravilhoso de Méliès¹⁷.

E esse universo criado por Méliès parece nos levar para longe da escola e do tribunal onde encontrávamos o *documentum*. O filme, mesmo quando apresenta imagens tomadas diretamente do mundo vivido, pressupõe criação, escolhas, seleção, organização e, na maioria das vezes, construção de discurso, argumentos ou narrativas. Ao produzirmos um filme estamos, geralmente, mais interessados em defender um argumento e/ou contar uma história do que em apresentar uma série de *indícios* ou *provas de fé*. Quando esses aparecem são subsídios para a argumentação. Ainda que possamos aqui encontrar paralelos com a escola ou o tribunal, devemos acrescentar que o cinema pressupõe certo prazer estético e/ou lúdico. No entanto, nos lembra Menezes, seria em busca de lições, demonstrações ou provas de verdade ou realidade que grande parte do público se dirigiria para os filmes documentários¹⁸. Ao procurar no filme uma verdade ou realidade que lhe transcenderia, desprezar-se-ia a própria noção de criação de um universo maravilhoso que está na origem do cinema.

Contribui, ainda, para esse paradoxo certa noção associada à imagem produzida mecanicamente (como fotografia, cinema ou vídeo); noção capaz de aproximar a imagem da idéia de prova. Afinal, a máquina estava lá, no lugar e na hora de um acontecimento o fotógrafo disparou o obturador de sua câmera. O que ele viu talvez nem seja a mesma coisa focada pela câmera, dada à pressa, à falta de atenção ou à inabilidade do olho

¹⁷ MORIN, Edgar. *Le Cinéma ou l'Homme Imaginaire: essai d'anthropologie*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1956. p. 58.

¹⁸ Cf. MENEZES, Paulo. Representificação: as relações (im)possíveis entre cinema documental e conhecimento. op.cit., p. 91.

humano¹⁹. Talvez o que não podia ser visto seja enfim revelado: duplo processo de revelação, o químico faz a imagem aparecer no papel, o outro faz o instante aparecer para o público. O estar lá da máquina, seu poder de revelação e, nos termos de Bazin, de *re-presentation* estão na origem da noção de *objetividade essencial*. Essa *objetividade essencial* foi descrita por Bazin pensando na fotografia. Através da máquina a imagem se forma “sem a intervenção criadora do homem” e diante da fotografia seríamos “obrigados a crer na existência do objeto representado, literalmente re-presentado, quer dizer, tornado presente no tempo e no espaço”²⁰. Noção reforçadora da atitude de parte do público, ao permitir o incremento de sua percepção do filme como de prova de verdade ou de realidade. Essa noção de *objetividade essencial* e o termo *documentário* carregado de sentidos anteriores ao seu uso no cinema participam da origem de certo conceito de verdade que o senso comum costuma atribuir aos chamados filmes documentários.

No entanto, a dificuldade de conceituar documentário, de diferenciá-lo de ficção e de separá-lo de certa noção de verdade não impediu a construção de uma tradição do documentário. Bill Nichols parte da análise de um *corpus* fílmico identificado com essa tradição para desenvolver uma teoria do documentário. Para ele, como conceito ou prática, o documentário não ocupa um lugar fixo. Entre as produções pensadas como tal, encontrar-se-iam filmes com características técnicas e estilísticas diferentes e mesmo divergentes. Daí, ele preferir referir-se a um domínio do documentário²¹: uma tradição construída em um campo de batalha envolvendo questões éticas e técnicas, onde a preocupação com o tratamento dos acontecimentos do mundo histórico leva os produtores por caminhos diversos. Nichols apresenta uma saída: “podemos dizer que documentário é aquilo que olha para si mesmo como uma produção documentarista”²². E talvez essa auto-nomeação seja a única maneira de diferenciar os dois domínios, uma vez que não encontramos em seus estilos e práticas características que nos permitam fazer tal distinção. Em outro livro, o professor norte-americano apresenta uma diferença de acento

¹⁹ Como dizia o cineasta russo Vertov ao defender um olho mais poderoso que o nosso, o cine-olho. Cf. VERTOV, Dziga. Nascimento do cine-olho. In: XAVIER, Ismail. (org.) *A Experiência do Cinema*. Rio de Janeiro: Graal/Embrafilmes, 1983. p. 261.

²⁰ BAZIN, André. Ontologia da imagem fotográfica. In: _____. *O Cinema: ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991. p. 22.

²¹ NICHOLS, Bill. *Representing Reality*. Bloomington: Indiana University Press, 1991. p. 12.

²² NICHOLS, Bill. *Representing Reality*, op. cit., p.15.

entre os dois tipos de filme: enquanto o filme documentário incentivaria a crença no argumento apresentado, a ficção se contentaria com a suspensão da incredulidade²³. Mais uma vez é uma fronteira fluida e não chega a garantir o reconhecimento das diferentes características nos interior dos filmes.

Não sendo possível reconhecer um documentário baseado apenas em suas características estilísticas, Noël Carroll abandona o debate em torno da forma para discutir qual seria a natureza do documentário. Ele propõe o conceito de *cinema da asserção pressuposta* sustentando-o através da criação de um modelo de comunicação. Ele inicia sua argumentação pela separação entre os conceitos de ficção e não-ficção. Porém este último seria amplo demais e comportaria, por exemplo, alguns filmes de vanguarda normalmente não inseridos na tradição dos estudos de documentário. Seria, então, preciso restringir o conceito de não-ficção. Mas não a ponto de reduzi-lo ao universo de filmes cujas imagens mantêm uma relação de contigüidade com o mundo. Ou seja, se retomarmos os termos de Bazin, beneficiando-se da *objetividade essencial* da câmera, o filme *re-presentaria* aspectos visuais e sonoros do mundo vivido. Mas, não são poucos os filmes documentários dispostos a trabalhar com manipulação de imagem, animação e construção digital de cenas. Para Carroll, a natureza do documentário envolve uma relação circular entre o emissor e o receptor que não se limitaria às informações contidas no filme. O emissor teria uma intenção assertiva²⁴ declarada situada na base da formação de uma postura assertiva diante do filme; o receptor assumiria tal postura uma vez tendo reconhecido a intenção do emissor para que assim o faça. Segundo o autor, não haveria maiores problemas para reconhecer a intenção assertiva do emissor, pois os filmes chegam geralmente rodeados de informações que extrapolam seus limites. *Trailers*, propaganda, artigos de jornais, comentário de amigos entre outros meios ajudam a identificar os rótulos ou indexadores do filme e esses normalmente são veículos para a intenção categorial do cineasta e guiam a postura de entretenimento da mente do receptor

²³ Cf.: NICHOLS, Bill. *Introdução ao Documentário*. Campinas: Papyrus, 2005. p. 27.

²⁴ A intenção assertiva seria uma intenção categorial e não se confundiria com a intenção de sentido. Esta última sim, seria não apenas de difícil acesso, mas pouco ou nada significativa para a interpretação de um texto. Carroll dá o exemplo de como a análise de um poema parte do princípio de estar diante de um texto escrito para ser lido como tal e é reconhecido pelo analista como tal, de maneira a não confundir um poema com uma lista de compras do supermercado. Cf. CARROLL, Noël. Ficção, não-ficção e o cinema de asserção pressuposta: uma análise conceitual. In: RAMOS, Fernão Pessoa (Org.). *Teoria Contemporânea do Cinema, Volume II: documentário e narrativa ficcional*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005. p. 97-98.

em termos de assertividade ou não diante do filme. Assim a natureza do documentário seria a leitura assertiva do filme como resultado do reconhecimento de uma intenção assertiva do cineasta que indexa seu filme como cinema da asserção pressuposta ou documentário.

No entanto, podemos fazer uma leitura assertiva do filme mesmo quando essa não é a intenção do cineasta. Seja por um eventual mau funcionamento do modelo de comunicação proposto por Carroll, possibilitando uma resposta “inadequada”, seja por motivos que escapam ao controle deste modelo²⁵ ou pela vontade deliberada do receptor/analista de fazer do filme uma leitura documentarizante. Este último caso é discutido por Roger Odin ao deslocar a discussão de como *reconhecer* (Nichols) ou *conceituar* (Carroll) um documentário para falar do que seria *ler* um filme em termos de documentário. Dessa forma, ele foca sua atenção na atitude do receptor. Não se trata mais de saber se o filme é um documentário, mas se o público opera dele uma leitura documentarizante. Essa leitura pode ser feita em filmes de qualquer gênero. O autor cita o exemplo dos pesquisadores Pierre Sorlin e Marc Ferro, quando eles procuram nos filmes de ficção traços da História. Para operar a leitura documentarizante é preciso constituir um enunciador documentarizante²⁶ que possa ser questionado em termos da veracidade do filme. Esse papel pode ser assumido, por exemplo, por um especialista presente no filme, pelo próprio diretor ou pela câmera. Nesse tipo de análise se procuraria, por exemplo, os vínculos entre o filme e o mundo histórico no qual ele foi criado. Já para o espectador comum, o tipo de imagem descrita acima como sendo característica do filme documentário é comumente propulsora da leitura documentarizante e capaz de ampliar a sensação de realismo provocada pelo filme, como no caso da já evocada cena de abertura do filme de Steven Spielberg.

Esse mini-panorama da problemática conceitual em torno do cinema documentário mostra posturas díspares. A primeira centrada no filme, a segunda construída a partir de uma relação que mesmo envolvendo o filme o extrapola e,

²⁵ No auge do sucesso de *Titanic*, não foram poucas as pessoas que encontrei de tal maneira tocadas pelo filme a ponto de acreditarem na existência daquelas personagens fora do filme. Para estas pessoas a velhinha do filme era mesmo sobrevivente do naufrágio e teria vivido aquela história de amor. Isso a despeito do material de divulgação ou artigos de jornal ressaltar o caráter imaginativo do filme. (*Titanic*, James Cameron, 1997).

²⁶ Cf. ODIN, Roger. Lecture documentarizante et problèmes du documentaire. In: _____. *De la fiction*. Bruxelas: De Boeck Université, 2000, p. 133.

finalmente outra centrada na atuação do receptor²⁷. A leitura dos teóricos da área nos permite fazer afirmações aparentemente contraditórias; mas que dizem mais ou menos a mesma coisa. Entre as afirmações *Todo filme é documentário* ou *Todo filme é ficção* há, sobretudo, uma diferença de ênfase. Ressalta-se no primeiro certo poder de propulsionar reflexão e gerar conhecimento que os filmes teriam; enquanto o segundo marcaria a criação geradora do filme e o universo maravilhoso que o compõe. Todo filme envolve criação sendo, nesse sentido, ficção. Mas os filmes comportam informações que podem ser lidas em termos de lição. Em último caso, todo filme (assim como outros objetos artísticos/culturais) é um documento sobre a maneira de criar e/ou representar, construir discursos, argumentos, narrativas em determinada época e lugar. Como escreveu Sorlin:

A tela revela o mundo não como ele é, evidentemente, mas como nós o decupamos, como nós o compreendemos em uma época determinada; a câmera procura o que parece importante, negligencia o que parece secundário. (...) As duas telas [televisão e cinema] não apenas utilizam as imagens aceitas por uma sociedade: elas criam também novas imagens.²⁸

Quando é falado, neste trabalho, das relações do cinema com a realidade, não se pretende falar de verdade (no sentido do senso comum) nem de *uma* realidade que existiria independente da maneira como nós a organizamos/construímos, que seria concebida como *a* realidade. Assim, o documentário é comumente um discurso narrativo composto de enredo, apresentado por cenas e personagens, conduzido por um narrador que na forma de selecionar e manusear os elementos constituintes dessa narrativa lida com o mundo vivido de determinada maneira. Por um lado não é possível negar a existência de uma tradição cinematográfica que ficou conhecida como documentário. No entanto, deve ser papel do pesquisador esclarecer que a *objetividade essencial* por vezes atribuída à imagem pode promover enganos e levar o espectador a crer em uma verdade exterior à imagem e ao filme.

²⁷ Agradeço a Sylvia Caiuby por lembrar-me outra maneira de pensar o filme documentário, mais preocupada com as relações estabelecidas entre o documentarista e a comunidade por ele filmada. Embora fora deste minipanorama, a discussão sobre as relações entre o aparato cinematográfico, as pessoas e os lugares filmados é fundamental na análise do trabalho de Jean Rouch e será retomada ao logo do trabalho.

²⁸ SORLIN, Pierre. *Sociologie du Cinéma*, op. cit., p. 33.

Por conta dessa relação delicada entre o cinema documentário e o mundo vivido, pesa sobre o primeiro uma cobrança ética que normalmente não encontramos em relação aos filmes que se assumem como ficção. Nesse sentido retomamos a analogia entre o filme documentário, a escola e o tribunal. Enquanto espectadores, podemos exigir do filme respeito aos saberes constituídos e embasamento para os argumentos apresentados. Também podemos nos sentir no direito de cobrar do cineasta explicações sobre o tratamento dispensado às pessoas e aos lugares envolvidos no filme, uma vez que não costumam ser profissionais experimentados em cinema ou estúdios preparados para receber a parafernália cinematográfica. Essas seriam, talvez, as cobranças mais frequentes que sofre o cinema documentário. E provavelmente essas cobranças éticas estejam na origem das preocupações conceituais que afligem àqueles dedicados ao chamado cinema documentário.

De agora em diante utilizarei simplesmente a expressão documentário sempre que me referir a essa tradição que envolve um conjunto de filmes, uma comunidade de praticantes e debates como os que foram resumidos acima. Pois não é pretensão deste trabalho definir o conceito de documentário de maneira assertiva, mas desfazer mal-entendidos ligados a esse conceito que possam contaminar a análise dos filmes de Rouch. Nessa pesquisa, ver-se-á como a discussão sobre os limites borrados da fronteira entre documentário e ficção pode ganhar força, mas também como o cinema começa a questionar sua produção imagética e sua relação com um suposto real. Também não é objetivo dessa pesquisa chegar a uma classificação dos filmes, mas entender como eles constroem seus discursos. Pois, como diz Menezes, os filmes “dizem mais *sobre as formas de se construir* o mundo do que sobre este mundo propriamente dito”²⁹. Assim, ao analisar os filmes de Rouch não espero chegar a um conhecimento, muito menos a uma “verdade”, sobre a África ou Paris.

A análise de filmes pode ajudar a entender como, em determinado momento e lugar, as imagens foram selecionadas e organizadas para falar do mundo. E, no momento em que o cinema exacerba o conflito entre uma tradição a ser questionada e outra que tenta se impor, os filmes de Rouch ajudam a entender quais imagens estavam em xeque e

²⁹ MENEZES, Paulo, Representificação: as relações (im)possíveis entre cinema documental e conhecimento, op. cit., 94. (grifos do autor).

quais eram propostas como alternativa. Entendo que os filmes são um lugar privilegiado para olhar não apenas quais imagens uma determinada época constrói, mas também como constrói, como elas são apresentadas, questionadas ou defendidas.

Parte I – Sobre Realismo

À primeira vista, a junção de *Os Mestres Loucos* e *Gare du Nord* pode lembrar uma das imagens improváveis criadas pelos surrealistas. As distâncias que separam os dois filmes são muitas. O primeiro apresenta Jean Rouch aos cineastas e críticos de cinema enquanto o outro, de certa forma, encerra seu período parisiense. Este segundo foi uma espécie de último suspiro da *Nouvelle Vague* que já não tinha mais o vigor de cinco anos atrás. Um rito religioso e uma briga de casal. Costa do Ouro e França. Os planos multipicotados e o plano-sequência. Mas algo, entre esses extremos, promove ligações reveladoras dos debates vivenciados e enfrentados pelo cinema na passagem dos anos cinquenta para os sessenta. Na África, os homens da *brousse* tentam adaptar-se à civilização mecânica; em Paris, a sociedade de consumo se interpõe no cotidiano de um casal. O tratamento dado a essas histórias revela um cuidado com a autenticidade da imagem. A preocupação com filmar o acontecimento (o rito) e imprimir densidade à duração do vivido (à briga de casal) fala da construção de um novo paradigma para a imagem realista: filmar o real de forma a fazê-lo parecer mais real. Tal era a preocupação de cineastas da época, acompanhada com entusiasmo pela crítica.

Os Mestres Loucos fala da vida nas zonas urbanas africanas. A migração e o confronto entre as tradições da *brousse* e as cidades em gestação aparecem como problemas a serem enfrentados. Ao escolher a cidade como pano de fundo, o filme apresenta uma face pouco conhecida da África dos anos cinquenta. Mais conhecida pela paisagem de savanas ou como *habitat* de animais selvagens, comumente o continente confunde-se com a imagem da *brousse*. O termo designa, ao mesmo tempo, a vegetação arbustiva dos países tropicais e as zonas distantes das cidades africanas. A luta entre a tradição e a modernidade dá-se no seio da cidade, para onde os imigrantes vieram tentar a sorte. Eles deixaram para trás pequenas vilas e partiram em busca de emprego. Já na cidade, eles devem aprender a conviver com a civilização mecânica e o poder colonial.

Um grupo de imigrantes desenvolve o culto aos novos deuses: deuses da força e das máquinas. O ritual seria uma forma de sociabilização nesse mundo diferente, o meio pelo qual aprenderiam a conviver com as forças atuantes na cidade.

Duas discussões principais serão enfrentadas com a análise de *Os Mestres Loucos*. Os imigrantes do filme deixaram a região do Songhay para viver na Costa do Ouro (hoje, Gana) e cultuam o espírito Haouka, cuja significação, “louco”, origina o título escolhido por Rouch para o filme. Os espíritos loucos cobram sacrifícios de animais, passam fogo no corpo de seus *cavalos-de-santo* e os fazem mergulhar a mão em água fervente. Mas as imagens do ritual, mostrando os corpos transfigurados pelo transe, propiciariam uma leitura racista do filme, na qual africanos seriam bárbaros e inferiores em relação à civilização ocidental. As imagens do rito filmadas por Rouch estão na origem de uma controvérsia não desfeita, mesmo depois de passados cinquenta anos de sua estréia. Seria esse filme uma obra de arte ou um insulto aos povos africanos? O filme, mostrando o rito com ousadia e realismo, fere as tradições que ditavam maneiras de tratar o “selvagem” como “bom selvagem” e compartilha os anseios estéticos de uma época que se propõe a criar novas maneiras de relacionar cinema e realidade. No entanto, essa seqüência aparece aprisionada a uma ossatura positivista e propicia uma leitura crivada pelos conceitos de civilização e barbárie. O paradoxo que acomete o filme parece dizer do momento de conflito vivido pelo cinema do período. Não promovendo uma profunda ruptura com paradigmas cinematográficos e acadêmicos vigentes, o filme tensiona algumas de suas tradições. Neste sentido é um filme limítrofe entre o período em que vigoravam regras razoavelmente aceitas e o que começa a se desenhar, questionando as tradições e as práticas cinematográficas. Diante das contradições presentes no próprio filme, mais do que responder à questão, gostaria de discutir os argumentos de ambas as partes.

No entanto, não é difícil imaginar como a percepção de algumas mudanças estéticas apresentadas no filme embota-se diante das imagens dos homens babando. Talvez mais importante seja a pouca familiaridade que temos com as imagens da África urbana, mesmo nos dias de hoje. O recente *Diamante de Sangue*¹ socorre-me em defesa de meus argumentos. As intenções humanísticas e certo tom de denúncia ou de preocupação

¹ *Blood Diamond*, Edward Zwick, 2006.

com a situação da África não são capazes de recriar a imagem que o continente africano desperta no ocidente. Ele continua parecendo um todo uniforme, onde as identidades culturais são substituídas por uma África ideal. Tal abstração é composta de miséria, de violência e de um povo que beira a irracionalidade, entregue que está a uma guerra sem vencedores possíveis. Nesta roupagem moderna da África, a guerra civil parece substituir com vantagem os ritos tradicionais: exagera-se na insanidade e na violência. *This is Africa*, diz com insistência uma das personagens do filme. À África não faltam paisagens exuberantes, nem animais exóticos. Por fim, o continente assim descrito, continua dependendo do bom senso dos estrangeiros para ensaiar mudanças (será que essas são desejadas?): seja de uma jornalista americana em busca de uma grande história ou de políticos europeus e americanos “gentilmente” dispostos a lhes dizer como agir. Diante de nossa ignorância quanto à história e às tradições africanas, contamos ou com estereótipos como os apresentados em *Diamante de Sangue* ou com as referências de nossa própria tradição. Para entender a origem da controvérsia em torno do filme recorro ao conceito de *civilização*², por estar na base da construção da tradição ocidental e da justificativa do vigor colonialista. Tradição e vigor que parecem originar a controvérsia em que o filme permanece envolvido desde sua primeira exibição.

Gare du Nord, semelhante a *Os Mestres Loucos*, também fala de um momento de passagem e de um problema de adaptação. Um casal enfrenta dificuldades para viver na emergente sociedade de consumo da França dos anos sessenta. O rito de adaptação possível encontra-se na imaginação. Dividido em duas partes, a segunda parece ser fruto da imaginação de Odile. Como se ao entregar-se a devaneios pudesse compreender o mundo que está em demolição e os valores do marido. A estação de trem de um bairro popular em Paris serve também de pretexto para Rouch experimentar uma síntese entre as problemáticas enfrentadas pelo cinema documentário e os anseios dos jovens cineastas franceses ligados a *Nouvelle Vague*. O plano-sequência, o uso de atores não-profissionais ou a filmagem nas ruas de Paris diz da busca por uma imagem realista, agora liberta dos estúdios e aberta aos acasos do mundo vivido.

² Cf. ELIAS, Norbert. *O Processo Civilizador (vol. 1)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994 e STAROBISNSKI, Jean. *As Máscaras da Civilização*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

A impressão de real aparece incrementada ao se imprimir na película a densidade da duração do vivido. O plano-seqüência surge como promessa para repetir no cinema o tempo da vida cotidiana. Filmando sem interrupção, conseguir-se-ia apreender e fixar esse tempo. No entanto, a utilização do plano-seqüência não cumpre essa promessa. Mais que um tempo ancorado na vida cotidiana, *Gare du Nord* apresenta imagens da vida cotidiana nem sempre exploradas pelo cinema e que são capazes de imprimir uma densidade de duração. Pormenores do cotidiano, freqüentemente não filmados ou cortados durante a montagem, são aqui explorados. O ritual matutino ou o caminhar de Odile em direção ao trabalho falam não de um tempo que coincide com o que gastamos na vida com essas tarefas. Eles funcionariam como detalhes capazes de conferir à imagem densidade de duração.

Entre um filme e outro, o cinema discute formas de imprimir na película a densidade do real, de construir um real que se exprima em imagens. Sem condições técnicas para filmar em plano-seqüência, a câmera de *Os Mestres Loucos* persegue os Haouka e parece tentar não perder nenhuma imagem. Dessa maneira, ele exercita um respeito à imagem da coisa posta diante da câmera. A Bell & Howell, com autonomia de vinte e cinco segundos e movida à corda, foi usada em ainda *Jaguar* e *Eu, um Negro*³. Dos quatro filmes analisado, apenas *Gare du Nord* já não dependeu desse equipamento. Dez anos depois, a tecnologia possibilitava a Rouch realizar uma filmagem com dez minutos de duração sem interrupção. E *Gare du Nord* em sua capacidade de não perder o acontecimento concentra-se não no tempo do mundo vivido, mas na densidade da duração.

³ Rouch contou um pouco da técnica que tinha à sua disposição e de como ele a utilizava, em um debate acontecido em 1996, no Dep. de Antropologia da USP: “a cada 25 segundos eu era obrigado a parar para dar corda na câmera. Todos paravam. E isto é muito bom, parar a cada 25 segundos, mesmo em etnografia e em sociologia, porque assim podemos refletir sobre o que estamos fazendo. O que não fazemos nunca, porque o momento de refletir não é o momento em que tomamos notas. Refletimos quando, já de volta, vamos redigir o texto. Éramos obrigados a refletir, e, para o cineasta amador que eu era, refletir sobre a *mise-en-scène*. Então, se eu filmava de um lado, eu me dizia: ‘agora me ponho deste outro lado’. A *mise-en-scène* se produzia enquanto eu dava corda na Bell & Howell, a cada 25 segundos. A câmera fazia o ruído de uma moedora de café e o único som que podíamos gravar era o som ambiente.” (CONVERSA com Jean Rouch: poesia, dislexia e câmera na mão, *Cinemais*, Rio de Janeiro, n. 8, novembro/dezembro, 1997, p.13).

Os Mestres Loucos

Por que um cão? Porque o cão é uma interdição alimentar total. Se os Haouka matarem e comerem um cão, mostrarão que são mais fortes que os outros homens, brancos ou negros.

Voz-over em *Os Mestres Loucos*

A primeira imagem que o filme oferece ao público não mostra nem mestres, nem loucos. Mas uma porção de palavras que se organizam em forma de uma cartela. O texto impresso na película funciona como uma advertência. Nele se inscrevem alguns dos conceitos que poderão orientar a leitura do filme. Diz o texto:

O produtor, ao apresentar ao público esses documentos sem concessões ou dissimulações, alerta para a violência e a crueldade de certas cenas. Mas quer fazê-lo participar completamente de um ritual que é uma solução particular para o problema da readaptação e que mostra indiretamente como certos africanos representam para si nossa civilização ocidental.

A cartela expressa as noções de *documento*, *violência*, *crueldade* e *civilização ocidental* e oferece ao público as primeiras chaves de leitura do filme. Essa cartela apresenta-se como advertência (...*alerta*...) e convite (...*quer fazê-lo participar*...). Ambos os termos remetem ao ritual. A forma como o texto é construído, usando uma adversativa, não deixa dúvidas de que todos os elementos evocados por ele remetem ao ritual. Assim, a cartela relaciona o rito às cenas de *violência* e *crueldade*. *A nossa civilização ocidental* será melhor percebida com o desenrolar do filme. O rito mimetiza traços e aspectos observados nos representantes locais de Inglaterra e França, então potências colonizadoras. A Inglaterra dominava a Costa do Ouro, lugar onde se dá o rito. Já a França era a potência colonizadora do Níger e do Mali, lugares de origem dos praticantes. No entanto, a presença da França no filme é

suave e a *nossa civilização* aparece representada quase exclusivamente pela Inglaterra¹. Talvez porque o público preferencial do filme seja o francês, assim como são franceses produtores e diretor, que deixaram para a coroa britânica o papel de refletido no espelho Haouka. Talvez porque seja assim no rito.

O filme apresentará esse universo caracterizado como violento. Ainda em sua primeira parte, enquanto apresenta o grupo de praticantes da seita Haouka, mostra um fragmento do rito: o *close* no rosto de um homem. Nessa imagem, o foco de luz acentua a percepção das marcas do rito em sua face. O sentido da violência e da crueldade anunciados pela cartela aos poucos é ampliado. Aparece primeiro, ao vermos os homens



No primeiro contato visual com o rito, o público se depara com o rosto transfigurado pelo transe.

babando e os corpos transfigurados pelo transe. Em seguida, associa-se a esta primeira imagem o sacrifício de animais. Assim, o jogo de oposições *eles - nós, África - nossa civilização ocidental* abre caminho, ao longo do filme, para a construção da oposição *barbárie-civilização*.

Esse jogo de oposições entre os dois conceitos é uma constante na literatura², embora a valoração atribuída a cada um deles possa mudar, dependendo de qual seja o alvo da crítica. Uma sociedade com suas maneiras polidas, urbanidade, luxo, espírito, artes e ciências poderia guardar – por trás de uma aparência de civilização – a violência, a natureza selvagem, a barbárie. É, por exemplo, o que defende Antonin Artaud em seu segundo manifesto sobre o Teatro da Crueldade³. Para ele, o teatro deve pôr em cena as grandes preocupações e as grandes paixões da vida, opondo-

¹ Cf. MENEZES, Paulo. *Les Maîtres Fous*, de Jean Rouch – Questões epistemológicas da relação entre cinema documental e produção de conhecimento. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, v. 22, n. 63, p. 86, fev. 2007.

² Cf. ELIAS, Norbert. *O Processo Civilizador (vol. 1)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994, p. 62 e STAROBINSKI, Jean. *As Máscaras da Civilização*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p.16.

³ Cf. ARTAUD, Antonin. *O Teatro e seu Duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 1993. p. 121-127.

se a uma tendência econômica, utilitária e técnica do mundo. Desta maneira, Artaud pensa recusar o teatro que cobriu de verniz um homem falsamente civilizado. O primeiro tema a ser explorado por esse novo teatro seria o da conquista do México. Para ele, essa seria a oportunidade de abordar o tema da colonização e de esvaziar a idéia de superioridade que a Europa tem de si, opondo “a tirânica anarquia dos colonizadores à profunda harmonia moral dos futuros colonizados”⁴. A idéia não encenada por Artaud parece falar de um ato de descolonização. Descolonização vista por Paul Stoller⁵ nesse filme de Rouch. As idéias de violência e crueldade, assim como certa semelhança temática entre o filme de Rouch e a proposta de Artaud sugerem uma reflexão comparativa entre ambos que deixo para páginas próximas. Por enquanto, interessa-me refletir sobre os conceitos de civilização e barbárie, que oferecem um entre os muitos possíveis modelos de leitura do filme.

Civilização e barbárie são conceitos costumeiramente apresentados um em relação ao outro. Por vezes, a valoração dos conceitos é invertida. Voltando ao exemplo de Artaud, onde tradicionalmente encontra-se a civilização, ele enxerga a *tirânica anarquia* e reserva aos distantes povos do México a *harmonia moral*. No jogo que altera a valoração de um e de outro em nome do confronto entre aparência e essência, quem seria mais civilizado ou mais bárbaro: aquele que guarda por trás de uma natureza selvagem princípios de ética ou aquele que esconde nas maneiras civilizadas um caráter violento? Tal discussão poderia estender-se e ser enriquecida com sutilizações. O Romantismo, por exemplo, enfrentou esse debate no passado construindo a figura do bom selvagem. No entanto, é interessante perceber como os termos associados a um conceito ou a outro não mudam de lugar, embora por vezes sejam valorados positivamente e noutras negativamente. Tal antinomia se repete nas palavras do produtor de *Os Mestres Loucos*, ao opor as imagens cruéis e violentas do rito africano à civilização ocidental. Esse texto de abertura perde-se em ambigüidade. Por um lado, a crítica seria lançada contra o ocidente cuja violência o rito mimetizaria. Mas, ao associar as noções de violência e crueldade às imagens do rito, o texto pode desqualificar os golpes que o rito desferidos contra a *nossa civilização*. O conceito de *civilização*, diz Elias,

⁴ ARTAUD, Antonin. *O Teatro e seu Duplo*, op. cit., p. 126.

⁵ Cf. STOLLER, Paul. *The Cinematic Griot: the ethnography of Jean Rouch*. Chicago, London: The University of Chicago Press, 1992. p. 159-160.

expressa a consciência que o Ocidente tem de si mesmo [...], resume tudo em que a sociedade ocidental dos últimos dois ou três séculos se julga superior a sociedades mais antigas ou a sociedades contemporâneas 'mais primitivas' [e, por fim,] procura descrever o que lhe constitui o caráter especial e aquilo de que se orgulha: o nível de *sua* tecnologia, a natureza de *suas* maneiras, o desenvolvimento de *sua* cultura científica ou visão do mundo, e muito mais⁶.

Dessa maneira, o ataque contra aquilo de que o ocidente mais se orgulha poderia dificultar, entre o público ocidental, a acolhida da crítica operada pelos Haouka e mais facilmente o filme poderia servir como argumento para a constatação da barbárie dos africanos e da superioridade da cultura ocidental. O rito, desde a abertura, é apresentado como violento e cruel, as imagens traduzirão esses conceitos com a exposição de atos de incivilidade: verte-se baba pela boca, lambe-se o sangue derramado sobre o altar após o sacrifício dos animais, come-se cachorro, disputam-se pedaços da comida. Tal forma de ataque, desfigurando a imagem que o ocidente tem de si, pode tornar o alvo da crítica irreconhecível para si mesmo. E, sem se enxergar nesse espelho distorcido, apenas poderia ver no outro a violência, a crueldade e os atos de incivilidade.

O conceito de *civilização* ganharia certa *autoridade sagrada* e promoveria a *demonização* de seu antônimo. Cunhado na França, foi utilizado em seu período revolucionário e posteriormente para defender a expansão dos valores da revolução – leia-se, da civilização –, colocando o país como vanguarda desse processo⁷. Diz Jean Starobinski:

A palavra *civilização*, se já não designa um fato submetido ao julgamento, mas um *valor* incontestável, entra no arsenal verbal do louvor ou da acusação. Não se trata mais de avaliar os defeitos ou os méritos da civilização. Ela própria se torna o critério por excelência: julgar-se-á em nome da civilização⁸.

Na continuação de seu texto, Starobinski mostra como o debate não se encerra aí. Mas pode-se admitir que nesse momento de sua história o conceito atinja o ponto a partir do qual se formará a *consciência ocidental* sacramentada pelo uso vulgar do termo. No

⁶ ELIAS, Norbert. *O Processo Civilizador (vol. 1)*, op.cit., p. 23. (grifos do autor, interpolações minhas).

⁷ Cf. STAROBISNSKI, Jean. *As Máscaras da Civilização*, op. cit., p. 35.

⁸ STAROBISNSKI, Jean. *As Máscaras da Civilização*, op. cit., p. 33. (grifos do autor)

Brasil, por exemplo, ele aparece na coluna de moda e etiqueta de Gloria Kalil através do bordão “ninguém é chique se não for civilizado”⁹. A questão de aparência e essência é deixada de lado em favor de um valor inquestionável: ser civilizado. Esse uso comum do conceito torna-se importante para a análise do filme, tendo em vista que será, provavelmente, o uso feito pelo público. Afinal, não podemos pressupor uma platéia de especialistas¹⁰. E ler o conceito de civilização como um valor inquestionável significa colocar o seu oposto – o rito, a violência, a crueldade, a barbárie – como valor negativo.

Sem termos ainda ultrapassado a barreira do letreiro inicial, pode-se dizer que o filme não deve ser julgado por essas linhas, talvez um tanto atrapalhadas, inseridas pelo produtor. Após essa advertência, letreros indicam a premiação recebida pelo filme no Festival Internacional de Veneza. Em seguida tambores, e instrumentos de sopro lembram o som das fanfarras e soam sobre a imagem congelada de um caldeirão tendo várias mãos em seu entorno. Será ainda sobre a imagem do caldeirão que uma nova inscrição procurará contextualizar o filme:

Vindos da *brousse* para as cidades africanas, jovens se deparam com a civilização mecânica. Assim nascem conflitos e novas religiões. Assim se formou, por volta de 1927, a seita dos Haouka. Esse filme mostra um episódio da vida dos Haouka, da cidade de Accra, filmado a pedido dos sacerdotes, orgulhosos de sua arte, Mountyeba e Moukayla. Nenhuma cena é proibida ou secreta, mas aberta àqueles que querem participar da representação. Essa representação violenta é apenas o reflexo de nossa civilização.

Essas novas explicações apresentam algumas diferenças em relação às primeiras. Mais uma vez cria-se uma oposição para civilização, a *brousse*. Aqui a oposição *brousse*-civilização mecânica é criada tendo a África como referência para os dois termos. O rito, violento e cruel, é agora nomeado: seita Haouka e apresentado como uma entre outras

⁹ Os editoriais de Gloria Kalil, usando o bordão, foram veiculados em uma rádio paulistana, a Eldourado FM, e estão disponíveis na internet. Por exemplo, KALIL, Glória. Adeus aos conjuntinhos, em: http://chic.ig.com.br/site/secao.php?secao_id=1&materia_id=2026, consultado em 15/05/2007.

¹⁰ Na tentativa de circunscrever o filme aos espaços onde ele pudesse ser melhor recebido, Rouch conta que fez um acordo com os produtores para limitar sua difusão a salas de arte e cine clubes. Mas, como será dito adiante, mesmo quando exibido nos cursos de antropologia o filme causa polêmica. Hoje, com cópias lançadas em DVD em diferentes países, o filme está ainda mais acessível ao público não-especializado. (Para a fala de Rouch confronte sua intervenção em CERVONI, Albert. Une confrontation historique en 1965 entre Jean Rouch et Sembène Ousmane: “tu nous regardes comme des insectes”. *CinémAction*, Paris, n. 81, p. 106, 1996.)

religiões. O *documento sem concessões* dá lugar a um filme que mostra um episódio da vida dos praticantes dessa religião. Os sacerdotes têm orgulho de sua arte e por isso encomendam a feitura do filme e ainda permitem a participação daqueles que assim desejarem. Até aqui, pode-se dizer que um mundo estava sendo construído – a oposição *brousse*-civilização mecânica, os conflitos, as religiões, os sacerdotes orgulhosos – não necessariamente em oposição à civilização ocidental, como também não necessariamente inferior ou superior. Esse mundo que parecia ser simplesmente diferente ganha uma qualificação e uma comparação na última linha do letreiro. Mais uma vez chama-se a atenção para a violência da representação (o rito) e o conceito de civilização volta a ter como referência o lugar onde foi produzido o filme e onde está seu público: a Europa. Vejamos, então, o que seria essa violência alardeada.

1 – Violência e crueldade em Os Mestres Loucos

O filme começa e termina com imagens da cidade. Mas a temática das cidades africanas e seus imigrantes que tomará o centro de *Eu, um Negro* é aqui suplantada pelo rito, e permanece como pano de fundo. O rito tem sua origem nas relações estabelecidas na cidade: imigrantes vindos de pequenas vilas experimentam o choque entre a cultura da *brousse* e a cultura urbana. Após uma apresentação da cidade e dos imigrantes, o público entra em contato com o rito. E assim ele começa a conhecer o lugar onde se dará o rito. Tecidos coloridos ornaram o espaço ritual, são as *Union Jack*. Mas o filme não explica sua simbologia ou função¹¹. Sob elas, a estátua do governador “com seu bigode, seu sabre, seu fuzil e seus cavalos”. Essa estátua em nada se parece com *bustos de bronze* realizados no ocidente para render homenagem aos Chefes de Estado. Dessa forma, sugere-se a não preocupação com a parença entre a estátua e uma pessoa. Seriam os símbolos, como os ressaltados pela fala do narrador, que interessariam. Depois, durante o rito, um ovo será quebrado sobre a estátua, simbolizando o penacho usado pelos governantes britânicos. Assim, para que esses elementos funcionem dentro do rito eles não precisam ser parecidos com os que lhes servem de inspiração. A relação de simbologia dispensa as formas figurativas. E tal simbologia, quase sempre ignorada pelos que vivem em uma

¹¹ Segundo Stoller, *Union jack* são pedaços de tecidos que representam cada um uma divindade Haouka. Cf. STOLLER, Paul. *The Cinematic Griot*, op. cit., p. 148.

cultura tão diferente daquela, permanece irreconhecível em suas formas e significados. A incompreensão gerada por essa ignorância, nem sempre é superada pelas descrições e explicações feitas em *voz-over*.

Ao longo do rito os elementos característicos da possessão são descritos por falas e imagens em *close*: a mão trêmula, a respiração difícil, os olhos revirados. As personagens são apresentadas, inspiram-se em personalidades colonialistas tanto quanto em símbolos da urbanidade, como a locomotiva. Para justificar a escolha dessas personagens e as

formalidades do rito, há uma rápida inserção da abertura da Assembléia Legislativa de Accra. Segundo a *voz-over*, foi encontrado nesta cerimônia o modelo para o rito Haouka. “Se a ordem é diferente em um lugar e outro, o protocolo é o mesmo”. A presença de elementos franceses e ingleses no rito sugere que não apenas a coroa britânica inspira os Haouka, no entanto, pouco é ressaltada a participação francesa. E o filme mostra alguns dos protocolos do rito: o estado maior se reúne para inspecionar o palácio do governo; o governador e general discutem; as autoridades se reúnem em conferência para decidir se comerão o cachorro a ser sacrificado cru ou cozido.

Nas imagens do rito, podemos encontrar a violência anunciada desde a abertura do filme. Durante a apresentação de um novato, alguns homens já estão possuídos e um deles bate no rapaz pensando tratar-se de sua iniciação. Pois assim se faz a iniciação dos que desejam participar do rito, explica a *voz-over*. O rapaz parece desfalecido quando finalmente conseguem conter a surra que ele tomava fora de hora. Passa-se para a segunda parte do rito: a confissão pública, quando os homens professam suas culpas. Em seguida, as multas são estipuladas: um carneiro e uma galinha serão sacrificados. O sangue da galinha é derramado sobre o altar e sobre o *Palácio do Governo*. Depois, diante do altar ensangüentado, os punidos farão seus votos e rogarão aos Haouka o castigo de morte, caso caiam em reincidência. Logo, são expulsos do círculo, para onde só poderão



A estátua do Governador.

voltar possuídos pelos espíritos. Violência física contra o homem como forma de iniciação e oferendas de animais sacrificados como forma de espiar os pecados seriam as formas de crueldade apresentadas pelo filme.

Entretanto, a cena mais provocante ainda viria e não seria sem preparação. Os homens ouvem música dispostos em círculo tendo ao centro um caldeirão. Eles estão aparentemente sem fazer nada. A *voz-over* diz que eles esperam um cão. E o público é levado a solidarizar-se com essa espera enquanto ouve a explicação sobre a escolha do animal a ser sacrificado. O altar do sacrifício é preparado. Depois a câmera enche a tela com a imagem do cão aninhado nos braços de um homem. O sacrifício anunciado, o plano tomado do alto, e o movimento que o cão faz como se buscasse a câmera com seu olhar (como se buscasse a ajuda do espectador) podem estimular no público a sensação de *covardia* diante do que está para acontecer.

O sacrifício do cão merece mais destaque que o dos outros animais. Por um lado, este é o principal momento do rito; por outro, para o público ocidental, este é provavelmente o momento mais chocante do filme por envolver um dos animais de estimação mais populares. A galinha e o carneiro, oferecidos para conseguir o perdão dos erros, não aparecem em planos ou comentários especiais. Apenas após o sacrifício, o filme mostra o sangue que banha o altar e o *Palácio do Governo*. O tratamento mais distanciado (em relação ao que dispensará ao cachorro) soma-se ao costume ocidental de usar carneiros e galinhas para a alimentação. Mesmo não freqüentando fazendas de criação e centros de abate, convive-se, de um modo geral, com essa realidade ao comprar carne no açougue ou simplesmente comê-la durante as refeições. Facilitaria ainda a aceitabilidade desta parte do rito o fato de as imagens não acentuarem a espera daqueles animais pelo abate, nem criar um vínculo pelo olhar entre eles e o público. Dessa forma, não se fomentaria uma relação previa entre o público e o animal. Já o cachorro é tido como “o melhor amigo do homem”. As imagens nos poupam do desconforto de ver o momento exato do abate dos animais, como nos poupará de ver o momento em que é morto o cachorro. Mas as imagens da carcaça do animal, dos pedaços cozinhando no caldeirão e da disputa entre os homens na hora de comer podem ser percebidas a um só tempo como incompreensíveis e nojentas. Afinal, por que sacrificar aquele que é conhecido como o melhor amigo do homem e para banquetear-se como *animais* sem modos? A explicação

inicial do narrador, de que esse rito tornaria os Haouka mais fortes, pode perder-se numa avalanche de imagens incompreensíveis aos olhos ocidentais.

Gostaria de insistir na diferença entre o sacrifício do cachorro e dos outros animais. A galinha e o carneiro aparecem como um elemento a mais do rito, assim com os *Union jack*, os pedaços de madeira simbolizando armas ou a estátua do governador. Já o cachorro merece o *close*. Entre os dois tipos de imagem haveria a distinção entre o que se pode chamar, na falta de uma expressão melhor, um *olhar neutro* e um *olhar espantado*. Entre esses dois tipos de olhar, há a diferença entre o uso ou não do *close*, mas também da maneira como ele é usado. A câmera não mostra em *close* a galinha. Já a relação com a estátua do governador, mais próxima fisicamente, assume a distância da descrição: aproxima-se para melhor mostrar. À medida que os elementos são destacados pela fala do narrador, a câmera os revela e a calma da fala acompanha a calma da câmera. No início do filme, quando aparecem pela primeira vez as imagens dos homens transtornados pelo transe, de gestos rígidos, olhos arregalados e baba escorrendo pela boca, um deles é focado em *close* e uma luz direcionada para seu rosto o destaca do escuro da floresta. A visão dos corpos em transe (para muitos, desagradável) parece lembrar aos homens sua porção animal. O efeito do *close* é um sublinhado de uma cena visualmente violenta. Violenta, pois mostra homens despidos de seu verniz de civilidade. Violenta, pois a câmera parece surpreendida pela cena, mas ao invés de fechar os olhos, os arregala. Neste momento, o *close* mostra-se mais próximo de um espanto diante da cena que de uma descrição. É como se a câmera esbugalhasse os olhos diante de Haouka.

Esse olhar espantando manifesta-se ainda por outro recurso, dessa vez, sonoro. “Haouka, olhe! Eu vou lhe mostrar como se corta um cachorro antes de cozinhá-lo!”. A *voz-over* encena a fala do governador. Nesse momento o *close* é evitado e, ao fim dessa fala, a câmera se detém na imagem do cachorro morto e em carne viva, mas guarda dele certa distância. Porém, o vigor das palavras do governador repetidas em ritmo acelerado pela *voz-over* acentua a cena. O sublinhado, que foi anteriormente dado pelo *close* nos corpos transformados pelo transe, é aqui atingido pela encenação da fala. Repetidos em alguns momentos-chave, esses sublinhados denunciam o *olhar espantado*. A fala rompe com um possível tom de análise ou descrição para tomar parte da cena. O narrador de Os

Mestres Loucos, manifesto pela câmera e pela fala, reage à cena de sacrifício e não permanece alheio ao que vê.



Os animais não recebem o mesmo tratamento por parte da câmera.

Já a imagem do cachorro esperando pela hora de ser sacrificado foi acompanhada pelo silêncio. Essa espera do animal pela morte, assim como a do público por essa cena, fica em estado de suspensão. O silêncio parece dizer que apenas podemos torcer um pouco mais para que o sacrifício não aconteça. O olhar do cão buscando a câmera, cortado no instante em que encontra o olhar do espectador, pode ser facilmente lido como um pedido de piedade. Mas o público tão distante do lugar da execução, apenas pode sofrer mais uma vez com a violência promovida pelos praticantes do rito.

Tal distância se multiplica em diversos níveis. A distância física entre a sala de cinema e o lugar do rito. A distância temporal entre o acontecimento filmado e sua exibição. Mas, sobretudo, a distância entre as culturas ocidental e Haouka. A Bíblia, que pode ser considerada o principal livro religioso do Ocidente, traz em seu Velho Testamento inúmeras histórias de sacrifícios e oferendas de animais a fim de expurgar os pecados e agradar aos deuses. Porém, no Novo Testamento, o ritual do sacrifício e da purificação passa a ser feito não com carne e sangue, mas com pão e vinho. A tradição iniciada por Jesus às vésperas de sua morte é repetida pelos fiéis de diversas igrejas cristãs. Nesta última ceia, Jesus ofereceu aos apóstolos o pão e o vinho como se fossem seu sangue e seu corpo; corpo que seria crucificado e morto logo em seguida e ressuscitaria segundo a crença cristã. A partir de então, os cristãos não precisariam mais recorrer aos animais para expurgarem seus pecados ou se fortalecerem. O cordeiro que tira os pecados do mundo é simbolizado nos rituais pelo pão e seu sangue, pelo vinho. Com isso, o rito cristão poupou o Ocidente do contato com o sangue e a carne crua dos animais.

Saltando para um momento mais próximo da história, percebemos como a relação entre os homens e os animais se transforma perdendo, entre outras, sua conotação sagrada. Ao tratar dessa relação, John Berger¹² mostra como a idéia de que os animais nos interessam primeiro por fornecer carne e couro surge apenas no século XIX. Segundo o autor, até então o antropomorfismo permitiu um uso contínuo do animal como metáfora. O golpe decisivo viria com Descartes: separando a alma do corpo e reduzindo o animal ao seu corpo, findou por reduzi-lo a uma espécie de máquina. O animal como máquina serviu aos propósitos do início da revolução industrial e em seguida foi absorvido como matéria prima. Paralelo a esse uso como força bruta ou como base para alimento e vestuário, desenvolveu-se a idéia de que os animais guardavam certa inocência capaz de despertar no homem o sentimento da nostalgia. Logo, os animais seriam incorporados à vida familiar. Agora, não mais como cães de guarda ou vacas leiteiras, mas como animais de estimação. Eles não seriam mais úteis nem como sagrado, nem como metáfora, nem por funções que pudessem desempenhar. Os *animaizinhos* seriam parte da maneira de viver de seus donos. E “o homem pode ser para seu animal de estimação aquilo que não é para mais ninguém ou mais nenhuma coisa”¹³.

Um exemplo da relação entre o público francês e o cachorro, nós podemos encontrar nos acontecimentos que sucederam a exibição de *Vidas Secas*, em 1964, no Festival de Cannes. O filme de Nelson Pereira dos Santos mostra uma família de migrantes miseráveis fugindo da seca. Em sua fuga, precisam sacrificar a cachorra Baleia. Um artigo de José Carlos Avelar, preocupado em discutir o realismo cinematográfico, relata a reação do público do festival: para convencê-lo de que a morte do animal era apenas cinema, Baleia teve que se apresentar em Cannes¹⁴. Podemos, no entanto, nos espantarmos que no meio de tantas mazelas humanas o público tenha cismado justo com o sacrifício da cachorra. Tal cisma revelaria a importância que o animal de estimação assumiu na vida dos franceses. Mesmo animal que foi sacrificado, verdadeiramente sacrificado, pelo rito mostrado em *Os Mestres Loucos*, poucos anos antes.

¹² Para as considerações deste parágrafo ver BERGER, John. Why look at animals? In: _____. *About Looking*. London: Writers and Readers, 1980. p. 2-13.

¹³ BERGER, John. Why look at animals? op. cit. p. 12-13.

¹⁴ AVELLAR, José Carlos. A invenção inacabada. *Polêmica: nossas certezas são provisórias*. Disponível em: http://www2.uerj.br/~labore/pol12/cimagem/pimagem_avelar_cinema_p12.htm. Consultado em 20/12/2006.

A reação do público ao filme de Nelson Pereira dos Santos ajuda a compreender como o público reage de maneira diferente diante de diferentes animais. Enquanto uns são percebidos como *animaizinhos*, outros se confundem com máquina ou alimento. Portanto, associada à inserção dos animais no rito de maneiras diferentes, aparece a idéia de uma reação do público que não seria a mesma diante da morte de um cachorro, uma galinha ou um carneiro. Enquanto esse dois últimos são costumeiramente utilizados como matéria prima para a indústria de alimentos e vestuário, o cachorro é um dos animais mais populares. Para esse público, ele não é apenas uma interdição alimentar total, mas elemento constituinte de um modo de vida, parte importante de uma maneira de ser. De modo que para muitos não seria necessário ver as imagens do rito Haouka para sentir-se violentado, bastando saber da existência de tal rito. Esse sentimento de violação pode ser ampliado pelo quase cruzamento de olhar entre o cão e o espectador que antecede as imagens de seu corpo em carne viva e do caldeirão fumegante. Esse contato anterior pode facilitar a formação de uma relação de identificação, na qual o espectador enxergaria seu próprio *bichinho* no lugar daquele que será sacrificado. Sem ter, habitualmente, uma relação tão próxima com galinhas e carneiros, o espectador sente-se atingido com a morte do cachorro ao pensar em seu próprio animal de estimação que o aguarda para fazer-lhe festa.

Comparando as cenas de sacrifício de animais em *Os Mestres Loucos* com a mostrada em um dos filmes mais importantes da tradição do documentário percebemos algumas diferenças. *Nanook*¹⁵ também tem como tema a história de um povo não-ocidental, o esquimó, e também o apresenta em oposição à civilização. No entanto, as cenas envolvendo a morte de animais são sempre justificadas pela necessidade alimentar do herói e de sua família. Na cena em que Nanook, durante uma pescaria, mata o peixe com a própria boca, uma cartela justifica sua *ferocidade*: “Nanook, muito feliz ao ver o alimento de novo, mata com os próprios dentes os mais graúdos”. Já a cena da caça à morsa mostra o momento em que Nanook a degola e, em seguida, os homens comendo sua carne crua. Os planos abertos e a distância mantida do sangue (este praticamente ausente das cenas) conferem certa limpeza compatível com a expectativa civilizada. E, mais uma vez, a dor da fome justifica a matança e a pressa em consumir o animal sem

¹⁵ *Nanook (Nanook of the North, Robert Flaherty, 1922).*

esperar por assá-lo ou mesmo por chegar em casa. Assim, *Nanook* trabalha mais claramente no registro do entendimento da civilização ocidental. As explicações não remetem a simbologias ou hábitos culturais incompreensíveis, como no caso de *Os Mestres Loucos*. O filme de Flaherty não se preocupa em mostrar as diferenças, mas justifica as diferenças a partir de argumentos que podem ser mais facilmente compreendidos por seu público. Nanook não mata o peixe com os dentes nem come carne crua por ser um hábito em sua cultura, mas porque está com muita fome.

Corresponda ou não aos costumes dos Inuítes, essas explicações sobre o que poderia ser percebido como atos de incivilidade ajudam ao espectador de *Nanook* a mais facilmente deixar-se encantar pela história desse herói do gelo. E mesmo que não sejam o suficiente, ajudam a esclarecer. O bordão popular, *é pobre, mas é limpinho*, mostra como a miséria não justifica a incivilidade. Já a adversativa presente na frase indica que a expectativa comumente associada à pobreza seria a sujeira. Conclui-se, então, que embora a sujeira não precise ser associada à pobreza, comumente o é. O filme de Flaherty trabalha com argumentação semelhante, invertendo o sentido. Ao apelar para a saciedade de uma necessidade vital dos humanos, espera a solidariedade e a compreensão de seu público habituado a justificar certos atos de incivilidade com o argumento da pobreza.

Diferentemente, o filme de Rouch mostra e descreve o rito com base nas explicações fornecidas pelo próprio rito. A violência sofrida pelos que cultuam os Haouka não é mostrada e matam-se animais não para saciar a fome, mas para fortalecer o espírito ou redimir os pecados. Enquanto esse primeiro argumento é apenas sugerido pelo filme, o segundo é percebido, no mínimo, como hábito arcaico por aqueles que conhecem o Novo Testamento. *Os Mestres Loucos* chocariam seu público ao não se preocuparem em mediar as diferenças ou buscar justificativas aceitáveis para o público ocidental. Assim, a simbologia incompreensível permaneceria inacessível ao seu público. Se a fome é capaz de justificar a *selvageria* de *Nanook*, a barbárie de *Os Mestres Loucos* parece oferecer argumentos para os defensores do colonialismo e da fúria civilizadora.

As distâncias entre as duas culturas não se resume ao trato com os animais e diferenças nos protocolos burocráticos e religiosos. O rito Haouka pode ser visto como uma religião que *ainda* recorre ao sacrifício de animais, de forma anacrônica ou repugnante; seu protocolo contrasta com o comportamento asséptico da burocracia

britânica; já o uso de *animaizinhos* pode parecer covarde ou insensível. E se olharmos a maneira como se servem das porções do cão e compararmos com os hábitos à mesa dos ocidentais, mais uma vez os Haouka poderão ser colocados como inferiores pelo público ocidental. Diz a *voz-over*:

Assim que a panela começa a ferver, os Haouka, sem temer nem o fogo nem a água quente, mergulham suas mãos diretamente no caldeirão para pegar os pedaços do cachorro. O Comandante Malvado [*Méchant Comandant*] pega o melhor pedaço: a cabeça! Mas a Locomotiva, vendo-o, arranca uma orelha desse quinhão! As tripas também são muito procuradas. E os Haouka disputam os melhores pedaços.

A seqüência começa com um plano de detalhe da panela sobre o fogo atead no chão. Primeiro, é mostrada uma mão mexendo na panela com o auxílio de um pedaço de madeira. Depois, um plano mais aberto mostra outros dois homens mergulhando a própria mão na panela fervente. A câmera o mostra: é o Comandante Malvado carregando nas mãos a cabeça do cão enquanto uma baba grossa escorre de sua boca. Em seguida, ele segura a cabeça do cão com as duas mãos e a morde. A Locomotiva se aproxima e toma-lhe das mãos seu quinhão para também mordê-lo. Ambos seguram a cabeça do cão. Depois, imagens um tanto caóticas mostram, sem definição, os homens possuídos andando de um lado para o outro segurando os pedaços do cão com as mãos e levando-os à boca. Enquanto a miséria material (e não características culturais) justifica a voracidade de Nanook, a *voz-over* descreve a cena e explica os detalhes do rito nos termos do próprio rito: os Haouka disputam o que consideram os melhores pedaços. Mas como poderíamos romper a barreira cultural para compreender essa cena? Diante da incompreensão da cultura do outro, não é difícil imaginar um público ocidental incomodado diante desse banquete.

Elias, ao tratar dos hábitos à mesa, parte do exemplo de manuais de boas maneiras que datam do século XIII ao XIX.¹⁶ Neste período, os hábitos da corte sofrem mudanças e se disseminam pelas diversas camadas sociais deixando de ser a civilidade um privilégio das elites. Comparar o banquete Haouka com os hábitos e comentários descritos por Elias é um esforço a mais para entender como leituras associando o filme às noções de barbárie

¹⁶ Sobre os hábitos à mesa ver: ELIAS, Norbert. *O Processo Civilizador (vol. 1)*, op.cit., p. 95-135.

podem ser feitas. Alguns comentários transcritos por Elias mostram visões sobre o que seriam maus hábitos à mesa. Entre os conselhos aparecem: não oferecer aos outros um pedaço já mordido; manter-se tranqüilo, calado e cortês; não enfiar diretamente a mão na molheira. Justificam-se estes conselhos com a idéia de que algumas pessoas seriam tão *delicadas* a ponto de não suportarem comer algo servido com uma colher já levada à boca por outra pessoa ou ainda que se sentiriam nauseadas se vissem alguém se enxugar com um guardanapo demasiado sujo. Um manual inglês do século XIX considera os garfos uma boa invenção, uma vez que não somos *canibais*. Os praticantes de tais maus hábitos são comumente comparados com animais, sobretudo com os porcos. Eles ainda *sorvem como loucos* e *bufam ou fungam repugnantemente*. Enfim, ao não saberem se comportar à mesa, as pessoas são comparadas com animais, loucos, porcos, canibais, são repugnantes por serem desprovidos de civilidade e cortesia. Para uma civilização herdeira dessa tradição, as imagens de homens transtornados pode ser uma violência. A imagem de baba escorrendo pela boca, de homens disputando pedaços de comida e levando a mão diretamente à panela, pode ser um confronto com o animalesco, o grotesco, o que se aproxima do inumano. E para aplacar essa leitura do filme, *Os Mestres Loucos* não lançam mão de argumentos mais facilmente compreensíveis, como o fez *Nanook*.



A atitude dos homens contrasta com a dos animais.

É possível então imaginar como é difícil para as pessoas, cujos *tabus* foram construídos em torno da idéia de *delicadeza de sentimentos*¹⁷, verem-se confrontadas com

¹⁷ Elias chama a atenção de que é possível pensar hoje, distante dos processos constituintes desses hábitos, que eles estão ligados à higiene. Mas isto seria um erro: “Courtin [Antoine de Courtin que publicou em 1672 o *Nouveau traité de civilité*] não diz, como se diria mais tarde, que algumas pessoas acham ‘anti-higiênico’ ou ‘prejudicial à saúde’ tomar sopa na mesma sopeira com outras pessoas. Não há dúvida de que a delicadeza de

cenas e descrições que chocam esses mesmos sentimentos sem que elas sejam capazes de atribuir algum sentido àquilo sem sentido aparente. Para o espectador, o fosso entre as duas culturas, aliado à delicadeza de sentimentos, pode constituir barreira à compreensão do rito. Seria preciso imaginar que o público de *Os Mestres Loucos* estivesse animado a superar as barreiras da incompreensão cultural, complementado a vista do filme com reflexões buscadas em outros lugares para que ele pudesse superar a antinomia civilização-barbárie e construir outra leitura para o filme.

Ao circunscrever as explicações à lógica de funcionamento do próprio rito, o filme dificulta a transposição da barreira da incompreensão por aqueles não iniciados nos estudos antropológicos. Talvez seja essa a origem do paradoxo na recepção desse filme, apontado por Menezes. O autor analisa como o filme foi capaz de produzir “duas possibilidades de leitura radicalmente diferentes”: uma ressaltando o caráter etnográfico do filme e outra, a preocupação com a construção de uma visão negativa da África Negra¹⁸. A riqueza de detalhes sobre o rito e as explicações encontradas na própria cultura Haouka são oferecidas pelo filme, mas permanecem inacessíveis ao público comum. Olhando com os olhos da cultura ocidental, saltam-lhe as imagens da violência e da crueldade e permanecem pouco acessíveis os significados do rito ou riqueza daquela cultura.

Diante da possível incompreensão manifestada pelo público ocidental ao assistir *Os Mestres Loucos* criou-se uma polêmica em torno do filme. Barnouw questiona se o comentário em voz-over, fruto de uma cuidadosa pesquisa de Rouch e proferido em tom escolar, seria mesmo capaz de confidenciar os significados do rito¹⁹. Ao buscar explicações para as diversas cenas na lógica interna do rito, o filme dificulta a comunicação com aqueles sem disposição para tentar compreender uma cultura diferente da sua. Para o público não-iniciado e/ou não-simpático às diferenças, o filme pode parecer uma

sentimentos é aguçada sob pressão da situação da corte, isto de uma maneira que mais tarde será parcialmente justificada por estudos científicos, mesmo que grande parte dos tabus que as pessoas gradualmente se impõem em seus contatos recíprocos, parte esta muito maior do que em geral se pensa, não tenha a menor ligação com a ‘higiene’, sendo motivada – ainda hoje – apenas por uma ‘delicadeza de sentimentos’.” ELIAS, Norbert. *O Processo Civilizador (vol. 1)*, op.cit., p. 123. (Interpolação minha)

¹⁸ Cf. MENEZES, Paulo. *Les Maîtres Fous*, de Jean Rouch – Questões epistemológicas da relação entre cinema documental e produção de conhecimento, op. cit., p. 81.

¹⁹ O tom escolar afirmado por Barnouw contradiz a idéia de um *mise-en-scène* da voz que percebo neste filme e discutirei adiante. Cf. BARNOUW, Erik. *Documentary: a history of the non-fiction film*. New York, Oxford: Oxford University Press, 1993. p. 253.

compilação de imagens que chocam pela violência, crueza e exotismo. Peter Loizos afirma que apenas passa o filme com tranqüilidade para seus alunos do último ano de antropologia²⁰. Paul Stoller relata uma reação comum entre seus alunos: a vontade de vomitar; enquanto outros se esforçam para explicar cientificamente o fenômeno do transe e muitos julgam o filme racista²¹. A cobrança dos alunos por explicações científicas denuncia certa “necessidade” por argumentos lógicos, racionais e que passem por comprovações. Em *Nanook*, a miséria material representou esse papel, mas Rouch abre mão dessas explicações em favor de mostrar o funcionamento do rito: come-se cachorro porque é a interdição total.

Enquanto muitos atacam o filme, Stoller o considera uma obra-prima por trazer em conjunto os temas da colonização, da descolonização e a ontologia do transe:

Em um estilo direto, Rouch empurra a “comédia aterradora” da possessão Songhay sobre seus espectadores, desafiando-os a lutarem com aquilo que estão vendo na tela. *Os Mestres Loucos*, como as etnografias feitas por Rouch sobre o Songhay e outros de seus filmes (*Les Magiciens de Wanzerbe*), documentam a existência do inacreditável, do impensável. Essas cenas sem explicação nos desafiam a descolonizar nossos pensamentos, a descolonizar a nós mesmos²².

Para Loizos, Stoller pode pensar assim por ser ele próprio um especialista em Rouch e em Songhay²³. Stoller não nega o efeito agressivo do filme, mas conta com a aceitação do público para participar de uma luta da qual pode sair vencedor o conhecimento de uma cultura diferente e, sobretudo, pode sair derrotado o colonialismo. Ele parece desconsiderar a hipótese de o público não aceitar participar da luta, descredenciar o *inimigo* e ainda assim reforçar seus argumentos colonialistas, afinal *é preciso civilizar os bárbaros*.

Apenas assistindo ao filme, dificilmente se percebe o tema do colonialismo. A rápida aparição da Abertura da Assembléia de Accra ou a menção a personagens da colonização parece se perder diante do impacto das imagens do rito. A violência praticada

²⁰ LOIZOS, Peter. *Innovation in Ethnographic film: from innocence to self-consciousness (1955-1985)*. Chicago: The University of Chicago Press, 1993. p. 49.

²¹ Cf. STOLLER, Paul. *The Cinematic Griot*, op. cit., p. 158. (Grifos do autor).

²² STOLLER, Paul. *The Cinematic Griot*, op. cit., p. 159-160

²³ Cf. LOIZOS, Peter. *Innovation in Ethnographic film*, op. cit., p. 49.

pelos colonizadores se esconderia por trás da violência que o rito assumiria para o público ocidental. E se Stoller consegue perceber os significados do rito e seu potencial de resistência ao poder colonial é porque conhece o rito, a história do povo que o pratica, além de inúmeros detalhes ausentes do filme.

Um dos detalhes explicados por ele, em texto sobre o filme, revela que *haouka* quer dizer *louco*²⁴. Ou seja, os mestres foram chamados de loucos pelos próprios praticantes do rito quando começaram a praticá-lo, no início do século XX. Esses mestres seriam loucos porque ateam fogo no corpo dos médiuns, os fazem comer plantas venenosas ou enfiar a mão em água fervente. Ou seja, para os próprios praticantes da seita nem tudo é tão facilmente tido como um comportamento normal. No entanto, a ausência de explicações pode levar a crer que os mestres seriam tidos como loucos pelos produtores ou pelo público ocidental, a quem o filme se dirige. Stoller também conta que a seita foi perseguida pelas autoridades que a julgaram grotesca²⁵. Assim, a controvérsia causada pelo filme foi antecipada pela controvérsia causada pela seita. E a luta anticolonial na origem do rito foi também uma luta contra as autoridades locais e o poder colonial pelo direito à liberdade de crença. Essas explicações parecem subsidiar o texto de Stoller, quando este afirma que o filme nos convida para uma luta em favor da nossa própria descolonização. Mas nada disso está no filme. E assim, a luta pela descolonização do pensamento ocidental pode perder-se nas imagens *violentas* e *cruéis* e na incompreensão dos significados do rito.

Durante o filme, sugere-se que o rito é composto por uma série de referências ao domínio colonial na África. Mas a simbologia utilizada na seita é dificilmente compreendida pelo público ocidental a quem se dirige o filme. A comparação feita entre a cerimônia de abertura da Assembléia Legislativa e o rito não necessariamente aproximaria o espectador ocidental dos significados do rito. O primeiro é uma cerimônia facilmente reconhecida e aceita por esse público, diferente do segundo como procurei mostrar acima. A imagem oferecida pelo filme como contraponto ao rito Haouka não seria capaz de ressaltar a violência que seus praticantes sofreram por parte dos colonizadores. E talvez consiga o efeito contrário ao opor a ordem, a rigidez e a limpeza do rito britânico aos

²⁴ Cf. STOLLER, Paul. *The Cinematic Griot*, op. cit. p. 145.

²⁵ Cf. STOLLER, Paul. *The Cinematic Griot*, op. cit. p. 154.

homens em transe, reunidos desordenadamente em um pátio de terra para sacrificarem animais, beberem seu sangue e banquetear-se com sua carne.

As palavras finais procuram direcionar a leitura que o público deve fazer do rito e do filme. Um remédio para suportar a vida cotidiana, diz a voz-over, um remédio ainda desconhecido por nós. E aqui aparecem duas idéias que alimentam a controvérsia em torno do filme: a harmonia e oposição nós-eles. A imagem mostra os homens exercendo um trabalho manual, pesado, desqualificado, com o peito nu sob o sol e ainda assim sorrindo. Seria esta a harmonia que o filme defende? E sendo, seria isso harmonia ou conformismo? Vive-se no fim-de-semana a ilusão de ocupar postos importantes na sociedade para suportar melhor o cotidiano hostil. Segundo a voz-over, o rito surgiu do conflito entre os jovens vindos da *brousse* e a civilização mecânica e a violência do rito é um reflexo da violência decorrente desse encontro. No entanto, toda a história do conflito, da violência, da resistência passa ao largo do filme. E o que parecia anunciar-se como uma história de luta, talvez daquela luta anticolonial de que falou Stoller, transforma-se em uma história de harmonia. O rito atua como catarse: vive-se violentamente durante a representação para não ter que vivenciar essa violência no cotidiano.

A violência imposta pela civilização mecânica ou pelo colonialismo é transformada, no fim do filme, em algo com o qual eles são capazes de conviver em harmonia. Assim, a violência sofrida não aparece no filme. Apenas, fala-se dela em alguns poucos momentos e, por fim, ela some. Já não é mais violência quando eles tornam-se capazes de viver em harmonia com essa sociedade. E se o espectador não consegue ver a violência que os praticantes da seita sofrem, dificilmente verão como reflexo disso a por eles praticada. Da maneira como o filme é construído, torna-se difícil para o ocidental perceber o rito como uma tentativa de alguns africanos para compreender ou conhecer melhor a civilização mecânica, mimetizando ritualisticamente algumas práticas por eles observadas. Também a luta travada pelos praticantes da seita em favor da liberdade de culto não aparece no filme. O contexto histórico, social e simbólico que envolve o rito ficou de fora, restando para o público as imagens do que mais facilmente percebe como selvageria.

Imagem que extrapola o domínio dessa seita em particular e expande-se para formar a imagem de uma África selvagem. E se o filme não mostra os conflitos em que os

praticantes da seita se envolvem ou os significados do rito, o público não pode adivinhar que eles existem. Assim, dificilmente o público consegue separar o grupo dos Haouka do restante da África. Pois, se nada se contrapõe ao rito, parece, então, que ele é bem aceito em seu meio. Embora o filme comece mostrando a cidade e selecionando um grupo para contar sua história, a idéia de particularidade se dilui no correr do filme, à medida que o filme abre mão de relacionar esse com outros grupos. Os Haouka parecem assumir um posto hegemônico ou pelo menos parecem ser socialmente aceitos. Com isso, a oposição entre nós-eles não se refere apenas ao grupo Haouka, mas pode contaminar a África inteira.

Pode-se dizer que esse filme, contextualizando social e historicamente o rito ou explicando sua simbologia, seria outro e não o que Rouch quis fazer. Pode-se dizer que ele apenas quis filmar e mostrar algo que lhe pareceu importante e estranho à nossa cultura: um rito de possessão. Pode-se alegar que a leitura, positiva ou negativa, já não está sob o controle do autor, mas do público. Pode-se ainda dizer que ao mostrar o rito sem se preocupar com explicações ou com o que o público iria pensar, *Os Mestres Loucos* encontra a um só tempo sua principal virtude e seu principal engano. Os enganos já foram amplamente comentados. Mas o filme consegue trazer o problema da construção da imagem da África e do africano para o centro do debate ao mostrar o rito de maneira direta. Como diz o antropólogo Gerg de Vos: “Esse aspecto direto e essa honestidade vencem, a meu ver, as reservas que se poderia ter e que procedem da idéia de que quando você mostra os ‘indígenas’, você deve mostrá-los de maneira positiva”²⁶. Gerg de Vos parece referir-se à idéia do “bom selvagem” alimentada por filmes como *Nanook* que, a fim de engrandecer as habilidades naturais de seu herói, esconde o uso já freqüente nessa sociedade de rifles e justifica sua incivilidade apelando ao argumento da fome. Voltando a *Os Mestres Loucos*, não restam dúvidas da dificuldade da empreitada de Rouch ao escolher mostrar um rito de possessão, envolvendo o sacrifício de um cachorro. Neste sentido, expor assim os Haouka é romper com a idéia de que o outro apenas deva ser apresentado em situações que o “engrandeçam”. Possuídos pelos espíritos Haouka, trabalhando na

²⁶ Gerg de Vos em entrevista a BENSMAÏA, Réda. *Les Maîtres Fous et l'anthropologie américaine*. *CinémAction*, Paris, n. 81, p. 85, 1996.

enxada ou jogando cartas nas horas de folga esses homens já não são belos, heróicos e risonhos como foram outros “selvagens” importantes da cinematografia.

2 – Uma tradição sob tensão

Nesta segunda parte da análise de *Os Mestres Loucos*, uma terceira forma de olhar para o filme se impõe. Na primeira parte, a análise tratou de duas maneiras de olhar para o filme, marcadas pela oposição entre a possibilidade de o filme convidar para a construção de um olhar descolonizador em relação ao povo africano e, o seu inverso, o incentivo à confirmação de preconceitos comumente associados à África²⁷. Tal oposição aparece marcada nas leituras de Stoller, Loizos, Barnouw, Nichols e Menezes²⁸. Alimentam essa controvérsia os conceitos de *civilização* e de *barbárie*, com este associado às noções de violência e de crueldade tal como aparece no rito. Esses conceitos e associações estariam na origem de uma possível leitura feita pelo público costumeiro das salas de cinema e pelos não-iniciados nas discussões antropológicas de um modo geral. Nesse caso, o filme ofereceria uma visão capaz até mesmo de incentivar a investida colonizadora ao contrário de denunciar a violência do colonizador. A segunda hipótese de leitura baseia-se na exposição detalhada do rito. Para um público especializado em antropologia (ou interessado pelo assunto), o filme ofereceria um importante documento sobre uma cultura diversa. E, ao evitar buscar justificativas exteriores ao rito, como acontece em *Nanook*, obrigaria ao exercício do esforço de compreensão em relação à diferença. Gostaria, então, de acrescentar uma terceira maneira de olhar para esse filme. O olhar não é mais o do antropólogo, nem do público comum, mas do iniciado em estudos cinematográficos. Nesse caso, a tensão manifesta em *Os Mestres Loucos* encontra-se menos nos conceitos *violência* e *crueldade* do que na forma como mostra o rito. Sem abandonar completamente o modelo positivista, o filme representaria uma grande novidade estética nos anos cinqüenta. Tal novidade foi definida pelo crítico francês André Bazin como um

²⁷ Um pouco da história da disputa entre diferentes maneiras de ver o filme encontra-se no capítulo “Tempos de formação”.

²⁸ Cf. STOLLER, Paul. *The Cinematic Griot*, op. cit., p. 159-160; LOIZOS, Peter. *Innovation in Ethnographic film*, op. cit., p. 49; BARNOUW, Erik. *Documentary: a history of the non-fiction film*, op. cit., p. 253; NICHOLS, Bill. *Introdução ao Documentário*. Campinas: Papirus, 2005. p. 96 e MENEZES, Paulo. *Les Maîtres Fous*, de Jean Rouch – Questões epistemológicas da relação entre cinema documental e produção de conhecimento, op. cit., p. 81.

*realismo extraordinário*²⁹. Esse realismo é visível na forma como as imagens são produzidas, e também é fruto da narração em *voz-over* que não se limita a dizer, assumindo uma encenação, com ritmos e acentos que a distanciam do tradicional comentário expositivo. Ajudará a entender essa noção de realismo o confronto entre o filme de Rouch e duas das mais fortes tradições do cinema documentário, as criadas por Roberty Flaherty e Dziga Vertov e, por fim, a discussão sobre a *mise-en-scène* da voz.

Como antes, também aqui as seqüências chave para entender o realismo extraordinário são as do rito. Torna-se curioso perceber como uma mesma seqüência pode suscitar leituras tão diferentes. Lembro, então, de um trecho escrito por Pierre Francastel sobre a leitura de obras: “De uma civilização a outra, de um grupo social a outro, os signos plásticos são tão difíceis de serem lidos quanto os signos alfabéticos. Menos por causa de sua qualidade linear que por seu conteúdo simbólico”³⁰. Ele frisa com esse texto a necessidade de um esforço de erudição para compreender significados alegóricos produzidos por outras épocas ou outros grupos sociais. Assim, ele nos ajuda a explicar a incompreensão na base da leitura do público comum, assim como o interesse despertado pelo filme entre alguns antropólogos, como Stoller. Esse trecho nos ajuda ainda a refletir sobre o aspecto relativo da produção de sentido. Cada grupo social encontraria na obra aquilo que seu olhar está habituado ou treinado para reconhecer, a menos que opere o esforço erudito da compreensão. Como Bazin, outras pessoas ligadas ao cinema tomaram o partido da defesa do filme³¹. Tal interesse parece centrar-se nos aspectos novos apresentados pelo filme.

Nanook como *Tabu*³² são dois filmes paradigmáticos do tratamento clássico dispensado às sociedades não-ocidentais. Se compararmos *Os Mestres Loucos* com esses filmes veremos, por oposição, como o de Rouch rompe com uma visão corrente a respeito do herói selvagem vivendo em um lugar ao mesmo tempo exótico e idílico. Antes de partir para a *brousse* o filme mostra a cidade como um lugar onde o conhecido e o

²⁹ Cf. BAZIN, André. Les Maîtres Fous. *France-Observateur*, 24 octobre 1957 e Les Maîtres Fous. *Radio, cinéma, télévision*, 03 novembre 1957. (Cópias arquivadas pela Bibliothèque du Filme - Bifi, Paris).

³⁰ FRANCASTEL, Pierre. Espace et illusion. *L'image, La vision et L'imagination*. Paris: Denoël/Gonthier, 1983. p. 181.

³¹ Marie ressalta a influência do filme sobre a *Nouvelle Vague*. Cf. MARIE, Michel, *La Nouvelle Vague - école artistique*. Armand Colin: Paris, 2005 [1997]. p. 72. O produtor Pierre Braunberger alia-se à produção após ver o copião do filme e Henri Langlois, fundador da Cinemateca Francesa, ajudará na sua divulgação.

³² *Tabu*, Friedrich W. Murnau.

desconhecido aparecem amalgamados. Na *brousse*, não é a paisagem selvagem nem uma atitude heróica dos homens diante da natureza que chamam a atenção da câmera. A câmera concentra-se no rito. Do ponto de vista da temática, o filme inova ao construir uma babilônia negra e ao mostrar o rito de possessão. Para tanto, *Os Mestres Loucos* constrói uma estética que prima pelo realismo das imagens.

A estrutura geral do filme remete à apresentação de uma tese moldada pelo positivismo e divide-se em três momentos bem demarcados. O fato a ser analisado seria o rito. No primeiro momento, apresenta-se o problema vivido pelos migrantes que deixam a *brousse* para viver nas cidades. A patologia apresenta-se como uma dificuldade de adaptação na sociedade mecânica por parte destes homens. Em seguida, mostra-se o rito como uma conseqüência deste problema e por fim, volta-se à cidade, onde se conclui que o rito seria um remédio para a adaptação dos migrantes. Assim o filme identifica a patologia, apresenta as relações causais que a envolvem e aponta o remédio que devolveria a harmonia à sociedade.

No entanto, a estética escolhida pelo filme nem sempre está em acordo com a exigência da objetividade científica. Ao lançar mão do olhar espantado (câmera) e da *mise-en-scène* da voz, o aparato cinematográfico como que participa do rito e exprime suas impressões abrindo mão do tom objetivo e do discurso generalista sobre o rito que utilizou no primeiro momento. Durante o rito, ao filmá-lo, a câmera se deixa guiar pelo fenômeno, seguindo seu ritmo. Dessa forma, em alguns momentos, o narrador parece ser também *cavalo* dos espíritos, seguindo o ritmo destes ao se movimentar pelo cenário ritualístico e, em suas falas, não apenas traduzindo os espíritos, mas como que se transformando em uma boca a mais pela qual se expressam os Haouka. A estrutura geral contrasta com estes momentos de maior liberdade estética e parecem dizer do caráter de fronteira deste filme construído entre dois períodos. Sem ter se libertado da herança mais forte de suas tradições, *Os Mestres Loucos* expõe traços do conflito que o cinema enfrentaria na passagem dos anos cinqüenta para os sessenta.

O filme começa apresentando uma cidade: Accra, a capital da Costa do Ouro é o lugar onde vivem os praticantes da seita. Talvez pareça estranho a um filme que anuncia seu tema religioso começar por apresentar uma cidade. Poder-se-ia esperar por templos e homens de fé. Mas não, *Os Mestres Loucos* parte da cidade para a religião. Accra é descrita

como “uma verdadeira babilônia negra” onde se encontram homens vindos de toda a África ocidental, vindos para “viver a grande aventura das cidades africanas”. A primeira imagem do filme mostra um homem trajando uma veste longa, tendo na mão um cajado e preparando-se para atravessar trilhos de trem³³. Nesta primeira seqüência, as imagens ainda mostram o trem, uma multidão de pedestres, motocicletas, carros, caminhões. Segundo a *voz-over*, nesta cidade o trânsito e o barulho nunca param. Nos trajés dos pedestres predominam cores claras, muitos vestem bermuda e camisa, outros usam túnicas, por vezes, estampadas. É comum cobrirem a cabeça com turbantes como também é comum carregarem pacotes apoiados sobre a cabeça. Assim, símbolos do diferente e do semelhante misturam-se nessa *babilônia negra*. O trem, um dos símbolos do *progresso da civilização*, aparece na abertura ao lado de um homem que pela cor da pele e maneira de se vestir em nada lembra um ocidental. O narrador chama a atenção para uma maneira de ser cosmopolita, ainda que para o olhar ocidental possa ser difícil distinguir entre as várias culturas que formam as cidades africanas. Abrir o filme com imagens da cidade pode não garantir a aceitação de uma África cosmopolita, mas ajuda a romper com idéia de uma África tomada por florestas e bichos ferozes.

As imagens seguem mostrando *flashes* da cidade e constroem a babilônia negra. Em Accra viveriam diversas comunidades. Entre elas, uma seria a mais interessante, a dos Zabrama: Sonrat e Djermas vindos do Gao e de Niamey. Esses imigrantes trabalham como estivadores, carregadores, serventes, ceifadores, agentes sanitários, contrabandistas, pastores de gado, comerciantes de garrafas velhas, mineradores. Aparecem ao lado do subemprego, música e festa. Nos bares, de nomes americanos, ressoam músicas vindas das índias ocidentais. Nos fins-de-semana, cortejos ganham as ruas, como o casamento Yoruba, prostitutas Hausa reclamando melhores salários ou irmãs de Cristo cantando sua fé. Nessa babilônia, o trabalho ilegal divide o espaço com o legal e tradições religiosas africanas e ocidentais entoam seus cantos pelas mesmas ruas. Accra é, assim, construída a partir de rápidas pinceladas que fazem saltar aos olhos a miscelânea.

³³ Esse homem que parece filmado ao acaso é Lam Ibrahim Dia. Tanto esse plano quanto um em que Lam aparece como pastor de gado estarão em *Jaguar*, filme em que ele será um dos protagonistas. Aqui seu nome está nos créditos de abertura como operador de som, ao lado de Damouré Zika que também atuou em *Jaguar* e outros. Vemos, então, uma pequena mostra do sistema de produção usado por Rouch, pautado por uma pequena equipe, cujos membros são, quase sempre, ligados pela camaradagem. Este problema será retomado no último capítulo da tese.

A religião então aparece como uma possibilidade de fuga. Foge-se do barulho das cantorias, diz a *voz-over*. Talvez se fuja também dessa miscelânea cultural. Para suas práticas religiosas, os homens que vieram das calmas savanas do norte procuram refúgio nos arredores. “Todos os domingos, eles se entregam à cerimônia que ainda conhecemos muito mal. Eles evocam novos deuses. Deuses da cidade. Deuses da técnica. Deuses da força. Os Haouka”. Estas palavras sugerem que a cidade tem mais importância para o rito do que as imagens sozinhas puderam mostrar. Os praticantes da seita Haouka fogem da cidade, refugiam-se na *brousse*, para evocar a força dos novos Deuses. Accra, apresentada como um lugar onde convivem tradições diversas, não é apenas a morada da comunidade Haouka, mas a própria razão da existência da seita. Após terem deixado a *brousse* para viverem na cidade, os homens já não temem nem cultuam trovões e rios, mas, máquinas e burocracia.

A África aqui começa a ser apresentada em relação às cidades ocidentais no que ela tem de semelhante (trens, avenidas, automóveis, edifícios) e diferente (homens negros, suas vestes, seus *chapéus*, suas maneiras). Os dois mundos que, na cartela de abertura, apareciam em oposição, nas imagens, disputam um mesmo lugar. As personagens destacadas pelo filme são migrantes e trabalham como estivadoras, ceifadoras ou mercadoras. Elas aparecem integradas ao mundo mecânico. Diferente de Nanook (mostrado mordendo um disco), elas não parecem surpreendidas pela técnica. Quando o filme deixa a cidade em direção à mata, não é para mostrar um jardim exótico ou um paraíso perdido, como o visto em *Tabu*. Mas se afasta do barulho para mostrar um rito. Não interessa mostrá-lo a partir de um caso particular ou construir uma personagem principal, que seria a representação genérica dos Haouka. Não há a personificação de um herói capaz de generalizar a experiência ritual e explicar seus significados. Enquanto no filme de Flaherty, Nanook representaria exemplarmente o conjunto dos inuítes, Rouch inverte essa lógica ao optar por trabalhar com o conjunto dos Haouka, escolhendo entre eles alguns exemplos particulares para mostrar o rito. As escolhas são feitas tendo em vista a apresentação dos diferentes momentos do rito. Não é o praticante Gerba, nem o sacerdote Moukayla que oferece os sentidos do rito. A cidade, assim como as pessoas e a mata interessam ao filme ao se relacionarem com o rito; assim ele não é apenas o tema, mas a força motriz que faz o filme acontecer.

Ao abrir mão de contar uma história paradigmática de uma cultura, *Os Mestres Loucos* aparece mais próximos de outro tipo de filmes documentários: aquele que opta por uma abordagem temática. São exemplos desse tipo de filme, as conhecidas sinfonias das cidades feitas no início do século. Elas tinham como idéia central, de um modo geral, mostrar um dia na vida de uma cidade. Entre os filmes que dialogam com esta tipologia pode-se citar as de Cavalcanti, Ruttmann e Vertov³⁴. Embora os filmes se distingam na maneira como olham para as cidades, têm em comum a idéia de mostrar um dia em uma cidade. Cavalcanti opta pelo subúrbio de Paris, se distanciando da cidade que encanta o imaginário povoado por luxo, arte e filosofia. A Berlin de Ruttmann canta as maravilhas do mundo moderno com suas máquinas. Já Vertov concentra-se na figura do homem pós-revolução russa, e constrói um herói popular, trabalhador, atlético e feliz: o novo homem³⁵. Cada um destes filmes parte de uma idéia geral e escolhe as imagens que ajudam a construir essa idéia. Os filmes são construídos em múltiplas pinceladas sem que possamos determinar um herói individualizado. A cidade faz o filme acontecer. E a visão particular do cineasta faz com que ela apareça associada à lama, à máquina ou ao homem. Como acontece neste filmes, Rouch opta por um tema e não por uma história romanceada.

Mas diferente das sinfonias, *Os Mestres Loucos* entra no rito e distingue casos particulares. As sinfonias trabalhavam com uma idéia geral da cidade e de seus habitantes buscando em um e outro os elementos necessários para a construção de uma imagem pré-determinada. Com os pedaços de vida de diferentes homens, Vertov cria seu novo homem. Serve a esse propósito o sorriso de um, a habilidade manual de outro, o gosto pelo esporte de outro adiante. Seus nomes ou suas histórias particulares não interessam ao cineasta russo. No filme de Rouch, Moukayla ou Gerba são indivíduos e não exemplares ou típicos. Os dois são apresentados no início do filme como membros de uma comunidade. A câmera mostra vários homens e dentre eles seleciona alguns.

³⁴ *Rien que les heures* (sem título comercial no Brasil), Alberto Cavalcanti, 1926; *Berlim, Sinfonia de uma metrópole* (*Berlin: die Sinfonie der Grossstadt*), Walther Ruttmann, 1927 e *Um Homem com uma Câmera* (*Chelovek s Kinoapparatom*), Dziga Vertov, 1929.

³⁵ O filme de Vertov é mais facilmente lembrado pelas experiências com a produção de imagens. No entanto, paralela à idéia do cine-olho, subsiste sua defesa da Revolução Russa e do homem revolucionário. Nesse filme, o povo gasta tanto tempo com o trabalho quanto com o lazer e o esporte. Os momentos de trabalho são marcados por certa alegria. A empacotadora de cigarros, a despeito do trabalho repetitivo, não perde o sorriso nos lábios nem abre mão de se enfeitar. Já perto do final, o filme relembra os ícones da revolução: imagens de Lênin, Marx, antecedem a aparição do cinema proletário. Tal seqüência é embalada pelos acordes da *Internacional*.

Moukayla trabalha no mercado de sal e é um sacerdote orgulhoso de sua religião. Gerba usa roupa xadrez e finge ler jornal. Em uma rápida apresentação, o filme mescla características subjetivas e objetivas para caracterizar suas personagens. Mas estas personagens individualizadas não chegam a constituir um protagonista ou herói, como acontece em *Nanook* e acontecerá em outros filmes de Rouch: Damouré será o protagonista de *Jaguar* como Robinson, o de *Eu, um Negro*.

Os Mestres Loucos não abraça nenhuma das tradições vigentes, embora não tenha sido capaz de provocar a ruptura que *Eu, um Negro* fará. Atento à defesa de uma tese, ele se prende ao rito e abre mão de um herói individualizado. Diferente de Flaherty não romanceia a vida dos Haouka, ou seja, não conta a história em forma de fábula. As imagens são captadas diretamente no local dos acontecimentos. O rito não é montado para a câmera. Ao contrário, esta tem que improvisar para acompanhar seus diferentes momentos. E neste sentido restrito, Rouch segue os ensinamentos de Vertov captando a vida de improviso com o cine-olho, numa tentativa de filmar os acontecimentos em um tempo e lugar próprio e sem dever obediência às necessidades do aparato cinematográfico³⁶. Para seu *Os Mestres Loucos*, Rouch modificará a proposta de Vertov: a montagem segue o ritmo ditado pelo rito, após uma presença negociada com os membros da seita.

Sabe-se que para o *Um Homem com uma Câmera*, Vertov criou subterfúgios a fim de distrair as pessoas e filmá-las *sem máscaras*, ou seja, sem perceber a presença da câmera³⁷, num jogo semelhante às pegadinhas que recheiam os programas de televisão. Assim, criou cenas fotogênicas e manteve uma postura que mais tarde seria questionada eticamente. Diferentemente, os Haouka não apenas sabiam da presença da câmera, mas foram eles que convidaram o diretor para filmá-los. Por outro lado, a filmagem foi feita tentando adequar-se ao ritmo do rito. Isso é o que nos dizem as entradas e saídas bruscas de quadro dos atores, os “erros” de enquadramento, os saltos de um plano a outro, as constantes rupturas com a noção de continuidade espacial e temporal da imagem. Duas características trabalham para manter a unidade da cena: o acontecimento e a *voz-over*

³⁶ O aparato cinematográfico compreende não apenas a aparelhagem técnica, mas também as pessoas que a manuseiam, as práticas, as rotinas de produção, etc.

³⁷ Cf. NINEY, François. *L'épreuve du réel à l'écran: essai sur le principe de réalité documentaire*. Bruxelles: De Boeck Université, 2002. p. 64.

como que restituem a continuidade negada pela *mise-en-scène*. Sem recorrer a estratagemas e buscando, como Vertov, filmar a vida de improviso, Rouch usa como tática a conquista de seus atores para que estes se ofereçam ao aparato cinematográfico.

Apesar de Rouch guardar o gosto pela vida de improviso, ele não partilha com o cineasta russo as idéias sobre montagem. E, mesmo sem as preocupações formais de Vertov, é um tipo de cine-coisa que o filme constrói ao mostrar o início da possessão. Para tanto, dispõe de corpos diferentes para criar *O Possuído*. Um plano de conjunto mostra os homens esperando pelo início da possessão. Em seguida, concentra-se em um destes homens cujo pé começa a tremer. Adiante mostra a mão e o tronco de outro homem. Por fim, mostra um homem em pé e já possuído pelo Haouka. Desse modo, três homens diferentes estão na origem do *Possuído*; a personagem é uma cine-coisa semelhante ao *Novo Homem* de Vertov construído com pedaços de vida de diversos russos.



Pedaços de diferentes corpos formam “o possuído”.

Mas se falta a Rouch o gosto pelo formalismo defendido por Vertov, também lhe faltará o gosto pelo herói ingênuo defendido por Flaherty. A África construída por Rouch é uma babilônia negra onde um grupo cultua os espíritos da cidade; um culto marcado pelo transe, pela baba, pelo sangue e pelo sacrifício de animais levando os Haouka para um lugar longe do sorriso de Nanook. E se, ao final, o filme oferece o sorriso de Gerba, na origem deste sorriso não está um homem ainda não tocado por uma civilização que o corromperia, mas um homem aprendendo a conviver com ela. Lado a lado, Gerba purificado e Gerba possuído mostram quais seriam, para um Haouka e segundo *Os Mestres Loucos*, os percursos desse aprendizado. O filme fala, nesse final, mais da noção da harmonia recuperada que da alma pura intocada pela civilização. Não se trata aqui do “bom selvagem” que podemos encontrar no filme de Flaherty.

Esse filme de Rouch, ao mesmo tempo dialoga com a tradição iniciada por *Nanook*, plenamente aceita durante muitos anos, e subverte-a. Mais recentemente, a heroicidade de *Nanook* tem sido posta sob questão. Para Menezes, a tentativa de Flaherty de limpar as marcas da civilização e reenviar seu herói para um passado intocado seria um paradoxo das conseqüências. A fim de incrementar a dimensão heróica de sua personagem, o diretor a teria reduzido quase às suas dimensões não propriamente humanas, pois que destituída de qualquer dimensão simbólica, reduzida às atividades que não a distinguem de qualquer integrante do reino animal, com sua vida limitada à estrita luta pela sobrevivência, semelhante ao que vemos nos filmes exibidos no *Animal Planet*, com sua vida limitada à luta pela sobrevivência³⁸. Bill Nichols fala que o filme de Flaherty passa a sofrer questionamentos, como os levantados por Menezes, apenas a partir dos anos 80. Antes, no entanto, a imagem de *Nanook* como herói e de Flaherty como sinônimo de diretor sensível às diferenças culturais reinavam absolutas³⁹. A idéia de heroicidade dessa personagem é construída da mistura de simpatia e luta corajosa contra as adversidades que o filme se esmera por mostrar em cenas já discutidas acima. *Os Mestres Loucos*, realizado quando essa tradição era plenamente aceita, apresenta-se livre de heróis e de justificativas mais facilmente aceitas para as cenas que poderiam ser vistas como selvageria. Valores naturais, como a fome (*Nanook*) ou culturais, como o amor (*Tabu*) são abandonados em favor da lógica do rito. Filme agressivo, ele mostra uma prática cultural chocante ao olhar ocidental, ainda mais se lembrarmos que o rito mimetiza práticas por eles observadas nos ocidentais.

Este aspecto de olhar reenviado é ressaltado pela crítica de André Bazin. Para ele, *Os Mestres Loucos* seriam um complemento ao filme de Chris Marker e Alain Resnais que mostra a morte de tradições africanas e “se há alguma coisa pior que a morte de uma civilização é o reflexo que ela nos reenvia da nossa no momento do delírio de sua agonia”⁴⁰. Nesse caso o filme seria um estranho espelho no qual a imagem mostra o outro

³⁸ Cf. MENEZES, Paulo. Realidade, ficção e vanguarda na origem do cinema documental. In: CATANI, Afrânio Mendes *et alii* (Org.). Estudos Socine de Cinema: ano V. São Paulo: Edições Panorama, 2003. p. 304.

³⁹ Cf. NICHOLS, Bill. *Introduction to Documentary*. Bloomington: Indiana University Press, 2001. p. 216-218.

⁴⁰ BAZIN, André. Les Maîtres Fous. *France-Observateur*, 24 octobre 1957. Ele refere-se ao filme *Les Statues Meurent aussi*, Chris Marker e Alain Resnais. Para Scheinfeigel estes dois filmes “politicamente incorretos” atestam a iminência de uma crise de idéias e estilos no cinema, mas também na vida política. Para uma análise comparativa entre os dois filmes ver: SCHEINFEIGEL, Maxime. Les statues et les maîtres. *Cinémathèque*, 14 : 99-106 (automne 1998).

representando a maneira como ele vê uma cultura não apenas diferente da sua, mas responsável por golpes mortais desferido contra si. O rito seria o agonizante falando de seu assassino e o filme traria aos assassinos a mensagem dos agonizantes. Porém, os participantes da cultura objeto do mimetismo ritual, diferente de Bazin, nem sempre são capazes de se reconhecer nessa representação. O espectador ocidental guiado pelos conceitos de *selvagem*, *bárbaro*, *inferior* pode tornar-se ainda incapaz de reconhecer esse outro e sua mensagem. Nesse caso, tenderia, então, a rejeitar a um só tempo o outro e a leitura que ele faz de sua cultura, o que dificultaria o poder de descolonizar a si mesmo, como disse Stoller, já citado acima.

A postura geral diante do filme pode ser radicalmente diferente entre um espectador, que como Bazin, reconhece-se nesse espelho, ou como Stoller, aceita sua proposta descolonizadora, e outro que apenas reconhece a violência e a barbárie como própria ao rito. No último caso, o filme serviria como instrumento para confirmar e incentivar preconceitos étnicos e culturais. Mas é do centro desta controvérsia que o filme encontra o momento de ruptura com uma tradição. A violência do rito, os conceitos que o envolvem e seu caráter de espelhamento distanciam o filme de Rouch do sentido de apaziguamento oferecido por *Nanook* ou *Tabu*. Não se trata, nestes filmes, de um desfecho harmônico do problema (como no filme de Rouch), mas de uma harmonia que percorre todo o filme. A diferença pode parecer sutil, mas é bastante se pensarmos nas inúmeras controvérsias que o filme causou e continua causando mesmo meio século depois de sua estréia. *Os Mestres Loucos* já não buscam atenuar as diferenças através de uma assepsia das imagens, nem da exploração de justificativas pretensamente universais como o amor e a fome.

Sem recorrer nem ao formalismo legado por Vertov, nem a fabulação moldada por Flaherty, Rouch construiu um filme dialogando com as duas tradições e, ao mesmo tempo rompendo com ambas. Como disse Bazin: “*Os Mestres Loucos* já seria em si um documento de uma qualidade rara porque filmado com uma perspicácia e um realismo extraordinário”⁴¹. Tal realismo percebido pelo crítico francês está na origem das rupturas que o filme opera com suas tradições e também apontam para os problemas levantados pelo cinema sobre as maneiras de construir o real.

⁴¹ BAZIN, André. *Les Maîtres Fous*, *France-Observateur*, op. cit.

A chave para entender melhor o que seria o conflito cinematográfico, nesta passagem dos anos cinquenta para os sessenta, estaria na noção de *realismo extraordinário*, apontada por Bazin. O crítico francês foi um dos principais responsáveis pela construção de uma teoria do realismo cinematográfico que vingou no período pós-guerra. Sua teoria está na origem de um outro conceito: cinema moderno, rompendo com a decupagem clássica americana e com os experimentos formais russos. Ele defende certo caráter da máquina fotográfica de *re-presentar* o real, ou seja, de tornar mais uma vez presente um acontecimento capturado pela máquina, sendo esta marcada por uma *objetividade essencial* (já apresentada na introdução deste trabalho). Ele também se bate com a experiência de Kulechov⁴². Delimitada sua área de atuação contra a montagem russa e em defesa de uma ontologia da imagem, Bazin lança mão de três conceitos chave para a construção de sua idéia de realismo: *realismo físico*, *autenticidade da imagem* e *crença na imagem*. Respeitando estes três paradigmas, o cinema pode construir um *mundo imaginário*. Para tentar uma síntese destes conceitos, apoiar-me-ei em três de seus artigos⁴³.

A análise de Bazin do filme *La course de Taureaux*⁴⁴ ajuda-nos a entender o que seria esse mundo imaginário. Neste filme, diversos touros foram utilizados na filmagem a fim de criar a ilusão, pela montagem, da existência de um único animal. Desse modo, a montagem buscaria um *realismo físico*. Tal realismo baseia-se na semelhança física e na maleabilidade lógica construída na decupagem e que são os elementos primeiros para a construção de um mundo imaginário. Diferentemente da experiência do diretor russo, o encadeamento de animais diversos não cria metáforas (como, por exemplo, a força do touro), mas cria um touro imaginário, beneficiando-se da fotografia do touro uno inexistente, no qual o espectador *acreditaria*. Esse touro não está no mundo vivido e nem mesmo no filme (pois que em ambos os lugares são muitos), mas apenas na relação de crença construída entre o filme e o espectador. Pelo artifício da montagem os diferentes

⁴² Segundo a experiência do cineasta russo Lev Kulechov, o significado de um mesmo olhar de um homem tinha seu sentido modificado conforme a montagem o ligasse a um prato de comida, uma mulher ou um caixão com uma criança morta. (Cf. XAVIER, Ismail. *O Discurso Cinematográfico: a opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2005. p. 46-52.) Esse olhar poderia significar no primeiro caso: fome, no segundo: desejo e no terceiro: piedade.

⁴³ Cf.: BAZIN, André. *Mort tous les après-midi*. *Cahiers du Cinéma*, Paris, n. 7, p. 63-65, dez. 1951; *Montagem Proibida*. In: _____. *O Cinema: ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991. p. 54-65 e *A evolução da linguagem cinematográfica*. In: _____. *O Cinema: ensaios*, op. cit., p. 66-81.

⁴⁴ Não lançado no Brasil, Pierre Braunberger, 1951. Para análise de Bazin ver: *Mort tous les après-midi*, op cit.

touros da filmagem são transformados em apenas um, o touro imaginário que o espectador *crê ver*. Assim, o cinema defendido por Bazin pode se beneficiar da montagem, como o cinema russo, mas para conseguir um efeito diverso; trata-se aqui de construir um realismo pautado pela semelhança física das imagens e/ou de seu encadeamento lógico. A noção baziniana de realismo diz respeito, então, a uma relação de *crença* estabelecida entre o público e o filme, incentivada por certo *realismo físico*. Dessa segunda noção desprende-se outra: a montagem não seria proibida, como sugere o título de um de seus artigos, mas pautada pelo respeito à coisa posta diante da máquina, ou seja, ao que a câmera consegue fotografar. Os truques podem acontecer, desde que feitos diante da câmera. O realismo físico pode ser conseguido através do uso de planos-sequência ou planos de conjunto que serviriam para autenticar a cena, ainda que retrospectivamente, mostrando em um mesmo quadro os elementos principais da sequência. Isto seria conseguido, uma vez que um plano informasse da relação de espaço e tempo estabelecida entre os diferentes elementos. Dessa forma o filme daria ao público os elementos necessários para que ele acreditasse na imagem.

Na origem deste realismo extraordinário atribuído a *Os Mestres Loucos* estaria a idéia do *re-presentar*⁴⁵ somada à outra, o respeito ao objeto posto diante da câmera. Para Bazin, pode haver truques, desde que aconteçam diante da câmera e não na sala de montagem⁴⁶. Dessa maneira se preservaria a origem da tensão da cena. Tal tensão encontra-se na unidade de espaço e tempo e não em um efeito de montagem; ainda que diferentes truques possam ter sido realizados diante da câmera. Em *Os Mestres Loucos* a câmera correu atrás dos acontecimentos abandonando a fotogenia e as regras de enquadramento a fim de não romper o contrato de respeito ao que a ela se oferece. O *realismo extraordinário* do filme parece estar nesse abandono de certa estética cinematográfica em favor do acontecimento filmado.

Ao escolher filmar o rito sem interferir em seu andamento, sacrificando as regras do “bom cinema”, Rouch aponta para a discussão que tomaria conta dos debates sobre cinema nos anos seguintes. A câmera tremendo, alguns movimentos bruscos, “erros” de *raccord* podem ressaltar a dimensão fílmica, mas podem também, como indica Bazin,

⁴⁵ BAZIN, André. Ontologia da imagem fotográfica. In: _____. *O Cinema: ensaios*, op.cit., p. 22.

⁴⁶ BAZIN, André. *Montagem Proibida*, op. cit., p. 62.

serem apropriadas em favor de uma noção de realismo. Estas “falhas” de filmagem e montagem passam a ser encaradas como marcas de autenticidade da imagem, ou seja, marcas de que a filmagem esteve subordinada ao acontecimento e não de que o acontecimento foi organizado para a filmagem, como aconteceu no filme de Flaherty. Diante das contradições expostas no filme, parece-me razoável descrevê-lo como um filme limítrofe entre duas tradições. Sem ter abandonado noções anteriores, sem se colocar frontalmente contrário a elas, *Os Mestres Loucos* apresenta algumas características que apontam para as problemáticas que organizam os debates sobre a construção do real, assim como as produções de imagem. Particularmente instigante, nesse sentido, é a característica assumida pela voz-over, trafegando entre o tom de objetividade e a encenação.

2.1 – A *mise-en-scène* da voz

Os Mestres Loucos mesclam recursos que, sem provocar uma completa ruptura, ajudam a redimensionar o tom da objetividade mais ou menos aceito pela tradição do documentário e apontam para uma nova maneira de o cinema lidar com o real. Durante o rito, o narrador, em falas e imagens, parece não guardar distância dos fenômenos, envolvendo-se e deixando-se guiar por eles. Assim como o *close* dos corpos transtornados pelo transe denuncia o *olhar espantado*, as falas, perseguindo o ritmo das cenas, instauram uma *mise-en-scène* da voz. Esse filme participa da gestação de uma noção de realismo, na qual se destaca a supremacia do acontecimento diante da câmera. Apesar dos experimentos na maneira de filmar, montar e utilizar a fala, o filme não rompe com uma estrutura totalizante. E, talvez por isso permaneça aberto a controvérsias. No entanto, se focarmos nossa análise na *mise-en-scène* proposta pelo filme poderemos perceber algumas inovações que ele traz para o cinema. Um aspecto particular dessas inovações diz respeito ao uso da voz-over. Em certos momentos, é como se essa voz se fizesse *cavalo-de-santo* para as falas dos Haouka. A análise de algumas características particulares do uso da voz-over neste filme pode ajudar a entender não apenas o *realismo extraordinário* do filme, apontado por Bazin, mas também esse lugar limítrofe em que ele se encontra entre duas tradições.

O filme é conduzido por uma voz-over que ora oferece explicações e descrições sobre o rito, ora se faz veículo para a expressão dos Haouka. No início ou no final do

filme, encontramos a *voz-over* proferindo verdades. Nesses momentos, ela assume o caráter de voz-de-Deus: usa do tom da objetividade para apresentar e defender sua tese – aquela sobre a função do rito como remédio social. Durante o rito, ela se reveste de uma preocupação diferente. Mais que explicar, muitas vezes, a *voz-over* impõe um ritmo e cria uma atmosfera. E vai além, a fala incompreensível dos Haouka não é formalmente traduzida, não se trata de uma legenda audível. Ela é encenada por uma voz que busca reproduzir a entonação e o sentido da fala Haouka. Essa diferença de tratamento entre os dois extremos do filme e o seu miolo parece revelar as entranhas do conflito.

A voz-de-Deus, como conceito, aproxima-se da definição construída por Foucault daquela voz que ocupa o limite externo da narrativa: “Voz inteiramente impessoal: articulada por ninguém, sem suporte nem ponto de origem, vinda de um além indeterminado e surgindo no interior do texto por um ato de pura irrupção. [...] Ora, esse discurso é sempre um discurso científico”⁴⁷. Esse discurso torna-se científico não por ser fruto de pesquisa ou apoiar-se em uma pessoa de autoridade reconhecida, mas por ocupar um lugar de autoridade. Discurso irrompendo no texto de forma afirmativa, diminuindo as possibilidades de dúvidas ou de diferentes interpretações, essa voz pretende ser portadora da verdade. Como diz Nichols, no cinema, ela normalmente assume o papel de ser o principal organizador do discurso, a quem as imagens estariam subordinadas e sua função seria a de apresentar e defender o argumento do filme⁴⁸. Essa voz aparece descorporalizada, ou seja, não remete às pessoas que aparecem no filme. Tal descorporalização parece estar na origem da pretensão de certa objetividade e autoridade, por isso é chamada de voz-de-Deus. Para Mary Ann Doane, o caráter descorporalizado dota de autoridade essa voz: “Precisamente por não ser localizável, não ser escrava de um corpo, é que esta voz é capaz de interpretar a imagem, produzindo a verdade dela”⁴⁹. Por vir de um lugar não-visível e não-específico, por ser articulada por ninguém, ela seria mais facilmente associada ao lugar da objetividade e da onisciência. A voz-de-Deus, então, ocupa no filme o lugar do discurso científico associado às noções de objetividade, onisciência e verdade. Na era do cinema mudo, muito se usaram cartelas para cumprir

⁴⁷ FOUCAULT, Michel. Por trás da fábula, op. cit., p. 213-214.

⁴⁸ NICHOLS, Bill. *Introduction to Documentary*, op. cit., p. 107

⁴⁹ DOANE, Mary Ann. A voz no cinema: a articulação de corpo e espaço. In: XAVIER, Ismail (Org.). *A Experiência do Cinema*. Rio de Janeiro: Graal/Embrafilme, 1983. p. 466-467.

essa função. Assim podem ser lidas as de *Nanook*. E, embora, o cinema falado recorra mais freqüentemente à locução para ocupar esse lugar do discurso científico, as cartelas continuam exercendo esse papel. É o que acontece no início de *Os Mestres Loucos*, quando textos impressos no filme oferecem ao público chaves de leitura.

As primeiras falas do filme seguem o modelo imposto pelas cartelas. Sem abandonar o tom de sobriedade, a *voz-over* começa sua participação. Em um primeiro momento, saltam aos ouvidos o tom sóbrio da voz e as frases afirmativas. Essas seriam verdades proferidas e as palavras escolhidas com cuidado evitariam brechas para dúvidas. Por estas escolhas, assim como por sua estrutura geral, o filme se aproxima da tradição clássica do documentário. Nichols descreve esta tradição, cunhando o conceito de *modo expositivo*. Tal modo se caracterizaria pelo uso da *voz-over* em sua forma impessoal, tendo esta como função expor o argumento principal do filme. Assim, essa voz é responsável pela defesa da argumentação do filme: organiza as outras vozes e oferece ao espectador uma leitura das imagens. Sua função seria orientar o espectador para a leitura que o realizador deseja que seu filme tenha. *Os Mestres Loucos* têm em comum com esta tradição o uso da impressão de objetividade e de julgamento substanciado (refiro-me à primeira e à última parte do filme); a economia nas informações sobre o processo de filmagem, mas também sobre os processos históricos que envolvem o assunto filmado; o uso de conceitos que são dados como verdadeiros e pautados pelo senso-comum (como crueldade e violência); oferece ao espectador um mundo próximo ao do senso-comum, ao tratá-lo em termos de causa/conseqüência⁵⁰.

Mas nem sempre é o tom da objetividade, nem a construção de significados gerais que ditam os caminhos da *voz-over*. E mesmo em sua primeira fala, antes de assumir a encenação da voz, encontram-se os indícios desse movimento. Sem deixar de ser sóbrio e afirmativo é dito num tom quase de declamação poética. Na cena de abertura, o filme lança mão da voz-de-Deus. Sobre imagens que se não são empobrecidas de sentido, também poderiam servir a sentidos diversos. Nesse caso, a *voz-over* guia o espectador em direção ao sentido pretendido. A fala direciona a leitura das imagens para sentidos não-visíveis. Assim, da combinação de fala e imagens surge a babilônia negra. Também

⁵⁰ Para uma discussão sobre o modo expositivo ver: NICHOLS, Bill. *Representing Reality*. Bloomington: Indiana University Press, 1991. p. 34-37 e *Introdução ao Documentário*, op. cit., p. 142-146.

apenas as imagens não explicariam quem eram aqueles homens. “Aqui se encontram homens vindos de toda a África Ocidental – da Nigéria, do Níger, de Alta Volta, do Sudão – para viver a grande aventura das cidades africanas. Nessa cidade, o trânsito não para nunca, o barulho não para nunca”. A fala acrescenta às imagens explicações e informações dificilmente perceptíveis pelos olhos. No entanto, se, aos poucos, ele constrói uma babilônia negra a partir de informações (como a origem dos imigrantes e suas profissões), também permeia essa construção com quase metáforas, evocando barulhos e trânsito que não cessam nunca. E ainda, na continuação desta seqüência, mistura palavras em inglês e em língua africana, alternando o ritmo e a melodia de seu discurso construído em francês. Assim, as verdades proferidas pelo narrador buscam não apenas no discurso científico, mas também em certa poesia da voz, os elementos de sua construção. Maxime Scheinfeigel encontra a matriz deste estilo na tradição oral africana com a qual Rouch convivia. Para ele, o cineasta acrescentou a esta tradição – cuja palavra seguiria um fluxo como os dos rios, envolvendo características épicas, teatrais ou líricas – a economia necessária da narrativa cinematográfica⁵¹.

Essa *mise-en-scène* da voz, construída desde a primeira intervenção em *voz-over*, intensificar-se-á durante a cena do rito. Talvez esse aspecto melódico e poético da locução escape ao espectador por conta do impacto provocado pelas imagens (ao que se somaria a dificuldade de permanecer atento a uma língua estrangeira, no caso de públicos não-francófonos). Aqui se encontra outro diferencial entre a voz-de-Deus tradicional e essa usada em *Os Mestres Loucos*. Doane lembra-nos que a voz-de-Deus normalmente se sobrepõe a imagens empobrecidas e todo o peso da informação viria do som⁵². Mas é justamente o contrário que vemos na cena central desse filme. Como indica a controvérsia em torno do filme que passa pelo impacto das imagens mais que pelos argumentos defendidos em *voz-over*. As imagens de uma cidade africana poderiam causar encanto, surpresa ou asco; assim como os corpos em transe, os olhos revirados e a baba escorrendo pela boca poderiam provocar repugnância. Essa força das imagens foi ressaltada por um crítico de *Positif* que, em 1957, viu o filme em uma sessão que, marcada por um *contratempo*, deixou de fora os comentários sonoros: “As imperfeições técnicas da

⁵¹ Cf. SCHEINFEIGEL, Maxime. *Les statues et les maîtres*, op. cit., p. 102.

⁵² Cf. DOANE, Mary Ann. *A voz no cinema: a articulação de corpo e espaço*, op. cit., p. 467.

imagem ou da montagem quase não pesam quando entre cineastas crendo terem tanto a dizer, surgiu um homem que tem muito a mostrar”⁵³. Assim, para Jacques Demeure o filme seria importante por suas imagens e independente das palavras perdidas na banda som, não-audível na ocasião. E Rouch combinou as imagens impactantes do rito com falas que não se limitam a descrevê-lo e explicá-lo.

Apesar de ter muito a mostrar, *Os Mestres Loucos* compôs com cuidado sua banda sonora. Sons locais, falas incompreensíveis do rito e silêncios se combinam com o discurso em *voz-over*. Essa fala, embora assuma, em sua estrutura geral, características da voz-de-Deus, distancia-se desta ao incorporar ritmos, metáforas, ao misturar sons. A narrativa permite que se abram brechas no interior de sua estrutura para a irrupção de características que não dizem respeito ao cinema expositivo. Na longa cena do rito, essa voz já não é inteiramente impessoal, já não guarda o tom da objetividade e já não profere verdades. A fala explica as imagens à medida que elas aparecem, e pouco recorre às generalizações. Em alguns momentos, mais que traduzir a língua incompreensível dos Haouka, a fala revive o momento, torna-se representação no sentido teatral. É quando o filme instaura a *mise-en-scène* da voz. Mais que descrever o rito, parece tomar parte dele. Um desses momentos encontra-se na seqüência do cachorro:

O capitão diz ao governador: “É preciso cozinhar esse cachorro para que possamos levar pedaços para aqueles que não puderam vir”. Maimouta, o chofer do caminhão, se propõe a levar os pedaços do cachorro. O Governador diz: “Haouka, olhe! Eu vou lhe mostrar como se corta um cachorro antes de cozinhá-lo”. O Comandante Malvado dá conselhos ao governador, que não precisa deles. Então o Comandante Malvado se dirige a Moukayla Kiri, o homem tranqüilo, e lhe diz: “É preciso levar pedaços de carne para os homens de Accra que não puderam vir! É preciso levar o caldo desse cachorro em garrafas de perfume vazias”.

Nessa cena, a mistura do discurso direto e indireto faz com que o narrador se desdobre em múltiplos papéis. Ele empresta sua voz aos corpos em transe que, através dele, falam numa cadência quase própria. O som captado durante o rito fica de fundo, informando sobre o tom e o ritmo dado às palavras pelos atores. As imagens concentram-se em mostrar e mesmo em detalhar o rito. O ritmo da cena parece imposto pelo culto aos

⁵³ DEMEURE, Jacques. Courts Métrages (La Pléiade). *Positif*, Paris, 25-26, p. 84-85, 1957 [reentrée].

Haouka. Sons, falas e imagens dizem de um aparato cinematográfico que participa do rito, não sendo um observador externo e distanciado, mas servindo de instrumento aos espíritos que também falam através dele. Ao assumir esse lugar de ambigüidade, de onde observa os acontecimentos no limite da proximidade, quase como um participante, o filme fere a lógica do discurso da sobriedade e da objetividade.

Em cenas como esta, o filme ganha um *coeficiente de realidade*⁵⁴ originado no *realismo extraordinário*, como disse Bazin. Portanto, não mais derivado da lógica do filme expositivo nem da decupagem clássica⁵⁵. A chamada narrativa clássica diz respeito à continuidade visual das imagens. Tal continuidade é construída para minimizar os saltos que separam duas imagens criando a ilusão de uma continuidade não presente na imagem. Parte importante desse tipo de montagem diz respeito à construção de *raccord*, designando, *grosso modo*, qualquer elemento de continuidade. Sobre o uso do *raccord*, diz Noël Burch: “a questão era tornar ‘imperceptíveis’ as mudanças de plano com continuidade ou proximidade espacial”⁵⁶. No entanto, em *Os Mestres Loucos*, os saltos entre as imagens são uma constante. Não há nem na forma como as cenas foram decupadas nem na montagem uma preocupação em relacionar os planos, e que fosse capaz de tornar imperceptíveis as mudanças ocorridas entre eles. Se houver um elemento que consiga devolver à imagem um pouco da idéia clássica da decupagem seria o uso da *mise-en-scène* da voz, justo quando ela abandona o tom moralizante. Ismail Xavier nos lembra como o advento do cinema falado amplia os efeitos de realismo da imagem:

De certo modo, a sua consolidação e o seu refinamento devem-se à sincronização do som com a imagem, uma vez que no período mudo, a seqüência de planos era interrompida pela presença dos letrados indicadores das falas. Com o som,

⁵⁴ A expressão é de XAVIER, Ismail. *O Discurso Cinematográfico: a opacidade e a transparência*, op. cit., p. 35.

⁵⁵ Nesse ponto, gostaria de discordar da leitura feita por Menezes, para quem o filme não romperia com a continuidade característica da narrativa clássica, nem com a lógica moralizante do uso da voz-de-Deus. Cf. MENEZES, Paulo. *Les Maîtres Fous*, de Jean Rouch – Questões epistemológicas da relação entre cinema documental e produção de conhecimento, op. cit., p. 84 e seguintes. A narrativa clássica, baseada na invisibilidade dos cortes entre um plano e outro, não sobrevive aos múltiplos saltos presentes entre os planos de *Os Mestres Loucos*. Já o discurso moralizante da voz-de-Deus, assim como a lógica do filme expositivo, mesmo pontuando o filme, parecem-me feridos em momentos como o da cena sobre o cozimento do cachorro.

⁵⁶ BURCH, Noël. *Práxis do Cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1992 [1969]. p. 31.

a cena dialogada ganhou maior coeficiente de realidade e também ganhou ritmo e força dramática⁵⁷.

Sem dispor de falas sincronizadas, Rouch escolhe preservar resquícios do som ambiente e busca imprimir ritmo e força dramática ao filme simulando a sincronia das falas através da encenação feita pela *voz-over*. No entanto, em nenhum momento podemos confundir a fala da *voz-over* com a fala dita por personagens visíveis na tela. Seria a fonte comum de imagem e som e a sincronia que ajudariam a incrementar o coeficiente de realismo. Porém, em momento algum confundimos a fala encenada com a fala dos Haouka, uma vez que conseguimos distinguir ambas pela audição. Podemos apenas acreditar que a *voz-over* traduz para nós as falas incompreensíveis. Além deste efeito, ela consegue agregar ritmo e força dramática. E o coeficiente de realidade parece ampliado pela impressão causada pela combinação das falas em *voz-over* e imagem. Elas parecem seguir o ritmo imposto pelos Haouka e nos fazem acreditar no respeito à coisa filmada.

A seqüência do rito fere o aspecto moralista e a capacidade de proferir verdades do cinema expositivo em seu aspecto formal e conceitual pelo uso dessa voz encenada. O abandono do tom da objetividade corresponde ao abandono do limite externo da narrativa, lugar de onde se proferem verdades. Ao deixar esse lugar, para quase participar do rito, fazendo-se veículo para a fala dos Haouka, o narrador abre mão, ainda que momentaneamente, de sua função de proferir o discurso científico. O resultado formal da combinação das imagens com “erros” de *raccord* e da fala encenada por uma *voz-over* toma distância do que é feito pelo cinema clássico, assim como pelo cinema expositivo. Mesmo que a estrutura geral do filme não abandone o positivismo e seu final recupera o discurso moralizante, *Os Mestres Loucos* parecem-me permeados por experimentos que motivaram, entre cineastas e críticos de cinema, uma visão do filme que acentua suas características inovadoras em prejuízo de sua herança positivista.

Como nos lembra Nichols⁵⁸, “como parte do público, freqüentemente encontramos o que queremos ou precisamos encontrar nos filmes, às vezes à custa do que filme tem a oferecer aos outros”. Ele remete, nessa passagem, à dupla leitura sofrida costumeiramente

⁵⁷ XAVIER, Ismail. *O Discurso Cinematográfico: a opacidade e a transparência*, op. cit., p. 35.

⁵⁸ Para este parágrafo Cf. NICHOLS, Bill. *Introdução ao Documentário*, op. cit., p. 96.

por *Os Mestres Loucos*: ao parecer *bizarro* para parte do público, falaria mais do entendimento desse público sobre o que representaria para si “conduta adequada, controle do corpo e cenas de sangue do que a respeito das práticas da outra cultura”. No entanto, essa leitura seria diferente daquela estimulada por uma discussão etnográfica, “que chame a atenção para as questões maiores da interpretação intercultural e do preconceito cultural”, opção que estimularia “o foco na história contada pelo filme e não na história que talvez estejamos inclinados a projetar nela”. Essas duas leituras parecem ser, *grosso modo*, as mais recorrentes. Mas uma terceira leitura também se impõe, partindo daqueles que procuram no filme aspectos relacionados com a discussão sobre a estética cinematográfica⁵⁹. Como Bazin viu no filme um realismo extraordinário, baseado mais no respeito à coisa filmada que na impressão de realidade provocada por uma decupagem clássica, outros viram ligações entre o filme e o legado do Surrealismo ou das idéias de Atonin Artaud.

Alguns aspectos formais assumidos pelo filme diante do rito motivaram a busca de ligações entre o filme e artistas que, na primeira metade do século XX, subverteram as regras do teatro, da pintura e da literatura⁶⁰. Para René Pédral, “Rouch indiscutivelmente adora provocar os sistemas sociais, estéticos, científicos ou religiosos com seu humor iconoclasta que enxota o que se esconde por trás de todas as adesões aos valores consagrados”⁶¹. Tal iconoclastia rouchiana, para Prédal, seria fruto de sua admiração por Artaud e pelo Surrealismo. Artaud, em um primeiro momento, foi abraçado pelo grupo de André Breton, mas este não perdoou certo apelo mercantil de um de seus espetáculos e tomou distância dele no Segundo Manifesto⁶². Finalmente, anos mais tarde, atribui ao

⁵⁹ Como encontramos no filme em parte o que queremos ou procuramos, como disse Nichols acima, o filme presta-se a múltiplas leituras, variando de acordo com os interesses e a cultura de quem olha. As três leituras lembradas nessa análise seriam as mais recorrentes.

⁶⁰ Cf. BEYLIE, Claude. *Traité de bave. Cahiers du Cinéma*, Paris, n. 79, p. 58-59, jan. 1958; PREDAL, René. *La place du surréalisme. CinémAction*. Paris, n. 81, p. 56-58, 1996; BENSMAÏA, Redá. *Un cinéma de la cruauté. CinémAction*. Paris, n. 81, p. 59-68, 1996. Eu mesma abordei o tema em DUMARESQ, Daniela. *O ator não-profissional nos filmes de Jean Rouch*. In: FABRIS, Mariarosaria et al. *Estudos Socine de Cinema: ano V*. São Paulo: Panorama, 2004. p. 27-35.

Em fala do início dos anos noventa, após as análises feitas por alguns de seus comentadores, Rouch assumiu, em público, sua admiração pelo Teatro da Crueldade e pelo Surrealismo com o qual se envolveu na juventude. ROUCH, Jean. *L'autre et le sacré: jeu sacré, jeu politique*. In: THOMPSON, C. W. (Org.). *L'Autre et le Sacré: surréalisme, cinéma, ethnologie*. Paris: L'Harmattan, 1995, p. 407-431.

⁶¹ PREDAL, René. *La place du surréalisme*, op. cit., p. 57.

⁶² Cf. BRETON, André. Segundo manifesto do Surrealismo. In: _____. *Manifestos do Surrealismo*. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2001. p. 160.

nervosismo certas recriminações feitas no calor da hora e diz acreditar que o tempo fez com que algumas de suas críticas desaparecessem por si, nesse momento, cita Artaud⁶³. A influência do Surrealismo na obra de Rouch será discutida no próximo capítulo, quando seremos estimulados a falar de *acaso* e de *amor louco* com *Gare du Nord. Os Mestres Loucos* estariam mais próximos de algumas preocupações tidas por Artaud em relação ao espetáculo teatral. Ressalte-se, preocupações pouco compatíveis com a conquista de espectadores e de mercados. Se olharmos para as imagens do rito com a atenção voltada para seus aspectos cênicos, podemos perceber nela uma pulsão vital semelhante à defendida por Artaud para o teatro. Em um trecho de seu primeiro manifesto do Teatro da Crueldade, encontramos a defesa de uma forma estética que fale mais ao instinto que à razão dos homens:

O teatro só poderá voltar a ser ele mesmo, isto é, voltar a constituir um meio de ilusão verdadeira, se fornecer ao espectador verdadeiros precipitados de sonhos, onde seu gosto pelo crime, suas obsessões eróticas, sua selvageria, suas quimeras, seu sentido utópico da vida e das coisas, seu canibalismo mesmo se expandam, num plano não suposto e ilusório, mas interior⁶⁴.

Em outros textos, ele compara o jogo teatral a um delírio e afirma que “o teatro existe para vazar abscessos coletivamente”⁶⁵. Também se debate contra a supremacia do intelecto e defende um teatro que desperte “nervos e coração”⁶⁶. Para tanto, o aspecto cênico deve ser privilegiado em detrimento da palavra, criando uma *poesia no espaço* para o qual colaboram todos os meios de expressão utilizáveis em cena: música, dança, pantomima, mímica, gesticulação, entonação, arquitetura, iluminação, cenário⁶⁷. Neste teatro, o misticismo deve estar presente e as explicações racionais ou psicológicas, ausentes⁶⁸. Deste modo, lutar-se-ia contra as idéias prontas e acabada, mortas, diria Artaud, e se falaria à sensibilidade. Para ele, a crueldade confunde-se com a vida, “com o

⁶³ Cf. BRETON, André. Advertência para a reedição do segundo manifesto. In: _____: *Manifestos do Surrealismo*, op. cit. p. 143-144.

⁶⁴ ARTAUD, Antonin. *O Teatro e seu Duplo*, op. cit., p. 88.

⁶⁵ Cf. ARTAUD, Antonin. *O Teatro e seu Duplo*, op. cit., p. 21-25.

⁶⁶ Cf. ARTAUD, Antonin. *O Teatro e seu Duplo*, op. cit., p. 82.

⁶⁷ Cf. ARTAUD, Antonin. *O Teatro e seu Duplo*, op. cit., p. 32.

⁶⁸ Cf. ARTAUD, Antonin. *O Teatro e seu Duplo*, op. cit., p. 40.

turbilhão de vida que devora as trevas” e não, exclusivamente, com sadismo ou sangramento, ainda que estes possam se fazer presentes⁶⁹. É possível reconhecer no rito mostrado em *Os Mestres Loucos* essa pulsão vital que inspirou Artaud, quealaria menos ao intelecto e mais aos nervos, mas seria o próprio filme de Rouch um espetáculo artaudiano?

A primeira dificuldade de tal especulação seria saber o que é um espetáculo que respeite o ideário de Artaud, dada à profusão de idéias e preceitos que formam seu legado. O pequeno resumo aqui oferecido apenas fala de suas idéias mais conhecidas. E como nos diz Derrida: “Não existe no mundo do teatro quem corresponda ao desejo de Artaud. E não teria havido exceções a fazer, deste ponto de vista, para as tentativas do próprio Artaud”⁷⁰. Diante disso, Derrida se propõe a dizer não o que seria um espetáculo artaudiano, mas o que certamente não o seria. Ele define, então, os temas da infidelidade: o teatro não-sagrado; o que privilegie a palavra ou que recuse os recursos cênicos; o que fale prioritariamente à razão, recorrendo ao distanciamento (o tratamento mais objetivo que emotivo) ou excluindo o espectador da *festa*, do ato político que deve ser essa festa; o teatro ideológico, que procure transmitir uma mensagem ou um conteúdo seja ele político, religioso, psicológico, etc.⁷¹. No confronto entre o rito e os temas da infidelidade descritos por Derrida, percebe-se como a encenação Haouka estaria, senão próxima dos desejos de Artaud, pelo menos não lhe seria infiel.

Mas para encontrar, no filme, a influência das idéias de Artaud é preciso fracioná-lo em três atos e olhar isoladamente para o segundo, no qual mostra o rito. É nesse momento que encontramos diminuídas as explicações racionais e ampliados os recursos cênicos, com a fala abandonando o tratamento objetivo e a câmera participando da festa. Nesse momento, o realismo extraordinário, visto por Bazin, é o responsável pelo espetáculo artaudiano possível, aquele que se desenrola em frente à câmera com esta quase se limitando a mostrá-lo. Empresta sua voz, não para falar à razão, mas para iluminar as falas Haouka. Permite que a encenação Haouka se revele na película, não a

⁶⁹ Cf. ARTAUD, Antonin. *O Teatro e seu Duplo*, op. cit., p. 89-102.

⁷⁰ DERRIDA, Jaques. O Teatro da Crueldade e o Fechamento da Representação. In: _____. *A Escritura e a Diferença*. São Paulo: Perspectiva, 1971. p. 173.

⁷¹ Cf. DERRIDA, Jaques. O Teatro da Crueldade e o Fechamento da Representação, op. cit. p. 167-169.

filmando com distanciamento, nem operando uma assepsia da imagem. Neste momento, o filme deixa saltar aos olhos e ouvidos a pulsão vital que jorra do teatro místico.

As opções para a filmagem do rito permitem sobressair-se a encenação mais que a palavra, mas também a palavra aparece aqui mais próxima da encenação. A *voz-over* por vezes encobre o som local, noutras se cala para ouvirmos as falas incompreensíveis dos participantes do rito. Algumas vezes, acentua na palavra seu caráter onomatopaico, como quando narra o uso dos fuzis de madeira que um dos praticantes faz se chocar para imitar o barulho de uma arma de fogo e a voz acentua o estrépito da palavra, imitando o barulho das madeiras se chocando. Essa voz também não permanece alheia ao movimento cênico. Seu ritmo se alterna: ágil em diversos momentos, torna-se lento quando todos esperam a chegada do cachorro. Recorrendo a línguas diferentes, alternância de ritmo, ruídos, música, a banda sonora é formada por um conjunto de recursos expressivos. Entre os quais um dos mais interessantes é a utilização da *voz-over* para expressar as falas dos Haouka, buscando o ritmo e o colorido próprio ao rito. Ao se fazer veículo para os espíritos, o narrador não mais descreve, nem relata a cena; mas integra-se a ela como um elemento a mais da encenação.

Se levássemos em consideração apenas o momento do rito, talvez Rouch com seu realismo tivesse conseguido levar para o cinema o que sonhou Artaud para o teatro. Ousadia, vigor e crueldade (leia-se vida) não faltam a esta seqüência de *Os Mestres Loucos*, filmada seguindo o ritmo do rito e cedendo pouco às tentações da assepsia da imagem⁷². No entanto, ela aparece encerrada em uma estrutura que prima pelo uso racional do discurso, buscando relações de causa e consequência, justificativas e explicações. Em sua totalidade, o filme busca se comunicar com o intelecto ocidental e nada mais estranho às idéias de Artaud que esse desejo de encerrar a vida em explicações. Por isso, falo aqui de uma tradição que aparece ferida (como ferida aparece a estrutura do filme), mas não suplantada.

A controvérsia em torno de *Os Mestres Loucos* nasce de sua própria ousadia. Aderindo a um realismo extraordinário e chegando à pulsão vital artaudiana, ele recheia um esqueleto positivista com inspirações que lhe contradizem. Abrindo mão de uma

⁷² Refiro-me aqui, por exemplo, a não presença da cena da morte do cachorro. Justificada, no entanto, uma vez que ampliaria o sentido da violência e da crueldade do rito, provavelmente para além dos limites necessários para a narrativa fílmica.

argumentação verbal capaz de justificar ao olhar ocidental os momentos mais chocantes (como os apelos de *Nanook* à fome, justificando certos atos incivilizados de seu herói), abandonando certa assepsia da imagem que tornasse o rito mais palatável, o filme tem o diálogo com o público dificultado. O diálogo pressupõe o compartilhamento de códigos em comum, mas, à medida que as imagens do rito ocupam o filme, abre-se o espaço para a incompreensão. Sem conhecer o código do rito, o público trabalha com as referências que possui: sua tradição cristã, suas maneiras civilizadas e os conceitos daí surgidos. Por estas referências os mestres loucos do título não seriam, para esse público, nem mestres, nem loucos, mas, mais facilmente, seres em um estágio *atrasado* e que precisariam ser *civilizados*. Os méritos do filme estariam na escolha de um tema delicado e que permanecia inédito; no abandono da construção do par herói-paraíso perdido; na apresentação de uma África também urbana; no uso de uma câmera que se movimenta com mais liberdade no meio da cena; no recurso da *mise-en-scène* da voz.

Usei, há poucas linhas, a palavra incompreensão, e ela apareceu junto com o momento do filme identificado com a pulsão vital artaudiana, falando mais à sensibilidade que à razão. Este momento de ruptura com o discurso racional, semelhante ao defendido por Artaud, pode ser identificado com o poder descolonizador visto por Stoller no filme. No entanto, para chegar a este ponto, precisa-se levar em consideração a necessidade de fazer com que o público (ou parte dele) passe por cima de suas crença, de seus hábitos, de suas maneiras civilizadas, de seus conceitos, de suas razões.

A cartela assinada pelo produtor tem em comum com as idéias de Artaud o desejo anunciado de fazer o espectador participar de um rito violento e cruel. Poderíamos ver nesta cartela uma filiação do filme ao Teatro da Crueldade? Dificilmente. Para Artaud, a crueldade confundia-se com a própria vida e não com a vida do outro. São alvos freqüentes de seus ataques, as maneiras civilizadas do europeu que esconderiam sua selvageria, assim como sua maneira de pensar, privilegiando o intelecto e a razão em detrimentos do instinto e da sensibilidade. Se ele queria o público participando de um teatro cruel era para sacudir-lhe as maneiras de ver e de sentir dentro de sua própria sociedade. No entanto, a abertura de *Os Mestres Loucos* não deixa dúvidas sobre de que lado está a violência e a crueldade e certamente não é da *nossa civilização ocidental*. E mais, como no caso do México citado acima, as culturas exóticas serviriam, para Artaud, antes

para denunciar a crueldade européia que para justificar ou apaziguar as relações coloniais. Enquanto no filme de Rouch, o sentido da harmonia parece ultrapassar a necessidade de adaptação dos homens da *brousse* à cultura da sociedade mecânica.

No trato de um tema tão delicado, o filme apresenta algumas novidades no manuseio da técnica e nos efeitos estéticos alcançados. A sua maneira de filmar, com a câmera na mão, acompanhando o desenrolar do rito de uma forma mais solta, mais direta e menos posada. A imagem primando pela tentativa de mostrar-se autêntica. A câmera de Rouch revelando-se menos preocupada com a composição do quadro ou com os jogos de luz do que com mostrar os imigrantes, seja em seus momentos de trabalho, descanso ou ritualístico. Soma-se a isso a maneira como a *voz-over* é modulada. Neste momento gostaria de chamar atenção não para o conteúdo do texto dito, oscilando entre descrever e explicar, mas para a entonação da voz que se afasta do tradicional tom de objetividade para buscar reproduzir as falas dos homens transtornados pelo transe.

Essa mistura inusitada e contraditória oferecida por *Os Mestres Loucos* parece nos dizer do momento de conflito vivido pelo cinema. Sem dispor ainda de um novo conjunto de práticas que dê conta de seus anseios, recorre ao antigo e, ao mesmo tempo, atingi-o. Uma das contribuições desse filme, não apenas para o cinema, é iluminar a discussão sobre a maneira como construímos a imagem da África e do africano, em particular, e dos povos não-ocidentais em geral. Aqui, se não foge ao modelo positivista ao menos joga luz sobre faces sombrias da África, como a vida urbana e os conflitos culturais provocados pela migração interna e pela colonização. Quanto sua contribuição à estética cinematográfica, destacam-se a forma de construir um realismo e os experimentos no uso da *voz-over*.

Essa maneira de construir o realismo liga esse filme a outro produzido uma década depois. Nesse período, Rouch transforma-se de etnógrafo da África em cineasta *Nouvelle Vague*. A tecnologia permite a filmagem em plano-sequência, com som sincronizado e câmeras mais leves ampliando a possibilidade de respeito ao acontecimento. O corte não é mais uma demanda da máquina, mas uma opção do diretor. E o diretor usará essa nova tecnologia em um filme que já não fala nem de África nem de africanos. Mas de parisienses. E esses homens de Paris não enfrentam o confronto entre a *brousse* e a civilização mecânica. Mas a ascensão acelerada da sociedade de consumo.

Assim, dois filmes distantes no tempo, no espaço e em sua cultura se encontram como dois extremos de um cordão. E damos o laço ao juntar ao espetáculo artaudiano, uma discussão sobre o Surrealismo que não lhe era estranha. E talvez o banquete Haouka não seja mesmo tão diferente de um casal discutindo durante o café da manhã quanto pareça à primeira vista.

Gare du Nord

Odile: Existem dois tipos de homem: o bom partido e os outros.

Jean-Pierre: Eu prefiro me ferrar que ferrar alguém.

Gare du Nord

Homem de Auteuil: Você conhece a lei da selva. Eu escolhi ser aquele que devora e não o que é devorado.

Odile: Mas é injusto!

Gare du Nord

Por trás dos telhados de Paris ergue-se a igreja do *Sacré-Cœur*. Em seu movimento, a câmera revela uma grua de construção e uma janela de apartamento. A cena é acompanhada pelo barulho de máquinas trabalhando. A câmera concentra-se na janela, onde uma moça aparece para aguar as plantas ali dispostas. Ao fim, a moça se recolhe e fecha a janela. Na próxima seqüência estaremos dentro de seu apartamento. Neste primeiro plano do filme concentram-se os elementos que detonarão a história. A janela e a construção já deflagraram os acontecimentos que mobilizarão a vida da jovem Odile nos próximos minutos.

O filme começa ao ritmo do acaso. Um barulho que foge ao controle da personagem, uma construção que ela e o marido não puderam prever e uma discussão iniciada sem que se meçam as conseqüências. Odile serve o café ao marido e reclama da construção. Não apenas o barulho a incomoda, mas também a certeza de que dentro em breve não terão mais uma bela vista. Enquanto Jean-Pierre ignora suas queixas, Odile as esgarça. Ela fala de seus desejos de partir, de fugir desse barulho, desse bairro, dessa vida. Ela sonha com a voz suave das moças anunciando um vôo e deseja estar em um deles. Não importa aonde ele vá. Ao desejo de evasão da mulher, Jean-Pierre responde com uma visão pragmática da vida. Ele diz não a compreender e rememora os tempos de felicidade de quando se mudaram para lá: pela primeira vez tinham algo deles. Lembra ainda a praticidade do lugar: ela pode ir a pé para o trabalho e ele toma o metrô direto para o

escritório. Ele apenas se preocupa com seu café da manhã, com o ovo cozido além do ponto ou com os cereais. Na visão de Odile, ele se tornou insensível, perdeu o espírito aventureiro, não tem ambições e engordou. Assim, o filme constrói a oposição entre a sonhadora Odile e seu marido.

Os sonhos e desejos de Odile misturam a vida prática e a vida sentimental com uma vida idealizada. Ela gostaria de ter uma boa casa no rico bairro de Auteuil e um amor que jamais perdesse o mistério. Ela deseja dias que não se pareçam uns com os outros e um homem que não queira apenas seu corpo. Ela sonha com uma vida como a dos olímpicos, descrita por Edgar Morin em artigos escritos na primeira metade dos anos sessenta¹. Formado pelas vedetes do mundo da cultura de massa, da política ou da economia, esse olimpo moderno, descrito pelo autor, conjugaria características divinas e humanas. A vida privada dos novos deuses assemelhar-se-ia a uma *vida de cinema*. No centro desta vida de cinema valores como o amor, a juventude, a beleza, a sedução, o luxo, o lazer, o bem-estar. A conduta dos olímpicos inspiraria os gestos, as maneiras de vestir, as atitudes, os sonhos de seus admiradores. Para Morin, “conjugando a vida cotidiana e a vida olímpica, os olímpicos se tornam *modelos de cultura* no sentido etnográfico do termo, isto é, modelos de vida. São heróis modelos. Encarnam os mitos de auto-realização da vida privada”². Odile desejaria seguir esse modelo e viver uma vida na qual amor, beleza e luxo estivessem sempre presentes. Assim, inspirada na vida dos novos deuses, ela se mostra insensível aos argumentos práticos do marido.

Como em *Os Mestres Loucos*, estamos aqui sob o império dos deuses modernos. Lá, o rito torna-se uma forma de apreensão e compreensão capaz de tornar a vida urbana mais acessível aos homens da *brousse*. Aqui, não é a vida urbana o detonador dos tormentos do jovem casal. Mas o desdobrar desta vida em vida de consumo torna-se motivo para as angústias de Odile e sua discussão com o marido. Ela cede ao virulento complexo de projeção e identificação, imposto por esses novos deuses a um só tempo humanos e divinos; pois que sobre-humanos no papel que encarnam são humanos em sua

¹ Cf. MORIN, Edgar. *Cultura de Massa no Século XX: o espírito do tempo I - neurose*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1990.

² MORIN, Edgar. *Cultura de Massa no Século XX*, op. cit. p. 107. (grifos do autor)

vida privada³. Para Morin, o “novo Olimpo é, de fato, o produto mais original do novo curso da cultura de massa”⁴. Odile se mostra sensível aos apelos dos olímpianos, ao mundo de sonhos vendidos em revistas e filmes, enquanto seu marido parece imune a eles. “A alma é a nova África”, diz Morin, sugerindo uma analogia entre a colonização imposta a esse continente, e o terreno pleiteado em um processo de “industrialização do espírito”⁵. Os deuses da cultura de massa, vendendo conselhos e sonhos, atormentam a vida do jovem casal.

O rito Haouka ajuda os homens a compreender os deuses da vida urbana, através do mimetismo. Odile não tenta compreender os mecanismos da dominação. Ela deseja integrar-se e para isso precisa tornar-se consumidora. A moça almeja tornar-se ela mesma uma olímpiana, quem sabe por um golpe de sorte, por obra do acaso ou por intermédio do marido. No entanto, o deparar-se com o espelho de seus sonhos, encarnado pelo homem de Auteuil, na segunda parte do filme, forçará Odile a refletir sobre seus anseios. Antes, porém, ela precisa enfrentar um trivial café da manhã ao lado do marido. E do confronto entre seus sonhos olímpianos e sua vida mezinha surge o conflito com o marido.

Sem ter recurso próprio para realizar seu projeto, ela cobra do marido uma postura mais adequada ao mundo do consumo. E, ao não oferecer a ela uma *vida de cinema*, não exercendo em sua vida cotidiana o papel de líder sedutor, ele desaparece diante da mulher. Ela o acusa de ser um “nada”. Ele, então, responde que as ruas estão cheias de mulheres como ela. Para este marido, mais preocupado com a *vida real* que com a vida de cinema, o comportamento e os desejos de sua mulher a transformam em *uma qualquer*. Ela reage à comparação estapeando-o e avisa-o que não a espere para o jantar. No corredor, a caminho do elevador, a janela que detonou a briga do casal volta ao centro da questão. Olhando por estas janelas, Odile se indigna mais uma vez com a vida que leva, com o bairro onde mora e com a vista que logo não mais será sua. A vista dos telhados de Paris,

³ Cf. MORIN, Edgar. *Cultura de Massa no Século XX*, op. cit. p. 106-107.

⁴ MORIN, Edgar. *Cultura de Massa no Século XX*, op. cit. p. 106.

⁵ Cf. MORIN, Edgar. *Cultura de Massa no Século XX*, op. cit. p. 13.

com a *Sacré-Cœur* ao fundo, era o último refúgio para a vida de cinema com a qual sonhava.

A reconstrução física da cidade não traz apenas o barulho ensurdecedor e o problema da vista de Paris que detonam a briga do casal. A imagem funciona como uma metáfora das mudanças que ocorrem no universo do consumo francês no mesmo período. O barulho das máquinas destruindo e edificando falam de uma sociedade no meio de um



A janela, último refúgio de Odile, é também o lugar onde o narrador a encontra.

processo de demolição e construção: a idéia do “sempre novo” que assola Paris. Nos anos sessenta, a cultura de massa não é exatamente uma novidade⁶. Mas é nesta época, que o francês se vê como um consumidor em potencial. Entre 1946 e 1975, ele viu seu poder de compra ser multiplicado por três. No mesmo período, o número de carros em circulação cresceu 15,3 vezes, era o objeto que povoava os sonhos da maior parte dos franceses. Apenas, entre 1950 e 1958, o PIB aumentou em 50% e o consumo cresceu numa média de 6% ao ano. E mesmo se estes números não tocassem o conjunto de operários ou funcionários, a idéia do consumo se generalizava⁷. Odile sonha junto com estes franceses: carros, viagens e uma casa no rico bairro de Auteuil. Ela deseja integrar-se a esse mundo em construção, enquanto Jean-Pierre parece ligado aos velhos prédios que aguardam a demolição.

⁶ É suficiente lembrarmos que um dos mais importantes textos sobre o assunto foi publicado pela primeira vez nos anos 40, o artigo de ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. A Indústria Cultural: o esclarecimento como mistificação das massas. In: _____. *Dialética do Esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985, p. 113-156.

⁷ Para estes e outros dados sobre as transformações econômicas da França do período ver ESQUENAZI, Jean-Pierre. *Godard et la Société Française des années 1960*. Paris: Armand Colin, 2004. p. 50-53.

Odile poderia ser vista como um retorno às telas de outra personagem criada por Rouch e igualmente interpretada por Nadine Ballot. Trata-se da jovem de *La Puniton* que tem o mesmo nome da atriz. Neste filme, ela é suspensa do colégio por um dia e busca, pelas ruas de Paris, fugir do tédio. Sonhando com um louco amor, em uma referência a André Breton⁸, ela se entrega a encontros fortuitos. Alguns problemas postos pelo filme anterior são retomados em *Gare du Nord*: a temática do encontro, o desejo de fuga, o acaso interferindo no curso da protagonista. Mas se Nadine ecoava o programa do surrealismo, Odile parece desejar que o acaso a promova a uma vida de cinema. É possível imaginar que a primeira sonhasse partir em busca de um lugar onde a vida e a poesia se encontrassem. Mas Odile parece esperar por um golpe de sorte e não por um sopro de liberdade. Uma não se importa com dinheiro, a outra deseja consumir os objetos e as maneiras de viver oferecidas nas revistas femininas. Ambas citam o desejo de encontrar um louco amor. Para Nadine, basta apenas que ele chegue por acaso e ajude em sua fuga pelo mundo. Já Odile sonha com uma vida como a dos novos deuses, os olímpicos. Enquanto Nadine deseja ir a não importa onde, Odile sonha com lugares como o Taiti, Grécia ou Clube Méditerranée.

Em *La Puniton*, o desejo de fuga não surge da vontade de ir a algum lugar específico, nem de uma insatisfação em relação à vida levada, pelo menos não em sua base material. A fuga desejada pela personagem de *Gare du Nord* é rumo a uma vida de sonhos. Ela deseja abandonar uma vida percebida como repetitiva, entediante, talvez: “todo dia engulo meu café-da-manhã, corro pela rua Laffayette até meu trabalho”, para um trabalho que ela já não suporta mais. Os lugares que Odile frequenta em seus devaneios são aqueles que parecem revestido pelo *glamour* olímpico. Estes endereços povoam o imaginário ao aparecerem como o destino do lazer das vedetes ou cercado pelo luxo e pela exuberância. Falando do turismo dos anos sessenta, Morin cita o Clube Méditerranée como um lugar que reproduz o modelo “das férias que conduzem os olímpicos a Miami, Taiti...”⁹. Por pouco, por uma cidade, não reencontramos em suas análises a frase justa de Odile. Para o autor, o lazer moderno não é apenas um tempo de descanso, de recuperação do corpo para retornar ao trabalho; também não é mais um tempo a ser partilhado com a

⁸ Cf. BRETON, André. *L'Amour Fou*. Paris: Gallimard, 1937.

⁹ MORIN, Edgar. *Cultura de Massa no Século XX*, op. cit. p. 74.

família ou festejado em ritos que promovam a integração da comunidade. O tempo do lazer confunde-se com o tempo do consumo¹⁰. E o consumo não se traduz apenas em eletrodomésticos e bens materiais, mas também em revistas, filmes, programas de televisão, nos padrões de comportamento ditados pelos olímpianos. A vida de Odile parece-lhe humilhante no que ela escapa a este modelo. Não gosta de seu trabalho nem recebe o bastante para suprir seus desejos de consumo. Seu marido, igualmente, não pode oferecer a ela passeios de carro, nem viagens de férias. Mais do que um desejo imanente de liberdade, Odile parece sentir-se frustrada por não poder integrar-se à sociedade de consumo.

Outra é a natureza de Nadine. Entre o tédio e o devaneio que a fizeram ser suspensa do colégio, ela passeia pelas ruas de Paris. A cena inicial do filme mostra Nadine chegando ao liceu. A câmera não a acompanha e, assim, deixa à imaginação do público a cena povoada por sons de passos e suspiros. Após entrar atrasada em sala e permanecer alheia às explicações da professora, ela retorna à rua. Já livre, parece buscar algo que sacuda seus nervos: um louco amor, uma viagem a não importa que lugar ou mesmo um livro nos sebos às margens do Sena. Longe da lógica ensinada nas escolas, ela entrega-se aos tortuosos caminhos da cidade. Assim, *La Punition* parece ecoar um trecho de *L'amour fou*, no qual Breton fala sobre o espírito do Surrealismo: "Ainda hoje, espero de minha disponibilidade, desta sede de errar *ao encontro* de tudo, da qual me asseguro que ela me mantenha em misteriosa comunicação com os outros seres disponíveis, como se nos tivéssemos sido de repente chamados a nos reunirmos"¹¹. Errando pelas ruas de Paris, Nadine nada mais espera que encontrar alguém tão disponível quanto ela, a quem possa se reunir.

Também a produção de *La Punition* teve inspiração surrealista. Rouch tentou aplicar ao cinema o método da escrita automática, o *automatismo psíquico* ou *ditado do pensamento*, como descreveu Breton¹². Por dois dias a equipe seguiu os atores propondo diálogos e encontros ao sabor do acaso e deixando que a imaginação ditasse as cenas assim como as escolhas de ângulos de câmera. Para Breton, o diálogo é uma das melhores

¹⁰ Cf. MORIN, Edgar. *Cultura de Massa no Século XX*, op. cit. p. 67.

¹¹ BRETON, André. *L'Amour Fou*, op. cit., p. 39. (grifos do autor)

¹² Cf. BRETON, André. Manifesto do Surrealismo. In: _____. *Manifestos do Surrealismo*. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2001. p. 40.

formas de linguagem para o Surrealismo¹³: as respostas desconexas, os solilóquios e tudo o que se esconde pelos mecanismos da sociabilidade. E Rouch proporá à Nadine três encontros baseados na improvisação das falas. É bem verdade que Rouch juntará aos diálogos citações poéticas. Entre os autores citados: Breton, Rimbaud e Sade¹⁴. Assim, apesar das aparentes aproximações entre Nadine e Odile, pouco restou do Surrealismo para a segunda. Em *La Punition*, o movimento se faz presente na personagem, na narrativa, nas poesias citadas, na tentativa de exercitar a escrita automática. Também em *Gare du Nord* ele deixará sua marca, quando o filme se abrir para a irrupção da irrealidade.

Um outro casal que ocupou as telas de Paris poucos anos antes de Odile e Jean-Pierre ajuda-nos a entender a cena da briga de casal descrita acima. Trata-se de Patrícia e Michel, os protagonistas de *Acrossados*¹⁵. Não é o caso, no filme de Jean-Luc Godard, de um conflito por causa de visões diferentes diante do mundo em transformação. Michel e Patrícia estão em perfeito acordo com seu tempo e tentam, cada um a sua maneira, levar uma vida de *gangster* ou de heroína de filme. Pelas mãos da *Nouvelle Vague*, a vida cotidiana de um jovem casal começava não apenas a render filme, mas a atrair público. A mocinha não seria mais um prêmio a ser conquistado, nem o beijo apaixonado seria eclipsado pela inscrição *fin*. Esquenazi, ao analisar o filme, procura responder à questão: como o filme de Godard foi capaz ao mesmo tempo de desconcertar a crítica francesa e conquistar o público, imprimindo novidades que não se restringiam ao roteiro, mas propunham uma estética fora dos padrões habituais da cinematografia da época¹⁶? Parte da resposta ele encontra na estética do filme no que ela deve ao cinema americano¹⁷. Outra parte no apelo gerado ao abordar temáticas que promoviam a identificação entre o público e os protagonistas: a despolitização do casal, a visão do trabalho não como uma obrigação; o dinheiro como um instrumento para a realização dos desejos; a paixão pelo automóvel¹⁸. Enfim, a vida de cinema perseguida por Patrícia e Michel podia ser a história

¹³ Cf. BRETON, André. Manifesto do Surrealismo, op. cit., p. 50-51.

¹⁴ Diz Breton sobre os dois autores: “Sade é surrealista no sadismo. [...] Rimbaud é surrealista em seu modo de vida e em outras coisas”. Cf. BRETON, André. Manifesto do Surrealismo, op. cit., p. 41.

¹⁵ *Acrossados (À Bout de Souffle*, Jean-Luc Godard, 1959).

¹⁶ Cf. ESQUENAZI, Jean-Pierre. *Godard et la Société Française des années 1960*, op. cit., p. 70.

¹⁷ Cf. ESQUENAZI, Jean-Pierre. *Godard et la Société Française des années 1960*, op. cit., p. 75-76.

¹⁸ Cf. ESQUENAZI, Jean-Pierre. *Godard et la Société Française des années 1960*, op. cit., p. 85-91.

de muitos dos que foram às sessões de *Acosados* naquele início dos anos sessenta, em Paris.

Este filme de Godard tem um forte diálogo com o trabalho anterior de Rouch. Tal diálogo seria um dos responsáveis pelas características desconcertantes do filme. Segundo uma das críticas transcritas por Esquenazi¹⁹, ele contaria uma história com insolente desenvoltura e desprezo consciente e declarado pelas regras admitidas. Para o crítico Luc Mullet, *Acosados* seria uma espécie de “eu, um branco” ou a história de dois “mestres loucos”²⁰. Esquenazi concorda com a tese e defende que o estilo do primeiro longa de Godard começa a desenhar-se quando ele assiste a *Eu, um Negro*²¹. Na mesma página, ele descreve uma cena do filme de Rouch que teria inspirado Godard e destaca algumas características do trabalho desenvolvido no subúrbio africano que teriam impressionado o jovem crítico em seus primeiros passos como diretor: som não-sincronizado e montagens baseada em *raccord*²² ruins. Talvez estas mesmas características tenham motivado a crítica citada acima. No filme de Godard, Michel perambulando pelas ruas de Paris seria a versão francesa de Edward G. Robinson do filme de Rouch. Mas, diferente de Robinson que assume o nome de um ator famoso sem assumir características de qualquer de suas personagens, Michel adere mais radicalmente à vida de *gangster* inspirada pelos filmes hollywoodianos. Patrícia tenta firmar-se como jornalista, profissão na moda com o avanço da cultura de massa. Michel não hesita em aplicar golpes a fim de sustentar, pelo menos em aparência, sua vida de consumidor.

Pensando no diálogo entre os dois diretores, François Niney diz que *Paris vu par...* é um dos mais emblemáticos filmes de uma nova prática de cinema, uma espécie de ficção da atualidade e de atualidade da ficção²³. Para ele, nesse filme Rouch faz um pouco de Godard e Godard, um pouco de Rouch. Caberia lembrar aqui a participação de Albert Maysles como câmera do esquete dirigido por Godard. Este comenta o trabalho de um dos principais nomes do Cinema Direto: “[Ele] se comporta como um repórter de

¹⁹ Cf. ESQUENAZI, Jean-Pierre. *Godard et la Société Française des années 1960*, op. cit., p. 69.

²⁰ Cf. MOULLET, Luc. Jean-Luc Godard. In: BAECQUE, Antoine de e TESSON, Charles (Org.). *La Nouvelle Vague*. Paris: Cahiers du Cinéma, 1999. p. 64.

²¹ Cf. ESQUENAZI, Jean-Pierre. *Godard et la Société Française des années 1960*, op. cit., p. 79.

²² O termo refere-se às soluções de continuidade encontradas para ligar dois planos separados por corte.

²³ Cf. NINEY, François. *L'épreuve du réel à l'écran : essai sur le principe de réalité documentaire*. Bruxelles: De Boeck Université, 2002. p. 170.

atualidades, como se ele estivesse diante de um fato real, sem absolutamente influenciar”²⁴. Neste filme um pouco da técnica e do estilo normalmente utilizado pelos cineastas ligados ao cinema documentário é posto a serviço da ficção. E para esse trabalho os jovens da *Nouvelle Vague* requisitam a colaboração dos amigos mais habituados às práticas documentárias.

Mas o diálogo entre Rouch e Godard não se limita aos recursos do Cinema-verdade e do Cinema Direto. Assim como *Acosados* é um pouco a história de “eu, um branco”, *Gare du Nord* é um pouco a dos acossados do subúrbio. É como se Rouch deslocasse Patrícia e Michel dos Champs-Élysées para a Gare du Nord, para longe de qualquer perspectiva concreta de realização dos sonhos pregados pela cultura de massa. Parece então que Odile e Jean-Pierre constituem mais um capítulo do diálogo entre os dois diretores. No bairro popular de Paris, a vida não dá margem às moças para sonharem com profissões da moda, nem aos rapazes para almejem carros de luxo. Apenas resta-lhes a vista da *Sacré-Cœur*. E mesmo este último refúgio aparece ameaçado pela expansão da cultura que torna tudo descartável. A cidade, ao reconstruir-se, rouba-lhe a janela cuja vista lhe permitia sonhar com o mundo dos olímpicos. Entre conformados e angustiados eles apenas esperam por um golpe de sorte.

Assim, atribuir ao surrealismo à inspiração primeira desse filme, como o fez Claude Ollier²⁵, parece ser ampliar a importância da *mise-en-scène* no que ela deveria à idéia da *escrita automática* e esquecer outros valores do surrealismo. Ou ainda, esquecer a primeira metade do filme em favor do tom de devaneio que o filme alcança após a separação do casal. O filme é construído por quatro planos, mas montado de maneira a parecer serem três. Um longo plano-sequência constitui o miolo da história. Os cortes perceptíveis apenas isolam a introdução, a cena da janela descrita acima e os segundos finais. Mas discutirei melhor a *mise-en-scène* adiante. Por enquanto, gostaria de insistir na discussão de um possível vínculo entre a herança do surrealismo e a história contada por Rouch.

²⁴ GODARD, Jean-Luc. Montparnasse-Levallois. *Cahiers du Cinéma*, Paris, n. 171, out. 1965. Republicado em BERGALA, Alain (Editor). *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard: tomo 1, 1950-1984*. Paris: Cahiers du Cinéma, 1998. p. 259.

²⁵ Cf. OLLIER, Claude. Cinéma-surréalité. *Cahiers du Cinéma*, Paris, n. 172, p. 50-52, nov. 1965.

Marcel Raymond resume o que entende serem as aspirações de Breton ao desenhar o surrealismo: “Para ele, tratava-se de abrir caminho para uma nova vaga ofensiva; vaga de sonhos, desejos de maravilhoso e de poesia integral, gritos de ódio contra o que é, aspirações a uma liberdade total do espírito (...) ²⁶”. Ele demonstra como uma das características do trabalho dos surrealistas seria criar imagens que desafiarão o bom senso²⁷. Mas essa primeira metade do filme, centrada na cena de briga do casal, em nada desafia o bom senso. Trata-se, antes, de uma cena cotidiana e perfeitamente integrada à realidade social da França de seu tempo. Como procurei demonstrar, não há grito contra o que é, nem se aspira à liberdade. Talvez encontremos essas imagens desafiadoras na segunda parte do filme, quando cruza o caminho de Odile a personagem de seus sonhos.

Após discutir com o marido, Odile entra no elevador. Enquanto a câmera acompanha a descida, ouvimos a voz do marido chamando seu nome, cada vez mais distante. A cena parece transformar o elevador em um portal para um mundo diverso. O elevador em queda assemelha-se ao espelho de Alice. E se do outro lado do espelho existe o mundo do maravilhoso, a rua seria o lugar onde tudo pode acontecer. Neste lugar, Odile é surpreendida por um homem. Ele pede para acompanhá-la e, enquanto conversam, parece repetir as palavras que a jovem dizia ao marido. Ele mora em Auteuil, jamais trabalhou e a convida a acompanhá-lo até o aeroporto, para pegarem um avião a não importa que lugar. Este homem oferece-lhe a oportunidade de realizar todos os seus sonhos de aventura e conforto. Para ele, a moça teria surgido como um sinal, irrompendo na frente de seu carro quando ele já tinha desistido da vida. A esta altura da história, a conversa acontece na rua que se estende sobre os trilhos do trem. Odile nega o convite. E o homem, ao ver esvaír-se o que acreditava ser uma última chance, escolhe atirar-se do pontilhão.

Este homem parece ser a materialização dos sonhos de Odile, como se fosse uma personagem de seus devaneios. A câmera que se aproxima da moça, quando sentada à mesa de café mergulha em sonhos, oferece uma pista. O plano fechado no rosto de Odile será repetido por toda esta segunda parte. Sempre fechado em um, no outro ou mesmo enquadrando o casal. Ao acompanhá-los muito de perto, a câmera obriga o público a se

²⁶ RAYMOND, Marcel. *De Baudelaire ao Surrealismo*. São Paulo, Edusp: 1997. p. 245.

²⁷ Cf. RAYMOND, Marcel. *De Baudelaire ao Surrealismo*, op. cit., p. 248.

concentrar em seus rostos e, assim, não lhes dá a oportunidade de se perder na materialidade da cidade, do bairro que dá nome ao filme. Neste momento, *Gare du Nord* abandona o tom cotidiano da cena de briga de casal para mergulhar em um mundo mais próximo dos sonhos. Esta junção de dois mundos estranhos um ao outro parece satisfazer à idéia de “imagem surrealista” descrita por Breton:

Para mim, não nego, a mais forte é a que apresenta o mais alto grau de arbitrariedade; a que requer mais tempo para ser traduzida em linguagem prática, seja por conter uma enorme dose de contradição aparente, seja por um de seus termos está curiosamente oculto, seja por, tendo-se apresentado como sensacional, parecer que termina fracamente (que fecha, bruscamente, o ângulo de seu compasso), seja por tirar de si mesma uma justificativa *formal* derrisória, seja por ser de natureza alucinatória, seja por, muito naturalmente, conferir ao abstrato a máscara do concreto ou vice-versa, seja por implicar a negação de alguma propriedade física elementar, seja por provocar o riso²⁸.

O encontro entre Odile e o homem de Auteuil parece fornecer elementos da imagem surrealista. Como explicar esse encontro improvável? Que verossimilhança guiaria essa cena? Se a descida do elevador revela um mundo onde tudo é possível, então o quase atropelamento de Odile a mergulha no mundo onde suas personagens ganham vida. Diga-se de passagem, atropelamento apenas entrevisto, obrigando o espectador a decifrá-lo a partir dos ruídos e das reações das personagens. O atropelamento adivinhado seria o motivo dramático a conferir veracidade à cena. Um homem desesperado encontra uma mulher em fuga graças ao acaso. Um enredo que contradiz a lógica da cena anterior. A situação de briga de casal desencadeia-se em um crescente no qual a ação de cada um desencadeia uma reação no outro a ampliar os motivos da briga até sua esgarçada completa. A banalidade do motivo (a vista do apartamento), as palavras ditas sem pensar, o tapa ou o adeus. Cada etapa da briga aprofunda a razão de ser da próxima. E tudo remeteria às cenas que vemos ou vivemos no cotidiano. No entanto, esta lógica do cotidiano é prontamente abandonada quando Odile desaparece no elevador. Se comparada à cena inicial, apoiada em uma estética realista, teríamos que considerar frágil a justificativa da segunda metade do filme. Do súbito encontro, passando à proposta de

²⁸ BRETON, André. Manifesto do Surrealismo, op. cit., p. 54-55. (grifo do autor)

fuga e à morte não vemos um crescente que culmine em ruptura. O casal conversa amigavelmente, o que não parece anunciar o desfecho trágico. No entanto, o tom da conversa contrasta com o conteúdo das frases ditas. A absurdidade da cena surge dessa combinação de conversa banal com a reprodução, quase palavra por palavra, das frases ditas por Nadine em sua briga com Jean-Pierre.

Estes seres desconhecidos, que aparecem de repente e de repente somem e dizem coisas sem sentido aparente parecem personagens de sonhos e devaneios. Assim, não seria possível analisar a segunda metade do filme partindo dos mesmos parâmetros de seu início. As duas partes de *Gare du Nord* parecem unir, no escuro do elevador, o tempo da vigília e o tempo do sono. Encontro ao gosto do Surrealismo com suas imagens improváveis. O alto grau de arbitrariedade, própria ao tempo do sono, justificaria a junção destas personagens socialmente discordantes. Seria este homem fruto das alucinações de Odile ou a vida ria-se dela ainda uma vez? Personagem de alma livre que parece apenas procurar seres, como ele, disponíveis para errarem juntos pelo mundo. Odile que renega a vida medíocre ao lado do marido não pode dizer “sim” ao homem de Auteuil. O *raccord* perfeito esconde uma quebra profunda na narrativa e nos conceitos trabalhados no filme. A sociedade de consumo, tratada com realismo na cena inicial é substituída por um mundo onírico de personagens fantásticas surgidas não se sabe da onde. Neste mundo o espectador apenas adivinha acontecimentos, entrevê cenários e deixa-se guiar pela câmera.

1 – Enfim, o sonho realizado

Esse filme que fala da dualidade sono e vigília pode não realizar os desejos de sua personagem principal, mas realiza um outro acalentado por Jean Rouch e seus contemporâneos. Pode-se considerar que *respeito à realidade da coisa filmada* em *Os Mestres Loucos* ou que o *falso plano-sequência* em *Eu, um Negro* estejam na origem da razão de ser de *Gare du Nord*. O filme seria, então, um experimento em busca de um realismo cuja expressão máxima passava pela discussão em torno do plano-sequência. Por trás disso, a idéia de que ao filmar em continuidade, sem cortes e com som sincronizado diminuir-se-ia a interferência e ampliar-se-ia o coeficiente de realidade. Em 1965, Jean Rouch encontra a técnica ao dispor de seu experimento: a possibilidade de filmar com som sincronizado e

uma autonomia de cerca de dez minutos. Bem diferente, era sua condição de filmagem nos outros filmes analisados por esta pesquisa: os três usaram a Bell & Howell com autonomia de apenas 25 segundos e movida à corda.

A ironia do feito é ter sido alcançado por um filme que pouco deve à tradição do documentário em suas questões éticas ou em sua postura diante do acontecimento. Não se trata, em *Gare du Nord*, de acontecimento que não seja cinematográfico. Ou seja, a cena não foi fisgada do mundo histórico, não se propõe a ser lida de maneira assertiva, nem podemos dizer que incentive à leitura ficcionalizante²⁹. Toda a situação foi imaginada por Rouch e os diálogos, previamente escritos, foram decorados pelos atores. Nesse filme, os atores assumem um caráter diferente do de filmes anteriores do diretor³⁰ quando um vínculo entre ator e personagem sobrevivia à lógica da ficção cinematográfica.

As personagens de *Jaguar* e *Eu, um Negro* guardam não apenas os nomes ou apelidos dos atores. Elas são construídas com base na personalidade deles, de seus gestos, medos, pensamentos e crenças. Em suas interpretações, o diretor busca encontrar aquilo “que corresponda o mais possível à sua própria personalidade, ou àquilo que ele julga conhecer dela, de habitar um ser parecido consigo, ou mesmo que o seja verdadeiramente”³¹. Essa maneira de tratar o ator não-profissional é apontada, por Gilles Marsolais, com uma das características do Cinema-verdade e do Cinema Direto, à qual ele se refere como dialética personagem-pessoa³². Tal dialética permearia o trabalho dos atores nos filmes citados acima. E mesmo *La Puniton* e *La Pyramide Humaine* guardariam um pouco dessa dialética uma vez que a improvisação diante da câmera pode exigir mais da exposição dos atores não-profissionais e que não tiveram texto para decorar, nem tempo para construir uma personagem. Desta feita, contaram mais com sua vivência e visão de mundo para representar diante da câmera que com indicações de roteiros pré-

²⁹ A discussão sobre o cinema documentário foi feita na introdução deste trabalho.

³⁰ No mesmo período, Rouch trabalhou em *Les Veuves de quinze ans*, também baseado em roteiro pré-elaborado. Mas o filme foi censurado e nunca exibido em circuito comercial na França, considerado agressivo com a instituição da família e rico em expressões obscenas. Atualmente, ele encontra-se disponível na caixa “Jean Rouch – Le geste cinématographique” lançada pela Édition Montparnasse, em 2005. Eaton transcreve uma declaração de Rouch na qual o diretor afirma que *Gare du Nord* é uma reação ao acontecido com *Les Veuves*. Cf. EATON, Mick. Chronicle, em: *Anthropology – Reality – Cinema: the films of Jean Rouch*. London: British Film Institute, 1979. p. 18.

³¹ MARSOLAIS, Gilles. *L'aventure du cinéma direct revisitée*. Québec: Les 400 coups, (collection cinéma), 1997. p. 205.

³² Cf. MARSOLAIS, Gilles. *L'aventure du cinéma direct revisitée*, op. cit., p. 205. O autor usa a expressão Cinema Direto para referir-se aos filmes, realizadores e idéias que dividiram uma época e uma técnica semelhante.

elaborados. Mas é de natureza outra a construção de Odile. Não se trata aqui de fazer o documentário do imaginário dos atores, de seguir suas propostas e seus passos ou de realizar diante da câmera seus sonhos. Odile toma distância de Nadine Ballot, como as personagens de ficção tomam dos atores, como Patricia toma de Jean Seberg. Nesse filme, a atriz põe seu corpo, seus gestos e sua inteligência a serviço de uma personagem que não necessariamente tenha qualquer vínculo com sua própria maneira de ser e de pensar.

Mas uma das características do filme tem influência direta do cinema documentário: sua *mise-en-scène*. Tal *mise-en-scène* era pontuada pela idéia de filmar diretamente o mundo vivido, dispensar estúdios e roteiros, surpreender a vida de improviso. Essas idéias contaminavam a estética cinematográfica para além do cinema documentário. O diálogo entre os experimentos dos documentaristas e os dos realizadores da *Nouvelle Vague* aparece de forma mais clara nesse *Paris vu par...*, com a colaboração de Albert Maysles e Jean Rouch. Os debates travados entre realizadores e críticos e os experimentos estéticos presentes nos filmes falavam de uma busca por uma nova forma de realismo. *Gare du Nord* aparece nesse contexto trazendo as experiências do Cinema-verdade rouchiano para um filme de ficção.

As expressões Cinema-verdade e Cinema Direto apontam uma falsa dicotomia. Cinema-verdade cunhado por Edgar Morin ou Cinema Direto cunhado por Mario Ruspoli³³ falam de um conjunto de filmes possibilitados pelos mesmos avanços tecnológicos e com a mesma preocupação de filmar o real de uma forma menos “posada para a câmera”. Os filmes, tomados em particular, diferenciam-se em algumas opções metodológicas na maneira de se produzirem e nas questões éticas e estéticas que motivam. Na bibliografia sobre o assunto encontramos duas posturas distintas. E, por traz das expressões, podemos identificar uma disputa que transcende a terminologia para tornar-se conceitual. Marsolais, como nos indica o título de seu livro, aposta nos pontos de contato entre os diferentes filmes para falar dos filmes que dividiam o espírito de uma época, todos participariam de uma mesma aventura cinematográfica. E, reunindo-os em um conceito, prefere o termo de Ruspoli, por considerar menos controverso que o

³³ MORIN, Edgar. Pour un nouveau “cinéma-vérité”. *France-observateur*, 14/01/1960. (Cópia arquivada pela Bibliothèque du Filme, Paris). Ruspoli propõe o uso de “cinema direto” durante congresso Marché International des Programmes et Equipements de Télévision realizado em Lyon entre os dias 2 e 4 de março de 1963. Cf: MARCORELLES, Louis. La foire aux vérités, *Cahiers du Cinéma*, 143: 26-34 (mai 1963) e MARSOLAIS, Gilles, *L’aventure du cinéma direct revisitée*, op. cit., p. 11-12.

proposto por Morin³⁴. Mas há quem ressalte as diferenças entre os filmes identificados com o movimento. Nichols, por exemplo, constrói conceitos distintos para falar de dois tipos de filmes: o modo observativo e o modo interativo ou participativo³⁵. No entanto, criar uma dicotomia seria desprezar os muitos pontos de contato entre as experiências cinematográficas levadas adiante pelos cineastas relacionados com o Cinema-verdade e o Cinema Direto, separando os filmes de uma maneira definitiva. O respeito à coisa filmada somado ao comentário em voz-over em *Os Mestres Loucos* falam como, por vezes, no interior de um mesmo filme percebemos a influência das duas maneiras de filmar e pensar o cinema.

Filmes como *Crônica de um Verão* e mesmo os anteriores *Jaguar* e *Eu, um Negro* estariam na base da construção dos modos interativos ou participativos. Esse modo introduz o sentido de parcialidade, pois o filme deriva do encontro entre o cineasta e o outro e não de um saber que transcende o espaço fílmico. Ou seja, o filme nasce do que se produz no momento do encontro e não de um roteiro ou tese pré-existente que se leva a campo, buscando-se, então, colher cenas exemplares e ilustrativas. O desenvolvimento tecnológico permitiu o registro sincronizado de imagens e sons desse encontro. Em consequência, as falas não precisam mais ser inteiramente produzidas e organizadas no estúdio. O papel do cineasta é redimensionado, funcionando como mentor, participante, promotor/acusador ou provocador em relação ao ator. E este se expõe com seus gestos e falas. Com a edição, procura-se manter uma continuidade lógica entre os pontos de vista individuais e independe da ordem cronológica. O conceito de participação, nesse caso, não diz respeito apenas ao que se passa entre o cineasta e as personagens, mas também ao que pode acontecer na hora da edição. As questões éticas principais são: “Quão longe pode ir a participação? Quais os limites além dos quais o cineasta não pode negociar? Quais táticas processuais são permitidas pelo sistema para além da forma legal?”³⁶ Ou seja, até onde seria ético o cineasta pressionar aquele com quem interage e, ao contrário, até onde ele pode ceder às pressões que recebe.

³⁴ Cf. MARSOLAIS, Gilles, *L'aventure du cinéma direct revisitée*, op. cit., p. 11-12.

³⁵ Nichols usou a terminologia “modo interativo” em *Representing Reality*, mas em seu livro posterior preferiu rever a nomenclatura optando por “modo participativo”. No livro mais recente ele propõe o conceito *participativo*, para o antes *interativo*. Cf. NICHOLS, Bill. *Representing Reality*. Bloomington: Indiana University Press, 1991. p. 44 e NICHOLS, Bill. *Introdução ao Documentário*. Campinas: Papirus, 2005. p. 153.

³⁶ NICHOLS, Bill. *Representing Reality*, op. cit., p. 45.

O filme *Os Mestres Loucos*, em sua maneira de seguir o acontecimento, estaria próximo de algumas das discussões em torno do modo observativo. Esse modo procura respeitar o acontecimento evitando interferir em seu desenrolar e minimizando a função do diretor. Assim, evita técnicas de interferência durante a filmagem, quando reconstituições e repetições de cena apenas para que a câmera filme são indesejadas. É possível reconhecer essas características na maneira como o rito foi filmado, originando o *realismo extraordinário* visto por Bazin nesse filme, como foi discutido no capítulo anterior. No entanto, o modo observativo restringe a interferência durante a montagem, evitando o acréscimo de efeitos, músicas ou comentários. Comparando com a tradição do cinema documentário anterior às inovações tecnológicas e aos experimentos em torno da construção de uma nova estética realista, Nichols diz: “Todas as formas de controle que um cineasta poético ou expositivo poderia exercer na encenação, no arranjo ou na composição de uma cena foram sacrificados à observação espontânea da experiência vivida. [...] O que vemos é o que estava lá, ou assim nos parece”³⁷. Dada à maneira de filmar, um pouco desse sentido de observação espontânea sobrevive no filme, pois entrevemos um processo de captura de imagens que mais parece *correr* atrás do acontecimento que dirigi-lo. No entanto, a montagem de *Os Mestres Loucos* abandona esse espírito do observativo em favor da inserção de comentários, trazendo-o para próximo do cinema expositivo.

Já *Gare du Nord* traz para o cinema esta sensação de *observação da vida espontânea*, com a câmera seguindo Odile sem interrupções. Assim, estaria aqui a inspiração para o experimento estético conduzido por Rouch nesse filme. A câmera que corre atrás do acontecimento em *Os Mestres Loucos* e o *falso plano-seqüência* que acompanha a caminhada de Robinson em *Eu, um Negro* encontram-se nesse filme. A vida espontânea seria, finalmente, filmada sem interrupções. A diferença fundamental encontra-se menos na estética do filme que em seu princípio: observado como no cinema documentário, o acontecimento apenas existiu para ser filmado. Ou seja, Rouch aplica ao cinema de ficção as inovações estéticas trazidas pelo avanço da tecnologia e pela experimentação dos documentaristas. Paraphraseando o que disse Nichols sobre o cinema observativo, em *Gare du Nord* vemos o que estava lá ou assim nos parece. Isso permite, pelo menos, duas

³⁷ NICHOLS. Bill. *Introdução ao Documentário*, op. cit., p. 146-147.

considerações. A primeira, sobre as fronteiras entre o cinema documentário e o cinema de ficção. Esse filme seria um claro exemplo de que não há nada nos filmes documentários que não possa ser reproduzido por um filme de ficção. A impressão de realidade da primeira cena de *Gare du Nord* surge dessa apropriação feita por Rouch de uma estética pensada para o cinema documentário, inclusive por ele. A segunda, seria a relação de crença que alguns filmes constroem com o público, como defende Bazin. Essa discussão foi iniciada no capítulo anterior e retomo agora a fim de melhor discutir como ela se relaciona com os filmes de ficção. Uma vez que o realismo defendido pelo autor diz respeito a esse tipo de filme, embora tenham importância na elaboração do conceito as análises que fez de filmes como *Nanook* e *Os Mestres Loucos*. Tal relação de crença baseia-se na noção de respeito ao que se oferece à câmera. Bazin fala, sobretudo, contra os experimentos de montagem como os operados pelos russos e não contra os truques e invenções que antecedam à filmagem. A relação de crença subordinaria o filme ao respeito espacial e temporal da cena mostrada. Ao ver reunidos, na tela e em um mesmo quadro, os diferentes elementos que compõem a cena, o espectador acreditaria no filme. Em Bazin, tal cuidado com a unidade da ação não é apenas uma questão de forma, mas diz respeito à natureza do relato, à interdependência entre o relato e sua forma. E se isso vale para a matéria-prima das fábulas, valeria ainda mais para os chamados documentários. Ao tentar definir quais os gêneros ou temas que devam ser submetidos a sua “lei estética”, a primeira indicação cai sobre o chamado documentário³⁸.

Seu conceito de realismo e seus argumentos sobre a montagem proibida visam à *natureza do relato*. Diz ele: “O que deve ser respeitado é a unidade espacial do acontecimento no momento em que sua ruptura transformaria a realidade em sua mera representação imaginária”³⁹. Tal unidade pode ser conseguida também pelo plano de conjunto. Para exemplificar sua tese, ele cita a cena de *Nanook* em que um mesmo plano mostra o caçador, o buraco e a foca. Nesse caso é a opção pelo plano de conjunto que confere “a imagem de Nanook espreitando sua caça na boca do buraco de gelo” o caráter de ser “uma das mais belas do cinema”⁴⁰. É possível depreender dessa defesa de Bazin a importância de preservar certa tensão do relato. Para tanto os elemento de tensão devem

³⁸ Cf. BAZIN, André. Montagem Proibida. In: _____. *O Cinema: ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991. p. 63.

³⁹ BAZIN, André. Montagem Proibida, op. cit., p. 62.

⁴⁰ BAZIN, André. Montagem Proibida, op. cit., p. 62.

ocupar um mesmo espaço na cena e não ter sua proximidade construída através de montagem. Aqui ele bate de frente com a experiência de Kulechov, caso em que a montagem não mostraria um acontecimento, mas faria alusão a ele. Para Bazin, é importante que a matéria-prima do filme seja ao mesmo tempo autêntica e cinema. Diz ele: “O que é preciso, para a plenitude estética do empreendimento, é que possamos acreditar na realidade dos acontecimentos, *sabendo* que se trata de truque”⁴¹. Os truques poderiam acontecer desde que diante da câmera e não na sala de montagem. No exemplo de *Nanook*, o efeito de tensão alcançado pelo plano de conjunto é conseguido mesmo quando se sabe que foi por um artifício que a foca e Nanook aparecem reunidos em um mesmo plano. Pois sabemos que a foca inicial foi substituída por outra, já morta e que não impunha dificuldades à filmagem⁴². Mas, ao mostrar juntos na tela Nonook e a foca, o filme estimularia a crença na realidade da cena e produziria o fluxo e o refluxo da imaginação do espectador, com a realidade fornecendo os elementos para criar sua substituta: a fábula (o filme).

A cena, como é vista, apenas é possível porque é cinema, mas, como defende Bazin, encontra na realidade os elementos para construir a fábula. Outro exemplo esclarece esse ponto: “Chaplin, em *O Circo*, está efetivamente na jaula do leão e ambos estão juntos no quadro da tela”⁴³. Diante dos exemplos e análises de Bazin, podemos dizer que está em jogo aqui a defesa de que os elementos de tensão de um acontecimento apareçam juntos na tela, não importando o artifício usado para que esses elementos apareçam reunidos. A câmera poderá mostrá-los juntos seja pelo uso do plano de conjunto, seja pelo plano-sequência ou pela profundidade de campo. Por isso não seria tão importante o fato da cena de *Nanook* não ser feita em plano-sequência. Nem mesmo a informação extrafílmica sobre o uso de uma foca já morta diminuiria o efeito do filme de Flaherty. Pois, da forma como foi feita a cena, o espectador pode acreditar na vitória de um caçador sobre um animal vivo. O efeito encontra-se na crença despertada pela imagem produzida pelo cinema e não na cena real que a originou. Um plano que reúne efetivamente os elementos da tensão é capaz de autenticar a cena e oferecer os elementos

⁴¹ BAZIN, André. *Montagem Proibida*, op. cit., p. 60. (grifos do autor)

⁴² Cf.: MENEZES, Paulo. *Representificação: as relações (im)possíveis entre cinema documental e conhecimento*, op. cit., p.93.

⁴³ BAZIN, André. *Montagem Proibida*, op. cit., p. 64.

que subsidiam a crença. A diferença central entre a lei de Bazin e a experiência de Koulechov é o lugar onde se opera o artifício: para o primeiro ele pode acontecer desde que seja diante da câmera e para o segundo ele se faz na sala de montagem. Para Bazin, desde que a *realidade* forneça os elementos para a *fábula*, a montagem não ataca a ontologia da imagem. Melhor dizendo, a cena não é montada a partir de uma alusão à caça ou à luta (como no efeito Kulechov), mas une na tela, em uma mesma imagem, os elementos de tensão, ainda que para tanto recorra a artifícios.

Nichols retoma a noção de crença em outros termos, ao afirmar que o filme observativo “parece” mostrar o acontecimento como teria acontecido. Esse parecer mostrar baseia-se em uma idéia próxima da montagem proibida: a diminuição da interferência do aparato cinematográfico na cena filmada. Radicaliza-se a idéia de Bazin ao levar para diante da câmera a proibição da montagem. O truque não deve acontecer nem durante a filmagem, nem na sala de montagem. Aparentando concordar com uma fala de David MacDougall sobre um de seus filmes, Nichols diz como os copiões pareciam ter uma densidade e uma vitalidade que se perdeu com a montagem⁴⁴. Parece, então, que, com o filme observativo, a tese da *montagem proibida* seria levada às últimas conseqüências.

Marsolais discorda de que o plano-seqüência seja, ou deva ser, uma característica do Cinema-verdade e do Cinema Direto. Ele lembra como nessa época se reanima a discussão entre *montagem rei* e a *não-montagem*, que sucedeu à idéia baziniana de *montagem proibida*. Para ele, o cinema é outra coisa que não o real e não seria o caso de buscar aí nem sentido imanente, nem a revelação do inexprimível. Também não atribui a esse recurso valores maiores de realismo, discordando da idéia que opõe ao realismo psicológico da decupagem clássica, certo realismo materialista originado na ilusão de que a imagem foi captada diretamente do mundo vivido. Marsolais ainda combate a idéia de que a não-montagem daria maior liberdade ao espectador, motivando-o a fazer sua própria montagem, ou seja, a escolher onde fixar sua atenção. Essa seria uma liberdade ilusória ou relativa quando diante de um plano-seqüência “fundado sobre o trabalho ininterrupto de uma câmera móvel que dirige ainda mais o olhar e que fragmenta a cena à sua maneira,

⁴⁴ Cf. NICHOLS. Bill. *Introdução ao Documentário*, op. cit., p. 150.

diante de um mundo mais dinâmico que pacífico”⁴⁵. Para o autor, o interesse do Cinema-verdade e do Cinema Direto funda-se não sobre a impressão de realidade, mas na liberdade que permite ao cineasta no momento da filmagem, no momento em que este se relaciona com o acontecimento filmado. O interesse pelo plano longo seria fundado ainda em outra idéia. Ganha força aqui a noção de *duração do vivido, duração no momento em que se faz*. Neste sentido, o plano-sequência trataria de um respeito não à coisa filmada, mas ao tempo do acontecimento. Essa idéia é explorada por *Gare du Nord*. Mais que respeitar o acontecimento (fictício, como já foi dito), o filme joga com sua duração e inventa uma densidade da duração do vivido, como será discutido adiante.

Esse filme de Rouch ancora-se sobre a noção de tempo ainda mais que sobre a noção de respeito à coisa filmada. A exploração da duração permite a briga de casal atingir rapidamente à esgarçada, assim como permite a irrupção abrupta do acaso em forma do quase atropelamento. A noção baziniana de *montagem proibida* explora o aspecto da tensão que deveria estar não apenas presente na cena, mas visível para o público no momento em que sua ausência denunciaria o truque operado na sala de montagem. Esse filme, embora fundado no plano-sequência deixa escapar pelo menos dois dos momentos de tensão: o atropelamento e o suicídio. No primeiro, a câmera fecha em Odile. Nesse caso, são mais os sons e as reações das personagens que dizem do acontecimento que uma imagem mostrando os elementos da tensão ainda que retrospectivamente. O segundo caso corresponde à montagem tradicional. No momento em que o homem de Auteuil sobe a grade de proteção, a câmera o abandona para, depois de um corte, encontrá-lo já estendido sobre os trilhos. Desta feita, a montagem acontece durante a filmagem, como ressalta Marsolais.

Concentrada nos passos de Odile, a câmera “perde” a aproximação do carro que quase a atropela. Tal cena revela que diferente de como foi filmado o multipicotado *Os Mestres Loucos*, aqui não há maiores preocupações com o que acontece diante da câmera. Chaleiras ao fogo, mãos avançando na água fervente, olhos revirados, babas escorrendo nos falam do acontecimento. Cada instante capturado pela câmera mostra um detalhe que ajuda a compor o acontecimento, o rito. Acompanhando Odile, *Gare du Nord* concentra-se na duração, sobretudo em sua segunda metade. A câmera insiste em seu perfil, ou no que

⁴⁵ MARSOLAIS, Gilles. *L'aventure du cinéma direct revisitée*, op. cit., p. 215-216.

consegue mostrar dele. O atropelamento aparece mais subentendido que mostrado. A câmera desloca-se rapidamente para mostrar o carro e o homem que dele desce. Mas logo volta a insistir em Odile. Essa câmera parece mais interessada no olhar surpreendido da moça, em sua reação, em suas expressões. Ao se deter nesse olhar, desprezando o que acontece em seu entorno, o filme privilegia a duração. Interessa-se menos por mostrar o acontecimento, embora possamos adivinhá-lo. Assim, ele surpreende o momento do atropelamento, nos diz o olhar de Odile, mas perde o acontecimento, o atropelamento em si. Apenas o advínhamos sem podermos vê-lo. Adivinhamos para onde Odile olha, mas a câmera insiste em seu olhar. Acompanhando as reações de Odile, sabemos que o homem a segue pela rua e insiste em falar-lhe, mas o filme se demora em mostrá-lo. A câmera insiste em Odile e nessa insistência parece mais preocupada com a duração que com o acontecimento.

A câmera, ao insistir na imagem de Odile, também limita a percepção do espaço. Mal podemos ver a rua por onde ele caminha. Assim seu deslocamento parece ser um deslocamento no tempo e não no espaço, nos falando da duração. Ela desloca-se, mas seu rosto permanece na tela sobre um fundo quase indistinto. O plano fechado em Odile tende a tornar a imagem indistinta, a despeito de seu deslocamento. O avançar no espaço, não corresponde, assim, a uma modificação no cenário. Parece então que ela se desloca sem sair do lugar. É quase como se não caminhássemos. Ao limitar a percepção do espaço em transformação, o filme insiste em um eterno imutável como se o tempo passasse sem que nada acontecesse.

Adiante, quando o homem de Auteuil se jogar em direção aos trilhos, também será mais a reação de Odile que a imagem do acontecimento que fornecerá os elementos da história. Ainda uma vez a opção da câmera será deixar escapar o acontecimento, centrando sua atenção na personagem. O tempo que o homem levou em seu suicídio é medido pela expressão de Odile, atônita, quase imóvel e impossibilitada de agir. Para a câmera de *Gare du Nord*, pouco importa o que aconteça, ela insiste em acompanhar Odile. O filme parece, então, distender o tempo para além de uma medida de acontecimento ou espaço. Ele não é o tempo que gastamos para percorrer um espaço, nem o tempo que algo demora em acontecer. Talvez, esse filme fale da duração de um feitiço: o tempo que a câmera permaneceu seduzida pelo rosto de Odile.

Anos depois, Rouch voltaria ao plano-seqüência. Dessa vez associado ao cinema documentário e ancorado na noção de duração do vivido e também no respeito à cena. Falo de *Os Tambores do Passado*⁴⁶, filmado em 1971. O filme mostra um rito de possessão no qual são utilizados tambores antigos. Tais tambores pertencem a uma tradição em vias de ser abandonada. Rouch e sua câmera foram convidados para assisti-lo e filmá-lo. No entanto, mais do que observar, interferiram no seu andamento. Partindo dessa experiência, o cineasta defende o conceito de *cinema etnográfico em primeira pessoa*. O rito mostrado no filme aconteceria independente da presença da câmera. Quando o aparato cinematográfico entra em cena, ele chegava ao seu quarto dia. Mas é difícil saber como teria sido o rito caso a câmera não estivesse presente, pois talvez nem mesmo a possessão mostrada no filme tivesse acontecido. E, fundamental nesse acontecimento foi a presença da câmera ocupando uma duração e sua atenção observando os pontos de tensão.

Quando o filme começa, uma fala explica ao público que, desde o meio-dia, aguarda-se o início das possessões. O fim da tarde se aproximava e elas não aconteciam. A equipe de cinema decide, então, entrar em cena. O filme logo oferece uma das primeiras marcas do chamado cinema etnográfico em primeira pessoa: o uso do pronome “nós” numa clara referência ao aparato cinematográfico. O pronome remete não apenas às pessoas, mas também aos equipamentos que entram no espaço do rito. As imagens, no estilo câmera subjetiva, também assumem a primeira pessoa. Apenas o que é visto por ela é mostrado, seguindo um ritmo próprio, marcado por uma marcha lenta e pela ausência de cortes.

As imagens também mostram que esse aparato cinematográfico não pretende guardar distância daquilo que filma. Aos poucos, ele avança em direção ao lugar do rito, aproxima-se da orquestra de tambores e faz-se notar. Assim, o “nós” é uma equipe, munida de seus equipamentos e de sua lógica de trabalho entrando no espaço do outro, o rito, ao qual integrará sua lógica de funcionamento. E ao integrar essa lógica ao rito, ele faz mais do que anuncia. A busca de fazer um documento filmado sobre os tambores antigos, próxima à idéia do filme observativo, cede espaço à interação entre os modos de funcionamento do rito e do cinema, aproximando-se do filme participativo. No centro da roda e ao som dos tambores, os passos do homem que faz a dança da possessão são

⁴⁶ *Les tambours d'avant – Tourou et Bitti*, Jean Rouch, 1972.

seguidos de perto. Assim como esse homem, o aparato cinematográfico, ao segui-lo, parece também dançar enquanto aguarda a chegada do espírito. E depois de quatro horas marchando ao som dos tambores antigos sem ser tomado pelo espírito, o homem e o aparato cinematográfico vêem o espírito chegar quando a câmera insiste em filmar. Seguindo esse homem, o aparato cinematográfico se aproxima da orquestra. Em certo momento a orquestra pára. E a voz-over se questiona: “Nós também deveríamos parar?”. Mas decidem continuar, certos de que algo pode acontecer. Os tambores retomam seu ritmo e a possessão acontece diante da câmera. Em uma cena que muito deve à relação com o aparato cinematográfico e sua opção por filmar uma duração (um fluxo contínuo de tempo) e uma tensão. Ao decidir continuar a filmagem, a câmera prolonga o tempo do não-acontecimento até que algo acontece. O nada distendido no tempo dá lugar ao instante do acontecimento.

Já corporificado no homem, o espírito não desconhece a presença da equipe de cinema. Ele segura o rosto de um dos músicos e o torce em direção à câmera e ele mesmo lança em direção ao equipamento alguns breves olhares. Vemos, então, como o aparato cinematográfico não observa à distância, mas entra no espaço do outro e passa a fazer parte dele. Este espaço deixa de ser apenas o lugar sagrado onde acontece o rito para ser também lugar onde acontece o filme. Convidado a assistir ao rito, pensando em documentar uma prática prestes a se perder (os tambores de antigamente) o encontro entre o rito e o cinema não se deu sem que um lado transformasse o outro. O que se pensava como um registro de um documento tornou-se agente do rito e o espírito que parecia já não responder aos tambores antigos, estimulado pela presença da câmera, comparece ao rito em sua homenagem.

Mas o aparato cinematográfico retoma seu projeto inicial quando a filmagem chega perto dos dez minutos. Aos poucos a equipe se retira e o rito continuará sem ela. A fala em primeira pessoa, a câmera subjetiva, o cumprimento de um projeto prévio são marcas a dizer para o público que o filme constrói uma visão particular sobre o rito. Uma visão particular de um aparato cinematográfico em particular que, ao ser aceito no centro do espaço sagrado, pôde fazer coincidir o lugar do rito com o lugar do cinema. Os *Tambores do Passado* constrói uma personagem de voz e olhar a guiar o espectador pelo interior do rito. No entanto o “cinema etnográfico em primeira pessoa” fala mais que de

um olhar. O filme mostra como a relação eu-outro modifica ambos os pólos. Tanto o projeto inicial do filme, quanto o rito cedem ao jogo interativo. O filme fala, então, não de um olhar subjetivo que poderia permanecer alheio e sim de uma relação que se constrói durante o ato da filmagem. Esse filme pode ser visto como uma síntese entre o observar e o interagir. A câmera observando de tão próximo que passa a interferir no andamento do rito. E fala também de como a exploração do nada, do não-acontecimento, pode nos brindar com um instante de magia.

Rouch oferece assim duas das faces do uso do plano-seqüência inspirado pelas discussões em torno do cinema documentário. A história contada sob a manta do respeito à unidade espaço-temporal assume características bem diversas. Os dois termos dessa unidade trazem inculcada a idéia de mostrar o acontecimento prolongando-se no espaço e no tempo. No entanto, o uso do plano-seqüência não garante a reprodução pelo cinema de um espaço-tempo próprio ao mundo vivido. Cria-se a magia, provoca-se a possessão, subvertem-se as noções de duração e acontecimento. Devaneio, sonho ou acaso, a irrupção do homem de Auteuil em *Gare du Nord* fala de um encontro improvável, possibilitado pelo cinema, no qual as noções de tempo e espaço não estão submetidas à ordem da vida cotidiana, ainda que a densidade do cotidiano seja sua inspiração.

2 – As duas metades de Gare du Nord e a irrupção do devaneio

O filme apresenta uma relação de espelhamento entre sua primeira e segunda seqüência, com ambas centradas em uma briga de casal. A primeira mostra um casal trocando acusações sobre o modo de comportamento um do outro e sobre as expectativas que cada um tinha quando se conheceram. A segunda remete a esse período inicial de um romance, quando tudo é mistério. Um novo casal se forma, parecendo um reflexo do outro a abordar os desejos, medos e expectativas da mulher. Odile é a imagem que se repete no espelho, embora o efeito de espelhamento distorça os sentidos de sua imagem, brincando com as idéias defendidas e rejeitadas pela personagem.

Esse espelhamento é repetido pela estrutura do filme. Como as distâncias que se multiplicam diante do espelho, o filme joga com as noções de próximo e distante. Ele começa com uma vista externa e longínqua. Neste momento, a câmera em nada se confunde com um observador próximo ou participativo. Bisbilhotando os telhados de Paris, ela surpreende Odile chegando à janela. E, ao vê-la, ocupa o lugar de um suposto observador que, da rua, se põe a imaginar como seria a vida daquela personagem. No momento em que Odile se prepara para fechar a janela, a câmera invade seu café da manhã e se posiciona, dentro do lar, como um convidado que acompanha a briga do casal e parece ora apoiar um, ora outro. Ao seguir Odile em sua descida rumo à rua, a câmera opta por abandonar Jean-Pierre à própria sorte. Nunca mais o veremos, nunca mais saberemos dele. Na porta do elevador ele ficou, para sempre, a chamar por Odile. Nesse momento da história tem início o efeito de espelhamento. A câmera começa acompanhando a moça muito de perto. Ela mostra um novo homem surgindo em sua vida, como antes nos mostrou seu marido, mostra esse novo casal em uma disputa que se não chega a ser uma briga como a da primeira cena terá, no entanto, conseqüências irreversíveis. Por fim, volta ao ponto de distanciamento e encerra seu interesse pela vida de Odile. Novamente, observando de longe e do alto, a câmera parece simplesmente perder o interesse por essa personagem, por sua história, pelo seu destino.



A câmera abandona Jean-Pierre e Odile, deixando-os aprisionados no eterno presente.

Do distante ao próximo e do próximo ao distante. Esse jogo de espelho brinca não apenas com as distâncias que se multiplicam diante dele. Como foi dito acima, o elevador

funciona neste filme à semelhança do espelho de Alice. Ou talvez seja mais próprio dizer que ele seja o corredor escuro a nos guiar à sala de espelhos de um parque de diversões. Reconhecemos no reflexo, o refletido. Mas distorcido. Ora invertido, ora achatado, ora ampliado. Odile e Jean-Pierre, transfigurados em Odile e homem de Auteuil, ganham ares de sonho ou de delírio. Toda a conversa do primeiro casal é repetida agora pelo segundo. Entretanto, os papéis se invertem estranhamente. O homem traz as falas de Odile e ela parece se colocar no lugar do marido. Suas falas ganham novas palavras. Seus desejos, novas maneiras de se expressar. A frase de Odile sobre os dois tipos de homem que existem reaparece na boca do homem de Auteuil como: “Eu escolhi ser aquele que devora e não aquele que é devorado”. Ele escolheu ser aquele que ela acusa o marido de não ser. Mas dessa vez, a fórmula lhe parece injusta. Reage ela, sem os arroubos do marido, mas com fala de sentido semelhante. Objeto de efeito peculiar. De um lado do espelho, Odile assemelha-se ao homem de Auteuil, do outro, a seu marido. Neste jogo, as partes encontram-se e afastam-se de forma desconexa. O reflexo e o refletido rejeitam as semelhanças físicas e mesmo as noções de gênero perdem o sentido. Aproxima-se por falas e desejos. Do outro lado do espelho Jean-Pierre é Odile ou Odile ao embarcar no elevador passa a encarnar Jean-Pierre. Se no mundo vivido o espelho é a superfície a separar o reflexo do refletido, no filme serve de superfície o plano-sequência forjado no escuro do elevador. A ruptura dilui-se em imagem contínua. Não há *raccord*, uma vez que não há salto. A ligação entre os dois planos assemelha-se a uma superfície lisa. Tal superfície permite criar esse lugar elevador-espelho-portal. Quando Odile embarca no elevador, todos nós embarcamos com ela e atravessamos o portal.

Ao escolher filmar em plano-sequência, a câmera cria a ilusão de que seguimos todos os passos de Odile em tempo real. Desde a janela que se fecha, e já estamos dentro de sua casa, até seu “não” final. Para Ollier⁴⁷, a câmera de Rouch seguindo Odile foi renunciada por aquela que segue Damouré em *Jaguar*, Nadine em *La Punition* e que acompanha as aventuras dos adolescentes de *La Pyramide Humaine*. Referindo-se ao

⁴⁷ Para este parágrafo Cf. OLLIER, Claude. *Cinéma-surréalité*, op. cit., p. 50-52.

trabalho improvisado do diretor diante da cena, fala em descoberta “automática”. Assim, ele constrói o argumento que levará ao Surrealismo, destacando o acaso e o plano-sequência como parte das influências do pensamento de Breton no filme. Chega a se perguntar por que outros diretores identificados com o Surrealismo, entre eles Luis Buñuel, não exploraram mais o uso do plano-sequência. Assim, ao mesmo tempo em que identifica a experiência de Rouch com o Surrealismo admite a existência de outros diálogos com o movimento para além do plano-sequência como analogia da escrita automática.

Quando Rouch escolheu filmar em plano-sequência e com som sincronizado, numa experiência próxima das discussões do Cinema-verdade e Cinema Direto, o cinema já dispunha de dois dos mais famosos planos-sequências de sua história. O filme de Alfred Hitchcock, *Festim Diabólico*, como o de Rouch, cria escuros para trocar a bobina de película e continuar a filmagem como se fosse um só e longo plano. O outro é a abertura de *A Marca da Maldade* de Orson Welles⁴⁸. Analisando comparativamente os três filmes, podemos perceber que, embora o de Rouch mantenha um diálogo com o Surrealismo, pouco podemos atribuir isso ao plano-sequência. Pois assim como filmes surrealistas não exploraram este recurso, outros o exploraram com objetivos e efeitos distantes da idéia de escrita automática.

O filme de Hitchcock pode impressionar o espectador por seu virtuosismo, no entanto pouco se distancia da decupagem clássica em sua maneira de enquadrar e movimentar a câmera. Rege o filme, a lógica de posicionar a câmera sempre no que seria o melhor ângulo de visão para acompanhar os acontecimentos. Assim, se não dispomos de um jogo de planos e contraplanos, também não perdemos de vista nenhum dos momentos importantes do filme. Por vezes, apenas em aparência encontramos rupturas com essa lógica. Ao esconder a corda, arma do crime, Bradon a exhibe ostensivamente por entre as frestas da porta vaivém. E quando os falantes não estão em foco é porque suas falas servem como som de fundo ao acontecimento principal. Isso acontece, por exemplo,

⁴⁸ *Festim Diabólico* (*The Rope*, Alfred Hitchcock, 1948) e *A Marca da Maldade* (*Touch of Evil*, Orson Welles, 1957).

quando a câmera se detém em Rupert Cadell (James Stewart) observando que há algo de estranho na festa, enquanto ouvimos a narrativa de como Phillip estrangulou uma galinha. Ou, adiante, quando os três conversam, mas a câmera fica com a governanta arrumando a casa com suas idas e vindas em torno do baú que serve de caixão à vítima dos dois rapazes. Embora exiba a maestria de seu diretor, não podemos dizer que a filmagem em plano-seqüência traga novidades ao que o cinema já sabia fazer. O mestre do suspense explorou uma forma a mais de estimular a expectativa do público diante da iminência do acontecimento.

Podia parecer que esse filme estivesse especialmente de acordo com a idéia de montagem proibida discutida acima. Mas filmado inteiramente em plano-seqüência e abusando dos planos de conjunto, ele acrescenta nada ou muito pouco ao sistema realista baziniano, sendo este baseado no *realismo físico*, na *autenticidade da imagem* e na *crença na imagem*, conforme foi discutido no capítulo anterior. Bazin, ao comentar o filme, afirma que ele poderia ter recorrido a decupagem clássica sem prejuízos à narrativa⁴⁹. Nos momentos em que os recursos técnicos e estilísticos pouco acrescentam à narrativa cinematográfica, poderia recorrer-se a eles indiferentemente. Para Bazin, a unidade espacial deve ser respeitada quando sua ruptura transformar a realidade em pura imaginação.

Não se trata de modo algum, entretanto, de retornar obrigatoriamente ao plano-seqüência, nem de renunciar aos recursos expressivos e às eventuais facilidades da mudança de planos. As presentes observações não têm por objeto a forma, mas a natureza do relato ou, mais exatamente, certas interdependências da natureza e da forma⁵⁰.

Um pouco diferente é a cena de *A Marca da Maldade*. A seqüência começa com uma bomba relógio sendo armada e colocada em um carro. Acompanhando o carro encontramos o casal de protagonistas do filme: o policial Vargas e sua mulher Susan

⁴⁹ Cf. BAZIN, André. *Montagem Proibida*, op. cit., p. 62.

⁵⁰ BAZIN, André. *Montagem Proibida*, op. cit., p. 62.

(Charlton Heston e Janet Leigh). As tomadas abertas ampliam a sensação de que o acaso pode interferir a qualquer momento. Trânsito, guardas, pedestres, homens empurrando carrocinhas parecem dizer que nessa movimentada fronteira pode-se esbarrar com o inesperado a qualquer momento. A idéia do plano-sequência aparece assim mais próxima da de *Gare du Nord* que de *Festim Diabólico*. Há aqui menos preocupação com mostrar os acontecimentos. A rua se oferece à câmera como um caos que ela seleciona aleatoriamente. Apesar da explosão anunciada, rege a cena a expectativa da irrupção do acaso mais que o suspense. E, ao contrário do filme de Hitchcock, algo acontece distante da câmera enquanto ficamos com as declarações de amor do casal. O diálogo que poderia servir de som de fundo ao acontecimento é alçado ao primeiro plano, enquanto o público é surpreendido pelo barulho da explosão. Nesse momento somos colocados ao lado do casal e longe do acontecimento. A cena amplia o efeito de seleção aleatória. Olhando para o caos, a câmera poderia fixar-se em qualquer parte, deixa-se, então, guiar ora pelo carro ora pelo casal. Enquanto no filme de Hitchcock prevalece a lógica de mostrar o acontecimento, o filme de Welles abre-se para o acaso, nem sempre surpreendido pela câmera.

Nos três filmes, trata-se de cena planejada. Assim, há apenas, quando há, a impressão de acaso. Com maior ou menor grau de controle, as cenas foram planejadas para provocarem essa impressão. Os dois filmes mais antigos, na segurança do estúdio, garantem a eficácia da cena. No filme de Rouch, o artifício de controle passa pelo uso abusivo do plano fechado. Odile na rua, não nos deixa ver a rua. Somos obrigados a nos contentar com seu rosto ou com o do homem de Auteuil. Será que algum flagrante da vida cotidiana ali se perdeu? Apenas podemos supor. Lembro-me então da fala de Benjamin sobre a fotografia: “o observador sente necessidade irresistível de procurar nessa imagem a pequena centelha do acaso, do aqui e agora, com a qual a realidade chamuscou a imagem”⁵¹. No entanto, se no Cinema-verdade e no Cinema Direto filmar na

⁵¹ BENJAMIN, Walter. Pequena história da fotografia. In: _____. *Obras Escolhidas I (magia e técnica, arte e política)*. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 94.

rua e usar o plano-sequência pode servir para surpreender a irrupção do acaso, nesses filmes o acaso apenas pode ser ilusão.

Marsolais defende que o uso do plano-sequência pode trazer para o cinema a duração do vivido, a duração no momento mesmo em que se faz⁵². Dessa maneira, ele parece defender uma equivalência entre o tempo do filme e o tempo cronológico do acontecimento, ou que o filme respeite o tempo do acontecimento. A idéia, talvez própria para os filmes do Cinema-verdade e do Cinema Direto, também não é adequada a estes três filmes. Não se trata de repetir no filme o tempo da vida cotidiana. Uma hora e meia é pouco para que um assassinato aconteça, uma festa seja preparada, os convidados cheguem e saiam, um deles retorne e desvende o crime. Assim como, em três minutos dificilmente atravessaríamos a fronteira entre México e os Estados Unidos, mesmo na década de cinquenta. Também dezesseis minutos não seria tempo suficiente para um casal partir de uma conversa banal ao fim do relacionamento, outro se formar e culminar com o suicídio do homem. Não se trata, em nenhum desses casos, de levar para o cinema o tempo da vida, mas de criar uma duração própria a cada uma dessas narrativas.

Nesses filmes, somos colocados diante de uma duração que acelera o tempo da vida e não que congela, ou prolonga, o acontecimento. Penso aqui em outra idéia que podemos associar ao plano-sequência, o plano longo. Esse tipo de plano ofereceria ao espectador uma experimentação de uma duração prolongada? Longa, nesses casos, talvez apenas a espera pelo momento do corte. Em *Gare du Nord*, a experiência da duração, tendo como parâmetro o desenrolar completo da narrativa, comprime o tempo e acelera os acontecimentos. Constrói uma temporalidade particular. A aparência de duração do vivido vem dos detalhes oferecidos pelas imagens e que não costumam frequentar o cinema. Ao exibir detalhes do amanhecer doméstico, dá-lhe a consistência da duração do vivido, mas é outra coisa: prepara-se a torrada, serve-se o café, quebra-se o ovo cozido, mastiga-se, engole-se, Jean-Pierre faz a barba, Odile penteia-se, ambos se preparam para ir trabalhar. Uma mostra de nossas atividades cotidianas ocupa os primeiros nove

⁵² Cf. MARSOLAIS, Gilles. *L'aventure du cinéma direct revisitée*, op. cit., p. 216.

minutos do filme. Dificilmente faríamos tanto em tão pouco tempo. No entanto, temos a sensação de estarmos observando a vida acontecer diante da câmera. Tal efeito é conseguido uma vez que a cena capta a densidade da duração do vivido e não seu tempo cronológico.

No interior do filme, teremos alguns tempos dramaticamente mortos. Nesses momentos seremos obrigados a contemplar, a esperar, a vivenciar o tempo longo. Odile



Detalhes da vida cotidiana imprimem a densidade da duração do vivido.

sonhadora, não apenas pensa nas viagens que gostaria de fazer. Divide com o público sua percepção da voz suave das aeromoças. Da descida do elevador ao quase atropelamento de Odile não há ação dramática. Temos a sensação de que nos deslocamos no espaço, mas o tempo permanece inalterado. O elevador desloca-se; Odile caminha; a câmera acompanha seus passos. O público seguindo seus passos e seu ritmo faz o mesmo caminho. Com ela atravessamos de um lado ao outro da narrativa e seremos igualmente surpreendidos pela aparição do homem de Auteuil.

Limitando o acesso ao cinema das fagulhas do acaso, subvertendo a duração do vivido, *Gare du Nord* rompe seu contrato de inspiração com o Cinema-verdade e o Cinema Direto. E o que seria do filme caso filmado em múltiplos planos? Muito provavelmente nos ofereceria um conjunto de imagens, que embora diferentes na aparência, guardariam o principal do espírito do filme. Os dois lados do filme, unidos e separados pelo escuro do elevador, importam mais pelo efeito de espelhamento que pela solução de continuidade

da imagem. O principal efeito criado pelo plano-seqüência encontra-se na criação do elevador-espelho-portal. Curiosamente, justo onde não vemos, mas há um corte.

Do outro lado desse espelho-portal, criam-se reflexos estranhos transmutando Odile em Jean-Pierre e concretizando seus desejos no homem de Auteuil. Esse lugar assemelha-se ao mundo de sonhos. Como nos lembra Benjamin “portas imperceptíveis a ele nos conduzem”. E continua:

A semelhança entre dois seres, a que estamos habituados e com que nos confrontamos em estado de vigília, é apenas um reflexo impreciso da semelhança mais profunda que reina no mundo dos sonhos, em que acontecimentos não são nunca idênticos, mas semelhantes, impenetravelmente semelhantes entre si⁵³.

Os desejos, as falas, a cena vivida por Odile aparecem, após atravessar uma porta imperceptível, correspondendo a semelhanças que já não são da ordem do visível. A figura de Odile já não defende mais as mesmas idéias. Diante de suas próprias palavras ela parece não se reconhecer. Renega o homem surgido do acaso como quem renega os próprios desejos quando eles estão prestes a se realizar. Será que perdeu a graça ou ela agora tem medo? O homem de Auteuil manifesta-se como fruto dos desejos de Odile. Aparece a ela, como em um sonho, saído de lugar algum. Durante o sono uma mistura de imagem, desejo e medo toma conta de nós. A vigília, agora, oferece-se distorcida, contorcida, retorcida. Ou talvez, ao entrar no elevador, Odile tenha sido jogada não nas ruas de Paris, mas nas ruas de seus próprios medos e desejos. Nesse sentido, o homem de Auteuil não é o acaso que traz a solução de seus problemas, nem a vigília modificada pelo sono. Ele é lembrança. Lembrança de seus sonhos.

O filme *8 ½* ajuda-nos a entender esse caos de lembranças, sonhos e devaneios. Em um terraço, Guido (Marcelo Mastroianni), sua irmã e sua mulher Luisa (Anouk Aimée) conversam quando chega ao mesmo local uma de suas amantes⁵⁴. Ele e a mulher começam a discutir. Guido então abre uma porta para o mundo de seus desejos. Nesse sonhar

⁵³ BENJAMIN, Walter. A imagem de Proust. In: _____. *Obras Escolhidas I (magia e técnica, arte e política)*. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 39.

⁵⁴ *8 ½* (8 ½, Frederico Fellini, 1963).

acordado, Luiza é amável com sua amante. A cena das duas mulheres em harmonia funciona como mais uma porta. Ele atravessa em direção às camadas mais profundas de seus desejos. Agora, ele é o senhor de um harém onde moram todas as mulheres de sua vida e Luiza é a governanta feliz de seu senhor e de suas funções. A imaginação torna-se o instrumento de realização de todos os sonhos. Mas a estrutura de sonho não é abandonada. Preserva-se dela a confusão de sentidos provocada por imagens desconexas, as frases aparentemente deslocadas, a presença de pessoas de diferentes épocas e lugares reunidas nesse lugar aberto aos acontecimentos mais improváveis.

Em *Gare du Nord* o escuro do elevador faz o papel de Marcelo Mastroiani afundando na cadeira e sorrindo levemente. A porta imperceptível abre-se para Odile. Antes, Odile sonhadora pensava nas viagens, na voz suave das moças do aeroporto. Mas não podia embarcar em seu devaneio, preocupada que estava com os modos do marido, com o horário do trabalho, com a vista de sua janela que logo seria obstruída. Decidida a não voltar para casa, a não voltar para tudo que a chateia, ela embarca não apenas no elevador, mas em seus devaneios. Nesse momento, ele abre-se para o acaso e deixa-se surpreender pelo homem de Auteuil. A cena que acabou de vivenciar aparece inexoravelmente relacionada com a lembrança de seus sonhos. Já não é possível separá-los, pois nesse momento ela mergulha não apenas em um mundo de sonhos, mas nas lembranças que dele guarda. Faz viver aquela personagem imaginada durante seu café da manhã: aventureiro, cortês, magro e disposto a levá-la em viagem por um mundo de luxo e mistério. Lembrança de sonho guardando as incoerentes coerências de seus desejos. Odile gostaria que seu marido fosse diferente, mas não procura outro homem, como Guido não abandona sua mulher. Mas no filme de Fellini, Guido e o público são permanentemente informados do caráter de devaneio da cena. Guido sorrindo abre a primeira porta, enquanto um caldeirão de fumaças abre a segunda. Adequado ao mundo dos sonhos, ele não é obrigado a recusar-se a sonhar e pode deliciar-se com sua imaginação. *Gare du Nord* oferece ao público uma cena em que apenas pistas nos dizem de seu caráter de sonho. E se o elevador for apenas um elevador. Então, o homem de Auteuil seria fruto de um acaso improvável e não lembrança de sonhos. Odile é obrigada a

decidir: continua a sonhar, viaja com esse homem ou diz não aos seus devaneios e retorna a vida de funcionária. Indispunha-se com sua vida, como agora com seus sonhos.



Guido, ao afundar-se na cadeira, transporta-se para um mundo imaginário.

As duas metades de *Gare du Nord* mergulham o filme em uma das características caras a Breton: a mistura de realidade e irreabilidade, de razão e desrazão, de reflexão e de impulso⁵⁵. Não sabemos se Odile, pelas ruas de Paris, sonha, lembra-se ou vive. Seria seu



Diferentemente, Odile tem dificuldade para se entregar aos seus sonhos.

“não” final uma negativa ao impulso, ao acaso, aos sonhos? Benjamin ajuda-nos a encontrar uma resposta possível. Para ele, os surrealistas, partidários do comunismo, apresentam um pessimismo integral. Tal pessimismo traduz-se em desconfiança. Desconfia-se do destino da liberdade, do destino da humanidade européia, de qualquer forma de entendimento mútuo, seja ele entre as classes, entre os povos ou entre os

⁵⁵ BRETON, André. Segundo manifesto do Surrealismo. In: _____. *Manifestos do Surrealismo*, op. cit., p. 169.

indivíduos⁵⁶. Tal pessimismo daria ao sonho de Odile a forma do impossível. No Surrealismo, a imaginação torna as coisas reais, mas fala-se aqui na liberdade do imaginar e na realidade dos sonhos. Nesse lugar comandado pela mente, pode-se viver em um harém como Guido ou encontrar-se com o homem de Auteuil com Odile. O harém de Guido sobrevive. Por um breve tempo, ele parece tornar-se pesadelo, mas logo a personagem resolve seus conflitos e consegue manter vivo seu sonho. Mas esses seres e lugares não atravessam a porta invisível quando se faz o caminho de volta. Do lado de lá eles vivem e morrem.

Em *Gare du Nord*, Odile já não pode mais desfrutar da liberdade de sua imaginação, ela que já não buscava a liberdade de suas ações. A vida imaginária apenas pode ser devaneio. É como em um devaneio que Odile mergulha nas ruas de Paris e encontra o homem de Auteuil. Entre surpresa e assustada ela nega essa vida que se oferece a ela. No filme de Rouch, a desconfiança surrealista transfigura-se na dupla morte. Odile diz “não” à porta que se abriu para seus sonhos, e o homem de Auteuil nega a vida. Embora possamos ver nesse homem a proposta de realização dos sonhos da moça, também sabemos que ela não buscava, como Nadine em *La Punition*, uma vida de aventura, nem acreditava mais nos mistérios do amor. O sonho com uma vida como a dos olímpicos parece, então, constituir amarras para sua vida vivida ou imaginada. Assim, o filme de Rouch parece nos dizer que quando o espírito perde espaço para os sonhos de consumo, chega ao fim o tempo de liberdade. O último vestígio desse tempo sonhado se entrega aos trilhos de trem. O homem de Auteuil ainda tinha a esperança de viver um louco amor, mas vê seu sonho dissipar-se quando Odile lhe diz “não”. Em *Gare du Nord*, os sonhos são tolhidos e a imaginação pouco se rebela. Assim como se imagina pouco, pouco se realiza. Não se representa o gangster, não se tenta ser artista, não há espaço para a realização dos sonhos pregados pela cultura de massa. Também não há mais espaço para o homem de espírito livre em busca de seus pares, o homem surrealista. Percebemos então, que o alto grau de arbitrariedade desse encontro não se deve apenas a esse trânsito improvável entre os dois bairros de Paris. Mas, como Jean-Pierre permanecia ligado à cidade em demolição, também esse homem já não pode deixar viver em liberdade seu

⁵⁶ Cf. BENJAMIN, Walter. O surrealismo: o último instantâneo da inteligência européia. In: _____. *Obras Escolhidas I (magia e técnica, arte e política)*. São Paulo: Brasiliense, 1985. p.34.

espírito. E Odile que largou o marido e se negou a fugir com o homem de Auteuil é, então, abandonada pela câmera.

Parte II – Sobre Heróis e Narradores

Entre *Os Mestres Loucos* e *Gare du Nord*, uma década se passou. Entretanto, os filmes trazem uma questão capaz de atravessar esses anos: a construção de uma imagem realista baseada na idéia do respeito à coisa filmada. Tal imagem foi perseguida por cada um dos filmes analisados nesta pesquisa. Sem abandonar esse problema, gostaria de me concentrar em outros não distantes da problemática do realismo cinematográfico: a construção de um herói moderno e a função do narrador como organizador da narrativa fílmica. No realismo apresentado por Jean Rouch já não se acomodavam bem os antigos heróis de cinema, nem as gastas formas de narrar e de se inventar como narrativa.

Jaguar e *Eu, um Negro* foram rodados na mesma época e utilizam recursos tanto técnicos quanto estilísticos semelhantes. Os dois filmes também trazem questões análogas: o problema de um cinema construído entre um olhar estrangeiro e um olhar local; a instauração de um narrador auxiliar que pressupõe certa tensão na relação sujeito-objeto; o questionamento do conceito de herói e a proposição de um herói moderno. Estes três pontos serão abordados nos dois capítulos seguintes. Assim, discussões iniciadas em um reverberam no próximo.

A história de *Jaguar* é baseada na migração sazonal do Níger. Inspirada por essa situação pertencente à certa tradição de suas personagens¹, a narrativa constrói-se em diálogo com elementos da cinematografia ocidental. Nesse filme, o encontro entre as culturas ocidental e africana aparece impregnado por certo romantismo que se reflete na maneira como o filme constrói o vilarejo de Ayorou, a *brousse*, mas também a viagem e os acontecimentos envolvendo os viajantes. Do ponto de vista do estilo, faz-se notar a influência dos filmes de faroeste americanos e o do neo-realismo italiano. Já algumas de suas práticas relacionam-se com o documentário. As fronteiras fluidas entre documentário e ficção são exploradas no interior de um mesmo filme.

¹ Na década de 1950, 7% da população total do oeste do Níger emigrou para a Costa do Ouro, a antiga colônia britânica onde hoje é Gana. Na região de Tillabéry, entre 25% e 45% dos homens em idade de trabalho partem todos os anos. (Cf. ROUCH, Jean. Problèmes relatifs à l'étude des migrations traditionnelles et des migrations actuelles en Afrique occidentale. *Bulletin de l'IFAN*, tomo XXII, série B, n. 3-4, p. 371, 1960) As características dos emigrantes são: idade média de 28 anos, 60% de solteiros, 71% fica menos de dois anos no exterior, "o emigrante típico deixa seu país ao fim da estação chuvosa, em outubro, e retorna no começo das chuvas, em abril ou maio". (ROUCH, Jean. Problèmes relatifs à l'étude des migrations traditionnelles et des migrations actuelles en Afrique occidentale, op. cit., p. 376).

Com *Eu, um Negro*, Rouch realiza uma espécie de continuação de *Jaguar*. Se lá o enfoque estava no percurso da viagem e na transitoriedade da situação de imigração, aqui está na vida do imigrante tentando se estabelecer. Como em *Jaguar*, os imigrantes vieram do Níger, mas escolheram fixarem-se em Abidjan, Costa do Marfim, na época colônia francesa. Ao fixar-se em Abidjan, Robinson (protagonista do filme), deixa de ser um viajante para ser um estrangeiro de tipo especial, o imigrante. Quanto ao estilo do filme, *Eu, um Negro* rompe de maneira mais forte que *Jaguar* com o cinema clássico americano.

Em *Eu, um Negro*, fala-se de maneira mais clara de uma África urbana, agora liberada da visão romântica. Esta África aparece ainda mais distante das paisagens de savanas habitadas por animais selvagens que povoam o imaginário ocidental. Em seu lugar, o filme oferece uma cidade com seus problemas de desemprego e seus processos migratórios. Como os ocidentais, os imigrantes africanos se distraem vendo filmes americanos no cinema e sonham ser Marlon Brandon. Ou melhor, sonham ser Edward G. Robinson, Eddie Constantine e Dorothy Lamour. Desta maneira, Rouch e sua câmera posicionam-se no centro da contaminação cultural, pois Abidjan já absorveu em seu cotidiano elementos da vida urbana ocidental.

Os dois filmes partilham da instauração de certa tensão na relação observador-observado. Esses filmes são fabricados a partir da interação entre diretor, atores, lugares. No interior da narrativa, essa maneira de se construir é expressa pela instauração de um *narrador auxiliar*, dividindo com o narrador a responsabilidade de organizar e contar a história. Dessa forma, o outro já não sofre “passivamente” a observação, mas é tomado como alguém de opinião e vontade, alguém que age, enfim ele é também sujeito. A relação entre observador e observado aparece nos filmes desdobrada em diferentes momentos. Quando o filme é produzido essa relação se dá entre o aparato cinematográfico e os atores (pressupondo seus aparatos particulares, suas maneiras de ser e de agir). Entendo o aparato cinematográfico como as pessoas, os equipamentos assim como as práticas específicas de uma produção cinematográfica. Pesa sobre essa relação o fato de que essas práticas nem sempre são compartilhadas por aqueles que se oferecem para serem filmados. Dentro do filme pronto, o papel do observador é ocupado pelo narrador e do observado pelas personagens. Decorre disso a importância de analisarmos os papéis desempenhados no filme pelo narrador assim como pelo narrador auxiliar.

Ambos os filmes foram construídos com sons não-sincronizados e veremos durante as análises como as falas em voz-over assumem funções diferentes. Em *Jaguar*, a cena do encontro dos viajantes com o povo Somba tem suas imagens comentadas pelos primeiros. Assim, as falas dos viajantes passam a direcionar o sentido sugerido pelas

imagens. Nesse ponto é possível especular sobre o estabelecimento de um *narrador auxiliar*, interferindo na organização da narrativa, mas que permanece subordinado ao narrador. Também em *Eu, um Negro*, o protagonista Robinson assumirá, por vezes, essa função de narrador auxiliar. No entanto, nesse filme, o uso da *voz-over* assume diferentes características e tem diferentes funções. Como *voz-de-Deus*, ela assume o papel de orientar a leitura geral que o espectador pode fazer do filme. Mas, além disso, ela pode provocar rupturas na fluência dessa leitura, quebrando com o esquema de projeção e identificação². Esse esquema é dificultado pela falta de sincronia entre som e imagem, podendo causar certo estranhamento na maneira de perceber o filme. Ainda assim, a partir de alguns minutos, é provável que o espectador já esteja habituado ao novo modelo oferecido pelo filme. Novamente o filme insere rupturas, dessa vez em forma de cartelas: um fundo escuro, algumas inscrições e a fala do narrador pesando sobre eles. E, quando o espectador poderia ser tomado pela história e por suas personagens, há uma ruptura que o leva para uma imagem vazia e uma voz exterior à diegese.

Nos dois filmes, as falas do narrador tendem a fazer a ligação entre o mundo do filme e o mundo vivido. Tal postura pode intensificar a confusão entre ser esta uma história “real” ou uma história “inventada”. Foi em uma crítica a respeito de *Eu, um Negro* que Godard cunhou uma frase célebre sobre os limites entre documentário e ficção: “Todos os grandes filmes de ficção tendem ao documentário, como todos os grandes documentários tendem à ficção”³. A frase de Godard instiga-nos a pensar que todos os grandes filmes teriam em comum duas características: a relação com a realidade e o apuro narrativo. E é na relação com a realidade e na interação com os atores e o cenário do filme que *Eu, um Negro* e *Jaguar* se inventam enquanto história e enquanto forma narrativa. Mas também, a partir dessa interação, se inventa uma metodologia para construir os filmes.

Por fim, os filmes participam do questionamento do conceito tradicional de herói e, paralela à temática de uma África urbana, constroem o conceito de *herói moderno*. Damouré e Robinson são, no interior do filme, nomeados heróis modernos. Damouré era o “bandidinho” ou “Tarzan”. Assim, o filme o compara a heróis e galãs. Tal alusão traz um misto de aproximação e, sobretudo, distanciamento em relação ao herói tradicional.

² Segundo Morin, o complexo projeção-identificação surge com a participação afetiva do espectador diante do filme ou de qualquer tipo de espetáculo, vivenciando o espetáculo “de uma forma quase mística”, integrando-se mentalmente nas personagens e suas ações (projeção) e integrando em si as personagens e ações (identificação). (Cf. MORIN, Edgar. *As Estrelas: mito e sedução no cinema*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989. p. 82).

³ GODARD, Jean-Luc. L’Afrique vous parle de la fin et des moyens. *Cahiers du Cinéma*. Paris, n. 94, p. 21, abr. 1959.

Damouré esmera-se em parodiar tipos heróicos. Ao recorrer à galhofa e ao riso, *Jaguar* está mais próximo de questionar o conceito de herói que de propor um novo conceito. *Eu, um Negro* propõe de forma mais clara o novo conceito. Robinson é um imigrante que atravessa as ruas de Abidjan ora vestindo roupas rasgadas, ora buscando emprego. O herói que esse filme apresenta já não guarda relação com Aquiles, nem mesmo a relação de paródia promovida por Damouré. Não há um esforço no sentido de fazê-lo parecer mais belo ou mais forte. Robinson é apenas um imigrante, vivendo em um bairro pobre, ao lado de pessoas igualmente pobres, em um lugar marcado por símbolos de pobreza como construções mal-conservadas, calçadas de terra e ruas cheias de lama. Assim, nomeá-lo herói e vê-lo como herói apenas é possível ao se abandonar o conceito tradicional de herói.

Para a análise de *Jaguar*, será importante discutir o tipo de imagem da África proposto por ele: como ele “inventa” esse lugar, como ele tenta se aproximar do ponto de vista de suas personagens e, finalmente, de quais estratégias o filme lança mão para “inventar” esse lugar e suas personagens. A discussão se dará primeiro através de uma melhor aproximação com a história do filme. Depois, será discutida a influência dos estilos do faroeste e do neo-realismo italiano na saga dos viajantes africanos, bem como a influência de práticas relacionadas ao documentário. Com a análise da cena do encontro com o povo Somba, será discutida a instauração de um narrador auxiliar, mas também a possível busca do abandono da imagem exótica. Por fim, será analisada a articulação proposta pelo narrador do filme, assumindo de forma explícita o seu lugar de autoridade.

Quatro problemas centrais serão discutidos através da análise de *Eu, um Negro*. O primeiro diz respeito à metodologia de construção do filme e toca na forma como ele é narrado. Como um desdobramento dessa questão, discutiremos as funções assumidas pelas diversas vozes no interior do filme. O terceiro refere-se a um novo estatuto do herói. E, por fim, a análise do estilo do filme a partir das cenas em que a voz-de-Deus e a cartela estão ausentes. Ou seja, a partir das cenas que se concentram nas personagens, em suas imagens e suas falas. Esta análise concentrar-se-á nas cenas finais do filme, quando Robinson relembra do Níger e da guerra da Indochina, possibilitando-nos refletir ainda sobre a memória.

Passemos aos filmes.

Jaguar

Damouré: Agora eu sou jaguar. Jaguar é um jovem galã, de cabelos bem penteados. Enquanto anda, ele olha para todos, especialmente para as belas garotas, e fuma seu cigarro tranqüilamente.

Jaguar.

No início do filme, a tela ainda negra é como que iluminada pelo som ágil e alegre de uma música. Pouco adiante, um letreiro diz: “Essa história foi rodada quando a África negra ainda não era independente, e a Costa do Ouro ainda não se chamava Gana...”. Em seguida, a câmera mostra um céu cheio de nuvens e após um movimento vertical para baixo, mostra mato e galhos secos. Olhando para esta imagem, o espectador ouve o seguinte diálogo:

- Adam, vamos te contar uma história.
- Que história?
- Nossa viagem a Gana, que se chamava, na época, Gold Coast, Costa do Ouro. Lá, aonde as pessoas vão procurar dinheiro, roupas e todo tipo de riqueza.

Sobre a mesma imagem mostrada durante esse diálogo, aparecem os créditos. Pode-se notar que as personagens do filme têm o mesmo nome dos atores. A proximidade entre a apresentação daquelas e os créditos facilita a permanência de seus nomes na memória do espectador. Com essa abertura anuncia-se o jeito de narrar de *Jaguar*. Os galhos secos falam da aridez, mas a música busca a alegria que pode ser encontrada nesse lugar. O texto de abertura se preocupa com certo contexto histórico, já o céu que imediatamente o sucede joga o espectador no abismo. E, enquanto a câmera desce em direção à terra, o diálogo remete a um mundo de histórias onde reinam pessoas que partem em aventuras, em busca do “ouro”.

Os que têm familiaridade com os filmes de Rouch vão reconhecer sua voz no diálogo acima e na explicação que aparece logo depois dos créditos. “A história começou

na pequena *brousse* de Ayorou. Lá, nós éramos três camaradas: Lam, Illo e Damouré.” Sobrepõe-se a essa fala o som suave de um instrumento de sopro, contrastando com o matagal, os galhos retorcidos e a vegetação seca. Mas a câmera logo procura certa delicadeza nessa paisagem: uma flor, uma libélula. Também é nos galhos secos que o gado encontra o alimento. O lugar de partida da aventura é assim apresentado: árido, mas não desprovido de vitalidade. Essa seqüência é marcada por um acento lírico, dado o tom melódico da música, o ritmo lento da montagem, o abandono do olhar para a beleza que brota da mais árida paisagem. Esse olhar lírico não está preocupado em denunciar a miséria dessa terra, nem a dificuldade de subsistência nesse lugar. Ele se entrega à flor que insiste em ali brotar¹. O “eu lírico”, mesmo falando de um lugar concreto ou de pessoas concretas, abandona-se aos sentimentos e deixa escapar as definições mais sólidas que poderiam ser associadas a esse lugar ou pessoa. Nessa seqüência inicial, a *brousse* foi nomeada, mas as primeiras associações reivindicadas são a melodia de uma música e as imagens ressaltando suas belezas. Nada de concreto é dito ainda sobre esse lugar. Quem o habita ou como vivem seus habitantes... Nessas imagens, isso não tem importância. A princípio, o espectador é confrontado com o sentimento de nostalgia, de uma esperança sugerida pela combinação da música com a beleza da paisagem e o ritmo da cena. A *brousse* é um lugar capaz de fazer florescer seus galhos secos e assim fazer com que a esperança e a beleza sobrevivam à aridez.

A imagem da *brousse* como um lugar de resistência e esperança está no centro de certo romantismo mostrado em *Jaguar*. A mentalidade romântica é uma forma de resistência à racionalidade da vida moderna. Como diz Georg Simmel, na cidade grande toda qualidade e individualidade são reduzidas a um problema pecuniário: “quanto?”². Seria a exageração desta característica na vida moderna, levando ao reino do individualismo e da solidão, o alvo da crítica desse filme. A essas características *Jaguar*

¹ A Lírica se define por uma não cristalização de personagens nítidas e pela manifestação de “uma voz central – quase sempre um ‘Eu’” que exprime “seu próprio estado de alma”. O autor chama a atenção que poemas puros quanto ao gênero (épico, lírico ou dramático) quase não podem ser encontrados. Porém, “quanto mais os traços líricos se salientarem, tanto menos se constituirá um mundo objetivo, independente das emoções da subjetividade que se exprime. Prevalecerá a fusão da alma que canta com o mundo, não havendo distância entre sujeito e objeto. Ao contrário, o mundo, a natureza, os deuses, são apenas evocados e nomeados para, com maior força, exprimir a tristeza, a solidão ou a alegria.” ROSENFELD, Anatol. *O Teatro Épico*, São Paulo: Perspectiva, 1985. p. 23.

² Cf. SIMMEL, Georg. A metrópole e a vida mental. In: VELHO, Guilherme Otávio (Org.). *O Fenômeno Urbano*. Rio de Janeiro: Zahar, 1963, p. 15.

opõe a *brousse*, as relações não mediadas pelo dinheiro, a camaradagem, a individualidade de suas personagens alçadas ao posto de heróis. E quando uma cidade torna-se o cenário do filme, as relações de trabalho serão marcadas em parte pela paródia; e, sobretudo, será o espanto e a alegria em oposição à atitude *blasé*³ que dominará as emoções do herói.

Em *Jaguar* a referência ao movimento romântico toca certas características conceituais apresentadas no filme. A maneira como ele constrói tanto a *brousse* quanto a cidade fala de uma mentalidade romântica defendendo a utopia como contraponto do mundo moderno. O romântico é entendido aqui como aquele que rejeita o uso da razão para procurar a beleza, a vitalidade ou poesia. Ao buscar na *brousse* os elementos para uma crítica à modernidade, *Jaguar* faz uso de uma crítica romântica que difere da crítica racional: não interessa tanto denunciar o lugar de subordinação que a colônia ocupa, mas valorizar as características qualitativas que o mundo moderno rejeita. A maneira como o filme olha para a *brousse* ou para a cidade não diz de um lugar dominado pelo sistema colonial. A *brousse* é cantada por um “eu lírico” e construída em oposição ao caos do trânsito, aos excessos de estímulos: paisagem cuja monotonia das cores é formada por terras secas e galhos retorcidos capazes, ainda assim, de florescer. Na abertura do filme, *Jaguar* deposita na *brousse* suas esperanças. As qualidades oferecidas pela *brousse* são como flores nascendo na periferia da sociedade moderna⁴.

No filme, vemos três viajantes decidindo abandonar a *brousse* para conhecer a cidade. No mercado de Ayorou, os três decidiram fazer a viagem. No mercado, onde as pessoas das diferentes regiões encontram-se todos os domingos, tudo se decide, disse a voz-over. As imagens mostram crianças, adultos e animais disputando um mesmo espaço localizado às margens do rio. Lam vende um touro e consegue o dinheiro para viajar. Damouré trabalha escrevendo cartas ditadas por aqueles que não sabem escrever. Os homens jogam cartas e conversam sobre a necessidade de ir à Costa do Ouro. A viagem

³ Segundo Simmel, a atitude blasé surge em decorrência dos excessos que a vida metropolitana oferece aos indivíduos, estimulando seus nervos a tal ponto que, com o tempo, eles se tornam incapazes de reagir adequadamente aos novos estímulos, pois a capacidade de discriminar os objetos ou os acontecimentos fica embotada. (Cf. SIMMEL, Georg. *A metrópole e a vida mental*, op. cit., p. 18).

⁴ Os filmes de Rouch do período aparecem associados aos movimentos da *Nouvelle Vague* e dos Cinema-verdade e Cinema Direto (em alguns casos retrospectivamente, tendo em vista que o filme antecede aos movimentos). Em ambos os movimentos, é possível encontrar delineados de forma mais ou menos clara características que remontam ao romantismo como o *desejo de autonomia* e a noção de *gênio*, discussão a ser aprofundada no último capítulo.

não aparece, assim, como uma necessidade pessoal das personagens, mas como algo que precisa ser feito. Primeiro o locutor fala dos homens que participam do jogo de cartas: “Os jovens que partiram para Kumasi, aqueles que sonhamos imitar”. Depois, vem a voz dos viajantes: “É preciso partir. À Costa do Ouro é preciso ir. [...] É preciso que se vá ver esse país”. Em nenhum momento é verbalizado o motivo da ação, viajar. Apenas é possível supor que seja a necessidade de escapar de uma situação de vida precária. Isso está nas imagens, na terra seca que dificulta a criação de gado, na pescaria que produz baixos resultados. E se conhecer os segredos do rio não é o suficiente para garantir a pesca, como acontece a Illo, talvez seja mesmo hora de partir, de ir à Costa do Ouro, de ir ao “mundo moderno”. E aqui se estabelece uma oposição: se a *brousse* é o lugar onde o mundo capitalista não impôs por completo seu modelo racional, a Costa do Ouro seria o “mundo moderno”.

O tipo de relação entre o Homem e a Natureza que a *brousse* oferece é outra característica a participar dessa crítica da modernidade feita pelo filme. Ao dizer que Illo conhece todos os segredos do rio, o narrador acentua uma relação de cumplicidade entre o Homem e a Natureza. Tal relação se vê ameaçada na modernidade porque, como diz Benjamin, “a avidez de lucro da classe dominante pensava resgatar nela [espírito da técnica] sua vontade, a técnica traiu a humanidade e transformou o leito de núpcias em um mar de sangue. Dominação da Natureza, assim ensinam os imperialistas, é o sentido de toda técnica”, mas deveria a técnica ser não dominação da Natureza, porém “dominação da relação entre Natureza e humanidade”⁵. Vale lembrar que esse texto de Benjamin tem como referência os horrores da I Guerra que aparecem logo depois do trecho transcrito. No entanto, no mundo que já conheceu a bomba atômica, Illo ainda conversa com os animais. Se a cumplicidade entre o homem e a natureza não garante a vida do primeiro, seria hora não de dominar a natureza, mas de experimentar outros caminhos. Em *Jaguar* não se luta contra a natureza, mas espera-se que ela cumpra seu ciclo. O tempo da espera é o tempo da viagem. Antes de partir, Damouré redigiu uma autorização temporária para que alguém faça seu trabalho no mercado. Tantas vozes - imagens e falas - dizem da necessidade de ir, mas a autorização temporária redigida por Damouré diz da necessidade de voltar. A *brousse* será apenas temporariamente

⁵ BENJAMIN, Walter. In: _____. *Obras Escolhidas II (Rua de Mão Única)*. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 69.

abandonada. O filme aceita a espera, salienta a cumplicidade e não critica a falta de domínio da relação entre homem e natureza. Assim, *Jaguar* oferece outra maneira de relação entre o homem e a natureza que não está em outra época, mas em outro lugar, na *brousse*.

A distância entre a *brousse* e a cidade será percorrida a pé, tão logo Damouré transmita seu posto a outro. Os três começam a caminhar em direção à Costa do Ouro. Segundo as estimativas feitas por eles, a viagem durará um mês e cinco dias. Sem bagagem e vestidos como estavam antes, Lam, Illo e Damouré começam a caminhar. Lam lembra que não tem carteira de identidade. Dessa forma, os viajantes desprezam as distâncias e as barreiras naturais ou artificiais. “Sem lenço e sem documento”, eles pretendem cruzar fronteiras e arriscar a sorte, sem temer a Natureza e pressupondo um mundo que desconhece as barreiras criadas pelo Homem.

A viagem pode não exigir roupas especiais, documentos ou bagagem. Mas os viajantes, à maneira deles, preparam-se. Lam e Illo são mulçumanos e vão rezar para o *bom Deus*, Alá. Depois, vão consultar as divindades através de um ritual de possessão. Em seguida, eles caçam um abutre a pauladas, cortam os pés e a cabeça do bicho – como recomendara a divindade –, pois assim tudo ficaria bem e eles teriam sucesso. A cena seguinte mostra-os em Wenzerbe, onde foram consultar um feiticeiro (*le magicien*), segundo Damouré, porque nessa cidade estão os principais feiticeiros do Níger. Agora, a consulta é feita aos búzios. Primeiro, os búzios avisam que o caminho não será bom, mas tudo ficará bem se eles se separarem assim que entraram na Costa do Ouro. Na primeira encruzilhada, cada um deverá seguir seu caminho sozinho, e só depois poderão se reencontrar. Ao recorrerem aos deuses, as personagens não apenas se preparam, mas traçam suas trajetórias e amarram o roteiro do filme. Assim, podemos dizer que a força motriz de *Jaguar* não é nem a Natureza, nem o Homem, mas o transcendente.

Com a viagem começam as descobertas das diferenças. A primeira e mais radical, é o encontro com o povo Somba. Eles observam ainda a vegetação que se transforma, encantam-se com a ponte pintada de vermelho, tomam banho em um rio. Embora a natureza encante e acolha, também oferece obstáculos, como a tempestade. Mas o filme não mostra como eles se protegem. A tempestade chega, vai embora e deixa árvores caídas. Talvez Rouch tenha tentado marcar com essa cena o fim da temporada de chuva,

reponsável pelo início do movimento emigratório. Tempestade que apenas voltará perto do fim do filme para lembrar aos viajantes a hora de retornar a Ayorou. Como nada é dito sobre isso, a primeira chuva se confunde com um obstáculo, dificuldades do caminho; já a segunda, confunde-se com um mau presságio a anunciar a hora do retorno.

O caminho até a primeira encruzilhada é marcado pela camaradagem e pela astúcia. Na praia, eles brincam correndo das ondas como se fossem crianças. Sobem em um coqueiro. O coco, que é mais gostoso que o queijo ou que o leite, dá um motivo a mais para a alegria. Tudo é motivo de brincadeira e encantamento. Os viajantes vêm pela primeira vez uma estrela marinha. Damouré se encanta e coloca-a sobre a cabeça.⁶ Eles seguem caminhando pelo litoral até chegar a hora de cruzar a fronteira. Damouré pergunta ao policial se podem passar, mesmo que seu amigo não tenha carteira de identidade. O policial nega a passagem. Os três descem até a praia e seguem andando. O posto policial fica de costas para o mar. E assim, ninguém os vê entrando na Costa do Ouro. Logo eles encontram a encruzilhada e separam-se. Damouré segue para Accra. Lam e Illo pegam a estrada para Keta. Eles combinam o reencontro em Accra, dentro de um mês. O caminho da *brousse* até a cidade é longo: cruza-se montanha, tempestade, ponte, rio, praia, fronteiras. Um longo caminho que revela a paisagem africana e um de seus povos, os Sombas. Até aqui, a África mantém-se próxima do imaginário ocidental, como um lugar onde impera a natureza. Faltam apenas os animais selvagens. No entanto, a câmera de Rouch salienta menos a natureza que a camaradagem dos viajantes.

A encruzilhada se aproxima e o feiticeiro os havia prevenido, o sucesso apenas viria se eles seguissem sozinhos. Na previsão do feiticeiro encontra-se a metáfora para a entrada no mundo moderno: o abandono das relações afetivas. Separados, cada um terá que encontrar trabalho e estabelecer-se por conta própria. Lam encontra um pastor na estrada e fica. Illo segue. Damouré tenta pegar um ônibus, mas é obrigado a descer, pois não tem dinheiro para a passagem. Depois consegue uma carona. É curioso que depois de

⁶ Essa cena é um exemplo de como a distância entre a sonorização e a filmagem modificou a relação dos viajantes com o que encontraram pelo caminho. Rouch relata em entrevista: “Quando ele [Damouré] gravou a narração, ele disse, ‘Veja esta estrela do mar, a estrela de neve, *l'étoile des neiges*.’ Nesse tempo tinha uma cantiga muito popular na França chamada *l'étoile des neiges*, e ele disse ‘essa é a estrela da neve’, uma estrela de neve no mar. Isso é o que eu chamo poesia natural. Eu não lembro o que ele falou no momento em que pôs a estrela na cabeça, mas certamente não disse isso, isso foi apenas quando ele viu o filme mais tarde. (Rouch em entrevista a MARSHALL, John & W. ADAMS, John. *Les Maîtres Fous, The Lion Hunters and Jaguar*. In: ROUCH, Jean. *Ciné-Ethnography*, Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 2003, p. 206).

andar cerca de um mês na companhia dos amigos, apenas quando está sozinho e já na Costa do Ouro, ocorre-lhe procurar um outro meio de chegar ao seu destino. Entre amigos, a viagem encontra seu objetivo em si mesma, como se fosse uma brincadeira. Sozinho, o objetivo se desloca para o destino aonde se quer chegar. Mas, mesmo no mundo mediado pela razão e pelo dinheiro, Damouré ainda pode contar com a solidariedade e conseguir uma carona. Esta cena mostra que a oposição *brousse versus* cidade não prima pelo radicalismo.

Na Costa do Ouro, tendo que cuidar sozinho da própria vida, cada um teve uma sorte diferente. Lam consegue montar um pequeno negócio. Damouré torna-se chefe de equipe e pode usar seu dia de folga para divertir-se. Illo trabalha pesado, mas não recebe o suficiente para sua sobrevivência. Douma, outro homem de Ayorou encontrado pelo caminho, passa o dia sem ver a luz do sol. Mas, mesmo que Lam logo que o contrate como auxiliar transfira seus fardos de tecido para Douma, certo espírito de coletividade sobrevive. Assim, os quatro podem fundar uma sociedade, uma barraca no mercado de Kumasi. A modernidade, na Costa do Ouro, não foi capaz de destruir as características que os homens da *brousse* trouxeram. Se a mudança operada sobre as personagens não foi mais radical, talvez isso se deva ao caráter ambíguo da modernidade construída por Rouch. Embora construída em oposição à *brousse*, ela não encarna apenas sentidos negativos. A cidade pode ser o lugar das relações mediadas pelo dinheiro, da hierarquia no trabalho, de condições de vida subumana. Mas a cena da festa do CPP⁷ parece dizer que nesse mesmo lugar encontra-se uma possibilidade de mudança. A cidade, como os galhos secos da *brousse*, também tem sua flor.

Embora a festa do CPP apareça em duas ocasiões, não se explica bem de que se trata. Ela aparece ora livre de comentários ora comentada pelos viajantes. Desse modo, o narrador permite que a luta pela independência da colônia quase se confunda com uma festa a mais, como tudo que Damouré encontra em seu passeio dominical ou talvez torne eternamente presente a luta anticolonial. O CPP foi fundado por Kwame Nkrumah, em 1949, e tinha sua linha de ação inspirada no movimento pacifista de Mahatma Gandhi, da Índia. Em 1951, Nkrumah tornou-se o primeiro chefe de governo negro da história da

⁷ Convention People's Party - CPP (Partido de União Popular). (Cf. KWAME NKUMAH disponível em http://noticias.uol.com.br/licaodecasa/materias_klick/biografia/0,5387,1762-biografia-9,00.jhtm). Acesso em: 22/05/2007.

África. A Costa do Ouro tornou-se semi-autônoma em 1952 e independente em 1957, passando a chamar-se República de Gana. Em 1964, Nkrumah instaurou uma ditadura e foi derrubado, em 1966, por golpe militar. Ele tinha boas relações com a União Soviética e sua política tinha inspiração marxista⁸. Ele parece ser uma figura controversa e, talvez por isso Rouch tenha optado por não ampliar sua participação no filme. Hobsbawm, ao tratar do processo de descolonização da África, coloca o caso da Costa do Ouro/Gana entre os menos bem sucedidos⁹. A esperança revolucionária que é mostrada no filme já havia sido suplantada pela ditadura e pelos erros administrativos de Nkrumah quando o filme fica pronto. O herói da luta pela liberdade já havia se desfeito em ditador e mau administrador. No entanto, o filme ressalta a festa. Recorre-se, assim, ao *eu lírico* para cantar a esperança trazida pelas lutas anticolonialistas em detrimento de um mundo objetivo.

Quando *Jaguar* foi finalizado, Nkrumah já havia se transformado de herói da independência em ditador, como também já tinha sofrido o golpe e encontrava-se no exílio. Mas as imagens mostram uma Costa do Ouro que ainda sonha com a independência. Nesse ponto encontra-se a chave do anacronismo histórico de *Jaguar*. Ao concluir anos depois seu filme, Rouch conta a história como se nada tivesse mudado. Estranha confusão de tempo. Quase nada do que está em *Jaguar* sobrevive aos longos anos que separam a filmagem e a finalização do filme. Rouch sabe disso, mas prefere preservar os sonhos de uma época:

Assistimos em *Jaguar* ao nascimento da independência de Gana, com Nkrumah, que hoje está no exílio. Ou seja, o filme tornou-se um filme histórico, aspecto que me toca profundamente. Talvez por isso eu tenha deixado os cantos revolucionários de Gana. Hoje eles estão completamente sumidos. É um olhar sobre uma época que não existe mais. O mesmo acontece com a emigração: os jovens não vão mais a pé, como mostra o filme, e é praticamente impossível enganar a fiscalização de fronteira. A polícia é cada vez mais injusta e os controles são contínuos. Essa espécie de euforia que existia nas viagens, essa busca de um mundo moderno, a um só tempo horrível e sedutor, tudo isso acabou. Para encontrar um trabalho, hoje, é

⁸ Cf. KWAME NKRUMAH, op. cit., s/p..

⁹ HOBBSAWN, Eric. *Era dos Extremos: o breve século XX – 1914-1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. p. 343.

preciso participar de uma disputa dura, e engajar-se nos sindicatos que são muito xenófobos e não atendem aos estrangeiros, etc. A situação mostrada em *Jaguar* é uma situação dos anos 50 e, certamente, ela não se reproduzirá mais¹⁰.

Mesmo na cidade, Rouch opta por preservar certo romantismo a radicalizar uma oposição entre a *brousse* e o “mundo moderno”. Isso é possível graças à estranha temporalidade do filme. Olha-se para a *brousse* como se olha para o presente, vale dizer para o presente fílmico, o tempo do relato oral. Mesmo que a *brousse* do início do filme esteja em um tempo anterior ao da viagem, ela contínua na mesma temporalidade do tempo do relato. Isso porque o filme não mostra nenhuma diferença entre o primeiro momento e o último, nem em imagens nem em falas. Assim, a *brousse* em seus três tempos fílmicos (início da viagem, retorno da viagem e relato da viagem) pode ser associada a um só tempo. O tempo de um mundo cujo valor não era apenas valor pecuniário. Um tempo, como descreve Simmel referindo-se às idéias do período romântico, em que “a liberdade permitiria de imediato que a substância nobre comum a todos viesse à tona, uma substância que a natureza depositara em todo homem e que a sociedade e a história não haviam feito mais que deformar”.¹¹ Em *Jaguar*, essa *substância nobre* é encontrada a princípio não em outra época, mas em outro lugar. De maneira que essa noção de tempo é metafórica e não cronológica. Já a viagem se encontra no passado. É dela que se fala. O ato de narrar pressupõe que seu assunto seja necessariamente anterior ao momento da narração. Pois que sobre o futuro lançam-se hipóteses, mas não se narram histórias. Mas ao remeter ao CPP, o filme despreza os anos que se passaram e tenta recuperar a visão que se tinha dele no momento em que acontecia. Tal uso do tempo é especialmente conseguido quando cessa o relato oral e o espectador fica diante das imagens de uma Costa do Ouro já impossível. Com esse recurso, o filme torna eternamente presente a festa da independência e seus cantos políticos. O CPP assume uma temporalidade semelhante à da *brousse*. Na *brousse*, um tempo outro, – nem passado, presente ou futuro, mas metafórico – participa do elogio aos valores qualitativos. Já a festa do CPP, transformada em presente eterno, liga-se mais que ao movimento anticolonialista – pontual e histórico –

¹⁰ Rouch em entrevista a FIESCHI, Jean-André ; TÉCHINÉ, André. Jean Rouch: *Jaguar*. *Cahiers du Cinema*. Paris, n. 195, p. 17, 1967.

¹¹ SIMMEL, Georg. *A metrópole e a vida mental*, op. cit., p. 27.

a idéia de luta libertária. Ambos questionam o mundo moderno. A flor que brota no asfalto é a luta pela independência, pela liberdade. Assim, o filme acentua sua mentalidade romântica.

Não interessa a Rouch o que veio a ser Nkrumah, nem a Costa do Ouro independente. Sua câmera se concentra nas pessoas que tomam as ruas, cantam e dançam, comportam-se como em uma verdadeira festa. Os bonés com a inscrição do CPP, as bandeiras, os cartazes dizem que é uma festa política. Uma festa política com a participação de pessoas que acreditam no que estão fazendo. Damouré caminhando, também feliz, no meio dessas pessoas parece promover o encontro de dois paradigmas da mentalidade romântica de *Jaguar*: a negação do presente e a defesa de um lugar ou uma época em que certas qualidades, como a liberdade e a união, sejam valorizadas.

Assim, da viagem à Costa do Ouro deve ser preservada não sua modernidade. A dureza da vida do minerador e a forma de organização do trabalho são criticadas – ao que o filme contrapõe a formação da *Sociedade Lam, Douma, Illo, Damouré*. Também não interessa aquilo em que a Costa do Ouro se transformou. A força desta seqüência está na defesa da utopia. Mais do que com a realidade histórica, essas imagens se relacionam com uma esperança de futuro. Não com o futuro que tomou conta da Costa do Ouro quando de sua transformação em Gana; esse ficou fora do filme e fora da mentalidade romântica que ele defende. E sim de um futuro utópico que aparece anunciado na felicidade dos manifestantes. Mas também nas certezas que guiam os protagonistas, que durante o filme não duvidam um só momento do sucesso da viagem.

Quando todos estão reunidos em Kumasi e a barraca “Petit à Petit l’Oiseau fait son Bonnet”¹² prospera, chega a hora de voltar. Uma nova tempestade se forma. Um abutre aparece pousado num telhado. Um carro amassado e curiosos em volta olhando denunciam um acidente de trânsito recente. “O país começa a ficar ruim, Adam. É preciso partir.” As chuvas que marcaram a saída de Ayorou, agora marcam a hora do retorno. Eles organizam a viagem de volta. Desmontam a barraca, dão adeus à *Sociedade Lam, Douma, Illo, Damouré*. Organizam as sacolas com comida e as compras que fizeram na Costa do Ouro. Dizem adeus às pessoas do mercado. Entram em um caminhão

¹² *Pouco a pouco o pássaro faz seu ninho*. Também vem daí a inspiração para o filme *Pouco a Pouco (Petit à Petit, 1970)*. No Níger, a sociedade se restabelece e progride. Eles desejam construir um “prédio de andares” e inovar nos negócios. Então Damouré vai a Paris para descobrir como se vive em uma grande cidade.

semelhante a um pau-de-arara. Enquanto o caminhão se distancia da cidade, eles dizem adeus a tudo que vêm pelo caminho. Pegam a estrada e o narrador explica em *voz-over* que estes viajantes percorrem o caminho de seus ancestrais. Logo eles chegam em casa, cheios de objetos para mostrar e de histórias para contar. Lam sonha casar-se e o filme mostra sua festa. Em seguida, ele volta ao pasto. Illo finalmente pega um hipopótamo. E Damouré volta “para todas” as moças bonitas do Níger.

Quando o mundo moderno começa a ficar ruim, tudo o que nos resta é voltar à *brousse*. E, quem sabe, no retorno já sejamos capazes de dominar a *relação* do homem com a natureza e realizar nossos pequenos sonhos. Assim, com o retorno à *brousse*, o filme confirma sua vocação romântica: é preciso, como o fez Damouré, ler os sinais de mau presságio e é preciso procurar pelo tempo da liberdade. A história completa seu ciclo. A promessa de viajar em busca de aventuras e riquezas se completa com o fim da viagem. Trouxeram na bagagem o que foram buscar na Costa do Ouro, histórias para conter. O pastor volta a seu gado. Illo mostra que é mesmo capaz de conversar com os hipopótamos. *Jaguar* volta às suas galanterias. E as dificuldades do caminho apaziguam-se no final.

1 – O conceito de herói sob tensão

Jaguar é protagonizado por personagens infames, sempre no sentido de Michel Foucault¹³, mas Damouré é comparado aos heróis e galãs de cinema. Esse duplo caráter da personagem é explorado por um diálogo com certa tradição narrativa que lida com heróis, mas também com outra que mergulha no universo popular tradicionalmente à margem das narrativas sérias. Mas se o universo de heróis é evocado pelas palavras do narrador, por alusão ao universo do gênero faroeste, por paródias dos galãs de cinema, não é para buscar proximidade com esse universo, mas para abandoná-lo. Para construir a imagem de Damouré como herói, o filme utiliza uma *mise-en-scène* que alude aos faroestes americanos. Tal aproximação parece favorecer a empatia com o público. Mas, para além

¹³ Segundo Foucault, existem os falsos infames, os “homens de lenda gloriosa, mesmo que as razões desse renome sejam inversas das que fazem, ou deveriam fazer, a grandeza humana”. A infâmia estrita seria “aquela que, não sendo temperada, nem de escândalo ambíguo, nem de uma surda admiração, não é compatível com nenhuma espécie de glória”. FOUCAULT, Michel. A vida dos homens infames. In: _____. *O que é um autor?* Lisboa: Vega, 1992. p. 103.

da *mise-en-scène*, a personagem não sobrevive como herói, pois lhe faltam os atos heróicos. Aqui, cavalgando. Adiante, um galã que deixa os cabelos ao vento. Por fim, *jaguar*. Ele não deixa de ser, porém, o homem da *brousse*. A aproximação entre Damouré e heróis do faroeste em particular e do cinema hollywoodiano no geral parece servir a um duplo papel: questionar o conceito de herói presente no cinema americano e marcar a diferença entre este e as personagens de *Jaguar*. Essas questões serão analisadas a partir do diálogo que o filme mantém com o faroeste e com o neo-realismo, mas também com certa tradição narrativa ocidental.

Além de recursos comparativos, a *voz-over* final aponta os viajantes como heróis do mundo moderno. Como personagem cinematográfico, no entanto, Damouré está mais próximo do tipo que protagoniza os filmes neo-realistas, o popular, ou melhor, o infame. E se isso está longe de convencer o espectador para o ver como herói, então uma *mise-en-scène* própria dos filmes faroeste será um elemento a mais para afirmá-lo como tal. Mas para que o homem da *brousse* seja herói não é preciso que ele realize atos heróicos. Não lhe pedem para salvar sua cidade dos ataques indígenas, nem que defenda seu povo contra poderosos perversos. Basta a Damouré retornar para a *brousse* depois de ter vivido algum tempo no mundo moderno. Desta maneira, o recurso comparativo parece estar mais próximo de um questionamento do conceito de herói que de uma defesa da heroicidade de Damouré.

A dupla referência ao faroeste e ao neo-realismo coloca *Jaguar* como um filme de seu tempo. Filmado em 1954, período em que a *Política dos Autores* defendida por críticos dos *Cahiers du Cinéma* decreta que alguns filmes até então tidos como mero entretenimento são obras-primas do cinema e que seus diretores são *autores*. Serviu de inspiração a esses críticos, o chamado *cinema B* americano, formado por filmes de custo médio e sem grandes estrelas. Michel Marie ressalta que essa admiração pelo cinema americano não é uma novidade dos anos cinqüenta, mas uma tradição na crítica francesa¹⁴. Contemporânea do período de realização do filme são as críticas de André Bazin. Desde a década anterior e até sua morte em 1958, o fundador dos *Cahiers* dedicou vários artigos ao neo-realismo e ao cinema americano – em um deles explicita “O Western

¹⁴ Cf.: MARIE, Michel. *La Nouvelle Vague: une école artistique*. Armand Colin: Paris, 2005. p. 41.

ou o cinema americano por excelência”¹⁵. Assim, comparar *Jaguar* com o faroeste e o neo-realismo é também ver como o filme se posiciona em relação ao debate que motiva a crítica francesa da época em que ele estava sendo feito.

Em sua primeira aparição, Damouré está cavalgando. O narrador fala que ele é um bandidinho¹⁶, um verdadeiro galã. Ao fim da cena, enquanto ele galopa o espectador ouve uma música que lembra os temas musicais do faroeste e sugere o ritmo de aventura. Galã, conversador, aventureiro, “Tarzan!”, Damouré é *Jaguar*. Ele é o principal responsável pela ligação entre este filme e as produções americanas. *Herói* de faroeste, durante o filme, ele ainda encarnará o *galã* e o *chefe malvado*. Na cena que o apresenta, ele é um cavaleiro que ama seu cavalo. A cena é construída para ressaltar sua figura, seja em relação à paisagem, seja em relação ao seu amigo. Primeiro mostra-se a natureza árida da vila às margens do rio: as casas de barro, o chão de terra. Imagem reforçada pelo sentido das anteriores: os galhos retorcidos que servem de pasto ou o rio que não traz peixes. É neste ambiente que surge Damouré galopando. Em novo enquadramento, um homem aparece na tela, mas a câmera enquadra-o de maneira a deixar livre o espaço para a aparição do galã. Dessa forma, fica claro para onde deve dirigir-se a atenção do público. Nós, assim como homem da tela, esperamos a aproximação de Damouré, o galã, o Tarzan. Aqui, o filme parece



Tarzan! O "herói" não resiste ao encontro com o amigo.

¹⁵ O artigo de Bazin apareceu pela primeira vez em 1953, como prefácio do livro de mesmo nome de J.-L. Rivepeyrou. Publicado no Brasil como BAZIN, André. O Western ou o cinema americano por excelência. In: _____. *O cinema: ensaios*, São Paulo: Brasiliense, 1991, p. 199-208.

¹⁶ *Petit bandit* é uma expressão usada no sentido de levado, traquinas.

recorrer ao recurso de gerar expectativa em relação à aparição de seu protagonista. Mas ao contrapor *Jaguar* a um filme de faroeste que utiliza este recurso, semelhanças e diferenças tornam-se mais claras.

Durante a apresentação do herói, suscitar expectativas, suspense, promover recepção festiva ou recursos afins pode contribuir para incrementar o heroísmo do protagonista. A cena de abertura de *Rastros de Ódio*¹⁷ mostra uma mulher abrindo uma porta e revelando a paisagem de um Texas de 1868. Ela dá alguns passos à frente, acompanhada pela câmera. Ao longe, aparece um homem a cavalo. Um contraplano mostra sua expressão: ela esforça-se para ver quem se aproxima, como se duvidasse do que está diante de seus olhos. Um outro homem chega ao seu lado e fala incrédulo: “Ethan?!”. Logo, uma criança, uma moça, um cachorro e, por fim, um rapaz vêm ver o que acontece. O cachorro late. O homem a cavalo está bem próximo da casa e de frente para a câmera. O outro desceu do alpendre para recebê-lo. Sem pressa, o homem desmonta do cavalo. A moça confirma com alegria: “É o tio Ethan!”. Ele se dirige à mulher que não disfarça a surpresa e a alegria: “Bem vindo ao lar, Ethan!”. Ethan (John Wayne) beija sua testa. Ela anda em direção à porta de casa, como a convidá-lo. Mas, seduzida pela figura do visitante, caminha de costas até a porta e sem tirar os olhos de cima dele. Depois dela, ele entra e todos o seguem. Ethan, em sua volta ao lar, é capaz de deixar todos hipnotizados com sua presença. A incredulidade inicial transforma-se em alegria. O jogo de olhares exercido pelas personagens diz de seu poder de sedução: ninguém é capaz de tirar os olhos de cima dele, nem mesmo o cachorro¹⁸. Já Damouré, ao fim de sua cavalgada, cumprimenta gentilmente um amigo. Eles conversam banalidades que mal se ouvem. Assim, não se trata de grande surpresa ou alegria. Damouré não cumpre as expectativas geradas, não é capaz de seduzir, impor respeito ou medo. E, apesar da câmera parecer engrandecê-lo através da tomada de baixo, desfaz-se, nesse encontro, a idéia de heroísmo sugerida pelas imagens anteriores.

¹⁷ *The Searchers*, John Ford, 1956.

¹⁸ *Matar ou Morrer* é um bom contraponto a essa questão. A expectativa é inteiramente construída em torno do bandido, apresentado como o homem forte do filme. O delegado é apresentado casando-se e entregando seu distintivo e, assim, optando por uma vida pacata. O que se mantém aqui é a noção de que a chegada do homem forte gera expectativa, nesse caso apreensão, tendo sua força percebida e ressaltada pela reação das outras personagens. (*High Noon*, Fred Zinnemann, 1952).

O universo de paisagens áridas e homens a cavalo é explorado pelas duas cenas citadas acima: uma de *Jaguar*, outra de um conhecido faroeste. Este gênero surge como uma narrativa que traz forte herança do século XIX. O legado da literatura popular, com sua estrutura envolvendo a heroína virginal, o herói virtuoso e o vilão perverso, mistura-se às histórias de ação, com cenas de violências típicas do oeste americano do século XIX¹⁹. Mas *Jaguar* não trabalhará com nenhuma destas duas características. Pelo contrário, chama a atenção a falta de heroínas e vilões, assim como a falta de grandes virtuosismos no herói. A aventura que os protagonistas vivem não equivale a ações plenas de violência, nem a África é palco de crimes semelhantes aos que o cinema americano mostra através do faroeste. O parentesco possível entre esse gênero cinematográfico e a cena de *Jaguar* está, sobretudo, na *mise-en-scène*, como foi analisada por Bazin²⁰. No uso do plano geral, na câmera baixa que tende a engrandecer a figura, no movimento de câmera que acompanha a ação do protagonista, na música que sublinha a ação do herói. Mas aquele herói²¹ que busca por justiça, que interfere na luta do bem contra o mal, que se submete a atos de heroísmo não condiz com a aventura que *Jaguar* contará. Compará-los é distanciar-los. E, logo ao final da cena de sua apresentação, pode-se questionar o tipo de heroísmo de Damouré. Os dois homens conversam um pouco, e a qualidade do som permite que apenas algumas palavras sejam entendidas: “em seu cavalo...”, “é um galã...”. Banalidades sopradas ao vento, aproximando-o mais do *boa praça* que do herói.

¹⁹ LOVELL, Alan, The western. In: NICHOLS, Bill (Ed.). *Movies and Methods* (vol I). Berkley, Los Angeles, London: University of California Press, 1981. p.168.

²⁰ Cf. BAZIN, André. O Western ou o cinema americano por excelência, op. cit., p. 199-208.

²¹ Lovell aponta uma mudança no estatuto do herói nos filmes de faroeste, nos anos cinqüenta, que passariam a apresentar maior ambigüidade. (Cf. LOVELL, Alan, The western. op. cit., p. 170). Mas, deve-se acrescentar, não menor infalibilidade. Retomando o exemplo de *Matar ou Morrer*, um filme que pode ser lido como metáfora da História do faroeste. Nos novos tempos a luta entre bandidos e mocinhos transformou-se em luta “lei versus fora-da-lei”. Um bandido preso anos antes pelo delegado local (Gary Cooper) e condenado à prisão perpétua foi solto e dentro de uma hora chega para um acerto de contas. O delegado acabara de casar-se e entregar seu distintivo quando soube que o inimigo estava a caminho. Mas antes de assumir uma vida pacata, ele terá de apagar os vestígios do passado. Seus amigos não cessam de dizer que os tempos mudaram, que é preciso se ocupar com a família e o trabalho. Negam-se a ajudar e estimulam-no a fugir. Sua mulher (Grace Kelly) diz que não precisa de um herói. Contra todos e sem ajuda, o delegado decide enfrentar o bandido e seus comparsas; ele que teve sua força questionada por uma maioria que acreditava na superioridade do bandido. O efeito conseguido durante o filme que engrandece o bandido diante do herói apenas aumenta o heroísmo final do delegado. Apesar da descrença geral, ele vence o bandido e continua infalível. Também a cena final de *Rastros de Ódio* remete à ambigüidade do herói. Ela ecoa aquela da abertura (analisada acima), mas de maneira oposta. A porta do lar fecha-se e o infalível Ethan fica do lado de fora. O herói destemido não cabe no seio de uma família. Ele deve continuar sozinho em sua busca, mas o que ele busca ninguém mais sabe.

A forma do faroeste compreende “as cavalgadas, as brigas, homens fortes e corajosos numa paisagem de uma austeridade selvagem”; tal forma é a expressão de sua “realidade profunda”: o mito da “Saga do Oeste”²². Parte do esforço do início de *Jaguar* consiste em aproximá-lo dessa idéia geral do faroeste, promovendo o encontro entre certa mitologia africana, a migração sazonal, e o formato ocidental. A primeira imagem do filme mostra a paisagem agreste. O herói, Damouré, é apresentado cavalcando pela vila de barro, que substitui aqui as vilas de madeira dos filmes americanos. O mito também passa pela aventura da viagem. Mas esse herói não vai conquistar terras ou expandir fronteiras geográficas. A marcha do Níger à Costa do Ouro compreende a tentativa de escapar das difíceis condições de subsistências, mas também a busca por ampliar as fronteiras da própria experiência: viver aventuras, conhecer terras estrangeiras, conquistar alguma riqueza material. Assim, às conquistas de terras do faroeste contrapõe-se o movimento migratório nigerino.

Além dessa diferença entre conquistadores e migrantes, há um mito fundamental para o faroeste e que está praticamente ausente em *Jaguar*: o mito da mulher²³. O herói luta em nome de certa justiça, mas também para conquistar o amor de uma mulher para quem ele volta (ou a quem ele conquista) depois de sua aventura vitoriosa. Mas Damouré que se encanta com todas as moças que surgem em seu caminho, não se aproxima de nenhuma e não há no filme cena de amor, nem mesmo na festa de casamento sonhada por Lam. E Damouré, ao fim de sua aventura, volta para todas as mulheres do Níger, logo para nenhuma.

O caráter épico do faroeste, assim como o de seu herói, também não se sustenta em *Jaguar*. Segundo Bazin, o herói do faroeste “é invulnerável como Aquiles, e seu revólver, infalível”; e para filmá-lo, recorre-se a uma *mise-en-scène* que prima por engrandecê-lo por entre paisagens de vastos horizontes que remetem ao confronto entre Homem e Natureza. Continua Bazin: “Mas esse estilo de epopéia só ganha sentido a partir da moral que lhe serve de base e o justifica. Essa moral é a do mundo onde o bem e o mal social, em sua pureza e necessidade, existem como dois elementos simples e fundamentais”²⁴. A luta entre o Homem e a Natureza, de que fala Bazin, está presente por meio do vasto e árido

²² BAZIN, André. O Western ou o cinema americano por excelência, op. cit., p. 201.

²³ BAZIN, André. O Western ou o cinema americano por excelência, op. cit., p. 202-204.

²⁴ BAZIN, André. O Western ou o cinema americano por excelência, op. cit., p. 206.

horizonte de onde surge Damouré, mas também aparece nas apresentações do pastor Lam e do pescador Illo. A beleza da região árida, ressaltada pela câmera de Rouch, não garante o alimento para o gado de Lam. A produção pesqueira de Illo cresce lentamente, apesar de o narrador dizer que ele conhece todos os segredos do rio. Porém, a natureza não é apresentada como um obstáculo a ser superado, nem enfrentado, e sim abandonado ainda que temporariamente. E se eles deixam a *brousse*, mais parece que vão tomar parte em uma tradição, o movimento migratório que funciona como espécie de rito iniciático, que buscar soluções para problemas de justiça ou economia. Afinal, é preciso ir à Costa do Ouro, dizem os viajantes. E não há, de forma explícita, a oposição entre o bem e o mal. Não há um inimigo declarado contra o qual seja preciso lutar. A Costa do Ouro, é apresentada como mundo moderno, delinea-se como oposição à *brousse*, mas não chega a encarnar a idéia do mal. E também está sujeita a um olhar romântico, afinal é na cidade que a luta política por liberdade e independência ganha forma. Assim, minimiza-se a problemática da colonização, em favor de uma idéia de luta por liberdade. Nesse sentido, a viagem de *Jaguar* parece não apresentar inimigos, nem recompensas. Damouré queria apenas ser mais um a ter suas próprias histórias de aventuras para contar. Além desse desejo vago, é a sorte e o acaso ou são os deuses que dizem aos viajantes o caminho a ser seguido. Se certo estilo da *mise-en-scène* aproxima *Jaguar* do faroeste, o estatuto do herói, a história do filme e a mitologia que a sustenta se distanciam.

Durante o filme, Damouré ainda representará outros papéis que remetem aos tipos usuais do folhetim: o bem ou o galã e o mal ou chefe malvado. Logo após se separar dos amigos, ele consegue uma carona a caminho de Accra. No carro de seu novo companheiro (que não é mostrado), com o vento batendo no rosto, Damouré assume seu papel de galã²⁵. O vento quer levar seu chapéu? Então ele mostra seu “belo cabelo”, sorri e acena

²⁵ O galã seria a versão masculina daquilo que Morin chama *starlet*: “Qualquer jovem bonita que (...) impõe seu nome”. (MORIN, Edgar. *As Estrelas: mito e sedução no cinema*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989. p. 38). Mas diferente da mulher, o homem não é inteiramente dependente da beleza e da juventude. Ele pode usar a seu favor o charme, a inteligência ou a maturidade. O galã, assim como a *starlet*, diferencia-se da *vedete* e da *estrela*. Vedetes são os atores de primeira grandeza, mas que não foram tocados pela mitologia que envolve a estrela, o que permite que eles representem papéis diferentes entre si e diferentes de si mesmos. A estrela ao mesmo tempo contamina suas personagens com sua personalidade e é pela personagem contaminada, o que leva Morin a dizer que ela atua na “vida real de um jeito cinematográfico”. (Cf. MORIN, Edgar. *As Estrelas: mito e sedução no cinema*, op. cit., p. 44). Um grande ator ou uma grande estrela podem representar no filme o papel do galã, assim entendido como um tipo sedutor. Mas alguns atores que representam papéis de galãs jamais são elevados à categoria de estrela ou vedete. Assim, o galã não é apenas ou necessariamente um ator sedutor, mas também um tipo de personagem que combina características de beleza, charme e sedução.

para as pessoas na rua. Assim, ele imita os gestos e as expressões que os homens belos ou sedutores exibem nos filmes. Os exageros e a falta de uma resposta adequada transformam sua atuação em paródia. O galã precisa ter sua beleza e/ou seu charme reconhecidos por aqueles que o circundam. Cito um galã hollywoodiano, para ficarmos em um exemplo. A aparição de Cary Grant em *Ladrão de Casaca*²⁶ provoca os olhares e os comentários interessados das mulheres. E a personagem de Grace Kelly mal cessará de rodeá-lo até que consiga seduzi-lo. Assim, as poses de galã combinadas com uma resposta positiva dos que o cercam dizem de seu poder de sedução. Mas aos acenos de Damouré, ninguém responde e seus olhares não fazem as mulheres suspirar. Essa não-reação denuncia o tom de paródia de sua encenação a caminho de Accra. Tom repetido na cena “jaguar”, na qual Damouré exhibe-se caminhando pelas ruas da capital da Costa do Ouro. Outra vez, seu proclamado charme está mais em sua encenação que na reação dos que por ele passam. Mas isso não tem importância, confiante em si ele segue seu passeio.

A paródia também marcará as cenas de Damouré trabalhando. Logo que ele chega ao mercado de Accra, consegue emprego como vendedor de ripas de madeira. Como ele sabe contar é promovido a chefe de equipe. E não demora a reclamar de seus subordinados: “não se pode trabalhar com pretos!”. Depois ele aparece fiscalizando a derrubada de árvores e, em seguida, é levado pelo patrão para comandar um grupo de funcionários. Tão logo assume o comando do grupo, Damouré começa a dar ordens com o dedo em riste. Chega a puxar um dos homens pela orelha e depois o empurra: “Ao trabalho! Eu não quero discussões!”. Mas o homem observa-o com um sorriso nos lábios. Damouré não se intimida e segue no papel de *chefe malvado*. Aproxima-se de um grupo de homens: “Não é assim que se faz!” e desmancha o trabalho dos homens. Em seguida, arranca o chapéu da cabeça de um deles: “Não se deve trabalhar com chapéu na cabeça! O que você tem? Está doente?” Durante toda a cena, Damouré mantém o cenho franzido e o tom áspero na voz. O exagero de sua atuação, o olhar de espanto dos colegas e o sorriso de alguns deles denunciam a comédia de sua encenação. Encenação que apenas pode ser entendida como paródia, imitação grosseira a serviço do riso, mas também capaz de denunciar contradições e fragilidades da situação parodiada. Assim, é pela paródia que o mundo do trabalho que transforma homens em máquinas ou números é criticado.

²⁶ *To catch a thief*, Alfred Hitchcock, 1955.

O protagonista fez alusão a diversos tipos eternizados tanto pela literatura popular quanto pelo cinema sem se identificar verdadeiramente com nenhum deles. Nem herói, nem galã, nem malvado. Poder-se-ia pensar que Damouré não cabe nestes papéis por ser ele negro e a cena transcorrer-se na África. Mas é antes a forma da cena e o apelo à paródia, que a condição de existência da personagem, que revelam a impossibilidade da identificação. Ao representar estes papéis, ele parece evocar esses tipos apenas para deles se distanciar. Assim, o filme constrói associações com o cinema americano por meio de analogias frágeis, de alusões, prestando-se a ressaltar as diferenças entre as personagens



“Chefe malvado” ou “galã”, Damouré parodia personagens habituais do cinema.

de *Jaguar* e as do cinema americano, à medida que lembra ao público estas, mas não as realiza. Dessa maneira, ele coloca em questão o conceito de herói, pois, afora certa *mise-en-scène* e certos trejeitos, nada mais os aproximariam. As cenas de Damouré citadas acima fazem o duplo movimento de lembrar e afastar-se e assim como que lançam questões ao público. Por que expectativas, se sou apenas um homem comum? Ou por que vangloriar-me de beleza ou vilania? Após negar a Damouré os papéis de herói, galã e, por fim, vilão, *Jaguar* pode enfim afirmá-lo como um outro tipo que não pertence aos enredos mais comuns e que começava a aparecer no cinema com o neo-realismo italiano.

Uma melhor aproximação do conceito de herói ajudará a compreender como a personagem se relaciona com esse conceito. A idéia antiga do herói aparece na epopéia, como disse Bazin, mas também na tragédia aristotélica. “A epopéia e a tragédia

concordam somente em serem, ambas, imitação de homens superiores, em verso”²⁷. Adiante, Aristóteles define de que ela trata: “É pois a tragédia imitação de uma ação de caráter elevado”.²⁸ Assim, a tragédia deve concentrar-se nos feitos elevados dos homens elevados. Os homens inferiores e as ações ridículas teriam suas histórias contadas nas comédias²⁹. E parece não haver lugar para as pessoas comuns e as histórias comuns. Erich Auerbach marca a entrada de heróis inferiores na literatura “séria” com o *Novo Testamento* e analisa a cena da negação de Pedro, segundo Marcos³⁰. Para Auerbach, a negação e o arrependimento posterior que resulta na construção da igreja cristã seriam essencialmente realistas pela localização da cena e pelas personagens populares. E, embora localizada nos meios populares, a cena apresenta “a mais profunda problematidade e tragicidade”; a mistura de estilos não tinha fins artísticos, mas manifestava com deslumbramento a encarnação de Deus em um “homem do mais baixo nível social”³¹. Referindo-se a cena de Pedro, ele escreve:

Uma figura trágica de tal procedência, um herói de tal debilidade, mas que ganha de sua própria fraqueza a maior das forças, um tal vaivém do pêndulo, tudo isto é incompatível com o estilo elevado da literatura clássica antiga. Mas também a natureza e o cenário do conflito ficam totalmente fora dos limites da Antiguidade clássica. Encarada superficialmente, trata-se de uma ação policial e das suas conseqüências; desenvolve-se inteiramente entre pessoas do dia-a-dia, do povo. Coisa semelhante só é concebida na Antiguidade como farsa ou comédia³².

Duas linhas construíram uma tradição duradoura. De um modo geral, temos narrativas sérias ou de homens elevados e ações idem; ou quando as personagens vindas do meio popular realizam ações que as distanciam de alguma forma de seu lugar de origem; ou ainda, denuncia-se a falha de caráter ou ações baixas de personagens elevadas. A meio caminho entre as duas tradições surge na Espanha em torno de 1550, com *Lazarillo de Tormes*, o romance picaresco. Importante antecessor do realismo, a picaresca traz um

²⁷ ARISTÓTELES. *Poética*. Porto Alegre: Globo, 1966. p. 73.

²⁸ ARISTÓTELES. *Poética*, op. cit., p. 74.

²⁹ Cf. ARISTÓTELES. *Poética*, op. cit., p. 73.

³⁰ Cf. AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2001. p. 35.

³¹ Cf. AUERBACH, Erich. *Mimesis*, op. cit., p. 35.

³² AUERBACH, Erich. *Mimesis*, op. cit., p. 36.

anti-herói como protagonista. Segundo Antonio Candido, o herói pícaro seria um “aventureiro desclassificado”: mudando de ocupação e de patrão, ele oferece uma visão da sociedade e de suas camadas superiores a partir das camadas inferiores, mas tal visão é sempre deformada pela sátira³³. A forma do romance pícaro seria a narrativa em primeira pessoa, freqüentemente recheada por palavras obscenas. Esse anti-herói foi citado por Rouch ao falar de como cria suas personagens em uma entrevista e declarar-se um amante das histórias picarescas³⁴. E não seria difícil encontrar proximidade entre o protagonista de *Jaguar* e aqueles dos romances picarescos. Os protagonistas de *Jaguar* dividiriam com os desse gênero sua origem popular, o gosto pela aventura, a personalidade marcada pela astúcia, a mobilidade que permite mostrar diferentes grupos sociais. Vagabundo ou aventureiro desclassificado, o pícaro centra suas ações em golpes e trapagens, possibilitando defini-lo como anti-herói. Diferente são os heróis de *Jaguar* cuja astúcia está a serviço não de ludibriar os outros, mas os obstáculos da vida. Damouré exerce sua esperteza em favor de seu trabalho; enquanto o pícaro a exerce para não precisar trabalhar.

As histórias comuns de pessoas comuns costumam ocupar pouco espaço na tradição narrativa ocidental. Foucault marca o aparecimento dessas personagens e histórias na passagem do século XVII para o século XVIII³⁵. Nessa época, surgem novas formas de relação entre discurso, poder, vida cotidiana e verdade. Um dos elementos dessa nova relação aparece nas *lettres de cachet*: pedidos dos populares direcionados ao monarca que serviam para que as pessoas solicitassem ao rei a prisão de alguém que as incomodava. Os detalhes da vilania presentes nos textos serviam para convencer o monarca, já o exagero no estilo parecia ser a maneira adequada de dirigir-se a tão importante figura. Assim, as *lettres de cachet* participaram do processo que abriu a possibilidade de um novo discurso, uma nova literatura e um novo herói, o infame.

A partir do momento em que se instala um dispositivo para forçar a dizer o ‘infimo’, aquilo que não se diz, que não merece glória nenhuma, o ‘infame’ portanto,

³³ Cf.: CANDIDO, Antonio. Dialética da Malandragem. Disponível em : <http://www.pacc.ufrj.br/literaria/malandro.html>. Acesso em: 09/03/2006.

³⁴ Cf. Rouch em entrevista a ESNAULT, Philippe. Jean Rouch ou Les Aventures d’un nègre blanc. *La Revue du Cinema – Image et Son*. n. 249, p. 71, abr. 1971.

³⁵ Cf. FOUCAULT, Michel. A vida dos homens infames, op. cit., p. 124.

toma forma um novo imperativo que vai constituir o que se poderia chamar a ética imanente ao discurso literário do Ocidente: as suas funções cerimoniais vão esbater-se pouco a pouco; já não terá por tarefa manifestar de modo sensível a excessiva exuberância da força, da graça, do heroísmo, do poder; mas sim ir à procura daquilo que é mais difícil de notar, o mais oculto, o que dá mais trabalho a dizer e mostrar, enfim o mais interdito e o mais escandaloso.³⁶

No cinema, a transição desse herói de força, graça e poder para o infame relacionar-se-ia ao neo-realismo italiano. Antes, o cinema apresentou personagens infames, para ficarmos em dois exemplos célebres, nas comédias de Chaplin ou nos filmes soviéticos do início do século XX. Neste último, o popular aparecia como classe heróica, apta a tomar o poder e escrever a própria história. Essa força invencível do povo apresentada pelo cinema soviético será atenuada nos filmes neo-realistas. Os filmes italianos se relacionam com a atualidade dos anos quarenta em seu país, a Resistência e a Liberação. Bazin fala que são filmes pré-revolucionários, pois recusam a “realidade social da qual se servem”³⁷, mas sem que esta recusa seja marcadamente militante. Em nota, ele esclarece esse ponto:

No momento, o cinema italiano é muito menos político do que sociológico. Quero dizer que realidades sociais tão concretas quanto a miséria, o mercado negro, a administração, a prostituição, o desemprego ainda não parecem ter cedido o lugar na consciência do público aos valores *a priori* da política³⁸.

Bazin confere aos filmes italianos “um valor documentário excepcional”, caracterizado “sobretudo por sua adesão à atualidade”.³⁹ As características estilísticas desse cinema aparecem no texto de Bazin como as seguintes que enumero: 1) a negação do princípio da vedete, o que permite a não contaminação das personagens pela biografia dos atores⁴⁰; 2) a manipulação livre da câmera⁴¹; 3) a inserção de improvisos⁴²; 4) a

³⁶ FOUCAULT, Michel. A vida dos homens infames, op. cit., p. 125.

³⁷ BAZIN, André. O realismo cinematográfico e a escola italiana da Liberação. In: _____. *O Cinema: ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991. p. 238.

³⁸ BAZIN, André. O realismo cinematográfico e a escola italiana da Liberação, op. cit., p. 256.

³⁹ BAZIN, André. O realismo cinematográfico e a escola italiana da Liberação, op. cit., p. 238.

⁴⁰ Cf. BAZIN, André. O realismo cinematográfico e a escola italiana da Liberação, op. cit., p. 240-241. Bazin usa aqui *vedete* no sentido que Morin conceitua *estrela* e parece não fazer a distinção proposta por este. Ver nota 25.

fotografia que o aproxima do estilo reportagem devido ao uso do “cenário real” com a maioria das cenas filmadas em externa⁴³. Mas as características não se esgotam com essas que enumerei. Pensando nos filmes de Rossellini, Bazin escreve que “[os fatos] não engendram uns nos outros como os elos de uma cadeia”⁴⁴. Com isso ele marca não a dissolução dos processos de causa e efeito entre os elementos da narrativa, mas um abandono da “decupagem cinematográfica habitual”, segundo a qual “o fato é atacado pela câmera, retalhado, analisado, reconstituído”⁴⁵. Essas características gerais do cinema italiano neo-realista⁴⁶ levam Bazin a fazer certa analogia entre o cinema e a literatura:

Há muito tempo o romance moderno realizou sua revolução ‘realista’, integrou o behaviorismo, a técnica da reportagem e a ética da violência. Longe de o cinema ter exercido alguma influência sobre essa evolução, como se acredita, freqüentemente, um filme como *Paisà* prova, ao contrário, que ele estava uns 20 anos atrás do romance contemporâneo. É um dos grandes méritos do cinema italiano recente ter sabido encontrar para a tela os equivalentes propriamente cinematográficos da mais importante revolução literária moderna⁴⁷.

⁴¹ Cf. BAZIN, André. O realismo cinematográfico e a escola italiana da Liberação, op. cit., p. 246.

⁴² Sobre o qual fala Bazin que imprime “o andamento da reportagem, essa naturalidade mais próxima do relato oral do que da escritura, do croqui que da pintura” Cf. BAZIN, André. O realismo cinematográfico e a escola italiana da Liberação, op. cit., p. 247-248.

⁴³ Cf. BAZIN, André. O realismo cinematográfico e a escola italiana da Liberação, op. cit., p. 249.

⁴⁴ BAZIN, André. O realismo cinematográfico e a escola italiana da Liberação, op. cit., p. 251.

⁴⁵ Para esclarecer as diferenças entre a “decupagem cinematográfica habitual” e a feita pelos filmes italianos, Bazin segue citando, na mesma página, o exemplo de Rossellini: “Os fatos, em Rossellini, ganham um sentido, mas não à maneira de um instrumento, cuja função determinou, de antemão, a forma. Os fatos se seguem e a mente é forçada a perceber que eles se assemelham, e, assemelhando-se, acabam significando alguma coisa que estava em cada um deles e que é, se se quer, a moral da história” (BAZIN, André. O realismo cinematográfico e a escola italiana da Liberação, op. cit., p. 251). Duas páginas depois Bazin define o que entende por *fato*: “Fragmento de realidade bruta, por si só múltiplo e equívoco, cujo ‘sentido’ se sobressai *a posteriori*, graças a outros ‘fatos’ entre os quais a mente estabelece relações”. (BAZIN, André. O realismo cinematográfico e a escola italiana da Liberação, op. cit., p. 253, grifos do autor). Essa “decupagem cinematográfica habitual” fica conhecida como decupagem clássica, sendo caracterizada por “seu caráter de sistema cuidadosamente elaborado, de repertório lentamente sedimentado na evolução histórica, de modo a ressaltar num aparato de procedimentos precisamente adotados para extrair rendimento dos efeitos da montagem e ao mesmo tempo torná-la invisível. [...] A ação aqui é, primeiro estabelecer entre os fenômenos mostrados nos dois planos justapostos uma relação que reproduz a ‘lógica dos fatos’ natural e, no nível da percepção, buscar a neutralização da descontinuidade elementar”. XAVIER, Ismail. *O Discurso Cinematográfico: a opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977. p. 24.

⁴⁶ Bazin não utiliza nesse artigo o termo “neo-realista”, mas os filmes que ele cita e compõem a sua argumentação se referem ao que logo ficaria conhecido como “neo-realismo italiano”.

⁴⁷ BAZIN, André. O realismo cinematográfico e a escola italiana da Liberação, op. cit., p.256.

Façamos, então, o esforço de construir um breve panorama da história das personagens infames. O popular aparece pela primeira vez na literatura séria no *Novo Testamento*. A comédia, até então a única forma usada para tratar dos populares, pôde ceder lugar a uma narrativa séria envolvendo personagens pobres no momento em que surgiu a crença que o divino nasceu sob a forma de um homem do povo. Mas a história das narrativas ainda será dominada pelo princípio aristotélico que reserva o tratamento sério para os homens superiores e suas ações superiores. Foucault situa na passagem do século XVII para o XVIII o interesse crescente pelo infame. Logo, a formação da burguesia e de um novo público leitor, menos interessado nas formas e nos temas da aristocracia, impulsionada pela Revolução Francesa prepara o Romantismo. Os pré-românticos opõem o entusiasmo e o gênio ao pensamento cartesiano: “E esse conceito de gênio, inteiramente novo, revolucionará a literatura e a vida”⁴⁸. O Romantismo propõe novas formas e novos temas às artes.⁴⁹ Na França, surgirá o chamado “romantismo social”, depois de 1830, “em revolta contra todos os poderes estabelecidos e em defesa de todos os fracos, oprimidos e dependentes”.⁵⁰ E o gênio, o entusiasmo, o gosto pelo exótico preparam o caminho para o Realismo. Realismo que, na literatura, encontra, em autores como Zola, a vida do operariado servindo de inspiração para a arte. Com o Realismo o infame, não mais limitado à comédia, conquista seu lugar na história das artes.

No cinema, esse movimento demorará a acontecer. Ou por outra, acontecerá por vezes de forma paralela ao cinema hollywoodiano, como, por exemplo, no cinema soviético do início do século XX. Hollywood fez o cinema mais conhecido e assistido do mundo com um realismo baseado no drama burguês. Acrescenta ao folhetim popular e ao melodrama, que estão nas origens de seu cinema, o “realismo, o psicologismo, o *happy end* e o humor”⁵¹. Nesse contexto, o herói se afasta dos heróis homéricos e aristotélicos, mas não inteiramente. Eles passam a combinar “o excepcional e o habitual, o ideal e o

⁴⁸ CARPEAUX, Otto Maria. Prosa e ficção do Romantismo. In: GUINSBURG, Jacó (Org.). *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 1978, p. 158.

⁴⁹ “A epopéia, expressão heróica já em crise no século XVIII, é substituída pelo poema político e pelo romance histórico, livre das peias de organização interna que marcavam a narrativa em verso. No teatro, espelho fiel dos abalos ideológicos, as mudanças não seriam menos radicais: afrouxada a distinção de tragédia e comédia, cria-se o *drama*, fusão de sublime e grotesco, que aspira a reproduzir o encontro das paixões individuais contido pelas *bienséances* clássicas”. BOSI, Alfredo. *O Romantismo. História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1975. p. 105.

⁵⁰ CARPEAUX, Otto Maria. Prosa e ficção do Romantismo, op. cit., p. 164.

⁵¹ MORIN, Edgar. *As Estrelas*, op. cit., p. 11

quotidiano” e assim “passam a oferecer a identificação de pontos de apoio mais e mais realistas”⁵². Tal combinação permite que os heróis sejam aventureiros, esportistas e infalíveis no uso de suas pistolas, mas admitam a “fraqueza” do amor. Com isso, as produções hollywoodianas mais próximas do realismo tendem a afastar o maravilhoso, o que não poderia ser explicado por qualidades e habilidades humanas.

O questionamento mais fecundo dessa lógica hollywoodiana será feito a partir do neo-realismo. Um filme como *Roma, Cidade Aberta* põe em cheque os heróis, as estrelas e o *happy end* hollywoodianos, e abandona o psicologismo para falar de problemas sociais e políticos. O que move as personagens do filme são problemas pessoais, mas sempre impregnados por problemas conjunturais. A história se passa no subúrbio, entre aqueles que lutam pela sobrevivência, mas também pela Liberação. Eles são presos, mortos, executados. Nenhuma heroicidade pode haver nesse jogo e estrelas não brilham na tela. Aqui seria o lugar por excelência da infâmia. Personagens como essas são encontradas nos filmes neo-realistas e, também, em *Jaguar*. Nesses filmes italianos as personagens saem das camadas populares e vivem seus tormentos cotidianos numa Itália marcada pela guerra. Seus feitos podem, isoladamente, não exercer influência na História. Mas há sempre uma luta, um inimigo, uma barreira a ser transposta. A derrota do indivíduo pela morte ou pela prisão frustra a formação de heróis, mas heroiciza o coletivo que persegue a luta e este exercerá sua influência sobre a História. Em *Jaguar*, as personagens têm um objetivo, fazer a viagem e conseguir alguma riqueza, mas nada se apresenta a elas como dificuldade. E se o que faz a glória de um herói é lutar e ultrapassar obstáculos, as personagens de *Jaguar* são ainda menos passíveis de serem heroicizadas e ainda mais infames que as do neo-realismo.

Este percurso sofrido pelo conceito *herói* chega até o ponto em que o cinema admite infames como protagonistas de narrativas sérias. Cabe então discutir até que ponto essa discussão se relaciona com *Jaguar* tendo em vista que acima foi ressaltada a importância das paródias – e, portanto, do cômico – para o questionamento que esse filme faria do conceito clássico de herói.

Fundamentalmente, se formos rigorosos não poderemos classificar este filme como um dos gêneros que existiam em sua época. De forma semelhante a que mistura práticas

⁵² MORIN, Edgar. *As Estrelas*, op. cit., p. 12-13.

da ficção e do documentário, ele alterna tratamentos sérios e cômicos dos temas abordados sem se constituir como comédia, drama ou aventura. Se o filme não é classificável, também seu herói não assume uma face precisa. Damouré gosta de representar o “bandidinho”, mas é sério ao encontrar o povo Somba. Seus companheiros de viagem são sérios, da mesma forma que o é o tratamento dado pelo filme à festa do CPP ou à apresentação do trabalho na mina de ouro. Esta cena contrasta com aquelas que mostram o trabalho de Damouré. O tom de paródia é abandonado e o herói expressa seu espanto através dos detalhes observados e das repetições de fala: “Ele fica oito horas sob a terra, sem ver o sol, sem ver o vento. É assim que ele ganha sua vida. Ele fica mil metros abaixo da terra... um quilômetro sob a terra... E tudo é dirigido por um cara que deve ter a cabeça bem descansada, porque se ele comete erros todo mundo quebra a cara e é a morte de todos”. Depois de explicar todo o processo, Damouré conclui: “Envia-se a Londres, onde o colocam em um cofre e isso não serve a ninguém. Termina assim”. Diante de uma situação de trabalho e da exploração colonialista, a crítica adquire o tom sério. Assim, paródias questionam o conceito de herói em um filme que não se constitui como comédia e constrói sua narrativa baseado em personagens infames. Mas se aqui o filme recorre à paródia e ao cômico para questionar o herói moderno, o abandono desses recursos em *Eu, um Negro* significará a afirmação de um novo conceito de herói no cinema de Rouch.

Em *Jaguar*, mesmo que a câmera siga a ação da “vedete” e que a *mise-en-scène* aproxime Damouré de um John Wayne, o herói, tomado em sua acepção antiga, não se sustenta. Contribui para a não-formação desse herói a utilização dos atores não-profissionais. O trabalho do ator deveria dar ao espectador “a ilusão de ver a personagem real à sua frente”⁵³. Mas os gestos imprecisos e certa timidez diante da câmera dissolvem o ilusionismo e revelam, para o espectador, o ator por trás da personagem. E ainda, a ausência de uma relação anterior entre o espectador e o ator, ou seja, a não contaminação da personagem pela biografia profissional do ator, impossibilita a formação do sistema de estrelas. É possível mesmo admitir que a infâmia dos atores contribua para intensificar a infâmia das personagens. E neste sentido Damouré é herdeiro da tradição inaugurada pelo neo-realismo.

⁵³ PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2001, p. 203.

Assim *Jaguar* consegue dialogar ao mesmo tempo com o faroeste, com certa tradição clássica americana, mas também com o cinema italiano do pós-guerra. A câmera de Rouch é voltada para homens comuns que têm histórias comuns a contar. O clima de aventura é deflagrado por certo estilo faroeste utilizado logo no início do filme para apresentar o protagonista. Tal clima encontra apoio na opção de nomear um ouvinte da narrativa, Adam. Tudo se passa com se as personagens relatassem seus “feitos heróicos”, dando-lhes a oportunidade de ampliar o efeito dos próprios atos. Por essa lógica, as imagens se transformam em testemunhas da viagem. E, à medida que os viajantes tentam impressionar Adam, podem abrilhantar a própria história.

Jaguar é um filme cujos heróis não têm uma grande missão, nem grandes inimigos. Se se insistir em questionar por uma força que ofereça resistência às personagens poder-se-ia então pensar que essa força estaria presente apenas em sua marcante ausência e seria o conquistador, de terras e mulheres como no faroeste, ou de mercados e Homens, como no colonialismo. Nesse sentido, o ato heróico de Damouré aparece em suas paródias seja dos *galãs* de cinema, seja do patrão *chefe malvado*. Outras características de seu heroísmo seriam seu espanto diante das condições de trabalho nas minas de ouro e sua alegria diante das manifestações pela independência da Costa do Ouro. Ao *cowboy* americano, *Jaguar* contrapõe Damouré e sua capacidade de reagir diante do mar (da Natureza) e das festas libertárias (do Homem). E é aqui que reside seu romantismo. No mundo onde predomina a atitude blasé, *Jaguar* oferece o homem comum, porém capaz de espantar-se e de emocionar-se.

1.2 – Realismo em *Jaguar*: entre o neo-realismo e o documentário

Vimos como *Jaguar* constrói seu discurso dialogando com o faroeste americano e o neo-realismo italiano. Este último, embora não se confunda com o documentário, guarda parentesco com esta tradição. Algumas de suas características confundem-se com a prática de documentaristas como o uso de locação (por oposição aos estúdios), de atores não-profissionais, de improvisações e de uma movimentação de câmera mais livre. *Jaguar* também lança mão desses recursos. E dialoga de perto com o documentário. Embora seja defendido como ficção por Rouch, apareça como ficção em Barnouw e como

reconstituição ficcional em Piault⁵⁴, é possível encontrar nele aspectos da tradição do documentário. Ou seja, um conjunto de questões éticas e técnicas, assim como um conjunto de práticas que, embora dialoguem com o neo-realismo italiano, findam por se distanciar dessa escola e se aproximar do documentário.

O filme de Rouch se beneficia da concepção de realismo que desponta com o cinema italiano do pós-guerra. E estreita ainda mais a distância que poderia separar ficção e documentário para construir outra noção de realismo. Compõem o estilo de *Jaguar* a câmera na mão, a filmagem em externas, o uso de atores não-profissionais, o improviso do roteiro e o abandono do retalhamento da cena pela “decupagem cinematográfica habitual”. Esses são traços que dialogam com aqueles que levaram Bazin a fazer analogia entre o cinema neo-realista, o estilo da reportagem e o romance realista. Apesar de ter construído sua *mise-en-scène* apoiada em características da ficção (invenção de elementos da história, composição de papel para os atores, atuação para a câmera), o narrador convida o espectador, nos letreiros de abertura, para ver o filme em sua relação com o mundo histórico. O filme também se apóia em técnicas e práticas que foram descritas por Nichols no modo interativo ou participativo (apresentados no capítulo anterior). Ao integrar essas práticas e afastar-se do realismo dos filmes italianos, ou seja, ao ser tomado como documentário o que se modifica em *Jaguar* é sua relação com o público: o filme não se torna nem mais nem menos “verdadeiro”, mas tende a levar o público a acreditar na *objetividade essencial* da imagem. Porém, antes de chegar a esse ponto é preciso ver como o filme se distancia do neo-realismo.

Ao focar suas histórias na vida de infames, o neo-realismo se apóia em um esquema narrativo conhecido do público: um protagonista tem um objetivo a alcançar e segue em busca dele; tal objetivo tem motivação de ordem pessoal, social ou ambas; no caminho ele encontra obstáculos, pessoas ou situações, contra os quais ele precisa lutar; ao

⁵⁴ Diz Rouch em entrevista: “Tudo no filme é pura ficção, nenhuma das personagens jamais foi em vida o que é na história. É ficção, mas uma ficção na qual as pessoas representam o papel de si mesmas em uma dada situação: aquela das pessoas que vão procurar dinheiro na Costa do Ouro”. Rouch em entrevista a FIESCHI, Jean-André; TÉCHINÉ, André. Jean Rouch: *Jaguar*, op. cit., p. 18. BARNOUW, Erik. *Documentary: a history of the non-fiction film*. New York, Oxford: Oxford University Press, 1993. p. 253. PIAULT, Marc-Henri. Uma antropologia-diálogo: a propósito do filme de Jean Rouch *Moi, un Noir*, *Cadernos de Antropologia e Imagem*. Rio de Janeiro, v. IV, p. 186, 1995.

fim, satisfatoriamente ou não, a busca termina.⁵⁵ Esse é um esquema bem geral que serve para resumir a história da maioria dos filmes. O neo-realismo se distancia dos filmes americanos não por abandonar esse esquema, mas por privilegiar os motivos sociais em oposição aos pessoais, desafiar a lógica do *happy end*, priorizar locação e incorporar atores não-profissionais.

Os protagonistas de *Jaguar* têm um objetivo, porém lhes falta motivação clara. O enredo do filme não apresenta inimigos, obstáculos, recompensas ou punições, apenas é possível imaginá-los fora do filme: no mundo moderno ou nos filmes de faroeste. Tudo que eles encontram no caminho é antes motivo de festa, alegria, encantamento que de dúvidas e angústias. E nada é encarado como ajuda ou obstáculo. Por fim, há um único motivo para quase tudo o que é visto no filme: a viagem. Essas características que poderiam indicar certa fragilidade do roteiro estão na origem da aproximação do filme com o documentário. Diante do qual, como disse Nichols, nos posicionamos mais para compreender um argumento que para entender uma história⁵⁶. E se a história pode ser frágil, *Jaguar* se desdobrará em seus argumentos. Dois deles aparecem nas cenas analisadas adiante: *não devemos rir da diferença* (cena com o povo Somba) e *essas personagens são os heróis da vida moderna* (cena de retorno, fala do narrador). A constituição de um herói moderno, vimos, tem mais efeito questionador que afirmativo.

Nos anos cinqüenta, o Neo-realismo torna-se uma referência para as novas filmografias e alguns autores preocupam-se com as relações estabelecidas entre ele e outras filmografias. Para Marsolais, os filmes italianos aderem a uma reconstituição plausível da realidade que os distingue dos filmes documentários⁵⁷. Isso não diz muito à medida que *Jaguar* é, a um só tempo, reconstituição e acontecimento. Inspirada em uma tradição, a aventura volta a ser experimentada. Também será esse o ponto de partida de *Pour La suite du Monde*⁵⁸, sobre a pesca do marsuíno na Ilha dos Coudres (Canadá). A atividade abandonada há cerca de quarenta anos, foi retomada quando os diretores

⁵⁵ Tal esquema foi inspirado no paradigma descrito por Field. Segundo o autor o paradigma de um roteiro compreende três atos (ato I – apresentação, ato II – confrontação, ato III – resolução). Antecede os atos II e III os pontos de virada, ou seja acontecimentos que interferem na história e modificam seu rumo, direcionando-a para o próximo ato. FIELD, Syd. *Manual do Roteiro*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1995. p. 3.

⁵⁶ Cf. NICHOLS, Bill. *Representing Reality*. Bloomington: Indiana University Press, 1991. p. 5.

⁵⁷ Cf. MARSOLAIS, Gilles, *L'aventure du cinéma direct revisitée*. Québec: Les 400 coups, « collection cinéma », 1997, p. 42.

⁵⁸ Michel Brault e Pierre Perrault, 1963.

propuseram experimentá-la diante da câmera. Reconstituições de tipo especial, ambos os filmes não se pretendem representativos de uma época. O passado surge como tradição e o presente como acontecimento; tanto a viagem quanto a pesca são feitas. Revive-se uma parte da história da comunidade em questão, não pela memória, mas pela ação presente que origina o filme. No caso do neo-realismo, histórias imaginadas pretendem dizer de um presente e o único acontecimento são atores e técnicos trabalhando na produção cinematográfica.

Em Nichols, a diferença entre neo-realismo e documentário é assim marcada: “A ênfase no neo-realismo permanece na história mais que no argumento, na representação ficcional mais que na histórica, nas personagens imaginárias mais que nos atores sociais”. De tal sorte, trata-se mais de uma questão de acento que de práticas diferenciadas em suas origens. Porém, na seqüência de sua argumentação retoma a aproximação entre os dois cinemas:

Essa ênfase quebra algumas das convenções mais acentuadas que parecem separar ficção de documentário: a qualidade de composição da imagem; a remoção do mundo da imagem do domínio da história; a confiança na continuidade da edição; a tendência para a motivação, no sentido formal de prover justificativas plausíveis, tanto quanto possível, para a presença de objetos, personagens, ação e cenários⁵⁹.

Se comparado com o que acontecia nos filmes italianos, os improvisos⁶⁰ e a interferência do acaso são, em *Jaguar*, exacerbados. Lá, eles contribuíam para o desenrolar da ação, podiam servir de obstáculo ou auxílio aos protagonistas; aqui eles são fruto da ação deliberada de Rouch de filmar o que o caminho lhe oferece. O aparecimento dos Sombas não interfere no andamento da ação, nem colaborando nem atrapalhando. A chuva, que poderia ser um obstáculo, não se apresenta como tal, pois não é mostrado como eles lidam com a situação. Mesmo a fiscalização na fronteira é um obstáculo frágil, facilmente transposto. A viagem e seus protagonistas compõem a estrutura geral onde são inseridas cenas do cotidiano, mas também argumentos. Pois, em *Jaguar*, o interesse parece estar centrado na argumentação mais que na história contada, nos encontros promovidos

⁵⁹ NICHOLS, Bill. *Representing Reality*, op. cit., 169-170.

⁶⁰ Sobre a improvisação nos filmes neo-realistas ver BAZIN, André. O realismo cinematográfico e a escola italiana da Liberação, op. cit., p. 247-249.

pela viagem mais que no desenrolar de uma ação, na construção de “heróis da modernidade” mais que de “heróis de filmes” (ou nos termos de Nichols: mais focado nos atores sociais que na construção de personagens imaginárias). Podia Rouch ter inventado peripécias capazes de aproximar sua narrativa de outras aventuras. Ao abrir mão dessa opção e girar sua câmera para as imagens oferecidas pelo caminho, ele promove a aproximação entre *Jaguar* e a o documentário.

Jaguar busca suas personagens entre os infames, encontra inspiração para sua história na migração sazonal do povo do Níger, apresenta esses dois temas (infames e migração) com fortes características de uma mentalidade romântica, aproxima-se da *mise-en-scène* do faroeste para apresentar seu herói, utiliza características do neo-realismo para intensificar a noção de realismo do filme. Essas são estratégias discursivas que o filme constrói e dizem de sua relação com certa noção de real e, em contrapartida, é também uma noção de realidade que se constrói a partir do filme. Parte dessa noção de realidade é alcançada pelo uso de práticas associadas ao documentário, como as descritas por Nichols ao construir o modo interativo ou participativo.

É a possibilidade de captar o som sincronizado que estabelece as principais práticas associadas a esse modo, que muito se apoiará na entrevista⁶¹. Mas o autor fala que antes disso, no início dos anos 1950, e mesmo limitados pela tecnologia disponível alguns cineastas, de diferentes países, perguntavam-se como intervir e interagir⁶². Penso que *Jaguar* está entre esses filmes. Com sua câmera Bell & Howell⁶³, Rouch começa a privilegiar a interação e as possibilidades surgidas nessa situação. O que depois poderá ser incrementado com o som direto aparece em *Jaguar* como imagem e falas não-sincronizadas: a visita aos Sombas, mas também aos sacerdotes, os passeios pelo mercado de Kumasi ou pelas ruas de Accra, todas são situações propostas pelo filme. É apenas porque se resolveu fazer esse filme que essas personagens passam por essas situações. Ou seja, é a partir do encontro entre o diretor, a câmera, as personagens, os lugares, etc. que surgem as situações fílmicas.

⁶¹ Sobre os usos da entrevista ver NICHOLS, Bill. *Representing Reality*, op. cit., p. 47-55.

⁶² Cf. NICHOLS, Bill. *Representing Reality*, op. cit., p. 44.

⁶³ Ao falar da câmera no cinema italiano, diz Bazin que ela “conserva alguma coisa do humanismo da Bell-Howell de reportagem, inseparável da mão e do olho, quase identificada com o homem, regulada prontamente a sua atenção” (BAZIN, André. *O realismo cinematográfico e a escola italiana da Liberação*, op. cit., p. 249).

Na noção de realismo que se constrói aqui, o filme não se coloca diante de um mundo que está dado e que se oferece para a câmera, mas entende o mundo como um lugar com o qual é possível e é preciso interagir. Enquanto câmera e personagens realizam sua viagem, o acaso interfere na construção da história a ser narrada. O neo-realismo mostrou que era possível fazer um filme de ficção fora dos estúdios, abandonando a decupagem clássica e com atores não-profissionais improvisando cenas e falas. Antes dele, essas características apareciam associadas a filmes como os de Vertov ou Flaherty. O que *Jaguar* faz é estreitar os laços que pareciam distanciar ficção e documentário. Para além da influência do neo-realismo isso é conseguido com o abandono da lógica dramática do seu roteiro. E, ainda, o filme se beneficia da noção de *objetividade essencial*. Diante da cena do povo Somba facilmente o espectador pode pensar: “Eles existem: a câmera mostrou!”. Assim é do encontro de práticas pertencentes ao documentário e à ficção que se constrói o realismo de *Jaguar*.

2 – A relação entre os viajantes e o narrador

A forma como se organiza a narrativa revela a relação construída entre narrador e personagens e também a maneira como ele constrói conceitos ou os apresenta. Analisarei essas questões tomando como base duas cenas do filme: o encontro com o povo Somba e a seqüência final, quando os viajantes retornam para Ayorou. O filme é inteiramente construído com falas não-sincronizadas que assumem diferentes papéis em diferentes momentos. Algumas dessas falas servem de base para a construção de um narrador auxiliar, com quem o filme partilha o ponto de vista. A análise preocupar-se-á também com os movimentos feitos pelo narrador: os lugares por ele ocupados, as funções adotadas e a maneira como assume um lugar de autoridade de onde pode proferir o discurso científico.

2.1 – O narrador auxiliar ou o ponto de vista compartilhado

Ao assumir a interação como método, Rouch propõe o diálogo entre a equipe de produção, os equipamentos, os atores e o espaço onde o filme se constrói, abrindo o filme para o acaso e os improvisos. Os atores podem interferir nas cenas, abrindo

possibilidades, criando expectativas, propondo caminhos: mais que seguir um roteiro, eles colaboram na construção e apresentação da narrativa. Tais características tornam possível falar em narrador auxiliar ou ponto de vista compartilhado. Esse compartilhamento não deve ser entendido como uma divisão eqüitativa do poder do narrador, seja em termos quantitativos ou qualitativos. O narrador abre espaço para os auxiliares e, nestes momentos, coordena de longe os rumos da narrativa. Tal recurso permite ao público, no entanto, entrar em contato com outra forma de lidar com os acontecimentos, diferente daquela mediada apenas pelo olhar do narrador. Essa postura instaura um tipo de relação que não é mais entre sujeito e objeto, pois que pressupõe a presença de outro sujeito.

As negociações entre atores e diretor, no que se refere à construção de cenas ou proposições de roteiro, não são mostradas no filme. O que o filme oferece ao espectador é a sobreposição das falas das personagens às imagens. Elas não apenas atuam, mas também comentam as próprias atuações e a dos colegas. O narrador por vezes parece calar-se (suas falas somem) para deixar as personagens conduzindo a narrativa. Porém, ele continua organizando a narrativa geral. Como percebemos ao olhar para as imagens combinadas aos comentários feitos pelas personagens. A uma organização prévia feita pelo narrador acrescentam-se os comentários das personagens e o resultado disso volta a ser organizado, dando origem à narrativa apresentada pelo filme. E o que pode ser entendido aqui como o compartilhamento do ponto de vista é esse jogo no interior da narrativa: o narrador parece esconder-se para seus auxiliares participarem da construção da narrativa.

O som do filme foi quase inteiramente gravado enquanto as personagens assistiam a sua projeção e faziam comentários sobre as imagens mostradas. Parte das falas foi gravada durante a viagem, independente das imagens, mas no calor dos acontecimentos⁶⁴. A experiência foi repetida em *Eu, um Negro*. Mas diferente deste, no qual a fala de Rouch faz repetidamente a ligação entre o particular e o geral, aqui, pelo menos durante a viagem, o espectador ouve apenas as impressões dos viajantes. Tal recurso nos possibilita ver partes do filme também mediadas pelo ponto de vista dos viajantes. Assim, muitas vezes, apenas o que as personagens vêem, podem e querem nomear é nomeado.

⁶⁴ Cf. FIESCHI, Jean-André ; TECHINE, André. Jean Rouch: Jaguar, op. cit., p. 17.

Jaguar tem uma moldura construída a partir de um narrador que se mantém ausente da aventura. Esse narrador aparece para marcar a época de feitura do filme, depois para apresentar os elementos da narrativa e perto do fim volta para tecer comentários pertinentes aos heróis e sua saga, mas também ao povo de Ayorou. Mas ele, por vezes, abre mão de falar. As informações que “faltam”, por exemplo, para entender a *festa do CPP* colaboram para uma leitura romântica da Costa do Ouro mostrada no filme. Já na cena com os Sombas, as personagens passam a falar por si. E mesmo que o narrador continue presente a partir das imagens, um sentido forte é oferecido pelas falas dos viajantes: seriam os Sombas homens como nós? E embora muitas personagens falem, elas caminham em consenso, como se fossem uma só personagem, identificada aqui como os viajantes⁶⁵. Passemos à cena do encontro com o povo Somba.

Um plano geral mostra uma montanha próxima. “Olhe, Lam, a montanha. Nós estamos longe de casa”. Agora aparecem algumas casas construídas sob árvores secas. As casas apresentam uma arquitetura diferente das de Ayorou. Um fala: “Estamos no norte de Daomé”⁶⁶. Outro completa: “Aqui é o país dos Sombas”. Outro se espanta: “Mas você conhece o país dos Sombas? A região de Natitingou?”. O primeiro contato é com uma moça que tem nas mãos uma tigela cheia de bolinhos. Um dos viajantes pega um pedaço e prova. Eles comentam que os Sombas são homens que vivem no norte de Daomé, mas não usam roupas o que as imagens já mostraram. Aí não tem água ou a água não é boa. A comida vem dos arbustos ou das pedras de sal. Lam se espanta: “Mas nunca vi uma coisa dessas. Eu já ouvi falar disso... dos feiticeiros, dos Sombas que andam à noite. Eu cheguei, vi os Sombas... Mas eu não estou certo que eles são homens”. Eles continuam contando do pouco que sabem e vêem. À noite, as casas se desfazem e durante o dia as mulheres pegam terra para reconstruí-las. A imagem mostra um grupo de quatro mulheres batendo com pedras no chão seco. Um plano de detalhe mostra os pés descalços, pulseiras nos braços e a terra dura. Os viajantes mais uma vez se espantam: “Mas elas estão completamente nuas”. Agora a câmera mostra o rosto de uma delas. Ela fuma e tem um

⁶⁵ Uso *viajantes* no sentido proposto por Simmel: aquele “que chega hoje e parte amanhã”. Desta forma o viajante não convive com as pessoas dos lugares por onde passa. Enquanto o estrangeiro é caracterizado por uma síntese de proximidade e distância o viajante não desenvolve uma relação de proximidade e sua observação permanece exterior ao grupo. (Cf. SIMMEL, Georg. O estrangeiro. In: MORAES FILHO, Evaristo de (org.). *Simmel: Sociologia*. São Paulo: Ática, 1983. (Col. Grandes Cientistas Sociais, 34). p. 182-184).

⁶⁶ Hoje, Daomé é Benin.

adorno nos lábios. Explica-se: “Olhe o que elas colocam na boca para ficarem bonitas”. “Quando chegamos a um país, é o país que te muda e não você que muda o país”, comenta Damouré, agora apenas de calção. Depois eles vão ao mercado. Muitos cães transitam pelo lugar. A câmera mostra individualmente algumas pessoas. Elas olham para câmera, uma sorrindo, outra com desconfiança, outra traz cicatrizes no rosto e incita a pergunta: “Mas o que é isso na pele dele?”. A seguir a câmera mostra a dança e a música Somba. Por fim o comentário: “Os Sombas são pessoas realmente gentis. Lam e Illo, vejam, não é porque eles estão nus que devemos rir deles. O bom Deus quis assim. Como em nosso país, o bom Deus quis que nós nos vestíssemos. É por isso que não devemos rir deles, eles são realmente gentis”. Os outros concordam: “É verdade, é isso”. A visita ao povo Somba termina, eles seguem andando: “Adeus, Somba!”.

Tanto imagens quanto falas não vão além do conhecimento das personagens. Daí, a hipótese do filme ser construído a partir de um compartilhamento do ponto de vista. Para Stoller, a cena mostra os heróis experimentando pela primeira vez o contato com o outro. “O outro não é nem o europeu da França, nem o africano do Sahel⁶⁷.” Continua Stoller, para os modestos viajantes encontrar o povo Somba é a primeira experiência com o primitivo. “Negro como carvão, carregando lanças, usando apenas estojo peniano, o homem Somba se apresenta em um desembaraçado estado natural⁶⁸. Ao utilizar o ponto de vista dos viajantes, o narrador permitiu que a cena se desenvolvesse ao nível da experiência dos heróis. Pelo filme, não é possível saber do povo Somba hoje mais do que ontem. Como Lam, também já ouvimos falar desses povos (talvez não especificamente do Somba, mas de grupos africanos) que vivem em lugares distantes, praticam feitiçaria e não usam roupas. Ou como define Stoller, que vivem em um *desembaraçado estado natural*. Tal estado natural em que vivem pode favorecer uma leitura desta cultura como mais próxima da natureza que da humanidade. Em um texto sobre as relações entre homens e animais, John Berger diz que quando Descartes operou o corte entre corpo e alma, reservou para o corpo características físicas e mecânicas, e desde que se considerem os animais desprovidos de alma, eles seriam reduzidos a um modelo de máquina⁶⁹.

⁶⁷ Sahel é uma região subsaariana e engloba Ayorou.

⁶⁸ STOLLER, Paul. *The Cinematic Griot: the ethnography of Jean Rouch*. Chicago, Londres: The University of Chicago Press, 1992. p. 134.

⁶⁹ Cf. BERGER, John. Why look at animals? In: _____. *About Looking*. London: Writers and Readers, 1980. p. 9.

Refletindo sobre o texto de Berger, para Paulo Menezes o homem passaria a pertencer a uma “categoria hierarquicamente superior a qualquer outra”⁷⁰. E se é possível aproximar os Sombas da natureza, é possível para o espectador se questionar, como fez Lam: seriam eles homens como eu? A ausência de explicações sobre o povo Somba, o foco na aventura, no encontro, no questionamento que as personagens se fazem, estas características permitem ao filme deslocar da narrativa para o público tal questão.



Ao encontrar os Sombas, os viajantes lançam para o público os questionamentos a respeito do encontro com o outro.

Possivelmente, então, o filme repetiria, em seu interior, a sensação de estranhamento tida pelo público diante dos ‘modestos viajantes’, os homens da *brousse*. Os questionamentos e as interjeições feitas pelos viajantes colocam no filme falas que poderiam ser do espectador. Nessa cena, a relação de estranhamento que o público poderia ter diante do homem da *brousse* revela-se como uma fratura exposta, sendo semelhante ao estranhamento tido pelos viajantes diante dos Sombas. A tematização da relação com o outro aparece aqui como uma relação entre os viajantes e os Sombas. Há uma situação de espelhamento, rebatendo para o público o estranhamento facilmente encontrado nesse tipo de contato. Tal estranhamento tenderia a ser aprofundado numa relação de interação. Mas o filme não avança nessa direção e o apelo final de Damouré, converte-se em um apelo ao público: o bom Deus os quis assim, não devemos rir deles. O

⁷⁰ MENEZES, Paulo. Realidade, ficção e vanguarda na origem do cinema documental. In: FABRIS, Mariarosaria et al. *Estudos Socine de Cinema: ano V*. São Paulo: Panorama, 2003. p. 302.

filme oferece uma pista de seu desejo sobre esse tipo de interação: não rir do outro. Onde é possível inferir que não se deve tratar as diferenças com escárnio, nem apontá-las com se fossem defeitos.

Em cenas como esta, os viajantes assumem o papel de narrador auxiliar. O narrador auxiliar tem função semelhante a do *locutor auxiliar*, como define Jean-Claude Bernardet: “sua função é ajudar o locutor [narrador] a expor as idéias e os conceitos a serem transmitidos. [...] Ele alivia a locução *off* do filme, possibilitando que ela ocupe menos tempo, e aproxima as informações genéricas do ‘real’”⁷¹. Creio que *narrador* se aplica melhor a *Jaguar*, pois se desvincilha da oralidade imposta pelo termo locutor. Mais que falar, trata-se de narrar, de contar a história e de organizar o discurso. Já a segunda parte da explicação não cabe inteiramente a *Jaguar*, pois o filme não dispõe de som sincronizado. Porém, o filme perde o possível caráter professoral costumeiramente impresso pelo tom oficial do locutor. E se os viajantes permanecem como narradores auxiliares é porque é possível encontrar um outro narrador, o titular da função. Os viajantes chegam às suas conclusões a partir do curto contato com o povo Somba. Mas suas falas parecem ir exatamente aonde queria o narrador, na direção do apaziguamento das diferenças.

O filme compartilha o ponto de vista entre os viajantes e o narrador, mas não é inteiramente possível ao filme assumir o ponto de vista dos viajantes. O narrador apenas parece ter-se calado. O público acompanha a cena seguindo os comentários das personagens. As imagens não vão além do que os heróis foram. Lembremos, porém, o cinema pode narrar com falas, sons e imagens. E o filme oferece ao público uma conjunção desses elementos, organizados em forma de narrativa. Desse modo, mesmo quando o narrador fala em primeira pessoa e é uma personagem do filme, como é o caso dos viajantes nessa cena, nem sempre a imagem reflete seu ponto de vista. Como mostra a análise de Ismail Xavier do filme *Forrest Gump - o contador de histórias*⁷²:

No filme, a banda de imagem desenvolve-se com relativa independência – há como que uma outra mediação que atropela a voz da personagem e produz os efeitos

⁷¹ BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e Imagens do Povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 25.

⁷² *Forrest Gump*, Robert Zemeckis, 1994.

que resultam do confronto entre a palavra e a cena, esta dizendo sempre mais e expondo os limites da intelecção de Forrest.⁷³

Caberia então observar em que medida estão de acordo a fala do narrador-personagem e o que mostra a imagem. Pois o narrador deixa suas marcas na imagem e continua falando através delas. Toda a cena é construída com certo cuidado. Parte-se sempre de planos gerais para depois se aproximar. A câmera parece assim a um só tempo pedir licença aos Sombas para entrar e avisar ao público que está entrando. Os *closes* mostram homens, sérios ou sorrindo. O nudismo, tantas vezes alardeado pelos viajantes, alcança o desembaraço natural: espanto, sensualidade, pudor ou vergonha ficam de fora. E com isso os exotismos das imagens ficam atenuados. O primeiro contato que eles têm é com uma moça que oferece bolinhos. É um encontro cordial. Apenas depois de mostrar um pouco mais dos Sombas e sua vila, quando o público já está, provavelmente, mais acostumado a eles, aparecem a dança e a música. Eles sorriem, festejam, são gentis. Os viajantes parecem então falar com seu espanto mais que as imagens. Mas ambos chegam a um acordo, o povo Somba é gentil. Assim Damouré, que faz o discurso final, fala em nome do bom Deus (Alá ou o narrador?): não devemos rir deles. Já a pergunta de um dos viajantes continua sem resposta e cada espectador deverá responder por si: seriam eles homens como nós?

Nessa cena, percebe-se como o compartilhamento do ponto de vista opera em *Jaguar*. Mas também como se constrói o tipo de realismo com que o filme trabalha: aproveitando-se da noção de *objetividade essencial* da câmera e deixando o acaso, mais que a lógica da ação dramática, ditar os rumos da história. Encontrados ao acaso no caminho entre Ayorou e a Costa do Ouro, os Sombas são um elemento da *realidade* no interior da narrativa. A câmera, em sua *objetividade essencial*, filmou-os. E cada exclamação dos viajantes lançada diante das imagens parece tornar mais viva a presença dos Sombas no filme. Aqui, imagens e sons contribuem para a construção do realismo não por oferecer uma fluidez, imitando a percepção humana, ou uma estética de antemão identificada como realista. *Jaguar* beneficia-se da *objetividade essencial* da máquina, combinando-a com o espanto das personagens que ecoa o espanto do espectador diante dos Sombas. Essa

⁷³ XAVIER, Ismail. *O Olhar e a Cena: melodrama, Hollywood, Cinema novo*, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. p. 123.

cena cria, então, um processo de espelhamento capaz de contaminar a leitura que podemos fazer do filme.

A contribuição das personagens é fundamental para a formação da noção de realismo do filme e para o questionamento que cada espectador poderá levar para casa. Construir os viajantes como sujeitos de vontade, opinião e ação foi o primeiro passo rumo ao processo de espelhamento. Eles não são meros objetos que observamos. E, à medida que eles partilham com o público suas próprias observações sobre os Sombas, o filme tensiona a relação observador-observado e se abre para o questionamento das verdades que cada um cultiva.

2.2 – O narrador

Quando a história começa, ainda na *brousse*, depois de ter contato com o tema da aventura e com o lugar onde ela começa, o espectador conhece os heróis. Eles são apresentados por um narrador em voz-*over*. Nessa fala, o uso da primeira pessoa do plural (*Nós vamos te contar..., Nossa viagem...*) sugere que o narrador se inclui na narrativa. Logo, ele se exclui da aventura ao apresentar as personagens da fábula: os três camaradas que vão fazer a viagem. Por enquanto apenas é possível questionar seu papel, como faz Foucault refletindo sobre o narrador literário:

Será preciso admitir no decorrer da narrativa uma espécie de personagem a mais, vagando continuamente nos limbos da narração, uma silhueta vazia que teria o dom da ubiqüidade? Ou então admitir, em cada lugar, para cada grupo de pessoas, gênios atentos, singulares e tagarelas? De qualquer forma, essas figuras de sombra estão na primeira categoria da invisibilidade: pouco lhes falta para serem personagens verdadeiros⁷⁴.

É essa voz de silhueta vazia que apresenta as personagens. Lam é pastor. Ele aparece pastoreando o gado. O narrador diz que ele é corajoso, um líder, que não fala muito e que é *nosso* amigo desde a infância. Depois, Lam olha para a câmera e em *close* apresenta-se. Fala e sorri timidamente, mas o que se ouve não casa com o movimento de

⁷⁴ FOUCAULT, Michel. Por trás da fábula. In: _____. *Michel Foucault - Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. (coleção Ditos e Escritos III). p. 212.

seus lábios. Como em *Eu, um Negro* o som aqui não é sincronizado. Depois, ele reaparece perto do gado, agora com um companheiro. A câmera deixa Lam, para mostrar um rio, primeiro longe, depois em detalhe. Aqui o barulho de água remexida e um canto suave antecipam a presença da segunda personagem: Illo, o pescador. Ele aparece de costas e sentado na traseira do barco, enquanto um homem de pé ocupa a parte dianteira. Segundo a *voz-over*, Illo e seu mestre conhecem todos os segredos do rio. A câmera mostra então um homem, talvez o mestre, derramando o conteúdo da armadilha para peixes em um barco. Mas a pescaria não foi boa. Apenas uma presa se debate dentro da armadilha. Mesmo conhecendo os segredos do rio, eles não conseguem aumentar o número de presas. E o narrador remete a uma crença local. “Diz-se que Illo fala a língua dos hipopótamos, seria verdade?” Após a fala do narrador, sem parar de remar, e olhando em *close* para a câmera, é a vez de Illo falar de si. Ao falarem, Illo e Lam mostram-se: seus rostos e suas vozes, reencontrados repetidas vezes no correr do filme, começam a se tornar íntimos do espectador. Ao mesmo tempo, praticamente repetem a fala da *voz-over*, dessa maneira, eles confirmariam o saber do narrador, essa personagem de silhueta vazia que parece ter o dom da ubiqüidade.

O letreiro inicial diz que *Jaguar* foi rodado na colônia Costa do Ouro, mas, a época da finalização do filme, já era o país independente Gana. Assim, as imagens se referem a um tempo anterior ao relato oral que marcará o filme. O anacronismo expresso no letreiro de abertura se repete, no diálogo entre o narrador e Adam na primeira cena do filme. Adam, não visto naquela cena, não aparecerá no decorrer do filme. A princípio, a narrativa se destina a ele, pois, dentro da narrativa, ele é o espectador-ouvinte. Como se ele fosse o receptor das imagens e das falas das outras personagens. Tudo se passa de maneira semelhante a quando mostramos um álbum de viagem a um amigo e, com nossa fala, procuramos dar conta dos lugares, dos acontecimentos, das impressões tidas. Mas o filme concentra-se em mostrar não essa situação, porém imagens da primeira situação, a viagem, e as falas da segunda, a narrativa da viagem para Adam. Dessa maneira, as imagens são exibidas em primeira instância para Adam e ele também é o primeiro ouvinte da narrativa. Assim, *Jaguar* se apresenta como um filme de aventura que combinará o relato oral e imagético, marcado por um anacronismo entre o tempo da imagem e o tempo da fala, entre o tempo da história e o tempo da narrativa. Parte da história contada em

Jaguar foi construída tendo como base tradições e acontecimentos que estavam superados quando de seu lançamento (como a longa viagem a pé e a luta anticolonial da Costa do Ouro). A demora na finalização e no lançamento do filme parece, no entanto, ressaltar a mentalidade romântica que ele apresenta, pois que entre a utopia e a História *Jaguar* escolheu a primeira.

No filme, a narrativa é conduzida por um narrador que ocupa diferentes lugares. Em seu diálogo com Adam, ele quase se confunde com uma das personagens da aventura, embora não apareça ao lado dos viajantes (“nossa viagem...”). Antes disso, ele utilizou uma cartela para marcar o tempo e o espaço em que se passa a história que ele apresentará, sem, no entanto, envolver-se com ela (“essa história foi rodada...”). Depois, mostrou imagens de Ayorou prenhe de lirismo, assumindo o lugar de um “eu Lírico”, não mais *objetivo* como na cartela, nem *participante* como em seu diálogo com Adam. As falas do narrador que abrem o filme propondo a narração da história e apresentando as personagens voltarão perto do fim para encaminhar o desfecho. Mas durante a viagem, ele opta muitas vezes por deixar que os viajantes apresentem seus pontos de vista. Sua voz some e as imagens passam a relacionar-se com o significado dados pelas personagens. As falas de Lam, Illo, Damouré, Douma e Adam comentam, contextualizam, explicam e dão sentido às imagens mostradas. Dessa maneira, no decorrer da aventura a perspectiva é compartilhada com as personagens.

Porém, foi dito acima, mesmo quando há o compartilhamento, o narrador não se cala. A impressão de que estamos diante apenas da visão da personagem é forjada pelo distanciamento assumido pelo narrador em relação à narrativa. Pois, durante o filme, ele assume papéis e distâncias diferentes. Em sua primeira intervenção clara, ele se manifesta através da cartela inicial, contextualizando de forma genérica o tempo e o lugar em que se passa a história. Esse recurso pode ser usado para transportar rapidamente o público para o universo do filme⁷⁵. Chama a atenção, no entanto, o uso do verbo *rodar*, mais ligado ao processo de feitura do filme, o que possibilita deslocar a contextualização da narrativa para o mundo vivido. Dessa maneira o filme informa ao público quando a câmera foi acionada e diante de quem/do quê. Assim, intensifica-se a noção de *objetividade essencial* da

⁷⁵ Por exemplo, no filme *Antes da Revolução*, logo após os créditos temos duas cartelas. A segunda atua de maneira semelhante àquela de *Jaguar*: “Um domingo de abril de 1962. Um pouco antes da Páscoa, em Parma”. (*Prima della Rivoluzione*, Bernardo Bertolucci, 1964).

câmera. E ainda, é possível reconhecer esse narrador nas palavras de Foucault: “Essa voz é a do narrador absoluto: a primeira pessoa do escritor (porém neutralizada), anotando nas margens da sua narrativa o que é necessário saber para utilizá-la facilmente”⁷⁶. Esse narrador é exterior à narrativa e sua função é transportar o público para o interior do sistema narrativo. Nesta primeira aparição, o narrador dá os primeiros passos em direção a um realismo que se constrói pautado pela *objetividade essencial* da câmera.

Logo em seguida, a conversa entre o narrador e Adam parece abandonar o mundo vivido. A opção por eleger um ouvinte da narrativa, o acento na aventura como parte da história, a distância física e temporal entre a aventura e a narrativa, a maneira de narrar são características que lembram a prática de contar histórias para crianças. Trata-se de um mundo maravilhoso o anunciado por *Jaguar*. E, em certa medida, o hábito de contar histórias em nossa sociedade é associado ao universo infantil. Os livros coloridos ou os bonecos dão asas à imaginação das crianças, mas também do adulto que conduz a brincadeira. E talvez estivéssemos, nós adultos, esperando, como André Breton, por uma aranha que tecesse uma trama de inverossimilhanças, contos de fada para adultos, onde “o medo, a atração do insólito, os acasos, o gosto pelo luxo” seriam recursos para os quais nunca se apelaria em vão⁷⁷. E Damouré seria então o herói dessa história onde o maravilhoso ganha espaço e a razão nem sempre prevalece.

Nos contos de fada, imagem e narrativa ganham rapidamente o caráter de ficcionalidade: cria-se um mundo e seus habitantes; criam-se situações para esses habitantes, fazendo-os agir neste mundo imaginário; enfim, organizam-se e manipulam-se os elementos da narrativa. Esse mundo imaginado é a diegese; os habitantes são as personagens e quem organiza a narrativa é o narrador. Quando se estabelece um narrador e funda-se uma diegese, cai-se no mundo da ficcionalidade. Pois, ao fundar uma diegese, o filme, pertença à tradição da ficção ou do documentário, reporta-se a um universo criado por um narrador e que, como tal, apenas existe no filme. Os acontecimentos e as personagens neles envolvidas foram selecionados e organizados de forma específica para o filme. Dito de outra maneira, um acontecimento pode originar um número incontável de narrativas e o filme escolhe uma, formatando-a. Ao mesmo tempo em que escolhe

⁷⁶ FOUCAULT, Michel. Por trás da fábula, op. cit., p. 213.

⁷⁷ Cf.: BRETON, André. Manifesto do Surrealismo. In: _____. *Manifestos do Surrealismo*. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2001 [1924]. p. 30.

uma, ele abre mão de todas as outras possibilidades. O acontecimento contamina a narrativa, mas esta nunca é igual a ele nem a outra narrativa sobre um mesmo acontecimento. Assim, cada filme funda uma diegese que lhe é particular. A diferença possível entre as diegeses dos filmes de ficção ou documentário é que um teria maior liberdade para criar um mundo imaginado enquanto do outro seria cobrado maior compromisso com o mundo vivido⁷⁸.

Jaguar, ao aproximar-se do universo das histórias fabulosas, aproxima-se do domínio da ficção, o que pode despotencializar a *objetividade essencial* da máquina. Não é mais a câmera mostrando, mas alguém narrando uma história. Isso não implica que ele esteja mais próximo ou mais distante da *realidade*. Mas que ele usa uma estratégia que o aproxima da tradição do filme de ficção. Dessa maneira, é possível detectar uma luta na construção da estratégia discursiva, parecendo, por vezes, direcionar o espectador para a crença na objetividade da máquina e, em outras, propor a brincadeira infantil e o mundo do faz-de-conta. Nesse último caso, ao deixar Ayorou os viajantes atravessariam para o outro lado do espelho de Alice e os Sombas seriam os habitantes de um reino imaginário. Caso o espectador embarque nessa leitura, Ayorou mesmo já seria um reino imaginário com seus viajantes que seguem a pé, atravessando países sem bagagens ou documentos. Reprime o avanço desse tipo de leitura a presença do verbo *rodar* na cartela de abertura do filme remetendo a acontecimentos filmados em um lugar que não é apenas cinematográfico⁷⁹. Dessa maneira, ao apresentar-se como “participante” da aventura que narra – embora não apareça nas imagens – o narrador estabelece sua relação com a narrativa: uma história baseada em acontecimentos que ele viveu ou conheceu. Essa relação com o mundo vivido é recuperada na fala final do narrador, para não sobrem dúvidas a respeito da natureza desses acontecimentos.

⁷⁸ O mundo imaginado apenas pode ser imaginado a partir do mundo vivido, e assim, guarda relações com este. Podemos pensar numa história do mundo imaginado, contada a partir das artes representativas, das pinturas, das fábulas, das narrativas fantásticas, etc. A construção do mundo imaginado parte de criações anteriores e acrescentando, modificando, afirmando ou negando as antecedentes. Nisso assemelha-se à história da arte na qual “a linguagem evolui pela incorporação de vocábulos novos, mas uma linguagem que constituísse apenas em palavras novas e em uma nova sintaxe não poderia ser distinguida de qualquer palavreado inarticulado ou incoerente.” (GOMBRICH, E. H. *Arte e Ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica*. São Paulo, Martins Fontes, 1986, p. 283).

⁷⁹ Ao deixar o estúdio e recorrer a locações, o cinema pode construir lugares aproveitando e selecionado as praticas aí existentes ou impondo uma prática que apenas interessa ao filme. Neste último caso, mesmo fora do estúdio, parece-me que cria um lugar apenas cinematográfico, pois que deve muito pouco ao lugar existente independente do filme.

Esse narrador lembra aquele de que fala Benjamin: “O narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes”⁸⁰. A arte do narrador consiste em contar com riqueza de detalhes as situações, mesmo as mais fantásticas, sem explicá-las; o que permite a cada um tirar daí um ensinamento diferente. Benjamin mostra como várias interpretações foram atribuídas a uma história de Heródoto; o que permitiu tal multiplicidade foi ele contar que o Rei atingiu certo estado de desespero, sem dizer o porquê⁸¹. Mas no mundo tomado pela informação (de tipo jornalística), a explicação toma o lugar da narrativa. Já a necessidade de otimizar o tempo não permite mais que as narrativas sejam enriquecidas com sucessivas narrações.

Em *Jaguar* a experiência da viagem é dividida com um ouvinte situado ao lado dos viajantes. Juntos eles vêem as imagens e comentam o visto. Ele não é o leitor solitário de um romance, ou o espectador abandonado no escuro da sala de projeção. Aqui é possível encontrar camadas de interpretação para a personagem Adam. Ele pode ser o representante desse espectador que somos nós, suas dúvidas e seus comentários podem ser os nossos. Esse também é seu papel. Mas ele está lá entregue imediatamente ao relato da experiência. E aqui ele se distancia do espectador. Para Benjamin, o leitor de romance é seduzido pela “esperança de aquecer sua vida gelada com a morte descrita no livro”⁸². Já o ouvinte pode se tornar ele próprio detentor de uma experiência, passando a ser ele também um narrador dessa história, diferindo do leitor. “A origem do romance é o indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem sabe dá-los”⁸³. O ouvinte de uma experiência participa dela e pode, por sua vez, superpor mais uma translúcida camada à narrativa. Esse é o papel que Adam pode desempenhar e o espectador não.

Para o autor, o narrador pode pertencer a dois grupos. Mas para compreender a extensão do reino narrativo é preciso levar em conta a interpenetração dos dois tipos arcaicos. O primeiro tipo é o “marinheiro comerciante”, seu saber é adquirido nas

⁸⁰ BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. *Obras Escolhidas I (magia e técnica, arte e política)*. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 201.

⁸¹ Cf. BENJAMIN, Walter. O narrador, op. cit., p. 203-204.

⁸² BENJAMIN, Walter. O narrador, op. cit., p. 214.

⁸³ BENJAMIN, Walter. O narrador, op. cit., p. 201.

viagens; já o segundo é o “camponês sedentário”, detentor da tradição⁸⁴. Nesse sentido o narrador é alguém que possui sabedoria adquirida por meio da experiência. Seu saber vem de longe, no tempo (a tradição) ou no espaço (a viagem). O que *Jaguar* faz é buscar a interpenetração dos tipos arcaicos. A viagem é realizada, vai-se longe no espaço para experimentar o que já era conhecido pela tradição. E, na sua maneira de narrar, o filme ora aproxima-se de características que Benjamin atribui ao romancista ora de características do narrador. O autor opõe a *memória perpetuadora do romancista à breve memória do narrador*: “a primeira é consagrada a *um herói, uma peregrinação, um combate*; a segunda, a *muitos fatos difusos*”⁸⁵. O filme elege seu herói e seu objetivo: os viajantes, liderados por Damouré, vão em busca de *riqueza* na Costa do Ouro. Mas a forma narrativa adotada abre espaço para diversos fatos difusos: os Sombas, a mina de ouro, a festa do CPP. Cada uma dessas cenas comporta histórias ligadas à trajetória dos viajantes apenas porque o acaso os juntou. Elas não contribuem dramaticamente para o alcance do objetivo final dos viajantes. Essas cenas poderiam abrir para outras histórias à maneira de “Scherazade, que imagina uma nova história em cada passagem da história que está contando”⁸⁶.

Em sua fala final, o narrador rompe o limite das analogias possíveis com o narrador descrito por Benjamin. Mas não retorna para o lugar de sua primeira aparição, não é mais um narrador fazendo anotações de pé de página para ajudar a conduzir o espectador pela história. Sua voz retorna sobre imagens que sugerem o retorno para casa: estradas, caminhão transportando pessoas, balsas. Essa fala procura oferecer um sentido geral, combinando informação e explicação sobre a saga dos viajantes – características que destoam do narrador benjaminiano.

“Eles são, a cada ano, mais de um milhão a voltar para casa na estação das chuvas, como Lam, Damouré, Douma e Illo. Eles vieram à Costa do Ouro, como outros foram à Costa do Marfim, para conseguir dinheiro, sem dúvida, mas também para viver aventuras”. Aventura que se liga a certa tradição: “Eles seguem o caminho de seus ancestrais. Daqueles que se chamavam Alpha Hanno ou Babatu ou Gazari.”⁸⁷ E que vieram

⁸⁴ Cf. BENJAMIN, Walter. O narrador, op. cit., p. 198-199.

⁸⁵ BENJAMIN, Walter. O narrador, op. cit., p. 211. (grifos do autor).

⁸⁶ BENJAMIN, Walter. O narrador, op. cit., p. 211. Essa situação de Scherazade acaba acontecendo com *Jaguar* se levar-se em conta que o filme *Petit à Petit* é um desdobramento dele.

⁸⁷ Segundo Rouch, essas três personagens da História africana são uma mistura de militares e comerciantes. Elas foram responsáveis pela abertura de estradas aos conquistadores zerma-songhay no fim do século XIX.

para o norte deste país, o país Gurunsi, para conferir a costa. E que foram parados pelos rios...”. Desbravando fronteira ou em busca de melhores condições de vida, eles são heróis não de filmes, mas da vida. E aqui o filme proclama o surgimento de um novo tipo de herói: “Estes jovens que voltam para casa são os heróis do mundo moderno. Eles não levam prisioneiros como os franceses do século passado. Eles levam bagagens. Eles levam histórias maravilhosas. Eles levam ilusões. Para eles, o retorno é a apoteose. Desce-se a pé. Caminha-se durante um mês. Trabalha-se duro. Mas isso não tem importância. Agora, é o retorno. Volta-se para casa”. Por fim, volta à saga dos viajantes do filme: “O único obstáculo do retorno é a alfândega, a alfândega e a fronteira em Bolgatanga. (...) Em Pô, o caminhão inglês pára, aí se pega o caminhão francês. E aí a alfândega é realmente ruim, melhor nem dizer nada”⁸⁸. Na volta para casa sempre se enfrentam obstáculos, a alfândega substitui o rio. O narrador acena com o caso particular enfrentado pelos viajantes, mas prefere calar-se. Logo, os heróis estarão em casa, comemorando o retorno e narrando suas aventuras.

Nesses minutos finais o narrador marca de maneira clara a ligação entre o filme e o mundo vivido. O filme é construído através de práticas pertencentes umas ao documentário, outras à ficção. O narrador chega a aproximar-se com o tipo de narrador das histórias infantis e com o tipo descrito por Benjamin. Por vezes, abraça a aventura, em outras, faz referências ao mundo vivido: o verbo *rodar*, o leiteiro com o nome dos atores/personagens. Agora, o narrador informa que os heróis do filme refazem o caminho de seus ancestrais e também o caminho de milhares de outros jovens, heróis do mundo moderno. Retrospectivamente, a aventura encontra a sabedoria proporcionada pela tradição e pela viagem. Mas ao permear seu discurso com informação (“eles são a cada ano...”), classificação (“...são os heróis...”), qualificação (“o retorno é a apoteose”) o narrador distancia-se definitivamente do narrador benjaminiano. Nessa seqüência, ele encontra sua autoridade para narrar.

Em sua primeira fala, o narrador se coloca ao lado dos participantes da viagem: “Nossa viagem a Gana”. No final, ele assume o discurso impessoal, mas também a posição de alguém que conhece a tradição. Nessa cena, o narrador se distancia ainda mais

(ROUCH, Jean. Problèmes relatifs à l'étude des migrations traditionnelles et des migrations actuelles en Afrique occidentale, op. cit., p. 375).

⁸⁸ Bolgatanga e Pô são cidades próximas à fronteira entre Gana (Bolgatanga) e Burkina Faso (Pô).

dos heróis, já não faz a ligação entre a narrativa e mundo vivido como nos letreiros iniciais. E nem usa a primeira pessoa do plural, como a incluir-se na aventura, ainda que como uma personagem ambígua, possuidora do dom da ubiqüidade. Nesse final, ele opta por distanciar-se da aventura, e, ao mesmo tempo, extrapola o papel de narrador onisciente.

A fala final do narrador encaminha o filme para além do reforço da *objetividade essencial* da câmara. O que está em jogo aqui não é mais a existência de um mundo vivido na origem da narrativa ou se tal existência pode potencializar para o público certa noção de verdade. A fala final do narrador aproxima-se do discurso científico pelo conteúdo e pela forma de seu discurso, ocupando agora o limite externo da narrativa. O cientista é alguém autorizado pela sociedade para falar: não apenas atestando a existência dos fenômenos, mas explicando-os. O narrador consegue esse efeito ao colocar-se no limite exterior da narrativa, ao citar países e personagens relacionados com a História daquele povo e, sobretudo, ao analisar e oferecer sentidos para a experiência dos viajantes. Mais que a certeza de um mundo vivido servindo de base a uma narrativa, faz-se uma reflexão e ocupa-se o lugar do discurso científico.

Ao ocupar o lugar de onde se pode proferir o discurso científico, o narrador assume características atribuídas por Nichols ao modo expositivo do documentário. Esse modo tem seu centro de força no uso da palavra, em forma de falas ou letreiros⁸⁹. As imagens servem como ilustração ou contraponto. O processo de produção, organização e regulação dos assuntos abordados pelo filme é eliminado. Assim, o conhecimento (assunto) aparece como um dado que precede (e prescinde do) o filme, e é transmitido por uma voz de autoridade. Os filmes expositivos costumam seguir uma ordem linear e cronológica de argumentação e acontecimentos. A entrevista, quando usada, aparece subordinada ao seu argumento central, normalmente dado por uma voz-de-Deus ou por um discurso de autoridade. A pergunta ética colocada por esse modo associa-se ao problema da voz: o quanto essa voz oscila entre o relato e a persuasão ou propaganda⁹⁰.

No momento em que o filme se aproxima do discurso científico cabe esclarecer quem é seu diretor. Até aqui a posição do narrador – e a análise do filme – foi considerada

⁸⁹ As considerações sobre o modo expositivo podem ser encontradas em: NICHOLS, Bill. *Representing Reality*, op. cit., p. 35-37

⁹⁰ Cf. NICHOLS, Bill. *Representing Reality*, op. cit., p. 34

evitando levar em conta que se trata de um filme de Jean Rouch. Mas nessa fala final, o narrador assume o lugar do discurso científico. E já não podemos esquecer que o diretor do filme é um especialista, alguém que é reconhecido socialmente em sua capacidade de falar sobre o assunto em questão. Sua câmera não aponta para um cenário, mas para o povo Somba, para o Mercado de Kumasi, para o domingo festivo nas ruas de Accra. Ele não é o autor que imagina os lugares, as personagens, as ações; ele usa locações naturais, atores representando a si mesmos, ações pautadas por práticas tradicionais. Essas informações ganham seus significados tendo em vista o lugar a partir de onde foram emitidas, a borda externa da fábula ou o lugar do discurso científico. E elas passam a ser re-significadas para os que conhecem e reconhecem Rouch.

O narrador não se apresenta durante o filme nem como diretor do filme, nem como antropólogo, nem como especialista em África ocidental. E não deve ser confundido com a figura de Rouch. Ele permanece no papel do narrador e aparece em pelo menos três níveis de distanciamento em relação à fábula. Em um primeiro momento, ele está fora da fábula e tem como função oferecer um guia de leitura, apontando o lugar e o tempo em que se passa a história a ser narrada, chamando a atenção para certa “objetividade” da história ou da câmera. Em seguida, ele se confunde com uma personagem vazia capaz de caminhar entre os heróis e conhecê-los tão bem quanto (ou melhor que) eles próprios se conhecem; nesses momentos, sua função é apresentar e organizar a narrativa. Por fim, ele ocupa o limite externo da fábula e assume o lugar de autoridade e o discurso científico. Nesse novo posto, ele pode proferir “verdades” e mostrar mais claramente a maneira de olhar para a realidade proposta pelo filme. Tal poder vem do lugar ocupado por ele, o limite externo da fábula. Posto nesse lugar, ele pode proferir o discurso científico, e isso independe de sua condição de especialista – ou de ser reconhecido como tal pelo público. Trata-se de um lugar de poder e espera-se que quem o ocupe tenha os distintivos exigidos pela posição. Essa inferência está na base da leitura feita pelo espectador da voz-de-Deus, associando-a a uma voz de autoridade. Mas a autoria de Rouch pode reforçar a legitimação desse lugar de poder diante daqueles que conhecem sua obra.

Quando assume esse lugar do discurso científico, o narrador recoloca a defesa das personagens como heróis. No início do filme, o homem da *brousse* é comparado a um herói do cinema americano. Montado em seu cavalo ou, adiante, parodiando galãs de

cinema, Damouré despertaria no espectador a lembrança daquele que é o avesso de si mesmo. Comparar Damouré, o infame, com os heróis do cinema hollywoodiano é ressaltar a distância entre os dois tipos. Mas no fim de *Jaguar*, ele é o herói, um herói do mundo moderno. A heroicidade das personagens não é mais construída a partir de uma *mise-en-scène*, nem em relação às personagens infames das narrativas realistas ou neo-realistas. Damouré é um herói moderno porque uma voz que ocupa um lugar de autoridade assim o disse após uma exposição de seus *feitos* e de suas *características*.

Damouré é descrito como um “bandidinho”, ou seja, comparado a um menino levado, traquinas. Ele também seria o galã. Montado em um cavalo em Ayorou, vento ao rosto no caminho de Accra, pose de herói no passeio de domingo, essas são imagens que associam Damouré a um John Wayne. Em uma combinação de aproximação e distanciamento, lembrando o tipo “herói de filme americano” para dele se diferenciar em todos os detalhes. Pois seu maior feito heróico é a sobrevivência numa África árida e pobre. Mais que a sobrevivência, Damouré nos oferece a alegria. O “bandidinho” tem jogo de cintura para driblar as dificuldades que aparecem. Assim, sua força heróica vem do uso de certo “jeitinho” ao lidar com os problemas. No entanto, esse herói não enfrenta nenhum índio: ele tenta compreender o povo Somba. Ele também não duela com inimigos: se os fiscais da alfândega não querem deixar seu amigo cruzar a fronteira sem documento, então basta despistá-los e seguir pela praia. E nenhuma mulher cruza o seu caminho ou o espera, ele volta para nenhuma das lindas mulheres do Níger. Assim, Damouré é o homem comum, desses com os quais convivemos em nosso cotidiano, mas que não costumam habitar as histórias de aventuras contadas no cinema.

Em *Jaguar*, esse cinema construído entre o olhar estrangeiro e o olhar local acontece tendo em vista a apropriação, pela narrativa fílmica, de uma prática comum ao povo do Níger, a migração sazonal, associada à tradição narrativa ocidental. Neste ponto, faz-se sentir certa influência do faroeste, na forma como o filme apresenta Damouré. Em seguida, abandona-se o estilo faroeste de narrar, e imprime-se à viagem o tom de aventura. Os viajantes conquistarão terras e histórias para contar sem perderem o jeito de ser da *brousse*. Já o diálogo com o neo-realismo ajuda a pensar como as personagens infames, foram absorvidas pelo cinema; mas também como esse filme de Rouch se relaciona com o real. Tal relação é entendida aqui não como uma forma de reprodução em

sons e imagens do mundo vivido, mas como um construto. *Jaguar* constrói um discurso sobre a África ocidental. Para Marc-Henri Piault, “Rouch fala da África como se fosse sua língua materna, o que torna sua narrativa naturalmente encantada: nós quase nos perguntamos se a África não teria sido inventada por Rouch...”⁹¹. Esse comentário de Piault, carregado de exagero poético, leva-nos de volta à questão da construção do real. Filmes como *Jaguar* ajudam a construir um real chamado África ou – como sugere Piault – com seus filmes Rouch participa da invenção desse continente. Em outro artigo sobre o cinema de Rouch, Piault dá pistas de como o diretor ajudou na invenção da África:

...no momento em que muitas independências africanas ainda não tinham sido conquistadas, momento em que a antropologia e o cinema continuavam a produzir imagens exóticas, mesmo folclóricas ou arcaicas da África, Rouch [...] abria os olhos às paisagens da contemporaneidade e iniciava os campos de exploração da modernidade que iria desenterrar nossas disciplinas do setor predefinido de um pretense ‘primitivismo’. O caminho se traçava em direção à apropriação pela antropologia das sociedades complexas e industrializadas, cujo domínio estava até então reservado à sociologia⁹².

A história narrada em *Jaguar* parece ser a materialização da fala de Piault. Parte-se da *brousse* de Ayorou. No caminho, eles encontram o povo Somba, e vivem o que Stoller chama de a experiência do encontro com “O OUTRO”⁹³. O espectador que via o outro nos viajantes, depara-se agora com um outro “outro”. Mas os viajantes logo chegam a Kumasi e a Accra, cidades urbanizadas da Costa do Ouro. E o outro aparece agora em um lugar mais próximo do espectador ocidental. Nessas cidades vemos o comércio, o trânsito, o trabalho (no cais, no mercado, na mina de ouro), a manifestação política. Ao mesmo tempo em que os viajantes percorrem o caminho da *brousse* à cidade, o filme de Rouch parece seguir a trilha das imagens exóticas às paisagens da contemporaneidade. Mas essa leitura do filme, que parecia dialogar tão bem com a fala de Piault, não se sustenta. Pois tanto as imagens da *brousse* como as da cidade são contaminadas por uma mentalidade romântica, pautada pela nostalgia de um tempo e um lugar onde predominam os valores

⁹¹ PIAULT, Marc-Henri. Une pensée fertile. *CinémAction*. Paris, n. 81, p. 47, 1996.

⁹² PIAULT, Marc-Henri. Uma antropologia-diálogo, op. cit., p. 186.

⁹³ Cf. STOLLER, Paul. *The Cinematic Griot: the ethnography of Jean Rouch*, op. cit., p. 134. (grifos do autor).

qualitativos, a comunidade orgânica entre os indivíduos e as ligações afetivas. Esse tempo-lugar aparece no filme, a princípio, materializado na *Brousse* e contrapõe-se “à civilização capitalista moderna, fundada na quantidade, no preço, no dinheiro, na mercadoria, no cálculo racional e frio do lucro, na atomização egoística dos indivíduos”⁹⁴. Assim, o que parece ocupar o centro das preocupações em *Jaguar* não são as imagens de uma África “exótica”, nem “complexa”, mas a nostalgia de valores que foram atacados pela modernidade⁹⁵.

Jaguar oferece um herói capaz de defender os valores afetivos. Damouré e seus amigos expressam confiança incomum no sucesso da viagem. Sem questionar ou duvidar por um momento se tudo daria certo, contando apenas com a proteção das divindades, eles deixam a *brousse*. Tudo correria bem durante a viagem? Eles encontrariam emprego na Costa do Ouro? Eles se entenderiam com as pessoas de lá? Eles conseguiriam falar com essas pessoas (visto que – além do dialeto que Lam usa ao vender o touro – eles falam francês e partem para uma colônia britânica)? Mas nenhuma dessas perguntas parece fazer parte das preocupações dos viajantes. Tal confiança no destino se traduz, durante o caminho, em alegria e mesmo em deslumbramento. É assim que eles encaram o encontro com o povo Somba, as descobertas de novas paisagens, o primeiro banho de mar, o artifício para atravessar a fronteira. Embora a História tenha mostrado que tal felicidade não encontrou lugar no mundo vivido, o filme opta por mostrar os momentos de alegria do presente e a crença no futuro. O encontro de Damouré com a festa do CPP parece ser, então, o encontro entre a confiança no futuro do homem da *brousse* com a alegria revolucionária dos manifestantes. Assim, o herói de *Jaguar* é um tipo de herói romântico, confiante em cada passo que dá, e disposto a retornar à *brousse*, ao lugar dos valores qualitativos, das relações afetivas, onde o homem vive em harmonia com a natureza.

No entanto, mais que afirmar um tipo de herói, as paródias de Damouré parecem questionar o tradicional modelo oferecido pelo cinema. Em *Eu, um Negro*, novamente o narrador falará do herói da vida moderna. Dessa vez, o tom sério e afirmativo é mais

⁹⁴ Löwy, Michel. *Marxismo e romantismo revolucionário. Romantismo e Messianismo*. São Paulo: Perspectiva/Edusp, 1990. p. 13.

⁹⁵ Como diz Simmel: “A mente moderna se tornou mais e mais calculista. A exatidão calculista da vida prática, que a economia do dinheiro criou, corresponde ao ideal da ciência natural: transformar o mundo num problema aritmético, dispor de todas as partes do mundo por meio de formulas matemáticas”. SIMMEL, Georg. *A metrópole e a vida mental*, op. cit., p. 16.

propositivo que questionador. Assim, o imigrante Edward G. Robinson estará na base da construção de um novo modelo de herói.

Eu, um Negro

Robinson: Não, eu não me chamo Edward G. Robinson. Esse foi um apelido que meus amigos me deram. Eles me chamam Edward G. Robinson por eu ser parecido com certo Edward G. Robinson que faz filmes que vemos no cinema. Não digo meu nome verdadeiro por ser estrangeiro em Abidjan.

Eu, um Negro

Um homem sentado no chão de uma calçada olha em direção à câmera sem encará-la. Por trás dele, dois caminhões cruzam a rua. O ruído forte do motor de caminhão, o trânsito, o asfalto informam sobre o lugar: uma cidade. Barulhenta e caótica, talvez como Londres ou Paris, mas certamente outra. O excesso de luz do sol deixa o céu esbranquiçado e o asfalto acinzentado. Já as casas cobrem-se de cores claras. Nesse lugar, os homens são negros e vestem camisas rasgadas; as árvores têm copas magras e as pessoas estão aparentemente desocupadas. Não, não estamos na Europa. Durante alguns segundos o filme deixa o espectador à mercê dessas impressões até que uma *voz-over* começa a explicar quem é aquele homem, que lugar é este, e a história a ser contada. Finalmente, ele anunciará o protagonista dessa história, seu herói. A partir daquela primeira imagem o filme segue aproximando o espectador do universo fílmico. O homem faz parte de um grupo, não apenas do grupo mostrado nos planos subseqüentes, mas do grupo de imigrantes nigerinos que vieram para a Costa do Marfim em busca de melhores oportunidades.

As imagens reforçam a idéia de que estes homens estão à toa: deitados pelo chão, jogando conversa fora, olhando o movimento na rua. A *voz-over* explica a situação: “Todos os dias, jovens semelhantes às personagens deste filme chegam às cidades da África. Eles abandonaram a escola ou o sítio de suas famílias para tentar entrar no mundo moderno. Não sabem fazer nada e sabem fazer de tudo. Eles são uma das doenças das novas cidades africanas: a juventude desempregada.” Esta fala, de uma maneira geral, apresenta o tema sobre o qual o filme se construirá: a juventude desempregada das cidades africanas. Revendo o filme, é possível reconhecer Edward G. Robinson, o *herói*,

entre os homens mostrados na abertura. Mas por enquanto, o filme nada nos diz sobre ele e segue falando de forma generalista.

A câmera passeia pela cidade e mostra uma rua semelhante àquela da abertura, talvez a mesma. Caminhões, poucos carros, fumaça vinda da calçada. O espectador é lançado no meio de um engarrafamento. Seria o mundo moderno de que fala o narrador? “Esta juventude, presa entre a tradição e as máquinas, entre o Islã e o álcool, não renuncia às suas crenças, mas adora os ídolos modernos do boxe e do cinema.” Então a câmera chega à porta de um bar e uma panorâmica revela outra rua. Dessa vez, um número maior de pessoas caminha entre as calçadas de terra e o asfalto. Lado a lado, estes elementos reforçam o encontro entre a tradição e o moderno. E em tudo as imagens parecem remeter ao caos das cidades. Mas, certamente, estas não são imagens das metrópoles européias. Às cidades africanas resta quase apenas o caos.

Para melhor entender essa cidade podemos compará-la a outros modelos apresentados no cinema. Voltemos às sinfonias urbanas do início do século, já apresentadas no primeiro capítulo. Filmes como o de Ruttmann, Vertov e Cavalcanti ajudaram a formar o imaginário da cidade, apresentando, cada um deles, uma concepção diferente¹. O filme de Ruttmann reverencia o maquinário moderno, em um mundo onde o homem parece assumir o papel coadjuvante. Vertov pega a contramão e mostra a cidade a partir de sua ocupação humana. Para tanto, ele constrói um homem que se compraz com o trabalho e gasta as horas de folga em esportes; esse homem atlético, saudável e realizado seria o *novo homem* fruto de uma sociedade socialista. Em *Eu, um Negro* o caos urbano em nada lembra o maquinário imponente de *Berlim, Sinfonia de uma Metrópole*. Os carros estão velhos e as ruas cheias de lama. O *novo homem* de Vertov também não habita essa cidade. Sentados nas calçadas, vestindo roupas rotas, eles parecem apenas esperar que as horas corram. Dentre essas três sinfonias, a cidade de *Eu, um Negro* aproxima-se da Paris de Cavalcanti em *Rien que les heures*. Nem máquinas nem homens reluzem a luz de um novo tempo.

Uma cartela no início de *Rien que les heures* afirma que o que será visto poderia passar-se em qualquer metrópole. Sua opção é afastar-se dos símbolos mais conhecidos da

¹ *Berlim, Sinfonia de uma metrópole* (*Berlin: die Sinfonie der Grossstadt*), Walther Ruttmann, 1927; *Um Homem com uma Câmera* (*Chelovek s Kinoapparatom*), Dziga Vertov, 1929; sem título comercial no Brasil, *Rien que les heures*, Alberto Cavalcanti, 1926.

cidade como o Arco do Triunfo ou a Torre Eiffel. Um trecho remete mais claramente a essa opção: na madrugada, enquanto uns voltam das festas, outros saem para trabalhar; os primeiros são simbolizados por uma boneca, os segundos por um rato. A opção de Cavalcanti é seguir o rato. O filme opta por distanciar-se das imagens mais conhecidas de Paris. Assim, ele mostra uma cidade onde a lama escorre pelas ruas, as pessoas estão desocupadas, e a prostituição, os pequenos golpes assim como a jogatina ocupam a hora do trabalho. Nessa Paris, a hora da refeição contrasta com a opulência de uma cidade turística. *Eu, um Negro* deixa a Europa e parte rumo à África. Neste caminho, abandona o imaginário corrente de uma paisagem de savanas e animais selvagens para mostrar a vida em um subúrbio de uma cidade africana. Os corpos estão desnudos não por se protegerem apenas com saiotos ou estojo peniano. As roupas rasgadas revelam, além do corpo, a pobreza. E embora Robinson tenha como vizinhas prostitutas e gaste o fim da tarde no carteado, procurarei mostrar como ele se distancia desse tipo mostrado por Cavalcanti.

O filme de Rouch ainda apresenta algumas das condições de sua fabricação. A *voz-over* oferece explicações sobre a relação entre os atores e o aparato cinematográfico. Sob imagens da cidade, a câmera mostra uma paisagem que não se deixa ver: uma silhueta desenha-se na tela. Dessa forma a atenção concentra-se não nas imagens, mas na fala: “Durante seis meses acompanhei um grupo de nigerinos em Treichville, subúrbio de Abidjan. Eu lhes propus fazer um filme no qual representariam os seus próprios papéis. Eles teriam o direito de tudo dizer e tudo fazer. Foi assim que nós improvisamos este filme.” A apresentação do projeto-filme é seguida pela apresentação das personagens principais. O primeiro a aparecer é Eddie Constantine. Seu sorriso e seu olhar perdido parecem dizer de seu incômodo diante da câmera para onde ele evita olhar diretamente. A fala informa que ele representará no filme *Lemmy Caution*, agente federal americano, e teria sido tão fiel a sua personagem, que durante as filmagens foi condenado a três meses de prisão. Em seguida, Edward G. Robinson surge sorrindo sob uma placa onde se lê “Treichville” e parece dar boas vindas ao público. Pare ele, diz a *voz-over*, “o filme foi o espelho em que descobriu a si mesmo: o antigo combatente da guerra da Indochina foi expulso de casa pelo pai porque perdeu a guerra. É ele o herói do filme. Eu lhe passo a palavra”. De uma rua um pouco mais clara, um carro vem em direção à câmera. Os créditos do filme começam a aparecer sobre estas imagens de estrada ao entardecer. Só

então se ouve Robinson: “Senhoras, senhoritas e senhores, bem vindos a Treichville”. Em seguida começa uma música, cantada provavelmente em língua local, e seguem os créditos.

Os temas gerais a serem abordados pelo filme aparecem assim resumidos: a imigração; a juventude desempregada; o encontro entre a tradição e a modernidade; a reflexão sobre o ‘fazer’ do filme; as personagens cujos apelidos são nomes de atores conhecidos; Treichville. Mas antes de tudo, “eu, um negro”. O título do filme anuncia a história de um negro narrada em primeira pessoa. No entanto, o filme não começa com sua fala. Antes, o narrador informa seu público sobre o filme, media seu contato com o tema e as personagens para finalmente outorgar a fala a Edward G. Robinson. Essa voz precisa não apenas nomear o herói, mas anunciar sua heroicidade. Ainda assim, depois de ter recebido a palavra, ele apenas nos dá boas vindas e é interrompido pelos créditos e, adiante, será novamente interrompido pela apresentação da cidade. Um processo de mediação opera nesse início do filme antes que finalmente esse eu-negro possa falar. Robinson saudando o público é o africano falando com sua própria voz no cinema. O africano, visto habitualmente como objeto de estudos etnológico, finalmente fala e o filme prepara sua estréia desde a escolha do título.

A seqüência seguinte apresenta ao mesmo tempo Treichville e Robinson, o lugar em que se desenvolverá a história e o protagonista. Uma música canta as belezas da cidade: “Abidjan da lagoa/uma bela estadia”. E as imagens mostram um lugar diferente do que apareceu na primeira seqüência. Eles revelam boas construções e ruas arborizadas. A lagoa, antes sombria, reaparece iluminada e bela como na canção. Sobre estas imagens, a *voz-over* explica a divisão geográfica da cidade: o bairro tradicional; o bairro comercial e, do outro lado da lagoa, Treichville, o novo bairro africano formado pelos imigrantes. Robinson mora em Treichville, mas aparece no bairro comercial, aonde foi, em vão, procurar emprego. É a partir daqui que ele começa a falar.

Enquanto Robinson fala, a câmera o mostra atravessando a cidade rumo a Treichville. A cidade em construção aos poucos cede espaço para um porto improvisado e bancas de camelôs. Robinson pega um barco em que as pessoas se amontoam e carregam muitas bagagens. Enfim, ele chega a Treichville. A música retorna, agora sobre o mapa do bairro, e a câmera segue mostrando as ruas do bairro. Como em um mercado a céu aberto, muitas pessoas na rua, mercadorias pelo chão, mulheres carregam bacias na cabeça.

Destacam-se as placas do comércio. A loja de calçados, *Chicago*. A “camisaria de artigos de luxo” *Aux St. Germain des Près. Pigalle, Ville de Paris* e *Hollywood* também emprestam seus nomes para as lojas comerciais. Os nomes remetem ao mundo de luxo e grandeza, e uma das placas reivindica essa condição. Porém, as fachadas simples, por vezes com tinta descascada, contradizem esse desejo. A música que canta as belezas de Abidjan, agora contrasta com as imagens. Esse novo conjunto tem o efeito de acordar a todos de um sonho. A bela estadia de Abidjan, em Treichville, resume-se aos nomes invocados pelas inscrições nas portas do comércio.

O cinema também participa desse cenário. Ao som de tiros de bang-bang, aparecem cartazes onde se lê *L’Aigle Rouge de Bagdad, Far-West, El retour de l’Araignée e Quo Vadis*. O bang-bang do cinema dá lugar a um acidente de trânsito. Robinson explica que há muitos acidentes em Treichville, mas isto não é um problema, pois como os dos [filmes] americanos os carros aqui não duram mais que dois meses. O universo do cinema parece aderir ao mundo vivido como referência para os acontecimentos cotidianos, mas também para as personagens que adotam como apelido nomes de atores famosos. Oumarou Ganda é Edward G. Robinson; a *toutoune*, Mademoiselle Gambi é Dorothy Lamour e Petit Toure é Eddie Constantine interpretando Lemmy Caution, agente federal americano². Ao adotarem como apelido os nomes desses atores, as personagens de *Eu, um Negro* parecem se apropriar de características associadas àqueles, como o poder de sedução de Constantine e a beleza de Dorothy Lamour. Mais difícil é compreender a semelhança entre Robinson e Ganda. Talvez seja um daqueles casos em que uma brincadeira interna a um grupo apenas pode ser compreendida por um iniciado. Em *Eu*,

² O ator Edward G. Robinson, de origem Romena, despontou em Hollywood com o filme *Little Caesar* (Sem título no Brasil, Mervyn Le Roy, 1931), no papel de um homem “justo, brutal e estúpido sem que nenhum traço adoçasse a personagem”. Foi um dos responsáveis pela criação do “mito ambíguo do gangster, acolhido por uma América em crise”. Mas suas criações dos anos 50 e 60 “são composições plenas de calor humano”. Por fim, “Robinson não é um mito, mas um ator de composição, um dos maiores, e empregou sua arte em uma série de papéis bem diversos”. Robinson atuou em *A cidade sem Lei (Barbary Coast, Howard Hawks, 1935)*; *O Estranho (The Stranger, Orson Welles, 1946)*; *Paixões em Fúria (Key Largo, John Huston, 1948)*; *Os Dez Mandamentos (The Ten Commandments, Cecil B. de Mille, 1956)*; *Os Viúvos também sonham (A hole in the head, Frank Capra, 1959)*. Dorothy Lamour começou a carreira como Miss Nova Orleans em 1931 e ficou conhecida por sua beleza morena. Atuou em *O Furacão (The Hurricane, John Ford, 1938)*; *O maior espetáculo da Terra (The Greatest show on Earth, Cecil B. DeMille, 1952)*. Eddie Constantine, descendente de russos, estreou cantando em operetas e tornou-se popular no cinema nos anos 50 com a personagem Lemmy Caution. Constantine atuou em *Les Femmes s’en balancent* (sem título no Brasil, Bernard Borderie, 1953); *Alphaville (Alphaville: une étrange aventure de Lemmy Caution, Jean-Luc Godard, 1965)*; *Europa (Europa, Lars Von Trier, 1991)*. Cf. PASSEK, Jean Loup (Dir.) *Dictionnaire du Cinéma*. Paris: Larousse, 1991.

um Negro, Constantine faz questão de usar o poder de sedução que lhe torna comparável ao ator famoso, enquanto Robinson prefere não ressaltar as possíveis semelhanças.

O mundo moderno abriu o filme como trânsito caótico e passa a ser reivindicado pelas referências aos artistas de cinema, pelos nomes das lojas comerciais, pelo desejo de ligar a vida em Abidjan à vida dos centros desenvolvidos. Abidjan apresenta seus símbolos de modernidade: o trânsito, o comércio, o cinema. As lojas parecem dizer “Paris é aqui!”. A canção convida a usufruir uma bela temporada na cidade. O acidente de trânsito é apenas motivo para reportar aos filmes americanos. O imigrante desempregado pode chamar-se Edward G. Robinson. Esse mundo moderno tem um herói, disse o narrador. Robinson é seu herói. E *Eu, um Negro* oferece uma metodologia, ou talvez seja melhor dizer, uma maneira de fazer o filme, de construir sua história e seu herói.

1 – Estratégias narrativas e construção fílmica

Para apresentar Robinson como herói, o filme lança mão de uma metodologia que foge aos padrões do cinema industrial, sobretudo se tivermos como parâmetro o cinema hollywoodiano. Rouch e seus atores improvisam diante da câmera: planos, ações ou cenas, nada estava claramente definido antes do início das filmagens. Ao abandono do roteiro e da decupagem prévia, junta-se uma narrativa pouco canônica que não teme confundir os gêneros. Construído entre a ficção e a documentário, *Eu, um Negro* não se preocupa com separações didáticas. Este encontro de duas tradições no interior de um mesmo filme não é feito a partir de blocos distintos em que cada um corresponderia à determinada tradição. *Eu, um Negro* preenche suas cenas com fatos e fabulações. Assim, a um só tempo, Rouch complica as noções de gênero, inventa uma maneira de construir um filme e apresenta um tipo de herói.

A construção do filme diz respeito, em grande medida, aos acordos feitos longe das câmeras e microfones. Mas seria possível perceber essa maneira nova de construir um filme recorrendo apenas às informações contidas no próprio filme? Na breve explicação oferecida pelo narrador em *voz-over*, nota-se, de partida, algumas características. Chama atenção o emprego da primeira pessoa do singular. Contudo essa voz não se limita a contar sua história e passa a dar explicações sobre a feitura do filme. A figura do narrador não será vista, mas sua voz pontuará o filme apresentando, antecipando e analisando as

ações. Embora declare conhecer as personagens, ele não participa do filme da mesma forma que elas. Durante toda essa primeira intervenção, o narrador concentra-se em fazer a ligação entre o filme e o mundo vivido. Seja porque parte do geral (“...jovens parecidos com as personagens deste filme...”) para o chegar a Constantine e Robinson, sugerindo pinçar suas personagens do mundo vivido. Seja porque confirma sua vivência no cenário do filme (“...acompanhei um grupo de nigerinos...”). Seja porque diz que as personagens representariam a si mesmas, diriam e fariam tudo o que quisessem diante da câmera. Assim, ele informa ao público não apenas como teria sido sua aproximação com o grupo que protagonizará a narrativa, mas também sugere a existência desse grupo no espaço extrafílmico.

Essa aproximação com o mundo vivido tenderá a ser diluída. O filme deixa ao espectador e à crítica a dúvida sobre seu pertencimento à tradição do documentário, incentivando reflexões sobre o modo de fazer os ‘filmes do real’. Característica que também já aparece anunciada pelo uso da improvisação (“...nós improvisamos este filme...”), mas também porque as personagens poderiam escolher o que fazer e o que falar. Assim, o filme dá pistas de sua não-preocupação com a reconstituição de *fatos e verdades*. Por um lado, *improvisar* parece dizer da falta de preparação, de pesquisa, mas também de ensaio. Por outro, se os atores poderiam escolher o que fazer e falar, eles poderiam usar a imaginação e inventar. Combinando improvisação e imaginação, os atores escolheram mostrar de si não apenas suas relações no mundo do trabalho, do lazer, da religião; mas também dos sonhos, dos desejos, dos projetos para o futuro, mesmo daquele futuro que permanecerá porvir. Por conta destas características, Peter Loizos destaca no filme duas idéias inovadoras:

o uso de improvisações projetivas para comunicar algo fundamental sobre as vidas das personagens, combinada com o uso da voz subjetiva que fala diretamente para o público usando a primeira pessoa, assim substituindo o convencionalismo do comentário impessoal.³

³ LOIZOS, Peter. *Innovation in Ethnographic film: from innocence to self-consciousness (1955-1985)*. Chicago: The University of Chicago Press, 1993. p. 50.

Essas *improvisações projetivas* permitem às personagens oferecerem ao filme as impressões que têm de seus cotidianos, e não se furtam de revelar o imaginário. Participa desse imaginário a aproximação entre as personagens e atores famosos e a realização diante da câmera dos sonhos e desejos. Assim, Robinson pode ser campeão do mundo em luta de boxe ou casar-se com Dorothy Lamour. Em uma luta criada especialmente para a câmera, ele se transforma em Ray Sugar Robinson e derrota seu adversário sagrando-se campeão. Em outra, Dorothy é uma mulher sensual que fica em casa à sua espera. Em cenas como essa, o filme se abre para os sonhos improvisados diante da câmera e distancia-se do documentário clássico.



Em *Eu, um Negro*, Robinson realiza seus sonhos de sucesso e de amor.

O tema principal, anunciado pela voz-de-Deus no início do filme, é a juventude desempregada, a doença das modernas cidades africanas. Mas esse tema recebe um tratamento abrangente. De um modo geral, mesmo as partes mais romanceadas estão permeadas pela questão do emprego, do custo e da qualidade de vida. Porém, escapam do que poderia ser uma visão mais centrada nessa questão. Para analisar esse ponto escolhi como contraponto o filme *Viramundo*⁴. O filme de Geraldo Sarno trata de tema semelhante, a vida de imigrantes nordestinos em São Paulo, e foi realizado alguns anos após *Eu, um Negro*. Embora partilhem época e temática, os filmes divergem no tratamento e nas escolhas de estratégias narrativas.

⁴ *Viramundo*, Geraldo Sarno, 1965.

Diferentemente do filme de Rouch, *Viramundo* não passeia pelo entorno do problema. Ele aborda quatro aspectos da vida do operário-imigrante: a chegada a São Paulo, as condições de vida do operário, a religião e a partida de alguns desses imigrantes, que coincide com a chegada de outros e reinicia o ciclo. Apenas ao abordar o segundo desses aspectos o filme se aproxima das pessoas e constrói uma personagem-tipo; mas não um indivíduo. A análise de Jean-Claude Bernardet sobre *Viramundo* ajuda a esclarecer a diferença. Para o autor, cada personagem do filme de Sarno diz respeito a uma categoria e a um fenômeno e serve como exemplo de um tipo definido: operário qualificado, operário não-qualificado e patrão. Elas são apresentadas no limite dessa tipologia, evitando que informações adicionais transformem o tipo em seres individualizados. A transformação de histórias individuais em história de uma classe ou de um fenômeno é possível porque os casos particulares apresentados contêm os elementos necessários para a generalização e *apenas eles*⁵. Assim, interessam apenas as informações que colaborem na construção da idéia que se tem de um operário ou de um patrão. E, quando o filme trata da vida de cada um dos dois operários escolhidos, vai até o limite do que interessa para mostrar a vida típica de um operário qualificado ou não-qualificado. No primeiro caso, tanto a casa quanto a família reunida em torno do operário mostram-se mais organizadas e estruturadas. Já o operário não-qualificado entrou no mercado de trabalho à custa de um golpe de esperteza⁶, pulou de fábrica em fábrica e, agora, está desempregado e ameaçado de despejo.

O *tipo sociológico*, uma abstração, é revestido pelas aparências concretas da matéria-prima tirada das pessoas, o que resulta num *personagem dramático*. Tais pessoas não têm responsabilidade no tipo sociológico e no personagem dramático que resulta da montagem. E, mais uma vez, para que funcione esse sistema, é necessário que da pessoa se retenha os elementos, e apenas eles, úteis para a construção do tipo⁷.

Eu, um Negro utiliza-se desse método que transforma histórias particulares em generalizações, porém não *apenas*. Os jovens desempregados que imigram para as cidades

⁵ BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e Imagens do Povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 19.

⁶ Ele conta que não tinha profissão quando chegou a São Paulo. Ao ver uma placa anunciando contratação de rebarbador, questionou se era para "fazer barba", mas era para mexer em fogão. Alegando que conhecia o serviço, ofereceu-se e foi contratado.

⁷ BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e Imagens do Povo*, op. cit., p. 24. (grifos do autor).

e formam a juventude desempregada são *semelhantes* às personagens do filme. Elas ganham individualidades e começam a ser particularizadas com a nomeação de Eddie Constantine e Edward G. Robinson. Assim, o filme pinça de uma coletividade algumas pessoas (exemplos, talvez), mas não as apresenta como exemplares e nem as constrói como tipo. Robinson é uma das possibilidades de como vive a juventude desempregada de Abidjan. Mas é como um mosaico formado por peças de diferentes cores que o filme expõe seu tema. Cada uma das personagens pertence ao mesmo universo que Robinson e apresenta alguma diferença em seu modo de lidar com a situação particular em que se encontra. Para organizar a exposição da narrativa e para que o filme não se perca em um caos de múltiplos exemplos, centra-se em uma personagem fazendo dela o herói. Esse herói conduz o espectador pela narrativa e pelas ruas de Abidjan. Pode-se dizer então, que nesse mosaico a cor predominante é a oferecida por Robinson. Se *Eu, um Negro* constrói um tipo, esse não se encontra em uma ou outra personagem, mas na idéia geral do filme. Assim, caberia ao espectador, munido das informações oferecidas pelo filme, construir uma abstração que falaria da juventude desempregada de Abidjan.

Um exemplo claro da diferença estratégica entre os dois filmes aparece nas seqüências de religião. Em *Viramundo* há espaço para a Umbanda e a Igreja Pentecostal, mas em ambas é a massa que se apresenta como personagem. As diferentes maneiras de lidar com a religião são eliminadas em favor de uma idéia coesa. Cito, como exemplo, a cena do culto pentecostal na qual uma massa de fiéis responde em uníssono aos apelos do pastor. Nesta cena, não há espaço, ou há muito pouco, para perceber diferentes formas de relacionamento entre um fiel particular e a igreja. No filme de Rouch, Robinson e Constantine vão juntos à mesquita. O primeiro demonstra ter fé e acreditar que suas preces serão ouvidas por um deus capaz de ajudá-lo. Já Constantine, nascido em uma família católica, converteu-se ao islamismo, porém parece mais interessado em olhar as meninas. As histórias de Robinson e Constantine são expressões de uma particularidade, e, como tal, dizem respeito à individualidade de cada um.

Ao não concentrar o retrato dessa juventude desempregada apenas em sua relação imediata com o emprego, ao oferecer múltiplas facetas dessa juventude e ao mostrar suas personagens em diversos cenários, o filme parece assumir “a representação do eu na vida cotidiana”. Este será o título da pesquisa de Erving Goffman publicada em 1959, nos Estados Unidos, ou seja, um ano após a estréia de *Eu, um Negro*. Em linhas gerais essa

pesquisa discute como representamos na tentativa de regular a impressão causada nas pessoas com as quais interagimos, e assumimos uma personagem diferente de acordo com a situação em que nos encontramos. Ao falar de representação, Goffman não se refere a ‘enganar’. Para exemplificar, ele nos remete a dois tipos extremos de atores, um *sincero* e o outro *cínico*: “quando o indivíduo não crê em sua própria atuação e não se interessa em última análise pelo que seu público acredita, podemos chamá-lo de cínico, reservando o termo ‘sincero’ para os que acreditam na impressão criada por sua representação”⁸. O que Rouch faz em *Eu, um Negro* é colocar sua personagem principal, Robinson, em diferentes situações e levando-o a encontrar-se com diferentes pessoas, pedindo-lhe uma atuação sincera e montando, assim, um retrato mais complexo da juventude desempregada.

Ao provocar encontros, estimular a encenação da vida cotidiana, dar vazão aos sonhos de suas personagens Rouch desenvolveu um método de filmar. Em Bill Nichols, ele aparece ao lado dos cineastas do modo interativo ou participativo. Embora para o autor o filme que marque o modo⁹ seja *Crônica de um Verão*, em *Eu, um Negro*, Rouch já investe na interação como ferramenta de construção do discurso fílmico. Para Erik Barnouw, a partir desse filme, Rouch começa a se perguntar cada vez mais “como poderia instigar momentos de revelação?”, desenhando as características que seriam cristalizadas em *Crônica de um Verão*: precipita crises, ao invés de esperar por elas; participa da situação, ao invés de se fazer invisível; provoca acontecimentos, ao invés de limitar-se a filmá-los¹⁰. Pensar no cineasta como provocador e no filme como fruto de um processo interativo – caminhos apontados por Nichols e Barnouw –, leva-nos de volta a Goffman, agora para tentar entender o que pode se modificar na vida cotidiana e no processo interativo quando a câmera entra em cena.

Segundo Goffman, quando estamos na presença de outros, representamos na intenção de transmitir certa impressão a nosso respeito, a impressão que nos interessa¹¹. Isso não implica necessariamente um desvio moral. Não se trata de enganar deliberadamente nossos interlocutores ou observadores, mas de informar a respeito de

⁸ GOFFMAN, Erving. *A Representação do eu na Vida Cotidiana*. Petrópolis: Vozes, 1985. p. 25-26.

⁹ Cf. NICHOLS, Bill. *Representing Reality*. Bloomington: Indiana University Press, 1991, p. 44. e NICHOLS, Bill. *Introdução ao Documentário*. Campinas: Papyrus, 2005. p. 155.

¹⁰ Cf. BARNOUW, Erik. *Documentary: a history of the non-fiction film*. New York, Oxford: Oxford University Press, 1993. p. 254-255.

¹¹ Cf. GOFFMAN, Ervin. *A Representação do eu na Vida Cotidiana*, op. cit., p. 13.

nós mesmos e, mais ainda, da maneira como esperamos ser tratados. Pois esperamos ser tratados de maneira adequada às características que demonstramos ter e devemos possuir. Quando projetamos de nós certa imagem, nosso interlocutor espera que de fato nós correspondamos à imagem projetada. Essa inferência está na base da relação entre os indivíduos. Resulta disso uma expectativa positiva e outra negativa: esperamos ser tratados de acordo com as características projetadas e abrimos mão do tratamento dispensando às pessoas que projetam de si características distintas das nossas. Ou seja, a imagem que projetamos de nós mesmos informa não apenas quem somos, mas, também, o que esperamos que os outros entendem a nosso respeito; conseqüentemente, orienta a forma de tratamento que os outros nos dispensam¹².

Ao escolherem suas ações e suas falas, Robinson e Constantine informaram sobre quem eram e como gostariam de ser tratados. Mas eles foram além e também disseram quem gostariam de ser. O cinema, a vida diante da câmera, seria o lugar perfeito para o imaginário? Como diz Edgar Morin: “Méliès pulou de pés juntos através do espelho que lhe foi apresentado por Edison e pelos irmãos Lumière e caiu no universo de Lewis Carroll”¹³. Remetendo à origem do cinema, Morin se insere no debate entre as *vistas* e o *espetáculo*, que seria revivido entre a *ficção* e o *documentário*, e que aparece em *Eu, um Negro* entre o *mundo vivido* e o *mundo imaginado*. Esse último, fruto da imaginação que, segundo André Breton, não deve ser escravizada nem mesmo em nome de alguma noção de felicidade, pois “somente a imaginação é capaz de mostrar-me aquilo que *pode ser*”¹⁴. O filme abre-se ao mundo de sonhos e soma-o às outras informações passadas pelos atores, *ser e querer ser* contribuindo para a formação da imagem de si que desejam projetar.

Porém, a representação do eu diante da câmera remete com mais intensidade a outra característica do processo interativo estudado por Goffman, a “assimetria fundamental do processo de comunicação”¹⁵. No jogo entre o observador e o observado, o primeiro sempre leva vantagem. Ou seja, o ator, sabendo-se observado, pode procurar manter sob controle sua atuação; mas se por um momento ele descansar, o observador

¹² Cf. GOFFMAN, Ervin. *A Representação do eu na Vida Cotidiana*, op. cit., p. 21.

¹³ MORIN, Edgar. *Le Cinéma ou l'Homme Imaginaire: essai d'anthropologie*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1956, p. 62.

¹⁴ BRETON, André. Manifesto do Surrealismo. In: _____. *Manifestos do Surrealismo*. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2001. p. 17. (Grifos do autor).

¹⁵ GOFFMAN, Ervin. *A Representação do eu na Vida Cotidiana*, op. cit., p. 16.

ainda o terá sob seus olhos. A presença da câmera intensifica esse poder do observador, eternizando na película os possíveis deslizos e as falhas de atuação, material que poderá ser utilizado na montagem do filme¹⁶.

Em *Eu, um Negro* tais deslizos não estão visíveis no filme. Mesmo cenas que poderiam ser constrangedoras (como a embriaguez de Robinson) parecem ter pleno consentimento do ator, parecem colaborar com a imagem de si que ele deseja construir. Afinal, ele começa a beber já sabendo que a câmera o acompanha e não demonstra constrangimento diante da situação. Apenas a informação difundida extrafilme informa ao espectador do descontentamento de Ganda com o que viu na tela e do desconforto que sentiu diante do filme. Ganda conta ter sentido vergonha do que ocorreu na noite da cena do bar, pois a filmagem terminou e ele, já alto, insistiu para que Rouch lhe desse mais dinheiro para beber. Nessa mesma entrevista, ele também se queixa de certo exagero de Rouch em relação à sua expulsão de casa por ter perdido a guerra da Indochina. Segundo Ganda, seu pai foi indiferente. De uma maneira geral, diz que Rouch não o pressionou a fazer ou dizer qualquer coisa, mas parece não ter gostado nem do resultado do filme nem da experiência:

...pessoalmente não gostei muito desse filme. Por várias razões. Primeiro, em certo momento ele me soa falso. Depois, eu senti que a realização do que eu pensava deveria ser diferente, porque, na realidade, eu fui também co-realizador deste filme, eu contribuí no dia-a-dia, nós trabalhamos juntos, e depois Rouch fez a montagem...¹⁷

Robinson é a figura central do filme. Ele funciona não apenas como personagem e exemplo da história de Rouch, mas também como narrador auxiliar (conforme definição discutida no capítulo anterior). Mas em nenhum lugar encontramos Ganda como co-realizador. Nisso os créditos são claros: “Um filme de Jean Rouch”. Ganda ofereceu sua ‘representação do eu’ para filmar e não gostou do que fizeram com ela. Ao interpretar Robinson para a câmera de Rouch, ele tinha uma auto-imagem a constituir e preservar.

¹⁶ O filme *A Opinião Pública* (Arnaldo Jabor, 1966) é repleto de exemplos de como o deslize na atuação pode ser usado na montagem. Por exemplo, a cena em que uma mãe pede à filha que venha para seu colo: apesar da insistência da mãe a menina se nega, privando àquela de mostrar ao público seu lado amoroso e colaborando para atribuir à mãe certa imagem de abandono. Tal situação seria caracterizada por Goffman como uma falha na atuação da equipe (mãe e filha), falha captada pela câmera e usada no filme.

¹⁷ Entrevista concedida a HAFNER, Pierre. Les avis de cinq cinéastes d’Afrique noire (Oumarou Ganda). *CinémAction*. Paris, n. 81, p. 97.

Para o cineasta, o ator é um instrumento que lhe ajuda a contar uma história. Assim, Ganda/Robinson e Rouch têm posições e objetivos diferentes. Rouch leva naturalmente vantagem por ocupar o lugar do observador, tendo seu poder ampliando pela utilização da câmera. E ainda, seu interesse era contar uma história sobre a juventude imigrante e desempregada que habita Treichville e não, como queria Ganda, a história de um ex-combatente da Indochina.

Parece-me, por essa entrevista, que Ganda confunde seu papel no filme com o do próprio realizador¹⁸. Pode-se pensar que isto acontece por não estar ele habituado a este novo papel. Porém, as experiências que nos preparam para os espaços de sociabilidade não precisam ser necessariamente semelhantes às situações que enfrentaremos. É o que acontece quando assumimos um novo papel. Por um lado, não estaremos inteiramente informados sobre como devemos nos comportar. Por outro, devemos recorrer às experiências passadas – ao nosso repertório – para nos orientarmos nessa nova situação. Como diz Goffman, não haveria tempo ou energia para um indivíduo aprender em todos os detalhes um único papel. Espera-se dele a capacidade de aprender um conjunto de formas de expressão que lhe permita depois dirigir sua própria atuação em um novo papel, inclusive preenchendo as lacunas¹⁹. Goffman fala nessa passagem da representação no sentido mais estrito da emissão de expressões. Ou seja, como deve se comportar – quais maneiras deve assumir – uma pessoa em uma determinada situação. Se considerarmos que o papel de Ganda é “ator de filme”, chegamos à conclusão que ele o executou satisfatoriamente. Porém sua entrevista nos permite pensar que ele confundia seu lugar no jogo entre “ator” e “realizador” ou ainda que ele confundia quais seriam as atribuições dessa função que ele acabava de assumir. Dessa forma não seria exatamente um problema de atuação social, mas de avaliação de seu papel social. O que torna particularmente curiosas as declarações de Ganda é tê-las proferido numa época em que ele mesmo já era cineasta, e deveria conhecer minimamente os mecanismos de construção de discurso assim como as posições/os papéis de cada ator neste cenário, ou seja, no set de filmagem.

¹⁸ Seu desagrado diante do filme de Rouch ajudou a transformar o ator em diretor. A história de um ex-combatente da guerra da Indochina foi contada por ele no filme *Cabascabo* (1968). Para ver as opiniões de Ganda, ver entrevista concedida a HAFNER, Pierre, *Les avis de cinq cinéastes d’Afrique noire* (Oumarou Ganda), op.cit., p. 97.

¹⁹ Cf. GOFFMAN, Ervin. *A Representação do eu na Vida Cotidiana*, op. cit., p. 72-73.

A idéia de assimetria no processo de comunicação nos permite refletir sobre os papéis do ator e do realizador em uma filmagem. É possível dizer de partida, nos atendo ao documentário, que a relação do realizador com o restante da equipe é verticalizada. Isto não implica desrespeito ou manipulação. Outras experiências parecem querer diminuir a noção de assimetria, como deixar que os atores manipulem a câmera ou decidam o roteiro. Os autores dessas experiências parecem se esquecer da sala de montagem, onde as partes ganham sentido. E ainda, se o ator roteiriza, dirige e monta, então ele é o realizador do filme, passando o antigo 'diretor' para o papel de produtor, coordenador ou facilitador. O filme se faz na unidade do processo e a autoria do filme seria daquele que controla ou domina o processo. Diante disso, é possível dizer que Rouch, com *Eu, um Negro*, deu um passo importante na história do documentário ao propor e aceitar sugestões de seus atores redimensionando a verticalidade da relação.

2 – As vozes de Eu, um Negro

Além do roteiro improvisado em conjunto com os atores, o filme traz suas falas abertas ao testemunho de vida e aos sonhos. Constituindo, assim, a *voz subjetiva* apontada por Loizos como um dos fatores de inovação do filme. O jogo de vozes proposto por *Eu, um Negro* é uma das características a marcar sua inserção no conflito vivido pelo cinema nesse período. O filme outorga a palavra a suas personagens e permite que elas falem de si com suas próprias palavras. Essa questão aparece para Marc-Henri Piault como uma atitude de acompanhamento exercida por Rouch, na qual a escuta da fala do outro visa à intimidade e à interação de gestos e olhares: “a informação não é apenas identificada, ela é fala do outro, ela se exprime por suas próprias palavras e rapidamente em sua própria língua”²⁰. Rouch e seus filmes *Os Mestres Loucos*, *Eu, um Negro* e *Jaguar* aparecem no livro de Barnouw no capítulo intitulado “catalisador”, donde podemos entendê-los como dinamizador, incentivador, acelerador, ou seja, capazes de interferir no processo de mudanças. Para Barnouw, *Os Mestres Loucos* é um ponto de inflexão na filmografia de Rouch²¹. O filme recebeu duras críticas por parte de africanistas e antropólogos. O cineasta se mostrou, então, disposto a tentar novos rumos aonde é possível inserir a experiência

²⁰ O autor pensa nos filmes *Eu, um Negro* e *Goumbé des Jeunes Noceurs* (1965). PIAULT, Marc-Henri. Une Pensée Fertile. *CinémAction*. Paris, n. 81, p.50.

²¹ Cf. BARNOUW, Erik. *Documentary*, op. cit., p. 253.

com a sonorização. O som não-sincrônico é uma marca. Será por meio de um som recolhido em estúdio, inspirado pelas imagens do filme que o espectador ouvirá as falas das personagens e seus comentários. O filme ainda traz os comentários do narrador.

No final da primeira seqüência, depois de o filme mostrar Robinson, sua voz dá boas vindas. Primeiro ele fala com os gestos e a expressão facial, como um ator de pantomima. Depois ele some do quadro e só então sua voz ressoa repetindo o que seus gestos já tinham dito. A cena chama a atenção por conta do desencontro entre som e imagem. Desencontro característico desse filme, como também o foi de *Jaguar*. A tecnologia disponível à produção não permitia a captação do som direto sincronizado. Já a filmagem não se preocupou com o texto a ser acrescentado na montagem, prevendo uma dublagem capaz de ligar a voz ao movimento dos lábios. A colocação de falas foi motivada pela memória dos atores diante das imagens. Foi a lembrança do que queriam falar no momento da filmagem, motivada pela visão das imagens, que resultou no texto ouvido pelo espectador. Assim, o efeito é certo estranhamento diante das cenas cujos sons simulam um diálogo ou multiplicam monólogos e narrativas em *voz-over*.

Todo o texto audível do filme não vem *da tela*²². No caso de *Eu, um Negro*, isso faz com que a sensação de conforto que a unidade entre lábios e fala poderia proporcionar ao espectador esteja ausente. Porém não rompe totalmente com essa unidade, pois as falas são daquelas pessoas vistas na tela, com exceção da voz do narrador. O trabalho de Mary Ann Doane²³ pode ajudar-nos a entender os diferentes usos da *voz-over* no filme. A *voz-off* refere-se ao espaço da diegese, mas a um lugar aonde a câmera não pode ou não quer chegar. Refere-se àquela voz vinda do compartimento ao lado ou de trás da porta. A *voz-over* refere-se às falas que não estão na cena. Embora possa remeter a uma personagem presente na diegese, essa fala não é ouvida pelas outras personagens: como o monólogo interior, a narrativa de um acontecimento do passado, o comentário de uma cena. O que se ouve em *Eu, um Negro*, vindo das personagens, por vezes simula o diálogo²⁴, por vezes

²² O som que vem *da tela* acontece, por exemplo, quando o barulho de uma porta batendo está em perfeita sincronia com a imagem da porta que bate.

²³ Cf. DOANE, Mary Ann. A voz no cinema: a articulação de corpo e espaço. In: XAVIER, Ismail (org.). *A Experiência do Cinema*, op. cit., p. 457-475.

²⁴ Nesse caso, as falas não 'casam' com o movimento dos lábios, embora som e imagem remetam à situação mostrada na imagem. Ou seja, som e imagem referem-se ao mesmo lugar visível. O som oferece ao espectador a impressão de estar ouvindo o diálogo mostrado na imagem, mas sem que haja sincronia entre o movimento

é monólogo interior, por vezes narra a cena. Assim, toda fala de *Eu, um Negro* é construída em *voz-over*. Mas as diferentes vozes-*over* provocam no espectador efeitos substancialmente diferentes.

Também ouvimos a voz do narrador sem nunca vermos sua imagem. Ele manifesta-se como voz-de-Deus: descorporalizada e assumindo um lugar de autoridade. Nichols nos lembra que a retórica argumentativa desta voz “está a serviço da narrativa dominante, movimentando toda a narrativa a serviço das suas necessidades persuasivas”²⁵. Assim, a voz-de-Deus é semelhante àquela que, segundo Michel Foucault, ocupa o limite externo da narrativa, lugar de onde o narrador pode assumir o discurso científico²⁶. Diferentemente de *Jaguar*, o narrador de *Eu, um Negro* não opera trocas significativas de lugar conforme o avançar do filme. Desde o início, ele se coloca no limite externo da narrativa. Ele é alguém que acompanhou um grupo de imigrantes durante seis meses e agora vem contar para o público como é a vida dessas pessoas. Ao usar a primeira pessoa do singular, ele atesta seu conhecimento sobre a história contada. A princípio dotada de um saber “sobrenatural”, essa voz adquire o saber empírico intensificando seu poder de informação e argumentação. Tal saber é posto a serviço da confirmação do “tudo ver” e do “tudo saber” que já não são apenas sugeridos pelo tom ou lugar da voz. Quem fala conheceu e conviveu com as pessoas e lugares. E mais, estudou o assunto de que trata. Embora use a primeira pessoa e pareça assim abandonar a impessoalidade própria a um discurso científico, tal uso parece, pelo contrário, incrementar o poder de pronunciar *verdades* dessa voz, pois permanece descorporalizada como a voz-de-Deus, mas detém o conhecimento empírico de quem se dedicou a conhecer a história que conta durante certo tempo. Neste sentido, essa voz difere daquela do início de *Jaguar*, dialogando com Adam. Naquela cena, o narrador se colocava ao lado dos viajantes, quase como um participante da aventura (“...nossa viagem a Gana...”). Em *Eu, um Negro* ele permanece durante todo o filme no limite externo da narrativa, sendo, assim, um observador alheio aos acontecimentos.

dos lábios e as palavras pronunciadas. Como som e imagem referem-se ao mesmo lugar visível na tela, não faz sentido falar de *voz-off*.

²⁵ NICHOLS, Bill. *Representing Reality*, op. cit., p. 35.

²⁶ Cf. FOUCAULT, Michel. Por trás da fábula. *Michel Foucault - Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. p. 213-214.

Nesse ponto é necessário lembrar a não coincidência entre as figuras do narrador e a do realizador. O narrador seria uma espécie de personagem a mais inventada pelo realizador. O uso da narrativa em primeira pessoa, assim como de personagens, cenários e locais que encontramos no mundo vivido colabora para a confusão entre o narrador e o realizador. Como realizador, Rouch não permaneceu um observador alheio aos acontecimentos. Pelo contrário, toda a história de *Eu, um Negro* surge de suas conversas com os atores. Já o narrador do filme fala em primeira pessoa, mas assume o distanciamento próprio ao observador. Ele relata a experiência, a convivência mantida com os atores, mas permanece alheio aos acontecimentos mostrados pelo filme. No entanto, é razoável aceitar que ao ver o filme o espectador confunda a pessoa do realizador com o narrador. Esse narrador contou de sua experiência no cenário do filme, a um só tempo autenticando sua fala e sugerindo a existência daquelas pessoas e daquele lugar no mundo vivido. Tal experiência dota-o de certos conhecimentos não partilhados pelo público e autoriza-o a falar daquelas pessoas conhecidas apenas por ele.

Informações extrafilme podem ampliar a autoridade dessa voz. O realizador empresta sua voz à locução e aqueles que acompanham seu trabalho poderão reconhecê-lo. Rouch, além de cineasta, é antropólogo, estuda os grupos humanos, é um especialista. Mesmo não podendo colar o narrador à figura do realizador, é difícil impedir que esse detalhe contamine a leitura feita por aqueles que conhecem Rouch. Como foi discutido no capítulo anterior, o narrador ocupa um lugar de autoridade e o realizador é alguém reconhecido socialmente como tendo autoridade para falar do assunto. A contaminação dessa segunda figura sobre a primeira ampliaria o sentido de autoridade da fala do narrador. Nesse ponto do trabalho, interessa-me pensar se a maneira de dispor desse lugar de autoridade apresenta algum diferencial em relação ao documentário clássico. Retomo, então, o contraponto com o filme *Viramundo*, considerando-o como um exemplo desse tipo de filme.

Ao remeter a voz-de-Deus a um especialista, o filme pode incrementar seu poder de promulgar verdades. Essa participação de cientistas na feitura do filme é comentada por Bernardet, em sua análise de *Viramundo*. Esse filme traz na cartela de abertura a informação da colaboração de pesquisadores e os nomes destes, possibilitando a identificação dos sociólogos professores da USP (Universidade de São Paulo) que participaram da pesquisa.

A cartela fornece um atestado de autenticidade à fala do locutor. Ele fala do real vivido, como confirma a amostragem, porém um real trabalhado não apenas pela compreensão da experiência imediata, mas também pela segurança de um aparelho conceitual científico, que nos desvende a significação da experiência.²⁷

O filme, segundo Bernardet, seria imbuído de uma postura sociológica, o que justificaria e até exigiria a exterioridade do narrador em relação à experiência. Tal postura cria a polarização entre *objeto*, os imigrantes, e o *sujeito*, o detentor de saber. Ainda segundo Bernardet, a participação desse sujeito na experiência “seria a própria negação de seu saber, já que dentro da experiência só se obtêm dados individuais, parciais, fragmentados”²⁸.

A comparação entre o filme e a análise de Bernardet com *Eu, um Negro* ajuda a perceber como este pôde provocar, se não uma ruptura completa, pelo menos questionamentos, como apontou Barnouw. O narrador do filme de Rouch não se apresenta como cientista. Porém, declara-se conhecedor da experiência de suas personagens. Assim ele não é participante dessa experiência, sendo alguém que veio de fora observar. Mas a relação sujeito-objeto é modificada porque a história do filme se constrói a partir da interação do sujeito com o objeto. Pode-se alegar que isso ocorre na maioria dos filmes. Mas o que se vê em *Viramundo* é uma teoria construída no âmbito da universidade que serve de base ao roteiro do filme. Quando vai a campo selecionar suas personagens e os cenários para o filme, sua produção procura pelos elementos que se adéquem a uma tese pré-definida. E, como bem frisou Bernardet, apenas os elementos passíveis de generalização – ao que se pode acrescentar, apenas os que funcionam para a demonstração da tese já estabelecida – são usados no filme. Tal atitude pode não aniquilar inteiramente a influência recíproca acontecida durante a filmagem, o que talvez seja impossível, mas sem dúvida restringe-a sobremaneira.

Em *Eu, um Negro*, o que leva à hipótese do questionamento da relação *sujeito-objeto* é a maneira como o filme foi produzido, mas também a maneira como a narrativa fílmica é apresentada. O narrador permanece protegido pela voz-de-Deus e, semelhante ao que

²⁷ BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e Imagens do Povo*, op. cit., p. 18. Ver também sobre o assunto MENEZES, Paulo, Representificação: as relações (im)possíveis entre cinema documental e conhecimento. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*. v.18, n. 51, p. 94, 2003.

²⁸ BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e Imagens do Povo*, op. cit., p. 18.

ocorre em *Viramundo*, é exterior à experiência. Ele se apresenta como alguém vindo de fora para observar o grupo de imigrantes. Já as personagens não são apenas exemplos passíveis de generalizações. Elas se apresentam como indivíduos em suas maneiras de lidar com o cotidiano, na exposição de seus sonhos e desejos, nas escolhas das cenas que fizeram para apresentarem-se diante da câmera. No filme, isso aparece refletido no contraste entre as generalizações oferecidas pelo narrador e as cenas apresentadas pelas personagens.

O casamento da voz do narrador com as imagens acontece, por vezes, como na primeira seqüência do filme, com o som qualificando, explicando ou explicitando o sentido da imagem. Ainda assim, tanto a imagem quanto o som estão prenhes de informação. Mas o filme deixa um pouco da sensação que Paulo Emilio Salles Gomes tem diante de *Soberba*²⁹:

Nessa fita, é como se tivéssemos dois graus diversos de narração, um fornecido pela imagem, outro pela fala. A narrativa visual nos coloca diante do mais fácil e imediato, do que seria dado a conhecer de todos. O narrador vocal sabe muito mais, na realidade sabe tudo, mas só nos fornece dados para o conhecimento dos fatos, de forma reticente e sutil.³⁰

E se o narrador de *Eu, um Negro* não é reticente ou sutil, ainda assim deixa a sensação de que sabe mais do que fala. Com isso, fica para o espectador o trabalho de preencher os vazios de informação; trabalho que fará inspirado pelo discurso das personagens ou das imagens e mesmo pelos não-ditos.

Noutras vezes, as imagens são quase destituídas de informação pelo uso de cartelas. Um fundo escuro; pequenas lascas de luzes vindas ora de uma vela, ora de carros em movimentos; um letreiro que indica o período a que se refere o comentário: “A Semana”, “O Sábado”, “O Domingo”. Nesses momentos o filme antecipa as seqüências seguintes através da narrativa em *voz-over*. As cartelas ainda colaboram para o rompimento do esquema de projeção-identificação entre público e personagem. A primeira cartela aparece depois da cena de apresentação do protagonista e da cidade.

²⁹ *Soberba* (*The Magnificent Ambersons*, Orson Welles, 1942).

³⁰ SALLES GOMES, Paulo Emilio. A personagem cinematográfica. In: CANDIDO, Antonio et al. *A Personagem de Ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1976. p. 109.

Guiado por Robinson, o espectador foi levado do bairro comercial até Treichville. Até a porta de sua casa. E mal criava a expectativa de ser convidado a entrar... corte, cartela. O narrador explica como é uma semana típica em Treichville. Robinson e seus amigos lutam pelo trabalho. Carregam bagagens, encaminham passageiros para a estação rodoviária, são vendedores ambulantes, taberneiros, estivadores. Ou, como Robinson e Elit, são *bozzoris*, diaristas que trabalham no cais do porto “à mercê dos patrões”. À noite, partilham o ganho jogando cartas. As seqüências seguintes formam um painel que pretende dar conta deste dia típico.

A cartela e a voz-de-Deus condensam diversas funções. De um modo geral, essa combinação apresenta o discurso oficial do filme. Discurso proferido com a autoridade de quem esteve lá, viu, conviveu, estudou aquele lugar e agora vem contar como é. Também é um discurso que promove a ligação entre o geral e o particular, entre Treichville e o filme, entre os imigrantes e Robinson. Por outro lado, cada vez que o espectador está tão próximo de Robinson e pode se identificar com sua alegria, ou mais freqüentemente, com sua dor, a cartela lembra-o que ele está assistindo a um filme. Antes, entorpecido pelas histórias de Robinson. Agora, acordado pela desapareição das imagens, pela mudança de voz, de assunto, de tom. A fala solta dos atores, cheia de contrações, repetições e reticências, dá lugar a uma fala pausada, clara. Se a cartela tem a capacidade de concentrar a atenção, evitando que os olhos sejam atraídos pelas imagens, a fala sugere um discurso refletido para o qual as palavras foram escolhidas e têm algo de importante a dizer.

Para além das cartelas, a sensação geral diante da vida encenada para a câmara, em *Eu, um Negro*, é de perda da qualidade de mundo vivido e de aproximação de um mundo imaginado. O recurso de gravar as falas tendo como inspiração o filme remete a dois universos, som (falas, música, ruídos ou silêncios) e imagem, que aparecem unidos no mundo vivido. A ruptura entre fala e lábios desfaz a sensação de estar diante de um pedaço de vida. Na vida, os sons guardam relações íntimas com sua origem, é dos lábios que se mexem que vem a fala. É mesmo possível reconhecer o movimento específico na origem de cada som, quando não tanto, pelo menos de reconhecer quando o movimento não corresponde ao som. Mas esses falsos dubladores e ventrículos de *Eu, um Negro* oferecem algo que conhecíamos. E com suas falas vindas de um lugar desconhecido, eles apenas nos dizem da ficção que é o cinema.

No entanto, assim como algumas falas denunciam a ficção, outras constroem um discurso capaz de ligar tudo o que vemos e ouvimos no filme ao mundo vivido. O principal recurso nesse sentido é a utilização da voz-de-Deus. Caso das generalizações feitas pelo narrador, informando sobre Treichville e suas personagens e sugerindo suas existências para além do filme. Mais importante ainda são as falas sobre a cartela. Aqui gostaria de retornar ao conceito de montagem proibida em André Bazin, discutido na primeira parte desse trabalho, no qual ele defende a autenticidade da imagem. “Quando o essencial de um acontecimento depende de uma presença simultânea de dois ou mais fatores da ação, a montagem fica proibida”³¹. Essa lei, maneira como Bazin se refere ao enunciado, diz respeito aos elementos visuais da ação. O fundamental, por enquanto, é lembrarmos que os elementos de tensão de uma cena devem ocupar o mesmo espaço visível na tela. “Reciprocamente, é preciso que o imaginário tenha na tela a densidade espacial do real. A montagem só pode ser utilizada aí dentro de limites preciosos, sob a pena de atentar contra a própria ontologia da fábula cinematográfica”³². Tal preocupação com a decupagem da ação parece apontar para filmes feitos apenas com longos planos-sequência. Mas Bazin prevê o uso de cortes e diferentes tamanhos de planos (*close*, plano médio, plano geral). E a cena construída com vários planos de elementos diversos também pode recuperar sua unidade espacial quando um movimento de câmera finalmente reúne todos os elementos da cena em um único plano, “autenticando retrospectivamente todos os planos anteriores”³³.

O conceito de montagem proibida de Bazin traz um rico material para refletir sobre a narrativa de *Eu, um Negro*. Por um lado, o filme inteiro é uma encenação do que seria a vida típica dos imigrantes de Treichville. Os acontecimentos foram provocados pelo filme, ou seja, a condição de existência desses acontecimentos foi a própria filmagem. Robinson nem mesmo era ‘Bozzori’, mas auxiliar de Rouch em suas pesquisas (informação extrafilme). *Eu, um Negro* constrói o que seria o cotidiano típico dos imigrantes em Abidjan. Filme retalhado por inúmeros planos, onde o plano-sequência apenas pode ser uma simulação (conforme discutiremos adiante), embora preserve a unidade espacial da ação com a inclusão de planos de conjunto. O que não se preserva, o

³¹ BAZIN, André. *Montagem Proibida*. In: _____. *O Cinema: ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991, p. 62.

³² BAZIN, André. *Montagem Proibida*, op. cit., p. 60.

³³ BAZIN, André. *Montagem Proibida*, op. cit., p. 61.

que apenas pode ser construído pelo trabalho de montagem, é a unidade entre a fala e a ação. Assim, diálogo simulado, monólogo interior e narrativa em *voz-over* parecem ser os elementos que mais fortemente depõem contra a invisibilidade da montagem, contra o 'efeito de real' ou contra a 'ontologia da fábula cinematográfica'.

Já as cartelas combinadas com a voz-de-Deus são o lugar onde se manifesta com mais força a presença do narrador, imprimindo a noção de *verdade* ao discurso do filme. A voz descorporalizada encontra sua expressão cênica, não em imagens do mundo vivido, mas em fagulhas de luz sobre um fundo negro. Não seria este o plano de conjunto que autentica retrospectivamente todos os planos em que os elementos apareciam separadamente? Parece que a opção pelo uso da cartela, além de quebrar com a identificação público-personagem (efeito que também alcança), consegue criar a identificação filme-mundo vivido. E neste sentido, ao romper com o esquema de projeção-identificação entre o público e o filme, *Eu, um Negro* ofereceria outro em seu lugar. Esse outro esquema de projeção-identificação remeteria o público ao mundo vivido. Sobre o fundo negro surge uma fagulha de luz; luz que se casa perfeitamente com a voz-de-Deus. Ondas de luz e de som que autenticam o filme e devolvem sua unidade.

Eu, um Negro inventou uma maneira de produzir-se como filme e narrar sua história. Partindo da improvisação de seus atores; aproveitando como cenário a paisagem de Abidjan; reinventando a técnica de filmar, montar e sonorizar, quando a disponível na época não colaborava com sua história. Essa história inventada em colaboração entre atores e diretor reinventa ainda a temática cinematográfica e o herói de cinema. Quando em nosso cotidiano ou em conversa com amigos pensamos "essa história daria um bom filme" dificilmente temos em mente um subúrbio de uma cidade africana ou um herói vivendo de biscates sem que nada os retire da normalidade. E se esse herói está hoje mais perto de nossa imaginação, era raro em filmes não-cômicos nas telas dos fins dos anos cinquenta; quanto às cidades africanas, insistimos em esquecê-las e a África permanece em nossas mentes, de uma maneira geral, como uma imensa selva. Mas a construção de um imaginário sobre a África seria tema para uma pesquisa sobre as imagens do continente produzidas por diversos filmes. Tal projeto nos desviaria imensamente da análise de filmes de Rouch. Assim, gostaria de insistir neste herói proposto pelo filme.

3 – O herói moderno segundo Eu, um Negro

Edward G. Robinson é nomeado o herói do filme logo em sua primeira aparição. Mas ele em nada se confunde com o herói épico que está na origem do cinema americano. Combatente derrotado na guerra da Indochina, depois expulso de casa pelo pai graças a tal ingloria, ele perambula pelas ruas de Abidjan em busca de emprego e de uma história de amor. Assim, não coleciona vitórias em nenhuma esfera de sua vida, seja em guerras, na vida profissional, familiar ou amorosa. Mais que Damouré, Robinson se distancia do herói épico. Damouré tinha um objetivo e *Jaguar* mostra como ele o persegue até realizá-lo com sucesso. Robinson foi para Abidjan em busca de trabalho, porém vive de biscates. A viagem de Damouré expressava a vivência de uma tradição. A emigração de Robinson parece ter sido um golpe do destino que não lhe ofereceu outras opções. Infame como Damouré, Robinson apenas conhecerá a glória em seus sonhos. Se para Damouré o retorno seria a apoteose – como diz a *voz-over* no fim do filme –, para Robinson não há retorno possível. Esse herói não alcança glórias no mundo vivido e, se entrega, então, a um mundo de sonhos.

A seqüência em que Robinson deixa o bairro comercial em direção a Treichville é um momento chave para entender quem é esse herói de que fala a *voz-over*. Agora é a personagem falando de si em sua própria voz. Enquanto Robinson fala, a câmera acompanha sua caminhada. Essa câmera simula dois longos planos-sequência; entre eles uma inserção musical e imagens de Treichville. Estas seqüências compõem uma cena que apresenta ao mesmo tempo Robinson e Abidjan. A câmera faz o espectador olhar para o herói do filme e conhecer seu cenário, ao mesmo tempo em que esse herói fala de si e da cidade onde vive. Assim, combinando fala e imagem o filme oferece ao público uma sobreposição de vozes. A do narrador para o herói, oferecida pelo olhar da câmera, e deste para si mesmo através de sua fala, mas também de seu caminhar, dirigindo a movimentação da câmera. A estratégia de apresentação do herói combina esse duplo falar com o falso plano-sequência. Pois enquanto acompanha Robinson, a câmera não se interessa pelo olhar da personagem, não mostra ao espectador que percurso faria esse olhar. Também não se interessa pelo que acontece a sua volta. É apenas ele e a câmera, como se dançassem um balé no qual apenas os dois têm importância: por vezes afastam-se, por vezes aproximam-se, por vezes algo se interpõe a eles, mas não se perdem um do

outro. Muitos cortes podem ser percebidos na imagem, desde sua partida do bairro comercial até sua chegada em frente à Fraternidade Nigerina, passando por uma travessia de barco. O que importa nesta cena não é a autenticidade do plano-seqüência, mas a continuidade do esquema adotado pela imagem enquanto a fala da personagem é ouvida. Tal esquema parece colocar o espectador ao lado de Robinson. É como se fizéssemos a caminhada com ele, enquanto o ouvimos falar de si, de sua situação e da cidade em que se encontra.

Esse falso plano-seqüência e as idéias de Bazin sobre a montagem têm natureza semelhante. Relembrando o que já foi discutido nos capítulos anteriores, a idéia *montagem proibida* não corresponde a uma interdição de qualquer forma de montagem, mas a um respeito à unidade de tempo e espaço que preservem ou mostrem em algum momento reunidos na tela os elementos de tensão da cena. Ou seja, esses elementos precisam ocupar o mesmo espaço-tempo e não serem fruto de artifício de montagem. O filme de Rouch preserva para o público certa tensão da cena. Em *Eu, um Negro*, o acontecimento é a exposição dos pensamentos de Robinson enquanto ele caminha. Nesta cena, a tensão ocupa um lugar indefinido e envolve toda a situação pela qual passa a personagem. Seria uma tensão que se expande para além de seus pensamentos e de seu próprio corpo e avança pela cidade na qual caminha. Neste sentido o falso plano-seqüência preserva a unidade da *natureza do relato*. Ao sair do bairro comercial e caminhar até Treichville, esse plano dimensiona o mundo em que vive Robinson, partindo do mundo ao qual ele gostaria de pertencer. Afinal, ele foi a Abidjan em busca de trabalho e de dinheiro. Mas ao chegar perdeu o próprio nome e apenas encontrou abrigo na Fraternidade Nigerina, localizada em um bairro pobre. Nesse lugar, ele tem como vizinhos outros imigrantes, pessoas desocupadas ou subempregadas e prostitutas. Ao acompanhar a caminhada de Robinson desde o bairro comercial até Treichville, a imagem como que convida o espectador a deixar o conforto da sala de cinema ou de suas próprias casas para seguir seu herói. As boas casas, nas quais se servem boa comida, vão ficando para trás enquanto Robinson caminha e o espectador é convidado a caminhar ao seu lado, vendo tudo isso ficar para trás. O movimento seguinte é se aproximar de Treichville sempre guiado por Robinson e pela câmera.



Acompanhando Robinson, deixamos o bairro comercial rumo a Treichville.

Essa cena é fundamental não apenas para apresentar Robinson e Treichville, mas por possibilitar ao espectador olhar de uma maneira diferente para um lugar como Treichville e uma personagem como Robinson. Treichville é o subúrbio pobre de Abidjan e como tal se assemelha aos lugares pobres de outras cidades, como o que aparece em *Rien que les heures*. As personagens que dominam esses lugares, pobres de um modo geral, podem ser divididas em dois tipos principais: os operários e a *bohème*.

Para entender o que significa nomear uma personagem como Robinson herói, podemos partir destes tipos aos quais ele se assemelharia, comparando-os, aproximando-os ou distanciando-os. Operários, *lumpemproletariado*, pobres, *bohème*. Estes são tipos que por vezes se aproximam quando pensamos nos indivíduos que co-habitam os subúrbios, os submundos ou os rincões de pobreza de uma cidade; mas se distanciam quando refletimos sobre o papel social de cada um deles. Assim, para nos aproximarmos desse herói derrotado e suburbano de *Eu, um Negro* recorreremos a compará-lo com outros oferecidos pela literatura.

Na Paris construída por Cavalcanti, os habitantes destes subúrbios formam a *bohème*. No *18 Brumário*, de Marx, essa *bohème* é o *lumpemproletariado* formando a base de sustentação de Luís Bonaparte e, como seu chefe, é francamente atacada e desvalorizada durante todo o texto: o *lumpemproletariado* é tratado como *escória*, *refugo* e *rebotalho de todas as classes*, e tem como deus Baco³⁴. Se olharmos para Treichville como o lugar da *bohème* e para Robinson como *escória* ou *refugo*, então ver nele alguém digno de ser chamado de herói passa a ser quase impossível.

³⁴ Cf. MARX, Karl. O 18 Brumário de Luís Bonaparte. *Marx*. São Paulo: Abril Cultural, 1978. (Os Pensadores). p. 366-368.

Mas não nos adiantemos. Pois que um dos primeiros movimentos do filme é justamente o de distanciar Robinson da *bohème*. O uso do falso plano-seqüência colabora para deixarmos para trás essa possível associação. A cena começa com a personagem vestida para procurar emprego, usando provavelmente sua melhor roupa e diante de um edifício. Nessa primeira imagem, nada remete à pobreza de Robinson. Apenas sua fala transportará o espectador às condições em que ele vive, assim como seu caminhar o guiará até seu bairro e sua casa. A cena começa em um lugar onde talvez não fosse tão estranho encontrar heróis belos, fortes e de família importante; mas à medida que se distancia desse lugar e caminha ao lado de Robinson, o espectador deixa o bairro comercial em direção a Treichville. Durante essa travessia, o espectador descobre em seu guia um imigrante desempregado, um morador de subúrbio tentando a sorte naquela cidade. No entanto, ao fim da caminhada, talvez seja possível olhar de uma outra maneira para aquele lugar ou pelo menos para aquela personagem e não mais confundi-la com a escória.

Benjamin, em seu texto sobre Baudelaire, analisa personagens semelhantes a Robinson, pelo lugar que ocupam e funções que exercem. Nesse texto, ele discorre sobre as possibilidades de existência de um herói moderno e reflete sobre um novo estatuto para esse tipo, que já não pode ser o mesmo dos tempos aristotélicos. Benjamin aproxima o *lumpemproletariado*, do texto de Marx, dos heróis de Baudelaire, a *bohème*, ressaltando, no entanto, o efeito irônico do texto de Marx³⁵, do qual se afastará. Referindo-se ao poema de Baudelaire *As Velhinhas*³⁶, escreve:

Essas charangas formadas com filhos de camponeses empobrecidos que fazem soar suas toadas para a população pobre das cidades fornecem o heroísmo que timidamente esconde sua inconsistência na expressão 'algo de' e que é, exatamente nesse gesto, o único e autêntico heroísmo ainda produzido por essa sociedade. No

³⁵ Cf. BENJAMIN, Walter. Paris do Segundo Império. In: _____. *Obras Escolhidas III (Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo)*. São Paulo: Brasiliense, 1989. p. 9-101.

³⁶ "Ah, como tenho acompanhado essas velhinhas!/ Uma, entre tantas, quando o Sol agonizante/Ao céu empresta a cor de ensangüentadas vinhas,/A um banco se sentava, plácida e distante,/ /Para ouvir uma banda rica de metais,/Que os jardins muita vez inunda com seus hinos/E que, na noite de ouro que sonhar nos faz,/Algo de heróico põe na alma dos cidadãos." Baudelaire citado por BENJAMIN, Walter. Paris do Segundo Império, op. cit., p. 72.

peito de seus heróis não reside nenhum sentimento que não encontre lugar no peito dessa gente miúda, reunida para ouvir a música militar.³⁷

Seria então um *heroísmo inconsistente* a única forma de heroísmo agora possível. Os sentimentos heróicos residem no peito de uma *gente miúda*, de uma *população pobre* e são provocados pela música toada por *camponeses empobrecidos*. Em seguida, Benjamin procura ser ainda mais claro ao localizar nos poemas de Baudelaire o herói moderno relacionado com a *população pobre*, agora tendo como referência o poema *A Alma do Vinho*: “Baudelaire [...] reconhece no proletariado o lutador escravizado [...] Aquilo que o trabalhador assalariado executa no labor diário não é nada menos do que o que, na antiguidade, trazia glória e aplauso ao gladiador”³⁸. Com essas palavras, Benjamin expande para os trabalhadores o heroísmo que encontra nas personagens de Baudelaire, afastando-se ainda mais da ironia e da valoração negativa atribuída por Marx ao *lumpemproletariado*, colocando lado a lado a *gente miúda*, o *camponês empobrecido* e o *trabalhador assalariado*. Em Benjamin, essas personagens parecem fazer parte do mesmo grupo social o qual chama simplesmente de *população pobre*. Mas é possível questionar pelo menos um detalhe da interpretação oferecida por Benjamin a propósito do poema *A Alma do Vinho*. Baudelaire não fala em *trabalhador assalariado*, nem em *proletário* o que acabaria afastando esse herói do *lumpemproletariado* ou da *escória* como disse Marx. Diz o trecho citado por Benjamin:

Hei de acender-te o olhar à esposa embevecida;
A teu filho farei soltar a força e as cores,
E serei para tão túbio atleta da vida
O óleo que os músculos enrija aos lutadores.³⁹

Ele usa a expressão *túbio atleta da vida* (*frêle athlète de la vie*)⁴⁰. Sabemos então que esse atleta é frágil, mas não sabemos em que modalidade ele luta, de que armas ou habilidades ele dispõe. Numa Paris em que a mesa de jogo garantia a renda de muitos, pode-se considerar extrapolação de sentido relacionar o atleta da vida ao proletariado. Esse poema participa da série *O Vinho*, ao lado dos poemas *O Vinho dos Trapeiros*, *O Vinho*

³⁷ BENJAMIN, Walter. Paris do Segundo Império, op. cit., p. 73.

³⁸ BENJAMIN, Walter. Paris do Segundo Império, op. cit., p. 74.

³⁹ Baudelaire citado por BENJAMIN, Walter. Paris do Segundo Império, op. cit., p. 74.

⁴⁰ BAUDELAIRE, Charles. L'âme du vin. *Les Fleurs du Mal*. Paris: Librio, 2002. p. 100.

do Assassino, O Vinho do Solitário e O Vinho dos Amantes⁴¹. Apenas em O Vinho dos Trapeiros aparecem referências ao universo do trabalho:

Estes, que a vida em casa enche de desenganos,
Roídos pelo trabalho e as tormentas dos anos,
Derreados sob montões de detritos,
Confuso material que vomita Paris.⁴²

Tal trabalho, catar e vender lixo pelas ruas de Paris, não deve ser confundido com o trabalho assalariado e nem aproximar o trapeiro do operariado. Essas duas personagens podem aproximar-se pelo endereço e/ou pela situação de pobreza, mas exercem papéis sociais diferentes. O trapeiro aparece citado entre os que compõem o *refugo social* citado no 18 Brumário⁴³. No *Manifesto* a diferença fica ainda mais clara: “O ‘lumpemproletariado’, essa putrefação passiva das camadas mais baixas da velha sociedade, é aqui e ali arrebatado no movimento pela revolução proletária, mas toda a sua situação o predispõe a vender-se para maquinações reacionárias”.⁴⁴ Se Benjamin vê nas personagens de Baudelaire heróis, não deve ser pela aproximação dessas personagens com o proletariado. Talvez o que esteja em jogo seja uma modificação no estatuto do herói e agora Aquiles tenha cedido seu lugar às rameiras, aos trapeiros e aos assassinos. Benjamin parece caminhar nesse sentido ao apresentar o *dândi*, incluindo-o na galeria dos heróis de Baudelaire:

Há uma constelação especial de circunstâncias onde, também no ser humano, se reúnem grandeza e indolência. Ela governa a existência de Baudelaire. Ele a decifrou, denominando-a ‘a modernidade’. Quando se perde no espetáculo dos navios no ancoradouro, é para neles colher uma metáfora. O herói é tão forte, tão engenhoso, tão harmonioso, tão bem estruturado como esses navios. Para ele, contudo, o alto-mar acena em vão. Pois uma má estrela paira sobre sua vida. A modernidade se revela como sua fatalidade. Nela o herói não cabe; ela não tem emprego algum para esse

⁴¹ Cf. BAUDELAIRE, Charles. *As Flores do Mal*. São Paulo: Difusão Européia, 1958. p. 267-278.

⁴² BAUDELAIRE, Charles. *As Flores do Mal*, op. cit., p. 273.

⁴³ Cf. MARX, Karl. O 18 Brumário de Luís Bonaparte, op. cit., p. 366.

⁴⁴ MARX, Karl & ENGELS, Friedrich. *Manifesto do Partido Comunista*. Porto Alegre: L&PM, 2002. p. 42.

tipo. Amarra-o para sempre a um porto seguro; abandona-o a uma eterna ociosidade. Nessa sua derradeira encarnação, o herói aparece como dândi.⁴⁵

E adiante:

Flâneur, apache, dândi e trapeiro não passavam de papéis entre outros. Pois o herói moderno não é herói – apenas representa o papel do herói. A modernidade heróica se revela como uma tragédia onde o papel do herói está disponível⁴⁶.

Nessas duas passagens, Benjamin retoma o sentido clássico do herói (*tão forte, tão engenhoso, tão harmonioso, tão bem estruturado*) para negar sua existência na sociedade moderna. O lugar do herói está permanentemente vago e para ocupá-lo apenas apresentam-se trapeiros e rameiras. Benjamin vê nessas figuras pinçadas da *população pobre* a possibilidade da modernidade encontrar seus heróis, agora sob a forma da *inconsistência*, como atores se fazendo passar por heróis. Ao incluir nessa constelação de atores o proletariado, ampliou o leque proposto por Baudelaire. Talvez tenha pretendido com isso livrar as personagens de Baudelaire de ironias semelhantes às que Marx lançou ao *lumpemproletariado*, aliando a este o proletariado e engrandecendo o primeiro a partir de sua aproximação com o segundo. Personagens como as que povoam os escritos de Baudelaire apenas podem ser entendidas como heróis se nos distanciarmos do herói clássico, pois aproximá-los ressaltaria certo caráter de simulacro daquelas. Como sugerem os versos de Baudelaire, seria aos olhos iluminados pelo vinho que surgiria o herói moderno. Para enxergar na *população pobre* o herói moderno é preciso se afastar do herói épico ou entregar-se à embriaguez que engrandece o pequeno, fazendo-o parecer grandioso.

Como as personagens de Baudelaire, Robinson e seus amigos foram pinçados entre a *população pobre*. Em seu vagar ocioso pelas ruas de Treichville, em seu trabalho esporádico como estivador, em sua maneira de encontrar distração no carteador ou na bebida, Robinson estaria mais próximo do trapeiro que do herói clássico. Baudelaire encontrou no subúrbio de Paris motivos para seus escritos e Benjamin viu nesses escritos a configuração do herói que a modernidade pode gerar. Esse herói moderno não é *forte*,

⁴⁵ BENJAMIN, Walter. Paris do Segundo Império, op. cit., p. 93.

⁴⁶ BENJAMIN, Walter. Paris do Segundo Império, op. cit., p. 94.

nem *engenhoso*, nem *harmonioso*, nem *bem estruturado*, mas é o único que podemos produzir. Baudelaire e Benjamin colaboram para que uma luz se acenda sobre eles. O herói clássico sai de cena para que a *população pobre* possa mostrar seus feitos. Apenas nesse sentido pode-se aproximar o *lumpemproletariado* do proletariado, no sentido de uma *população pobre* que começa a ocupar o lugar do herói nas narrativas modernas.

Essa *população pobre*, à qual se refere Benjamin, aparece em Auerbach como o *quarto estado*⁴⁷. Auerbach também fala da França do século XIX, mas vai dar um tratamento um pouco diverso do de Benjamin. Para ele, esse *quarto estado* sofre o interesse de literatos, geralmente pertencentes à burguesia, como os Goncourt⁴⁸:

Eram colecionadores e apresentadores de impressões sensoriais, a saber, daquelas que tivessem valor de raridade ou de novidade; eram, por ofício, descobridores ou redescobridores de experiências estéticas, especialmente de experiências mórbido-estéticas que pudessem satisfazer um gosto exigente, farto das coisas habituais⁴⁹.

Tal interesse dava-se, então, como um modo de fugir do comum rumo ao exótico. Assim, se tratava de olhar para o *quarto estado* ou *população pobre* pelo que ela tem de insólito, e não pelo que tem de comum, procurando nesse comum certa poesia, como na análise de Benjamin sobre Baudelaire, da qual Auerbach se distanciará. Este aproxima o tipo de interesse ou motivação estética dos Goncourt dos escritos de Baudelaire: “O que os cativava no tema era algo doentio. É claro que nisso não são totalmente originais, não são realmente os primeiros; pois as *Fleurs du Mal* de Baudelaire já tinham aparecido em 1857”⁵⁰. Para o autor, uma modificação na maneira de narrar as histórias e construir as personagens do *quarto estado* aparece com o *Germinal* (1888) de Émile Zola cuja obra não abriria mão de mostrar as feiúras da pobreza, mas já não usaria essa feiúra como experiências mórbido-estéticas:

⁴⁷ Cf. AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2001. p. 447.

⁴⁸ O texto dos irmãos Edmond e Jules Goncourt, *Germinie Lacerteux*, analisado por Auerbach nesse capítulo é de 1864.

⁴⁹ AUERBACH, Erich. *Mimesis*, op. cit., p. 447.

⁵⁰ AUERBACH, Erich. *Mimesis*, op. cit., p. 448.

Alegrias pobres e grosseiras; corrupção prematura e rápido desgaste do material humano; embrutecimento da vida sexual e, em relação às condições de vida, natalidade demasiado elevada, pois a cópula é o único deleite gratuito; por trás disto, no caso dos mais enérgicos e inteligentes, ódio revolucionário, que se apressa para a eclosão: estes são os motivos do texto. Eles são postos em evidência sem reбуços, sem medo diante das palavras mais claras, nem diante dos acontecimentos mais feios. A arte do estilo renunciou totalmente a procurar efeitos agradáveis, no sentido tradicional; serve à verdade desagradável, opressiva, desconsolada. Mas esta verdade serve simultaneamente como incitação para uma ação no sentido da reforma social. Não mais se trata, como no caso dos Goncourt, do atrativo sensorial do feio; trata-se, sem qualquer dúvida, do cerne do problema social do tempo, da luta entre o capital industrial e a classe operária⁵¹.

Segundo Auerbach, o diferencial entre o texto de Zola e os que o antecederam parece concentrar-se em dois pontos fundamentais: “esta verdade serve simultaneamente como *incitação para uma ação no sentido da reforma social*” e ataca o “cerne do problema social do tempo” a “*luta entre o capital industrial e a classe operária*”. Assim, não seria apenas um interesse mórbido-estético que levaria Zola a acender uma luz sobre os operários, mas ao iluminar este operariado (e não mais o *lumpemproletariado*) ele estaria discutindo um problema social e incitando uma ação transformadora. Diferentemente de Benjamin, Auerbach trata essas personagens como personagens e não como heróis. Ele não está preocupado com a constituição de um herói moderno. Preocupação que aparece em Benjamin e em *Eu, um Negro*. Seu trabalho torna-se fundamental para essa análise ao apontar exotismos que podem dominar certos textos que falam dessa *população pobre* ou *quarto estado*.

Podemos pensar agora em que medida Robinson, o herói de *Eu, um Negro*, aproxima-se ou distancia-se dos tipos apresentados por Benjamin – o herói surgido do *lumpemproletariado*, da *bohème* – e por Auerbach – o proletariado. Robinson vive no bairro mais pobre de Abidjan, entre mercadores, prostitutas e jogadores. Mas pelo menos duas características o distanciam destes. Robinson é imigrante e veio para Abidjan em busca de uma vida melhor. Na cena descrita acima, no início de sua caminhada, ele está no bairro

⁵¹ AUERBACH, Erich. *Mimesis*, op. cit., p. 459.

comercial, onde foi procurar um emprego, um trabalho assalariado. Essa busca denuncia a tensão entre a vida que ele leva e a que ele deseja levar. Pode-se então dizer que *Eu, um Negro* constrói seu herói a partir de um momento de transição. Ele não está acomodado no papel de desempregado, nem aceitou a vida de biscateiro como uma possibilidade duradoura. Seu estado de herói se caracteriza pela tensão e pela busca. Por isso, o filme pode terminar sem que saibamos se sua busca tem um fim ou qual seria esse fim. O que está em jogo não é o sucesso do final, mas a tensão da duração. Esse estado parece característico da *juventude desempregada* – como diz a *voz-over* – que foi para as cidades africanas em busca de emprego, sendo também o que a distancia do *lumpemproletariado*.

Soma-se a esse estado de busca outra característica, o fato de o imigrante ser um estrangeiro. Segundo Simmel⁵², a forma sociológica do estrangeiro unifica as características de mobilidade e de fixação em um ponto definido do espaço. Esse fenômeno revela ainda que as relações espaciais são condição e símbolo das relações humanas. No sentido usado pelo autor, o estrangeiro difere do viajante. O primeiro é alguém que chega e fica, já o segundo é alguém que chega e logo parte. Ao fixar-se, o estrangeiro passa a ser alguém do próprio grupo e participa de uma forma específica de interação. Essa forma de interação envolve a *mobilidade fundamental* que identifica o estrangeiro: “a pessoa fundamentalmente móvel entra ocasionalmente em contato com todos os elementos do grupo, mas não está organicamente ligada com qualquer um deles por laços estabelecidos de parentesco, localidade e ocupação”⁵³. *Jaguar* oferece-nos o exemplo: Damouré apresentou-se como viajante; sempre disposto a vivenciar algumas aventuras e voltar, nunca se ligou à Costa do Ouro. Robinson sonha com um emprego fixo e uma família que o acolha na Costa do Marfim.

No caso de Robinson, a *mobilidade fundamental* do estrangeiro soma-se ao *estado de busca*, caráter constitutivo do imigrante. Certa consciência dessa situação de busca aparece em sua fala inicial: “Viemos para Abidjan à procura de dinheiro. [...] Se soubesse que ia ser assim, não teria vindo para Abidjan”. Abidjan foi escolhida apenas por parecer ser um lugar de oportunidades. Robinson não guarda com a cidade nenhum vínculo especial e nada impede que o estado de busca em que vive o leve para outra cidade qualquer.

⁵² Cf. SIMMEL, Georg. O Estrangeiro. In: MORAES FILHO, Evaristo de (org.). *Simmel: Sociologia*. São Paulo: Ática, 1983. (Col. Grandes Cientistas Sociais, 34). p. 182-188.

⁵³ SIMMEL, Georg. O Estrangeiro, op. cit., p. 184.

Embora viva no meio da *população pobre* de Abidjan, dividindo o mesmo espaço com trabalhadores e com o *lumpemproletariado*, Robinson, ou melhor, o imigrante, distingue-se fundamentalmente dos dois tipos. A distinção é marcada por esse estado de busca, podendo levá-lo a qualquer momento a definir-se, a estabelecer-se e a criar vínculos ou a partir e continuar a buscar ou, ainda, a voltar para casa. *Viramundo*, tratando do mesmo tema, mostra alguns nordestinos deixando São Paulo para continuar sua busca em outros lugares. Mas mesmo que o migrante decida permanecer, partir ou retornar, ainda assim sua situação de estrangeiro não seria superada. O estrangeiro:

Fixou-se em um grupo espacial particular, ou em um grupo cujos limites são semelhantes aos limites espaciais. Mas sua posição no grupo é determinada, essencialmente, pelo fato de não ter pertencido a ele desde o começo, pelo fato de ter introduzido qualidades que não se originaram nem poderiam se originar no próprio grupo⁵⁴.

Assim, mesmo voltar para casa não poderia ser entendido como um abandono do estado *ser estrangeiro*. Ao voltar, o lapso de tempo de sua ausência no local de origem foi preenchido por uma sociabilidade estranha aos habitantes de sua cidade natal. Vivendo em outro lugar, ele participou de acontecimentos que não poderiam ter acontecido ali, mas apenas no seio de outra cultura e com qualidades originadas em outro grupo. Por outro lado, a cultura que um dia foi para ele local não ficou estagnada à espera de seu retorno e operou mudanças sobre as quais ele não atuou. O tornar-se estrangeiro um dia é, então, assumir uma condição insuperável. Caso decida-se por retornar, ele apenas deixa de ser migrante, mas algo do estrangeiro não se perde. Como diz Paulo Menezes, falando de *Morte em Veneza*⁵⁵, o retorno causa “um profundo sentimento de decepção. Ele volta, como sempre quis. Mas o lugar que ele reencontra, as pessoas que lá estão, não são mais aquelas que ele esperava. Ele não mais se reconhece no lugar natal. Para elas, como para ele, o tempo passou, inexoravelmente”.⁵⁶

Robinson poderia fixar-se em Abidjan e construir nesse lugar a família com a qual sonha ao longo do filme. Caso essa suposição se confirmasse talvez ele sofresse uma

⁵⁴ SIMMEL, Georg. O Estrangeiro, op. cit., p. 182.

⁵⁵ *Morte a Venezia*, Luchino Visconti, 1971.

⁵⁶ MENEZES, Paulo. *À Meia-luz: cinema e sexualidade nos anos 70*. São Paulo: Usp, Curso de pós-graduação em Sociologia/Editora 34, 2001. p. 91.

maior aproximação de um dos grupos constituintes da sociedade. Talvez então fosse possível questionar se esse herói surge do *lumpemproletariado* ou proletariado; sempre levando em conta que se trata de um estrangeiro. Mas a questão não se coloca nesses termos. E, neste sentido, sua situação ao lado do *lumpemproletariado* ou do proletariado não é o fundamental. O herói moderno apresentado em *Eu, um Negro* é Robinson: imigrante caracterizado pelo estado de busca e estrangeiro caracterizado pela mobilidade fundamental.

4 – A guerra cotidiana de Robinson

Esta personagem – negra, africana, imigrante – ocupa o lugar do protagonista em um filme que também em sua *mise-en-scène* reinventa a maneira de contar uma história. Neste sentido duas características do filme se destacam: a opção pela câmera na mão, parecendo apenas seguir o herói pelas ruas de Abidjan, e o uso da voz-over. A análise dessas duas características se apóia em três cenas do filme: a apresentação de Constantine; a cena da lagoa e por fim a cena da guerra da Indochina. Sempre partindo da análise das cenas, é possível aqui aprofundar a discussão sobre esse tipo estrangeiro/imigrante, buscando entender sua guerra cotidiana, para além da derrota em Indochina. Tal guerra é potencializada pela maneira como o filme a constrói. Nos momentos finais da história de Treichville, ao reunir a ruptura com a decupagem tradicional à guerra de Robinson, vemos ampliado o próprio sentido da guerra.

A voz-over adquire nesse filme aspectos particulares e funções diferenciadas. Importante estratégia narrativa, por vezes ela assume o lugar da voz-de-Deus e profere o discurso oficial do filme, noutras torna-se o oposto disso, como quando coopera na construção do falso plano-sequência na apresentação de Robinson e de Treichville. Assim, sem negar a conceituação feita por Doane e Nichols, em que aparece sobretudo como voz-de-Deus, em *Eu, um Negro* a voz-over sofre um deslocamento de sentido. Este filme acrescenta a essa conceituação novos significados, pois a voz-over também participa do processo que transforma Robinson em narrador auxiliar e, ainda, instaura certo estranhamento no filme, sendo, em parte, responsável pela ruptura com as tradições cinematográficas.

Excetuando-se a voz-de-Deus, as outras vozes remetem aos atores presentes fisicamente na diegese. Elas aparecem como narrativa e, mais freqüentemente, como simulação de diálogo e monólogo interior. Por vezes, esses espaços aparecem confundidos. Como na cena em que Eddie Constantine sai para trabalhar. A cena começa com a fala de Robinson. Ele não está visível e nada na imagem indica que esteja *off*. Seu lugar é mesmo o estúdio, de onde ele vê o amigo, ou melhor, sua imagem e o cumprimenta, sem que o rapaz possa vê-lo ou ouvi-lo. E exatamente a não reação de Constantine nos dá a certeza do lugar de onde fala Robinson. “Bom dia, Eddie Constantine”. Logo, Robinson explica: ele é um conquistador. “Parece que, em Paris, não querem saber de negros. Não faz mal, com Eddie Constantine as mulheres se sentem balançadas”. Em falas como essa, Robinson assume o papel de narrador auxiliar. Nessa cena, ele toma para si a tarefa de apresentar uma personagem e, ao mesmo tempo, emite uma opinião sobre ela e comenta brevemente a relação entre africanos e parisienses. Assim, ele extrapola o papel de testemunha ou exemplo: ele não viu nem viveu uma história que o filme tenta recuperar; da mesma maneira, ele não é um entre muitos que poderiam servir para ilustrar uma determinada história. Robinson assume o papel de um narrador. Visível e ativo, ele não apenas comenta, mas age. E sua voz fala de si, mas também de outras personagens apresentadas pelo filme. Nesta cena, Robinson, ao simular um diálogo com Constantine (ou sua imagem) para em seguida apresentar o amigo, oferece um breve inventário dos tipos de casamento entre fala e imagem propostas por *Eu, um Negro*, mas também das posições por ele (Robinson) assumidas.

A cena é marcada por certo estranhamento, uma vez que a situação de diálogo é construída a partir de tempos e espaços distintos. Constantine está sozinho nas ruas de Abidjan, enquanto Robinson apenas verá a imagem do amigo, tempos depois, no estúdio. No entanto, ele age como se estivessem em presença imediata um do outro. Robinson saúda a imagem surda e cega de Constantine. E, para surpresa do espectador, existe uma voz que corresponde àquele corpo. Logo em seguida, ouve-se a fala de Constantine. Com a audição dessa fala, o estranhamento, nascido da situação provocada por Robinson diante da imagem do amigo, parece aprofundada. Ele não responde a saudação, mas comenta a própria aparição, como que dando continuidade à fala de Robinson: “Eddie Constantine está sempre em forma...”. Essa fala soa como extensão da anterior por prolongar o mesmo tema e falar “de uma terceira pessoa”. Provavelmente o espectador

não percebe de imediato que já é Constantine falando de si. A princípio, é possível notar a mudança da sonoridade da voz, e já não a relacionamos nem ao narrador nem ao narrador auxiliar; ambas provavelmente já familiares a essa altura do filme. O avançar do filme facilita a compreensão retrospectiva de que a voz e a imagem dessa cena referem-se a um mesmo corpo, o de Constantine. É como se o rapaz ao olhar sua imagem projetada pelo filme não se reconhecesse e enxergasse ali outro de si mesmo. Diante da mesma cena, Robinson e Constantine tomam caminhos opostos. O primeiro não parece ter dúvidas de que está diante do colega, fala com a imagem como se ela fosse o próprio Constantine. Este, no entanto, prefere apontar para a imagem como quem aponta para um outro, um diferente, “ele”. Enquanto o primeiro sugere a confusão entre imagem e pessoa, o segundo parece não se reconhecer na tela, e então quando olha para a própria imagem vê uma figura independente com a qual parece manter apenas uma frágil relação.

Ao estabelecer uma relação frágil com aquele corpo projetado na tela que atende pelo nome de uma estrela de cinema, Constantine nos fala de sua identidade fragilizada. Referindo-se a si mesmo na terceira pessoa, estaria ele confuso com seu duplo papel de ator e personagem? E aqui parece mesmo que as coisas se complicam. No Níger, era Petit Touré. Em Abidjan, é Eddie Constantine. No filme, pretende-se Lemmy Caution, agente federal americano.

Em sua fala reproduzida acima, Touré ecoa sua identificação com o ator Eddie Constantine, notabilizado no cinema ao interpretar Lemmy Cation, um agente federal sempre em forma e conquistador⁵⁷. Foi também esta confusão entre ator/personagem que provocou sua prisão: arvorando-se de ser agente federal americano, desacatou um policial. Não é difícil encontrar espectadores capazes de confundir as personagens com os atores, ofendendo ou elogiando os segundos por conta dos feitos dos primeiros. Morin aponta como um complexo de projeção-identificação é capaz de transformar os atores em heróis⁵⁸. No caso de *Eu, um Negro*, Petit Touré/Constantine leva essa projeção-identificação ainda mais longe. Atribui ao ator Constantine o poder do mito originado no herói Lemmy

⁵⁷ Alguns anos mais tarde, Lemmy Caution reaparece no filme *Alphaville*, de Godard, de uma maneira diversa, apontando a decadência do herói. Nesse filme de ares futuristas, a personagem interpretada pelo ator Eddie Constantine recusa as investidas de uma sedutora. Uma voz-off pede que ele seja gentil com a moça. Quando vai verificar quem fala, Lemmy Caution é atacado. A situação demora alguns segundos para se resolver, até que ele alcança sua arma e, finalmente, atira. Depois desse episódio, ele se queixa: “estou perdendo a forma”.

⁵⁸ Cf. MORIN, Edgar. *As Estrelas: mito e sedução no cinema*, op.cit., p. 67.

Caution e ao aceitar o apelido de Constantine, atribui a si mesmo os poderes do mito. Parece que despatriado e destituído do nome original, um imigrante Touré fragilizado abre caminho para a constituição de uma nova personagem/personalidade. Tal é a conclusão que o espectador pode chegar diante de Constantine falando de si mesmo como se fosse outro. Mais tarde, ele será preso por desacato à autoridade. A crença nos poderes do mito, agora assumido por Touré, leva-o a extrapolar o seu cenário de atuação. Como Ganda ao confundir seu papel com o do diretor, Touré confunde-se com o agente federal que deseja interpretar no cinema.

O desenrolar da cena de apresentação de Constantine assume a característica de simulação de diálogo. Quando mostra seu trabalho para a câmera, ele não tece reflexões sobre seu ofício. Anda pela rua, assobiando, carregando sobre os ombros um fardo de tecidos. Encontra Dorothy Lamour e tenta vender-lhe um corte. Sua fala procura reproduzir o discurso do vendedor e do sedutor: “Dorothy Lamour, quer comprar tecidos? Lindos tecidos de Kumasi. Tecidos que não existem aqui na Costa do Marfim. Se quiser andar na moda, compre estes tecidos”. Ele segue elogiando a beleza da moça e dos tecidos que vende. Mas enquanto o som do filme oferece essas frases de vendedor, a imagem mostra um Constantine exibindo seu produto a Dorothy Lamour sem nem ao menos movimentar os lábios. Sabe-se, então, que som e imagem apenas se encontraram na sala de montagem.

Já o monólogo interior era usado na literatura e no teatro antes de ser apropriado pelo cinema. É uma maneira de revelar ao leitor/espectador os pensamentos da personagem, sem ser escutada pelas outras. De tal modo, cria-se certa cumplicidade entre público e personagem. Pavis assim o define: “O recitante emite de qualquer maneira, sem preocupação com a lógica ou censura, os fragmentos de frases que lhe passam pela cabeça. A desordem emocional ou cognitiva da consciência é o principal efeito buscado”⁵⁹. Robinson, na seqüência em que se apresenta, entrega-se a esse jogo de desordem de que fala Pavis. Assim, ele revela ao espectador o contraste entre os dois lados da lagoa: entre Adjamée e o bairro comercial de um lado e Treichville do outro; entre a vida ‘dos ricos’ e a sua vida; entre seus sonhos e suas realidades. Com seu monólogo, sua caminhada e a companhia da câmera, Robinson busca a cumplicidade do público.

⁵⁹ PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2001. p. 248.

O momento mais rico deste recurso está na seqüência final, quando Robinson narra a guerra da Indochina. Depois de sonhar com o Níger e vê-lo ao olhar para a lagoa de Abidjan, Robinson conta para Petit Jules como foi a guerra. Apesar da presença de um interlocutor, Robinson fala à maneira de um monólogo interior, parecendo não se preocupar com a lógica do discurso ou censurar-se, expondo sua memória do que foi a guerra através de fragmentos de frases. Usa pedras encontradas pelo caminho como se fossem granadas, manipula armas que não existem, atira-se ao chão, esconde-se atrás de uma grande pedra, transforma a beira da lagoa em campo de batalha. Ele fala enquanto encena:

Você sabe, Petit Jules, que eu estive na guerra da Indochina? Matei vietnamitas com metralhadoras, com facas, com granadas. É assim que se pega nas granadas. Atiramos e logo deitamos no chão. Eu fiz isso e de nada me serviu, Petit Jules. Eu fiz tudo... tudo... mas nada me serviu. Fiz tudo, tudo aquilo que os homens devem fazer. Só que nada tem importância, continuo a ser o mesmo homem. Podemos nos deitar, estar de pé, rastejar, lançar granadas, tudo. Não tenha medo, Petit Jules. Eu te digo que é assim. Matávamos pessoas. Mil, cinco mil pessoas. Escondíamos-nos na mata, por detrás de tudo, nos arbustos. E também fazíamos emboscadas. Isto não é nada, Petit Jules... Nós fizemos de tudo. Matar pessoas. Escute, Petit Jules, para matar um vietnamita, pegue uma faca... Pa! Pa! ...e acabe com ele. Eu disse ao meu capitão que queria ver o sangue correr e vi. Eu vi o sangue correr. E vi companheiros morrendo a dois metros de mim. Vi os companheiros com quem bebia café e, depois de vê-los tomar café, os vi morrer ali mesmo. E tudo isto para quê? Para nada, meu velho. De repente, assim como estou aqui andando contigo, caio no chão, caio morto. Foi um estilhaço de granada, um estilhaço de obus. Não tenha medo, Petit Jules, era assim que as coisas se passavam na Indochina. Caminho ao seu lado e caio morto. De que serve isto? Não serve de nada, Petit Jules. Isto não é nada. É a vida. Nós não somos felizes. Aqueles é que são felizes [*aparece um homem branco esquiando na lagoa*]. Dão-se ao luxo de montar em coisas que nem sei como se chamam. Talvez sejam covardes. Eu combati pelos interesses da França. Eu sou corajoso. Mas tudo isso é nada, Petit Jules. Vamos, vamos para casa.



As guerras de Robinson às margens da lagoa.

Parece que aí o filme adquire o caráter de transcender as fronteiras entre cinema e literatura. Em seu ensaio sobre a personagem cinematográfica, Salles Gomes mostra como o cinema deve muito ao romance e ao teatro. Sua defesa de um cinema impuro não pretende transformar o cinema em romance ou teatro filmado, mas libertar os filmes da idéia de “Cinema com C maiúsculo”, arte autônoma, e fazer com que os filmes se engrandçam através das contaminações⁶⁰. Ele faz ecoar e leva adiante a idéia já defendida por Bazin, “do mesmo modo que a educação de uma criança se faz por imitação dos adultos que a rodeiam, a evolução do cinema foi necessariamente inflectida pelo exemplo das artes consagradas”.⁶¹ Mas se Bazin concentrou-se nas adaptações, Salles Gomes procurou literatura em filmes que devem parte de seus méritos a certo estilo literário. Um desses momentos ele encontrou em *Hiroshima, meu Amor*⁶² no qual a palavra escapa “às limitações do seu emprego objetivo em diálogos de cena” e com isso cria “horizontes estéticos muito mais amplos do que a simples narrativa, ou a utilização dramática do monólogo interior”⁶³. O que ele sente diante da declamação poética desse filme, parece estar presente na cena da guerra da Indochina, em *Eu, um Negro*.

Nos dois grandes monólogos de Robinson, aquele no qual ele se apresenta e esse da guerra, acontecem esse escape ao uso objetivo das falas. Como no primeiro caso, a

⁶⁰ Cf. SALLES GOMES, Paulo Emilio. A personagem cinematográfica, op cit, p. 106-107.

⁶¹ BAZIN, André. Por um cinema impuro: defesa da adaptação. *O Cinema: ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991. p. 84.

⁶² *Hiroshima, meu Amor* (*Hiroshima, Mon Amour*, Alain Resnais, 1959).

⁶³ SALLES GOMES, Paulo Emilio. A personagem cinematográfica, op. cit., p. 109.

câmera aqui simula um longo plano-seqüência. Naquela cena, consegue-se o efeito de colocar o espectador ao lado de Robinson, fazê-lo percorrer o longo caminho entre o bairro comercial e Treichville e ao mesmo tempo aproximá-lo da personagem. Nessa trajetória o fim não se mostra mais importante que o início ou o meio. O ponto de partida como um lugar quase familiar, ou seja, a cidade com seus edifícios e construções; a duração que a um só tempo transporta o espectador pelo cenário e o aproxima de Robinson; o fim, mas também a finalidade, introduzir o espectador no universo de um subúrbio africano. Na nova cena, a trajetória é a guerra. Aqui, já não interessa o ponto de partida e nem há um ponto de chegada, tudo é duração. Cada instante é marcado pelas palavras do protagonista, cuja força faz reviver a guerra. Sem deixarem de cumprir sua função dramática e sendo prenes de informação sobre a personagem, essas duas cenas acabam por aproximarem-se da literatura falada apontada por Salles Gomes.

Na encenação da guerra da Indochina a força das palavras intensifica a atuação e ainda faz com que essas mesmas palavras adquiram o tom da declamação poética. Olhar Ganda/Robinson pegando pedras como se fossem granadas, não falsifica suas palavras, não no sentido em que o próprio Ganda parece perceber quando diz que o filme lhe soa um pouco falso⁶⁴. O que está em jogo aqui não é uma cena de guerra, mas a memória que um antigo combatente tem dela. Esse jogo entre o falso e o verdadeiro, ou melhor, entre a memória e o acontecimento, é proporcionado pela fala e intensificado pelas imagens.

Em *Eu, um Negro*, a câmera se comporta sempre como um olho exterior à narrativa. Em certo sentido, também ela é uma fala, uma fala silenciosa. Uma outra espécie de voz-de-Deus, a serviço do discurso oficial do filme, como foi discutido no capítulo anterior. Mas, nos momentos em que as falas das próprias personagens são oferecidas, esse olho exterior passa a ser mediado por esferas internas à narrativa. Dessa maneira, a exterioridade da imagem passa a ser confrontada com a visão que têm de si as personagens. Assim, o discurso que estaria mais próximo da objetividade, esse que vem das esferas mais externas à narrativa se vê obrigado a disputar espaço e, sobretudo, sentido com a fala daqueles que vivem a história narrada.

Dizer que essa câmera permanece nas bordas externas da narrativa não é igual a confundi-la com um observador imaginário ideal. Esse observador escolheria os melhores

⁶⁴ Cf. entrevista concedida a HAFNER, Pierre, *Les avis de cinq cinéastes d'Afrique noire (Oumarou Ganda)*, op.cit., p. 97.

ângulos ou os melhores enquadramentos para mostrá-los ao espectador. Seria como se a cada momento o espectador pudesse estar no melhor lugar para acompanhar mais plenamente o desenrolar da história. A câmera que tudo vê tudo mostraria, então, ao espectador⁶⁵ convidando-o a crer no saber objetivo da câmera. O jogo entre plano, contraplano, planos de detalhes e outros mais abertos parece simular a operação de aproximar e afastar o espectador da cena à medida que o interesse da narrativa se desloca. Assim, se a personagem aponta para algo, é preciso mostrar o que é esse algo e se ela fala para alguém, é preciso mostrar a reação desse alguém. Mas, nessa cena de *Eu, um Negro*, ao optar pela simulação de um plano-seqüência e concentrar-se apenas em Robinson, distancia-se do jogo de câmera habitual.

À borda da lagoa, o uso do falso plano-seqüência difere daquele feito na cena da caminhada de Robinson. Lá, ele estava, em certo sentido, mais próximo da idéia da decupagem clássica. Aquele plano era mais próximo da “lógica natural dos fatos”, pois a câmera acompanhava uma caminhada. Assim, não transmitia ao espectador a sensação de estar perdendo uma parte de informação, mostrando momentos irrelevantes ou deixando de mostrar momentos relevantes. Já na cena da guerra, haveria espaço para planos de detalhe ou contraplanos mostrando as expressões dos dois atores presentes em cena. Mas a câmera permanece acompanhando a cena a certa distância e quase não há mudança de ângulo ou de quadro.

A cena imediatamente anterior também tem como tema a memória de tempos passados, mas o tratamento é substancialmente diferente. Olhando para a lagoa de Abidjan Robinson evoca sua infância. Assim, uma lagoa, visivelmente outra, toma o espaço imagético. Pessoas se banham e crianças brincam sem preocupações, recriando em imagem as lembranças guardadas por Robinson de sua terra natal. Aqui, a lagoa de Abidjan funciona, assim como as madalenas do livro de Proust, como uma chave para outro tempo e outro espaço. E da infância no Níger, Robinson saltará para a guerra da Indochina.

Quando Robinson lembra do rio Níger que banha sua cidade natal, as imagens da lagoa de Abidjan são substituídas por outras. Robinson se reconhece e reconhece seus

⁶⁵ O uso pelo cinema clássico de recursos como a onipresença espacial ou o observador invisível ideal são trados por BORDWELL, David. O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos. Em: RAMOS, Fernão Pessoa. *Teoria Contemporânea do Cinema: documentário e narrativa ficcional*. São Paulo: Senac, 2005, p. 287-288.

amigos entre as crianças mostradas, num jogo onde memória e semelhança não obedecem a regras. Pois, como diz Benjamin, “um acontecimento vivido é finito, ou pelo menos encerrado na esfera do vivido, ao passo que o acontecimento lembrado é sem limites, porque é apenas uma chave para tudo o que veio antes e depois”⁶⁶. Nesta cena ele vive a saudade de sua terra natal e de sua infância: “...lá onde eu nasci..., ...lá onde meu pai nasceu... Nesse tempo [...] eu era apenas um garoto sempre sorridente”. Menezes fala dessa relação com a cidade natal:

Esta valorização da terra natal, do lugar de origem, vai fazer com que o homem que se desloca, que muda de lugar, sinta este deslocamento como um dilaceramento de si mesmo, como algo que o consome por dentro, sem nunca encontrar um lugar de repouso. Este é sem dúvida o lugar do exílio, e do exilado⁶⁷.

O exilado, assim como o imigrante, é um tipo que se assemelha ao estrangeiro. Todos experimentam o abandono da terra natal e a fixação em uma terra estrangeira. No caso do exilado, a mobilidade fundamental do estrangeiro é rompida pela impossibilidade do retorno⁶⁸, impossibilidade que independe de uma vontade. No caso do imigrante, a impossibilidade de retornar à terra natal é marcada pela busca que o fez partir. Voltar apenas seria possível se ele abandonasse o estado de busca ou se a terra natal passasse a oferecer a ele aquilo que ele busca. E neste sentido, o sentimento nutrido em relação à terra natal difere daquele do exilado, que Menezes aproxima da nostalgia⁶⁹. O imigrante experimenta a saudade, mas não a vontade de retornar que caracteriza o nostálgico. Como dizem os versos de Chico Buarque⁷⁰:

Iracema voou/Para a América
Leva roupa de lã/E anda lépida
Vê um filme de quando em vez
Não domina o idioma inglês
Lava chão numa casa de chá

⁶⁶ BENJAMIN, Walter. A imagem de Proust, op. cit., p. 37.

⁶⁷ MENEZES, Paulo. À *Meia-luz*, op. cit., p. 89.

⁶⁸ Cf. MENEZES, Paulo. À *Meia-luz*, op. cit., p. 97.

⁶⁹ Cf. MENEZES, Paulo. À *Meia-luz*, op. cit., p. 89-97.

⁷⁰ BUARQUE, Chico. Iracema voou. In: _____. *As Cidades*. Barueri: BMG, 1998. 1CD. Faixa 2.

Tem saído ao luar/Com um mímico
 Ambiciona estudar/Canto lírico
 Não dá mole pra polícia
 Se puder, vai ficando por lá
 Tem saudade do Ceará
 Mas não muita
 Uns dias, afoita
 Me liga a cobrar
 - É Iracema da América

Como a Iracema de Chico, Robinson tem seus sentimentos muito mais voltados para o futuro do que para o passado. Ela sonha estudar canto lírico, ele sonha ser lutador de boxe. Ambos concentram-se mais no que a vida poderá vir a ser do que no que ela foi. A saudade de casa existe, mas não muita. O impulso que marca esse tipo não está no passado perdido, mas no futuro por vir. Nesse sentido a maneira brasileira de usar a palavra *saudade*, como nos versos acima, marca a distinção entre a nostalgia do exilado e o sentimento do imigrante. A saudade é forte o suficiente para reter na memória as imagens da terra natal. A saudade detona a lembrança, mas não transforma o desejo do retorno em ação. Nem o que poderia ser a dor no momento (lavar chão, ou trabalhar como *bozzori*), nem a saudade do passado impedem que o imigrante continue a sonhar com o futuro, com dias melhores. Iracema passeia com um mímico e Robinson sonha com Dorothy. Ambos “não dão mole pra polícia” e preferem isso ao retorno. O retorno do imigrante é operado pela memória ou, talvez, pela visita. Para o imigrante, o retorno permanece marcado pela transitoriedade e uma ação definitiva seria tomada como fracasso ou abandono dos próprios sonhos.

Viramundo oferece variantes no que diz respeito ao sentimento que os imigrantes nutrem em relação à terra natal. O operário qualificado já estabelecido em São Paulo, com família e emprego fixo, encontrou o que foi buscar. E quando fala sobre sua cidade de origem revela certo desprezo pelo lugar: “Si para lá voltar, estarei voltando para trás”. Já os que deixam São Paulo, vão continuar a busca em outro lugar e tentar, mais uma vez,

vencer a miséria que estava na raiz da sua fuga do lugar de origem. O sentimento de derrota encontra-se na origem dessa nova partida. “Aqui também não foi possível vencer”, diz a si mesmo o migrante a cada nova partida. Assim, se o exilado é alguém que *não pode* voltar, o imigrante é alguém que *não quer* voltar. E a cidade natal permanece como lembrança.

O acontecimento lembrado é uma chave para tudo o que veio antes ou depois, como disse Benjamin. E, assim, do rio Níger, Robinson salta para a guerra da Indochina. Se durante suas lembranças da terra natal, a imagem provocou uma ruptura de tempo com a fala e ofereceu ao espectador imagens de um rio onde as crianças brincavam felizes, como na memória de Robinson, agora, quando ele se lembra da guerra, a imagem oferece a falsificação de sua encenação. Sua memória não funciona como chave para que haja uma mudança no plano das imagens, substituindo-as por imagens de guerra. Assim, o peso da guerra não é construído por closes e corpos, mas pelo poder das palavras. O que está em jogo nessa cena é mais a memória de um acontecimento que o acontecimento passado. Daí, relembrar a guerra transformando pedras em granadas ganha sentido, pois se faz a viagem ao passado sem perder o pé no presente. Aqui encontramos o tempo entrecruzado, de que fala Benjamin ao analisar a obra de Proust:

A eternidade que Proust nos faz vislumbrar não é a do tempo infinito, e sim a do tempo entrecruzado. Seu verdadeiro interesse é consagrado ao fluxo do tempo sob sua forma mais real, e por isso mesmo mais entrecruzada, que se manifesta com clareza na reminiscência (internamente) e no envelhecimento (externamente). Compreender a interação do envelhecimento e da reminiscência significa penetrar no coração do mundo proustiano, o universo dos entrecruzamentos. É o mundo em estado de semelhanças, e nele reinam as ‘correspondências’...⁷¹

Na cena do rio, o filme provoca uma ruptura entre o tempo da reminiscência e o tempo do acontecimento. As imagens operam uma volta ao passado, como se os acontecimentos estivessem se desenrolando naquele momento diante da câmera. É a fala de Robinson que mantém o contato com o tempo presente, o tempo em que ele está tomado pelas reminiscências e pelo jogo das semelhanças. Mas não se pode falar em tempo entrecruzado no sentido benjaminiano. Os tempos estão artificialmente

⁷¹ BENJAMIN, Walter. A imagem de Proust, op. cit., p. 45.

sobrepostos, mas sem que haja entre eles uma nova unidade. É no artifício da montagem que a imagem do passado e a fala dita a partir do presente encontram-se. Assim, embora aparentemente partilhem o mesmo tempo, reminiscência e acontecimento permanecem separados.

Diferente é o que acontece na cena da guerra. Ao narrar sua experiência no campo de batalha, Robinson revive a guerra. Num mesmo instante ele é passado (memória) e presente (acontecimento). Sua fala é a fala da reminiscência (internamente) e as imagens são as imagens do envelhecimento (externamente). Esse tempo entrecruzado é fundamental para que o presente e a nova situação trazida pelo envelhecimento, não só para o ator do acontecimento, mas para esse novo lugar, onde o ator está no momento em que lembra, continuem a agir. No tempo entrecruzado tanto o passado quanto o presente agem sobre os acontecimentos possíveis. E esse entrecruzamento de tempos colabora para ampliar o impacto da cena da guerra da Indochina.

Se o texto de Robinson já era forte o bastante, o acaso ajudou a incrementá-lo. No início do filme o narrador nos avisa que a lagoa separa Adjamée e o bairro comercial de Treichville. Portanto, a cena da guerra é localizada em uma região de fronteira. E enquanto Robinson revive a guerra da Indochina, outra guerra se apresenta para ele: a da luta cotidiana. No final dessa cena, a câmera mostra um homem esquiando na lagoa. Aqui, a montagem se faz decisiva ao deslocar o olhar do espectador da encenação apresentada por Robinson para o acontecimento, mostrando o homem que esquia tranqüilamente. O espectador, antes envolvido por uma narrativa de uma guerra passada, é surpreendido por outra, pela guerra vivida por Robinson e seus amigos no cotidiano de Treichville. A cena se passa em uma região de fronteira e, ao permanecer nessa região, o filme incrementa o sentido da guerra, não se tratando mais da guerra da Indochina, mas da luta cotidiana. A força das palavras transporta o espectador para um universo que, ao ser bruscamente invadido, amplia o seu próprio sentido, o sentido da guerra.

Tal efeito é conseguido por um conjunto de fatores. As palavras ganharam força, aquela força poética, literária de que falava Salles Gomes. A encenação de Robinson vacila entre o lúdico e o trágico: ao usar as pedras encontradas pelo caminho como se fossem granadas, relembra as brincadeiras infantis, mas pesa sobre essa brincadeira a memória de uma guerra. O tempo entrecruzado permite esse encontro de temporalidades que pareciam distantes, colocando juntas a guerra da Indochina e a guerra do cotidiano, a

reminiscência e o envelhecimento. A câmera apenas acompanha esse tempo que flui. Ela olha para Robinson como quem olha para horizonte. Pois parece não existir um melhor lugar para observar a cena que esta, a maneira de quem está no cais olhando para o mar.

Reinventando os usos da *voz-over* e lançando mão de uma câmera que mais observa as personagens que decupa suas ações, *Eu, um Negro* oferece ao espectador faces da condição do imigrante e de sua guerra particular. Constantine falando de si na terceira pessoa revela a fragilização da identidade de quem migra. Robinson lembrando seu passado não cessa de apontar para o futuro. Em terra estrangeira, ambos se vêem obrigados a enfrentar ao mesmo tempo a negação de si e o contato com o outro que irrompe para lembrá-los de sua guerra particular. Desta guerra a única fuga possível é para o mundo dos sonhos. E Robinson não cessou de sonhar e de confundir com o *ser o vir a ser* idealizado.

Parte III – Jean Rouch e o cinema em conflito

Os quatro filmes de Jean Rouch analisados nesta pesquisa contribuem, cada um à sua maneira, para as mudanças sofridas pelo cinema na passagem dos anos cinquenta para os sessenta. Rouch parecia interessado em apontar sua câmera para lugares até então esquecidos pela indústria cinematográfica. Na África ou em Paris, buscou lugares e personagens, assim como estruturas narrativas, que fugissem aos padrões correntes na filmografia da época. Até o pós-guerra dominam o herói aristotélico e a estrutura narrativa melodramática. A partir dos anos cinquenta se intensifica um movimento de renovação da linguagem cinematográfica. Esse movimento, de um modo geral, troca o estúdio pelas ruas, os heróis pelas pessoas e leva-se ao cinema estruturas narrativas renovadas pelos experimentos literários iniciados no século anterior. Neste sentido, o cinema vive um momento de conflito em que sua tradição se vê questionada por novas práticas. E Rouch participou desse momento ao lado de cineastas relacionados à *Nouvelle Vague*, ao Cinema-verdade e ao Cinema Direto.

Nos capítulos anteriores, procurei focar como os filmes de Rouch se relacionam com o cinema que o antecede, assim como com seus contemporâneos. Ao promover esse diálogo, tive como objetivo ressaltar as contribuições do cineasta francês para o cinema dos anos cinquenta e sessenta. Desse modo procurei salientar as novidades estéticas e temáticas propostas pelos filmes. O confronto com outros filmes dos anos sessenta mostra como as proposições trazidas por Rouch não configuram um caso isolado e participam das tensões de um cinema em conflito. Neste capítulo será discutida a inserção de Rouch nesse contexto histórico, tendo em vista os debates em torno do cinema. Como já foi dito, sua contribuição deve-se mais a um diálogo que manteve com realizadores, críticos e teóricos de Cinema e Ciências Sociais do que com o público. Seus filmes podem ser considerados como fracassos de bilheteria. Seu trabalho permanece restrito a poucos iniciados. Ele é conhecido, sobretudo, pelos interessados no diálogo entre documentário e

filme etnográfico. Apenas recentemente intensificou-se um processo de restauração e divulgação de seus filmes para o grande público¹. No entanto, seu trabalho esteve, direta ou indiretamente, no epicentro dos conflitos cinematográficos do período.

Entre os anos cinqüenta e os sessenta Rouch realizou seus filmes mais importantes, entre eles os quatro já analisados e ainda *Crônica de um Verão*, feito em parceria com Edgar Morin e ao qual dedicarei uma análise adiante. Estes filmes provocaram debates e contribuíram para rupturas estéticas no cinema de então. Conhecer a formação do cineasta e os debates em torno de seu cinema é uma maneira de entender o contexto que deu suporte a suas criações. Interessa-me entender como o engenheiro de pontes e estradas interessado em antropologia, cinéfilo por distração e amante do surrealismo tornou-se um dos cineastas centrais da França na passagem dos anos cinqüenta para os sessenta. Mas, sobretudo, interessam-me os debates provocados pelo seu cinema ou dos quais seus filmes participaram ativamente e que dizem de um período de questionamentos, tensões, conflitos. Um período que defendeu maior liberdade estética para o cinema, que expandiu suas histórias e personagens por lugares pouco explorados e sonhava com uma maior autonomia para os realizadores. Um período, por assim dizer, romântico.

¹ Cito como exemplo o lançamento em DVD de uma coletânea em 2005, na França, contendo dez filmes. No Brasil, a Embaixada da França disponibilizou cópias de alguns de seus filmes em sua cinemateca, na cidade do Rio de Janeiro e, em 2006, três de seus filmes foram lançados em DVD.

Tempos de formação

O acaso. O fluxo da vida trazendo situações não planejadas a princípio e obrigando a tomar decisões, a re-planejar, a readequar-se. Poder-se-ia dizer que Jean Rouch tornou-se cineasta e antropólogo por influência do acaso. Acaso que estaria ligado à própria estética de seus filmes. Em sua vida, como em seus filmes, o cineasta esteve atento e aproveitou as oportunidades oferecidas por acontecimentos imprevistos. Como diretor, filmou quase sempre em locações externas incorporando o clima, o vaivém de pessoas, o trânsito. Mas também improvisando as cenas, os diálogos, a movimentação da câmera. Formado pela École de Ponts et Chaussées viu uma nova profissão delinear-se quando deixou para trás a França ocupada, em 1941, para integrar os Trabalhos Públicos como engenheiro nas colônias sob domínio francês na África.

Porém, o gosto pela etnologia já vinha de antes. Ao reconstruir sua história em entrevista a Philippe Esnault no início dos anos 1970, ele conta que se formou em uma escola “extremamente romântica” que deixava muito tempo livre para seus alunos¹. Aproveitando-se dessa característica, os alunos seguiam cursos em outras escolas. Rouch optou por acompanhar os de Marcel Griaule no Museu do Homem. Mais tarde, retomaria o contato com essa instituição ao surgir a oportunidade de ir para a África. Para Jean Sauvy², um amigo de faculdade, a proximidade da guerra, o tédio provocado pelos exercícios militares e o desejo de aproveitar a juventude levaram os dois a procurar formação complementar na área das Ciências Humanas. Assim, no ano escolar 1940-1941, ambos freqüentaram Instituto de Etnologia do Museu do Homem. E juntos, em setembro de 1941, partiram para os Trabalhos Públicos na África, para onde retornariam no pós-

¹ Rouch em entrevista a ESNAULT, Philippe. Jean Rouch ou Les Aventures d'un nègre blanc. *La Revue du Cinema – Image et Son*, Paris, n. 249, p. 56, abr. 1971.

² Cf. SAUVY, Jean. *Jean Rouch tel que je l'ai connu*. Paris: L'Harmattan, 2006. p. 36-40.

guerra em uma aventura. A equipe de engenheiros dispersou-se por diferentes cidades africanas sob domínio francês e Rouch foi enviado a Niamey, no Níger.

Já no Níger, Rouch escreve para os amigos cartas que o mostram cada vez mais decepcionado com seu trabalho, com seus compatriotas e com a vida na colônia. Elas mostram também seu interesse crescente pela etnologia. Em 26 de dezembro de 1941³, ele conta suas primeiras impressões:

Ah, a bela vida das colônias. Não conheço nada mais mesquinho. Eu fiz um pequeno passeio de uma semana pelo sudoeste do meu território. Não posso me prender a esta *brousse* esturricada, a estas estradas construídas ou a construir que conduzem apenas a outras estradas. Eu tive, no entanto, a rara chance de ver um leão, mas ele tinha um ar tão jururu que eu o deixei passar.

Na mesma carta, ele descreve como foi surpreendido com risos e escárnio ao citar o nome de Griaule em uma conversa e acrescenta que tem enviado material etnográfico para o professor Theodore Monod, diretor do IFAN – Instituto Francês da África Negra, em Dakar. Desde seus primeiros dias em Niamey, Rouch demonstra seu interesse por aproveitar o período que fica na região para desenvolver pesquisas etnográficas. Da mesma forma que reclama da mesquinhez de seus colegas de trabalho. Entretanto, sua percepção de que não poderia se apegar a esse lugar, onde mesmos leões são melancólicos, não tardaria a mudar. Em fevereiro de 1942⁴, ele planeja deixar os Trabalhos Públicos em Niamey para estudar no IFAN. No maio seguinte⁵, reafirma seu desejo de deixar essa cidade para a ela voltar, em outra ocasião, como “homem livre” e dedicar-se à pesquisa sobre os espíritos da água e do trovão ou mesmo a uma usina de couro. Percebe-se, então, um Rouch já ligado a essa *brousse* esturricada cujas estradas ligam apenas a outras estradas. Adiante, na mesma carta, ele escreve que seu trabalho sobre os espíritos da água está bastante volumoso, que tem feito fotos etnográficas e mantido contato com Monod.

³ Carta reproduzida por SAUVY, Jean. *Jean Rouch tel que je l'ai connu*, op. cit., p. 53-54.

⁴ Carta reproduzida por SAUVY, Jean. *Jean Rouch tel que je l'ai connu*, op. cit., p. 66.

⁵ Cf. carta reproduzida por SAUVY, Jean. *Jean Rouch tel que je l'ai connu*, op. cit., p. 71-72.

Com efeito, antes do fim do ano, ele é transferido para Dakar e colocado à disposição do escritório dos Trabalhos Públicos do Senegal. Segundo Rouch⁶, ele foi expulso do Níger acusado de ser partidário do general Charles de Gaulle devido a uma discussão com seu chefe. Em Dakar, foi recebido por Monod. Este colocou à sua disposição a biblioteca do instituto e incentivou-lhe a continuar seus trabalhos antropológicos. Tal transferência não representaria ainda seu desligamento dos Trabalhos Públicos, órgão ao qual permaneceria ligado até o fim da guerra, quando conseguiria uma licença não-remunerada. Porém, a constante referência nas cartas ao seu desejo de seguir para Dakar leva-nos a supor que a discussão travada com seu chefe foi a maneira encontrada por Rouch para sair de Niamey. Segundo Rouch, essa expulsão ainda teve um efeito positivo e imprevisto rendendo-lhe uma melhor aceitação junto aos africanos, que começaram a vê-lo como vítima do colonialismo⁷.

Na entrevista a Esnault, ele rememora o período de trabalhos no Níger. Segundo suas declarações, seus compatriotas estavam dispostos a colaborar com os alemães e, para o trabalho de engenharia, faltavam condições materiais. Diante da escassez de gasolina e cimento, ele lidava com homens que carregavam areia na cabeça, numa época de trabalhos forçados. “Eu estava muito mais interessado nestes homens que no trabalho propriamente dito. [...] E assim eu fui levado a observar alguns eventos e a escrever os primeiros textos que enviei à Sociedade dos Africanistas do Museu do Homem”⁸. Um desses homens que Rouch começa a observar se tornaria fundamental para seu trabalho, o pescador Damouré Zika. Os dois se conheceram em Niamey, antes de Rouch ser enviado a Dakar. Damouré acompanharia toda a vida profissional do futuro cineasta e etnólogo assumindo diferentes funções: tradutor, guia, assistente de filmagem, ator e diretor ao lado de Rouch. Os dois e Lam Ibrahim Dia fundariam a produtora Dalarou (Damouré-Lam-Rouch). Os dois africanos colaboram em importantes filmes de Rouch, entre eles: *Os Mestres Loucos*, *Eu, um Negro*, *La Chasse au Lion à l’Arc*; *Jaguar* e *Petit à Petit*.

Desde sua chegada ao Níger, Rouch demonstra não apenas interesse e curiosidade pela cultura local. Nas entrevistas e cartas enviadas a amigos, ele descreve como deu os

⁶ Cf. Rouch em entrevista a Sergio Toffetti, in: TOFFETTI, Sergio (org.), “Ma vie en Rouch”, *Jean Rouch: le renard pâle*. Centre Culturel Français de Turin et Museo Nazionale del Cinema di Torino, s/d. p. 36.

⁷ Cf. Rouch em entrevista a Sergio Toffetti, in: TOFFETTI, Sergio (org.), *Ma vie en Rouch*, op. cit., p. 37.

⁸ Rouch em entrevista a ESNAULT, Philippe. *Jean Rouch ou Les Aventures d’un nègre blanc*, op. cit., p. 58.

primeiros passos em uma nova profissão: ele começa a sistematizar suas observações e reflexões e mantém constante contato com os pesquisadores franceses, entre eles Griaule e Monod. A temporada de trabalhos como engenheiro foi como uma espécie de passaporte para a profissão abraçada por Rouch ao longo da vida, levou-o a uma convivência intensa com a África, garantiu sua subsistência naquele continente no momento em que ele dava os primeiros passos como antropólogo e conhecia algumas das pessoas chave de sua futura profissão. Mas o engenheiro logo seria suplantado por uma virada mais firme em direção à antropologia e, mais tarde, ao cinema.

O interesse de Rouch pela cultura do povo com o qual convivia no Níger levá-lo-ia a interessar-se por fazer filmes. Seguindo suas afirmações, ele teria se interessado por filmar os ritos e as práticas culturais de algumas regiões da África a fim de melhor estudá-los. Seu ingresso no mundo do cinema se dá através de narrativas centradas nas culturas e tradições africanas e é seguido de perto pela preparação de sua tese de doutoramento sobre a religião e a magia Songhay, defendida em 1952. No entanto, ele será, a princípio, mais conhecido e respeitado como cineasta. Segundo o antropólogo britânico Peter Loizos a reputação de Rouch, entre os antropólogos, está circunscrita aos especialistas em África Ocidental e mais particularmente na cultura do povo Songhay⁹. Enquanto permanecia à margem das questões antropológicas que interessavam aos seus contemporâneos, sua contribuição ao cinema foi mais rapidamente reconhecida pelos críticos dos anos cinquenta¹⁰.

Na França, considera-se que o filme etnográfico começa a existir como possibilidade a partir do artigo de André Leroi-Gourhan de 1948, no qual ele pergunta: “o filme etnográfico existe?”¹¹. Alguns filmes etnográficos já existiam, mas o pensamento e prática permaneciam desorganizados. Em 1952, Leroi-Gourhan e Rouch fundam no

⁹ Cf. LOIZOS, Peter. *Innovation in Ethnographic Film: from innocence to self-consciousness (1955-1985)*. Chicago: The University of Chicago Press, 1993. p. 46.

¹⁰ Entretanto, algumas pesquisas vêm se desenvolvendo em torno do valor antropológico do trabalho de Rouch. O livro de Stoller é o primeiro trabalho de fôlego sobre o assunto. Loizos, como Piault, dedica importantes páginas de seu trabalho sobre as relações entre cinema e antropologia à contribuição de Rouch. Mais recentemente, Thompson realizou na Inglaterra um ciclo de conferência sobre as relações entre cinema, surrealismo e etnologia; ciclo em grande parte dedicado a discutir a obra de Rouch. STOLLER, Paul. *The Cinematic Griot: the ethnography of Jean Rouch*. Chicago, Londres: The University of Chicago Press, 1992; LOIZOS, Peter. *Innovation in Ethnographic Film*, op. cit.; PIAULT, Marc Henri. *Anthropologie et Cinéma*. Paris: Nathan, 2000; THOMPSON, C. W. (Ed.). *L'Autre et le Sacré: surréalisme, cinéma, ethnologie*, Paris: L'Harmattan, 1995.

¹¹ Cf. PREDAL René. *Ambiguïté du cinéma ethnographique? CinémAction*. Paris, n. 81, p. 38, 1996.

Museu do Homem o Comitê do Filme Etnográfico. Assim, os primeiros filmes de Rouch são contemporâneos de uma nova maneira de relacionar cinema e etnologia em seu país. Não que as imagens não fossem já utilizadas em pesquisas. Comumente fotografias ou filmes serviam como suporte ou auxílio para a pesquisa de campo. A novidade no trabalho de Rouch é construir como resultado de suas pesquisas o próprio filme. Enquanto as relações entre cinema e etnologia apenas engatinhavam na França dos anos 50, o cinema vivia um momento de grande ebulição e os filmes de Rouch caíam como lenha na fogueira.

Mas antes de tornar-se o cineasta que suscitaria polêmicas nas revistas especializadas francesas, Rouch era um engenheiro desencantado com sua profissão e recém-egresso da guerra. De passagem por Paris no pós-guerra, ele inscreveu-se em cursos de Letras e Filosofia, tendo concluído o primeiro¹². Em 1946, Rouch, Sauvy e Pierre Ponty, este também foi colega de faculdade e esteve na África durante a guerra, decidem partir em uma aventura: descer o rio Níger de piroga até o mar. Ao falar da aventura, Sauvy¹³ descreve Rouch como o mais entusiasta. Ele conseguiu, no Clube dos Exploradores, carona de avião até Niamey e também providenciou as autorizações necessárias junto ao Ministério da França de Além-mar. Além disso, conseguiu um contrato com a agência de notícias France-Presse, para enviar artigos e fotos relatando os detalhes da viagem. Rouch é descrito por Sauvy como perfeccionista e teria dito: “É absolutamente necessário levarmos uma câmera 16 mm”. Sauvy, o responsável pelas finanças, dá-lhe um pedaço de ouro que tinha trazido da África. Rouch consegue negociá-lo com um dentista e finalmente compra uma câmera. Trata-se da Bell & Howell com a qual ele fez seus primeiros filmes. Sauvy conta que nenhum dos três jamais tinha tido entre as mãos tal aparelho, mas isto não teria importância, pois que estavam acostumados a improvisar e a “se virar”.

As filmagens da viagem resultariam em *Au Pays des Mages Noirs*. O filme foi vendido para as Atualidades Francesas e então finalizado e distribuído. Em *Jean Rouch*

¹² Rouch explica que por causa da guerra um calendário especial foi instaurando, permitindo sua rápida formatura. Cf. ROUCH, Jean. *L'autre et le sacré: jeu sacré, jeu politique*. In: THOMPSON, C. W. (Org.). *L'autre et le sacré*, op. cit., p. 421.

¹³ Cf. SAUVY, Jean. *Jean Rouch tel que je l'ai connu*, op. cit., p. 99-103.

*premier film*¹⁴, ele conversa com jovens antropólogos sobre os problemas desse primeiro trabalho¹⁵. O principal deles seria o comentário lido pelo locutor da competição de ciclismo *Tour de France*. O locutor emprega no filme sobre a caça ao hipopótamo uma maneira de falar semelhante àquela das narrações de jogos de futebol feitas no Brasil. Em *Jean Rouch premier film*, temos a oportunidade de conhecer duas versões do comentário deste primeiro trabalho do cineasta: a narração feita pelo locutor do *Tour de France* e a feita por Rouch, mais de quarenta anos depois, em uma sala escura e diante das imagens da caça ao hipopótamo.

Depois deste primeiro trabalho, Rouch voltaria outras vezes à mesma África e com a mesma câmera para filmar e para continuar as pesquisas que resultariam em sua tese de doutoramento. Em 1948, ele leva seu *Initiation à la danse des possédés* ao Festival do Filme Maldito organizado por Henri Langlois. Seu filme ganha um prêmio e desperta o interesse do produtor Pierre Braunberger, um dos principais produtores da futura *Nouvelle Vague*. Em meados dos anos cinquenta, os dois voltam a se encontrar. Braunberger decide finalizar *Os Mestres Loucos* e convida uma montadora, Suzanne Baron, para o trabalho. O filme será lançado em uma sala de Paris no fim de 1957, como complemento ao filme de Ingmar Bergman *Noites de Circo*¹⁶.

A partir deste lançamento, o interesse pelo trabalho de Rouch começa a crescer entre os críticos de cinema. André Bazin dedica ao filme dois artigos: em 24 de outubro de 1957 no *France-Observateur* e no dia 3 do mês seguinte em *Radio, cinéma et télévision*, sendo o segundo uma versão resumida do primeiro. Os *Cahiers* publicam em seu número de janeiro de 1958 uma filmografia provisória do diretor, além do artigo de Beylie sobre *Os Mestres Loucos*. *Positif*, que já havia falado do filme em 1957 por ocasião de uma mostra de curtas-metragem, também publica um artigo sobre ele em abril de 1958. De maneira geral, estas críticas destacam os valores científicos, antropológicos e documentais do filme de Rouch. Mas Bazin termina seu artigo do *France-Observateur* com a questão: “Quem entre os industriais do espetáculo, golpistas do exotismo, e um Jean Rouch que, sozinho com sua mulher, descobriu e filmou em 16 mm eventos onde o espírito do homem nos queima

¹⁴ Dominique Dubosc, 1991.

¹⁵ Rouch conta mais ou menos a mesma história em entrevista TOFFETTI, Sergio, *Ma vie en Rouch*, op cit., p. 38-39.

¹⁶ *Gycklarnas Afton*, Ingmar Bergman, 1953.

como uma chama, eu pergunto quem faz cinema?” Bazin deu a deixa para outros críticos: Rouch, além de pesquisa etnográfica, fazia cinema. E não tardaria a vir o reconhecimento como cineasta, no ano seguinte quando o jovem Jean-Luc Godard assistiria a *Eu, um Negro* e interferiria no curso da carreira desse antropólogo.

O filme *Os Mestres Loucos* é um marco na filmografia de Rouch. Primeiro, porque desperta a atenção da gente de cinema. Depois, porque provoca uma polêmica entre os antropólogos e africanistas. Sua primeira exibição foi em maio de 1955, no Museu do Homem, em uma versão ainda muda. Rouch descreve as reações de alguns dos presentes a sessão:

Marcel Griaule, meu orientador de doutorado, estava vermelho de ódio: “É preciso destruir esse filme imediatamente...” e o primeiro cineasta africano, Paulin Vieyra, então aluno do IDHEC (Institut des Hautes Études Cinématographiques) e crítico de filmes da revista *Présence Africaine*, estava cinza de raiva: “Jean, pelo menos uma vez eu concordo com o professor Griaule, este filme é um escândalo, é preciso destruí-lo”. Sozinho, o etnólogo-cineasta Luc de Heusch (futuro professor da Université Libre de Bruxelles) reagiu favoravelmente: “Jean, não os escute! Em dez anos esse filme será um clássico...”¹⁷.

De Heusch estava certo, em alguns anos o filme começaria a circular nas salas de aula sobre cinema ou filme etnográfico. Mas a polêmica continua a acompanhá-lo, mesmo após remontagem que sucedeu a exibição do Museu do Homem e prolonga-se até hoje. Em *Os Mestres Loucos* as imagens mostram homens transtornados pelo transe com os olhos revirados e vertendo, pela boca, uma baba espessa; enquanto a voz de Rouch alterna-se entre descrever e explicar as imagens e dublar as falas incompreensíveis desses homens possuídos pelo espírito Haouka. Para seus críticos, o filme justificaria o preconceito diante dos povos africanos, ao apresentar sua cultura envolta em incompreensão. Rouch relata que um amigo senegalês, muitos anos depois do lançamento do filme, teria lhe contado ter se sentido humilhado na saída da sala de Paris, pois tinha a sensação de ser observado por todos: “Ah, olha lá, mais um que vai comer cachorro!”¹⁸. No entanto, se a acolhida entre antropólogos e africanistas levantou os possíveis

¹⁷ ROUCH, Jean. *L'autre et le sacré: jeu sacré, jeu politique*, op. cit., p. 422.

¹⁸ Cf. ROUCH, Jean. *L'autre et le sacré: jeu sacré, jeu politique*, op. cit., p. 428.

problemas éticos relacionados ao filme, o mesmo não se deu na recepção feita pelos críticos de cinema. Bem antes de percorrer as salas de aula, o filme foi exibido no Festival Internacional de Veneza de 1957 e recebeu o Prêmio dos Filmes Etnográficos, Geográficos, Turísticos e Folclóricos. Depois, Braunberger consegue programá-lo em uma sala de Paris, como complemento a um filme de Bergman. Langlois tomou o partido do filme e ajudou em sua divulgação levando uma cópia para projetar no congresso da Fiaf (Federação Internacional de Arquivos de Filmes). Assim, para uns, o filme seria nojento, violento e colaboraria para a construção de uma imagem negativa da África e dos africanos e para outros, seria uma obra de arte.

A polêmica envolvendo *Os Mestres Loucos* marcaria uma mudança de rumo na filmografia de Rouch. Ele gostava de defender características anticolonialistas¹⁹ de seu filme e não deve ter gostado dessa recepção polêmica ressaltando os aspectos chocantes da obra. Principalmente porque a crítica vinha justamente dos meios mais próximos ao seu centro de interesses: os antropólogos e africanistas. A essa época, Rouch ainda era para as pessoas de cinema um etnógrafo que fazia filmes. Embora, muitos anos depois, ele conte com facilidade como foi a recepção de seu filme no Museu do Homem, provavelmente sentiu o impacto destas críticas mais do que deixa transparecer. E em diferentes ocasiões defendeu seu filme deste tipo de ataque. Em entrevista a Esnault²⁰ ele concorda com os argumentos sobre como o filme poderia reforçar o preconceito racista de um público branco, mas acrescenta que pensando assim então não faria mais nenhum filme.

É possível pensar que a polêmica com os antropólogos de um lado e a melhor aceitação por parte das pessoas de cinema de outro esteja na origem de um duplo movimento feito pelo trabalho de Rouch neste período. Suas próximas películas serão marcadas por uma mudança na metodologia de construir o filme e na maneira de contar a história. E a partir dessa nova experiência ele se aproximará cada vez mais dos jovens realizadores da *Nouvelle Vague*. O ponto decisivo dessa aproximação virá com o lançamento de *Eu, um Negro*, em Paris em março de 1959. O filme desperta a atenção de

¹⁹ Segundo Rouch, o visto de exibição do filme em Accra foi recusado pelo governo britânico que teria se sentido chocado pelo sacrifício do cachorro e, sobretudo escandalizado pela representação que o rito faz da coroa. Cf. ROUCH, Jean. *L'autre et le sacré: jeu sacré, jeu politique*, op. cit., p. 428.

²⁰ Cf. Rouch em entrevista a ESNAULT, Philippe. *Jean Rouch ou Les Aventures d'un nègre blanc*, op. cit., p. 75.

Jean-Luc Godard O jovem crítico dos *Cahiers du Cinéma* começava sua carreira de realizador e seria um dos principais nomes do novo movimento cinematográfico francês.

Se o cinema descobriu mais cedo o valor do trabalho de Rouch, a antropologia vem repensando a contribuição do cineasta. O antropólogo francês Marc-Henri Piault encontra um lugar importante para a obra de Rouch ao lado do desenvolvimento de uma *antropologia compartilhada*. Para ele o cinema etnográfico baseado na antropologia compartilhada deve ser pautado pela construção de uma relação de troca entre o pesquisador e o grupo pesquisado. Em uma etapa intermediária, as imagens realizadas devem ser mostradas ao grupo e discutidas em conjunto. Haveria, então, uma troca de olhares que conduziria a uma reflexão sobre si mesmo “a luz e dentro da perspectiva da interrogação do outro”²¹. Rouch se aproxima dessa conduta ao exercitar o que Piault chama *acompanhamento fenomenológico*²², tentativa constante e sempre renovada de compreender a diferença, levando o antropólogo a aproximar-se tanto do outro a ponto de senti-lo viver. Esta atitude não seria apenas um método, permitindo ir além da realidade aparente dos fatos e gestos, mas conduziria a uma proximidade sensível e a proposição de um diálogo.

Esta “antropologia compartilhada” tantas vezes reivindicada sem ter sido concretizada, não se reduz a um método de participação afetiva, ela compreende o insuperável paradoxo da alteridade que a antropologia tem justamente por função: como mostrar e apoderar-se da diferença sem torná-la irredutível e sem reduzi-la ao idêntico, como torná-la acessível àqueles aos quais ela não é e aceitável por aqueles aos quais ela não diz necessariamente respeito. A necessidade de perseguição indefinida de situações interativas é o que ele começa a demonstrar. Essas situações são os meios e os caminhos procurados por uma antropologia que se ateria a seguir os caminhos indicados por Rouch desde há tanto tempo²³.

Os caminhos percorridos por Rouch nos anos de formação o encaminhavam para o filme etnográfico e a antropologia. No entanto, neste início de carreira ele seria melhor recebido pelo cinema que se encontrava em plena ebulição. Neste contexto, seus filmes de baixo custo e improvisados diante da câmera mostravam um caminho aos jovens

²¹ Cf. PIAULT, Marc Henri. *Anthropologie et Cinéma*, op. cit., p. 188.

²² Cf. PIAULT, Marc Henri. *Anthropologie et Cinéma*, op. cit., p. 212.

²³ PIAULT, Marc Henri. *Anthropologie et Cinéma*, op. cit., p. 212.

realizadores franceses. Seus filmes foram rapidamente percebidos pelos seus contemporâneos graças ao valor estético e metodológico.

Lendo hoje um artigo escrito por Rouch para *Positif*, temos a ilusão de ver em suas palavras finais as palavras de um visionário. Esse artigo sucedeu à semana do filme etnográfico, na qual *Os Mestres Loucos* fez sua primeira exibição. Ele fala dos filmes etnográficos e critica o cinema clássico com sua opulência tecnológica. “Os fazedores de filmes de hoje preferem não se aventurarem por essas vias perigosas, e apenas os mestres, os loucos ou as crianças ousam acionar esses botões perigosos”²⁴. A frase é uma referência a exploração das imagens do cotidiano: um sorriso africano, um piscar de olhos mexicanos, um gesto banal de um europeu qualquer. O mestre, no caso, sugere-nos a continuação do texto, é Flaherty. Apesar de publicada em *Positif*, seu discurso recorre a um tema caro aos críticos dos *Cahiers du Cinéma*: o autor de filmes. E adiante, ele conclui em tom de profecia ou de desejo: “E se seus filmes [dos antropólogos] estão atualmente claramente à margem do filme comercial ou das grandes conferências de viagem, podemos desde já considerar que eles estão na vanguarda de um certo cinema do amanhã”²⁵. O discurso de Rouch aparece aqui afinado com os anseios dos cineastas da *Nouvelle Vague* que iniciarão suas atividades no final da década, e a defesa a ser feita pela crítica cinematográfica, no início da década seguinte, dos cinemas não-hollywoodianos. Mas esse é um assunto para o próximo capítulo.

A partir dos anos setenta, quando diminui o interesse cinematográfico por seu trabalho, começa a crescer o interesse de seus colegas antropólogos pelo filme etnográfico. Mas esse seria tema de outra pesquisa, pois aqui me interessa justamente pelas relações de Rouch com o cinema. Tendo se formado primeiro em engenharia e mais tarde em antropologia, Rouch foi cooptado para o centro de uma disputa cinematográfica. Ele torna-se cineasta em um momento quando o cinema vivia um período de conflitos intensos e suas tradições começavam a serem questionadas por novas práticas. Por acaso, ou porque estivesse no lugar certo e na hora certa, Rouch assumiria um papel ativo no processo de mudanças sofrido pelo cinema naquele momento. O embate cinematográfico entre o clássico e o cinema moderno atingiu seu ápice na passagem dos anos cinquenta

²⁴ ROUCH, Jean. A propos de films ethnographiques. *Positif*, Paris, n. 14-15, p. 145, nov. 1955.

²⁵ ROUCH, Jean. A propos de films ethnographiques, op. cit., p. 149.

para os sessenta e ele, neste período, aparece relacionado aos movimentos *Nouvelle Vague*, Cinema-verdade e Cinema Direto, desafiantes da tradição cinematográfica. A entrada de Rouch para a história do cinema foi mais fruto de um espírito de época com o qual ele estava de acordo que uma intencionalidade. As cartas e artigos de Rouch, desses primeiros anos, falam mais de seu interesse pelo filme etnográfico, mas serão os críticos de cinema os primeiros a festejá-lo. E de forma semelhante, seguindo os ventos para onde eles sopram, se deu sua formação artística.

1 – Seguindo os caminhos dos ventos: Surrealismo, acaso e cinema

A gênese do antropólogo correu em paralelo à formação e o trabalho do engenheiro. Rouch freqüentou os seminários do Museu do Homem e quando teve a oportunidade de partir para a África foi com o firme propósito de pesquisar. Já a formação em artes e mais especificamente em cinema deu-se como que ao sabor dos ventos. E Rouch passou sua juventude em uma Paris onde os ventos sopravam forte embalados pelo ritmo do jazz, que agitava os cafés, e pelo movimento Surrealista.

Sauvy, recém chegado de uma pequena cidade para estudar em Paris, encontrou em Rouch um guia. Juntos ouviam a música americana, freqüentavam uma sala de cinema onde projetavam filmes de vanguarda e visitaram a Exposição Surrealista Internacional²⁶. Entre 1938-1939, os dois fizeram o curso preparatório militar. A guerra se aproximava contrastando com o desejo dos jovens de aproveitar a vida e expandir conhecimentos. Neste espírito, Rouch teria comentado com o amigo seu interesse em inscrever-se em um curso de artes gráficas. Ainda na universidade, Rouch começou a freqüentar as sessões de cinema organizadas por Henri Langlois nas noites de sexta-feira. Estas sessões estão na origem da atual Cinemateca Francesa. Mas Rouch era então um jovem que não pensava em fazer cinema.

Rouch gosta de contar como descobriu os surrealistas: por acaso. Ele cria uma bela imagem para este evento: na primavera de 1934, o adolescente que acabara de concluir o segundo grau foi atraído por uma vitrine de livraria iluminada pelo sol e, ali expostas,

²⁶ Cf. SAUVY, Jean. *Jean Rouch tel que je l'ai connu*, op. cit., p. 10-11.

duas páginas da revista *Minotaure*²⁷. Nelas encontrou a reprodução de um quadro de Giorgio de Chirico e fotos feitas por Marcel Griaule dos Dogons, mesmo Griaule que mais tarde ele procuraria no Museu do Homem e seria seu orientador de doutorado. “A partir desta iluminação de sol se pondo, eu segui o caminho iniciático ao longo de toda a minha adolescência. Descobrindo a pintura de Chirico, depois aquela de Salvador Dalí, depois o próprio Dalí. [...] Meu primo André Gain, pintor-fotógrafo e poeta, levava-me às vezes à noite para descobrir os ‘monstros sagrados’”²⁸. Simpatizante confesso do surrealismo, ele publicou um poema na revista *Les Réverbères*, em 1939²⁹. Por acaso, como gosta de dizer, ou aproveitando os ventos de uma cidade que era a capital cultural da Europa, Rouch freqüentou as festas de Jazz, os debates em torno do Surrealismo, os cineclubes onde se via e se falava de cinema. Assim, paralela à sua formação em engenharia e como quem se distrai, Rouch seguiu uma formação extracurricular em artes e Surrealismo.

Mais tarde, já como engenheiro no Níger, Rouch descobre os rituais de possessão. Nos anos 90, ao refletir sobre suas experiências de juventude, ele relaciona esses rituais ao Teatro da Crueldade de Antonin Artaud. Artaud que também tem seu nome relacionado ao movimento Surrealista. Um dia, o então engenheiro recebeu um bilhete informado que Dongo – o espírito do trovão – havia matado dez operários, ao que Damouré teria respondido tratar-se de um assunto para a sua avó resolver. A senhora conduziu os ritos que teriam acalmado Dongo e despertado o interesse de Rouch pelo filme etnográfico. Em sua intervenção em um encontro sobre surrealismo, cinema e etnologia³⁰, Rouch encontra os sentidos desses acontecimentos. Ele associa o rito de possessão a uma vivência do teatro artaudiano.

Em Dakar, paralelo aos estudos na biblioteca do IFAN, ele convive com os irmãos Annick e Yves Le Gall. A primeira é artista plástica e o segundo poeta, e a admiração por Artaud unirá os três. Após a guerra, em Paris, ele reencontra Yves Le Gall e juntos embarcam em uma aventura teatral, da qual Rouch participa como ator. Eles trabalham sobre textos diversos, mas o Teatro da Crueldade rege os ensaios. Cerca de meio século

²⁷ Cf. ROUCH, Jean. *L'autre et le sacré: jeu sacré, jeu politique*, op. cit., p. 410.

²⁸ ROUCH, Jean. *L'autre et le sacré: jeu sacré, jeu politique*, op. cit., p. 411.

²⁹ Cf. FAURE, Michel. *Les Réverbères*. In: _____. *Histoire du Surréalisme sous l'Occupation*. Paris: La table ronde, 1982, p. 36.

³⁰ THOMPSON, C. W. (Ed.). *L'Autre et le Sacré: surréalisme, cinéma, ethnologie*, op. cit.

depois, refletindo sobre uma das técnicas corporais relacionadas ao teatro de Artaud, a repetição até a exaustão física, ele a aproxima dos ritos de possessão: “Estas técnicas do corpo se metamorfoseando conheceram uma muito gentil avó songhay e um furiosíssimo Dongo, espírito do trovão... A experiência do teatro da crueldade era como um modelo reduzido e profano da misteriosa máquina de metamorfosear”³¹. Em sua fala, ao refletir sobre seu passado, Surrealismo, Artaud e rito de possessão formam um bloco coeso de interesses em que um dá sentido ao outro.

O Surrealismo marcará a filmografia de Rouch. Sua influência aparece, por vezes, em citações diretas: um poema de Paul Éluard³² nomeia o filme *La Pyramide Humaine*, de 1959. Noutras, aparece como o gosto pelo acaso, pelo banal, pelo improvisado. Nas críticas publicadas à época do lançamento dos filmes é possível encontrar algumas referências. Claude Beylie evoca Artaud e Luis Buñuel de *Las Hurdes*³³ para falar do vigor artístico e da importância sociológica de *Os Mestres Loucos*³⁴. Esta associação entre o trabalho de Rouch e Artaud seria retomada anos depois por outros comentaristas da obra do cineasta como, por exemplo, Réda Bensmaïa. Para ele um filme como *Os Mestres Loucos* teria uma dívida com outro “mestre louco”, Artaud, quando este defende um teatro capaz de fazer a Europa reviver de maneira brutal, implacável e sangrenta sua própria presunção³⁵.

Enquanto os homens em transe levaram alguns a pensar em Artaud, os improvisos diante da câmera guiaram aproximações entre o método de Rouch e o psicodrama, que estava na moda. A aproximação com o Surrealismo ainda esperaria um pouco. Talvez a admiração pelo *Jazz* possa ter influenciado seu gosto pelo improvisado, mas essa relação permanece como hipótese a ser pesquisada. François Weyergans³⁶ ressalta a espontaneidade e o caráter indefinível do filme *La Pyramide Humaine*. Michel Delahye e Eric Rohmer³⁷ recorreram à noção de psicodrama para falar do mesmo filme. O primeiro

³¹ ROUCH, Jean. *L'autre et le sacré: jeu sacré, jeu politique*, op. cit., p. 408.

³² ÉLUARD, Paul. *Les dessous d'une vie ou La Pyramide Humaine*, Ed. Les Cahiers du Sud, 1926.

³³ *Las Hurdes – Terre sans pain*, Luis Buñuel, 1932. O filme aborda os problemas de uma região pobre da Espanha, onde um regime alimentar inadequado, o baixo índice de higiene e os casamentos endêmicos provocam anomalias físicas.

³⁴ Cf. BEYLIE, Claude. *Traité de bave*. *Cahiers du Cinéma*, Paris, n. 79, p. 59, jan. 1958.

³⁵ BENSMAÏA, Réda. *Un cinéma de la cruauté*. *CinémAction*. Paris, n. 81, p. 64- 67, 1996.

³⁶ WEYERGANS François. *Avant les avant-premières (La Pyramide Humaine)*. *Cahiers du Cinéma*, Paris, n. 116, p. 25-26, fev. 1961.

³⁷ ROHMER, Eric. *Le goût de la Beauté (La Pyramide Humaine)*. *Cahiers du Cinéma*, Paris, n. 121, p. 24, jul. 1961.

acrescenta ainda a noção de *filme motor* onde cada parte seria um momento de outra parte. Diz ele: “projeto que é pretexto para a projeção do filme enquanto projeto; projeção que deflagra reações que se projetarão na seqüência do filme”³⁸. Rouch recorria a improvisações e seus atores não-profissionais eram solicitados a colaborar com suas próprias experiências de vida. No entanto, tais projetos tinham ambições artísticas ou científicas (sociológicas ou antropológicas) e jamais, clínicas. A menção ao psicodrama parece tratar-se da escrita automática e do gosto pela provocação de que falará René Prédal³⁹ muitos anos depois. Esse autor encontra na mistura de teatro, poesia, ficção e etnografia um acento lúdico que seria fruto do interesse de Rouch pelo Surrealismo. Para ele, o cineasta emprega em seus filmes uma metodologia herdada dos poetas daquele movimento (numa referência à escrita automática) e tem o gosto pela provocação, seja ela estética, científica, social ou religiosa. Os elementos que ligariam o trabalho de Rouch àquele dos surrealistas aparecem como pujança artística (especificamente em Beylie), misturas improváveis, figurações fantásticas, e ainda no uso da improvisação como método e do acaso e do encontro como temática. Entretanto, se os críticos reconhecem essas características eles não as associam, em um primeiro momento, ao Surrealismo.

A associação entre o trabalho de Rouch e o movimento surrealista torna-se mais presente na crítica sobre seu trabalho após o lançamento de *La Punition*, filmado em 1960 e lançado na televisão em 1962. Por um lado, Rouch inclui no filme citações de André Breton ao lado de Arthur Rimbaud e Marquês de Sade. Mas, sobretudo, reclama a influência do Surrealismo em longa entrevista concedida aos *Cahiers du Cinéma*⁴⁰. Nessa entrevista ele também declara seu contentamento em saber do apreço de Breton pelo filme, tendo encontrado nele o tom de seu livro *Nadja*. Mas relendo as duas principais

³⁸ DELAHAYE, Michel. La règle du Rouch. *Cahiers du Cinéma*, Paris, n. 120, p. 7-8, jun. 1961.

³⁹ Cf. PREDAL, René. La place du surréalisme. *CinémAction*. Paris, n. 81, p. 56-58, 1996. A princípio Rouch aceita essa associação entre seu trabalho e o psicodrama. Ele e Morin, ao escreverem sobre *Crônica de um Verão*, utilizam o termo. Porém, bem mais tarde ele parece recusar essa “etiqueta” em seu depoimento para *L’Autre et le Sacré*. Neste depoimento, ele relembra o convite que recebeu após a estréia de *Os Mestres Loucos* no Museu do Homem para acompanhar sessões de psicodrama: “Fomos [eu e Michel Leiris] a apenas uma dessas estranhas sessões nas quais se improvisavam reconstituições inacreditáveis de problemas da infância. Sentidos-nos ameaçados de interpretar uma árvore ou uma menina, nunca mais retornamos.” Cf. MORIN, Edgar & ROUCH, Jean. *Chronique d’un Été*. Paris: Inter Spectacles, 1962, p. 9 e 43; ROUCH, Jean. *L’autre et le sacré: jeu sacré, jeu politique*, op. cit., p. 422-424.

⁴⁰ Cf. MARCORELLES Louis ; ROHMER Eric, Entretien avec Jean Rouch. *Cahiers du Cinéma*, Paris, n. 144, p. 1-22, jun. 1963.

revistas francesas sobre cinema da época do lançamento do filme, encontraremos uma crítica que gira em torno do problema da verdade (relacionada ao *Cinema-verdade*), o lugar da improvisação no filme e o tema do encontro norteando a história⁴¹. O Surrealismo será evocado pela crítica apenas mais tarde, por ocasião do lançamento, em outubro de 1965, de *Gare du Nord*, um dos esquetes de *Paris vu par...*

La Punition foi praticamente inteiro improvisado diante da câmera. Apenas uma idéia inicial regeu o filme. Uma adolescente é dispensada do colégio e resolve passear por Paris. Durante o dia encontra três rapazes diferentes. O primeiro é um jovem estudante de geografia. Eles se conhecem no Jardim de Luxemburgo e ela lhe propõe fugir e viver uma aventura. Diante da recusa do rapaz, ela segue para o Jardim das Plantas. Aqui, encontra um colega de colégio e ficam a conversar. Em seguida, ela vai para as margens do rio Sena e é abordada por um homem com quem segue num passeio de carro até a casa dele. Entediada ela tenta voltar para casa e, na rua, sofre a abordagem de outros homens.

Rouch recheou o filme com referências literárias. No entanto, elas não foram o suficiente para convencer alguns críticos. Para *Positif*, esse filme é a prova de que seu realizador não tem nada a dizer⁴², numa alusão à temática “pouco séria” dos jovens entediados. Também Roberto Rossellini critica *La Punition*. Para ele, o filme é enfadonho, preguiçoso e lamentável⁴³. A lista que os *Cahiers* publicam a cada edição, conferindo estrelas aos filmes em cartaz, aponta uma crítica dividida: para Benayoun, da *Positif*, o filme mereceu bola preta; enquanto Jean-Louis Comolli e Michel Delahye dos *Cahiers* deram, respectivamente, quatro e três estrelas para o filme⁴⁴. Diante das críticas que já circulavam verbalmente, antes mesmo da publicação pelas revistas, o próprio diretor defende seu filme aproximando sua temática e sua metodologia do Surrealismo. E a partir das declarações do diretor, os improvisos que estão na base de seus filmes seriam

⁴¹ Cf. MULLOT, Luc. Le mensonge suspect. *Cahiers du Cinéma*, Paris, n. 155, p. 48-50, mai. 1964 e GRELIER Robert, *La Punition*. *Positif*, Paris, n. 66, p. 144-145, jan. 1965.

⁴² GRELIER, Robert. *La Punition*, op. cit., p. 144.

⁴³ Rossellini em entrevista a HOVEYDA, Fereydoun; ROHMER, Eric. Nouvel entretien avec Roberto Rossellini. *Cahiers du Cinéma*, Paris, n. 145, p. 4, jul. 1963.

⁴⁴ Segundo a classificação da revista, bola preta significa “inútil perder tempo”, quatro estrelas indicam uma “obra prima” e três, um filme “imperdível”. Para a classificação de *La Punition* ver: *Cahiers du Cinéma*, Paris, n. 155, p. 38, mai. 1964.

associados mais facilmente ao movimento do pré-guerra que ao psicodrama do pós-guerra.

Mais tarde, ele cederia aos argumentos mais rigorosos contra *La Puniton* e faria a autocrítica em forma de um novo filme: *Gare du Nord*. Aqui, ele retoma o tema do acaso, do encontro, do amor à primeira vista, mas trabalha sobre um diálogo pré-elaborado. Segundo o diretor, essa decisão foi tomada ao refletir sobre aquele trabalho, no qual sete horas e meia de balbúcio filmado corresponderiam a uma meia hora de coisas essenciais; mas, segundo ele, a improvisação da *mise-en-scène* foi mantida⁴⁵. O filme defendido por ele em junho de 1963 usando os argumentos do Surrealismo foi, depois de ter recebido outras críticas, colocado em cheque. Já a influência do Surrealismo em sua obra, seu principal argumento de defesa, apenas foi reconhecido com o lançamento de *Gare du Nord*. Para Jean-André Fieschi, esse filme, além de privilegiar o tema do encontro, dispõe da construção de um espaço-tempo que se assemelha a algumas obras surrealistas⁴⁶. Para Claude Ollier, a filmagem em plano-sequência ressalta a importância do acaso para a história; um *acaso objetivo* como o de Breton⁴⁷. Após declarações de Rouch sobre a importância dos surrealistas na sua formação, a crítica começa a ver as relações entre o trabalho do cineasta e esse movimento artístico. Características de sua obra que já eram percebidas e descritas pela crítica começam a ser tomadas como marcas do Surrealismo.

Mas voltemos a um momento anterior. Se nessa época os filmes de Rouch recheavam de polêmica as revistas especializadas, coma aquela que motivou as longas entrevistas, sua e de Rossellini, deve-se em grande parte à impressão causada por *Eu, um Negro* nos jovens críticos dos *Cahiers* e especialmente em Godard. Esse filme tornou-se uma espécie de baliza para outros de temáticas semelhantes. *Orfeu Negro*⁴⁸ diante do filme de Rouch “é de uma inautenticidade...”⁴⁹. Também *Come back Africa*⁵⁰ rodado em

⁴⁵ Cf. ROUCH, Jean. *Gare du Nord*. *Cahiers du Cinéma*, Paris, n. 171, p. 11, out. 1965.

⁴⁶ Cf. FIESCHI Jean-André, Paris vu par... Film à sketches. *Cahiers du Cinéma*, Paris, n. 168, p. 73, jul. 1965.

⁴⁷ Cf. OLLIER, Claude. Cinéma-surréalité. *Cahiers du Cinéma*, Paris, n. 172, 50-52, nov. 1965.

⁴⁸ De Marcel Camus, 1958.

⁴⁹ GODARD, Jean-Luc, Le Brésil vu de Billancourt. *Cahiers du Cinéma*, Paris, n. 97, p. 59-60, jul. 1959.

⁵⁰ Filme de Lionel Rogosin, 1959.

Johannesburg perde com a comparação, pois onde Rouch deixa agir seus protagonistas, Rogosin resolve dirigi-los, atitude condenada pelo crítico⁵¹.

Este lugar central da obra de Rouch nos debates sobre cinema nessa época foi desenhado principalmente por Godard. *Eu, um Negro* assume para ele a posição do mais audacioso dos filmes e, ao mesmo tempo o mais humilde, como escreveu em *Arts* de 11 de março de 1959⁵². No mês seguinte, dedicou-lhe uma crítica nas páginas dos *Cahiers*⁵³. Apesar de o filme ser rodado na África e da formação etnográfica não ser esquecida pelo texto de Godard, as problemáticas antropológicas estão praticamente ausentes. Afinal, diz Godard, “Jean Rouch não roubou seu cartão de visitas: *pesquisador do Museu do Homem*. Existe uma mais bela definição de cineasta?” E ele segue ressaltando as características estéticas do filme. Para tanto, usa de comparações prováveis e outras nem tanto: Rouch filma atores não-profissionais como Rossellini; teria sentido estético como o do fotógrafo de moda Richard Avedon que em *Cinderela em Paris* fotografa a personagem de Audrey Hapburn; faria movimentos de câmera como os que vemos em *Anjo ou Demônio*, quando a câmera não perde de vista Linda Darnell atravessando o restaurante; e faz com as pernas movimentos que lembram as gruas de Anthony Mann⁵⁴. A escassez de instrumentos (como iluminação artificial, carrinhos ou gruas) não seria o suficiente para minuar a qualidade do trabalho de Rouch e Godard compara seu filme às produções hollywoodianas. Rouch não dispunha de condições materiais como a de seus colegas que trabalhavam nos Estados Unidos, mas não é de se estranhar que seus filmes bebessem também dessa influência. O jovem frequentador dos cineclubes parisienses teve a chance de ver os clássicos do cinema e estas foram as poucas “aulas” tidas antes de comprar sua câmera. E se Rouch dialoga com o cinema americano é menos para seguir-lhe a receita que para tensionar suas práticas, como analisamos em *Jaguar* e *Eu, um Negro*.

Godard marca em seu artigo um novo papel para Rouch. Durante certo período ele não será mais um etnógrafo que faz filme, mas um cineasta, um autor, um herói. Ele

⁵¹ CARSON, Fred. Les hommes oubliés de Dieu. *Cahiers du Cinéma*, Paris, n. 105, p. 51-53, mar. 1960.

⁵² Artigo reproduzido em BERGALA, Alain (Édition établie par). *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard: tomo 1, 1950-1984*. Paris: Cahiers du Cinéma, 1998. p. 177-178.

⁵³ Cf. GODARD, Jean-Luc. L’Afrique vous parle de la fin et des moyens. *Cahiers du Cinéma*, Paris, n. 94, p. 19-22, abr. 1959.

⁵⁴ Seguindo a seqüência de citação: *Funny Face*, Stanley Donen, 1957 e *Fallen Angel*, Otto Preminger, 1945.

desnuda o papel que Rouch assumiria para o grupo da *Nouvelle Vague*, uma nova Joana D'Arc:

Tudo está claro agora. Confiar no acaso é escutar *vozes*. Como a Joana de outro tempo, nosso amigo Jean foi, com uma câmera, salvar se não a França, pelo menos o cinema francês. Uma porta aberta sobre um cinema novo, diz o cartaz de *Eu, um Negro*. Como ele está certo. Rouch é tão importante quanto Stanislavsky, pois do simples fato do cinema já existir, ele tem com ponto de partida aquilo que o diretor russo buscava como ponto de chegada. Mais importante que Pirandello também, porque *espontaneamente* ambicioso e não calculadamente espontâneo como o Visconti de *La Terra Trema*.

Este artigo marca um novo rumo na carreira de Rouch. Godard parece estar na origem dessa mudança em que o antropólogo abre espaço para o cineasta. Após a controvérsia de *Os Mestres Loucos*, Rouch tornado herói por Godard aproxima-se do grupo da *Nouvelle Vague*. Em uma crítica sobre *Crônica de um Verão*, Fereydoun Hoveyda vai ao ponto de afirmar que Rouch já não é mais etnógrafo, pois o cineasta seqüestrou-o para sua morada⁵⁵. Para Rivette, assim como Godard saído da militância crítica para tornar-se realizador *Nouvelle Vague*, a importância de Rouch para o cinema ultrapassa a do colega. Em entrevista aos *Cahiers du Cinéma*, em 1968, ele explica que a obra de Rouch está na origem da de Godard. Mas não terminaria nisso a importância de Rouch. Para ele, Jean Renoir foi quem melhor compreendeu o cinema, mais que Rossellini ou o próprio Godard. E associa Rouch a Renoir:

Rouch é o motor de todo o cinema francês há dez anos, ainda que pouca gente o saiba. Jean-Luc originou-se em Rouch. De certo modo Rouch é mais importante que Godard na evolução do cinema francês. Godard tomou uma direção que serve apenas a ele mesmo, que não é exemplar, na minha maneira de ver. No entanto todos os filmes de Rouch são exemplares, mesmo aqueles em que ele fracassou, mesmo em *Les Veuves de Quinze Ans*. Jean-Luc não é exemplar, mas provocante. Ele provoca reações

⁵⁵ HOVEYDA, Fereydoun. Cinéma Vérité ou réalisme fantastique. *Cahiers du Cinéma*, Paris, n. 125, p. 39, nov. 1961.

de imitação, de contradição ou de recusa. Mas ele não pode ser tomado como exemplo ou ao pé da letra. Rouch ou Renoir podem⁵⁶.

Ao se tornar o novo herói do cinema francês e uma das grandes influências da *Nouvelle Vague*, Rouch recolhe os louros, mas também os dissabores dessa posição. Enquanto os *Cahiers* serviam de palco para a defesa das idéias relacionadas a esse movimento, *Positif* mantinha-se contrária aos jovens críticos dos *Cahiers* e aos filmes feitos por eles mais tarde. Quando Rouch passa a ser associado a esse, *Positif*, que gostava dos trabalhos do etnólogo-cineasta, passa a ignorar ou a rechaçar seus novos trabalhos. E se *Crônica de um Verão* merece alguns elogios de Robert Benayoun é porque Rouch deve ser “o terror da *Nouvelle Vague*”⁵⁷. Mas seus colegas de redação, Reymond Borde e Roger Dadoun, não veriam no filme mais que uma pesquisa superficial, baseada em um “método *Nouvelle Vague*”, no qual se fala muito mais do que se faz, e sobre o qual se impõe desastrosamente a personalidade de Morin⁵⁸. Borde ainda acrescenta que o filme recorre a garantias de autenticidade, questiona o sentido de “verdade” do autoproclamado *Cinema-verdade*, denuncia sua tendência para o comercial e as conseqüentes contradições e critica suas características estéticas:

A filmagem é muito meticulosa, mas, ao mesmo tempo, ela balbucia. O operador de câmera detalha as fisionomias com um olho de retratista, mas balança sua câmera como um iniciante, quando não tem nenhuma razão para balançá-la. Essas pessoas fazem cinema, e sabem disso, mas para dar garantias de autenticidade, elas fazem também o anticinema⁵⁹.

O anticinema e as garantias de autenticidade atribuídas por Borde a *Crônica de um Verão* podem ser associados à abertura para o acaso e à espontaneidade ressaltadas por Godard em *Eu, um Negro*. Na origem da disputa entre as duas revistas está a maneira de olhar para o cinema. Enquanto *Positif* procura por temáticas que julga complexas e

⁵⁶ RIVETTE, Jacques em Le temps déborde: entretien avec Jacques Rivette par Jacques Aumont, Jean-Louis Comolli, Jean Narboni et Sylvie Pierre. *Cahiers du Cinéma*, Paris, n. 204, p. 20, 1968.

⁵⁷ BENAYOUN, Robert. Le festival des mécréants (un anti-festival sauve l'honneur). *Positif*, Paris, n. 40, p. 35, jul. 1961.

⁵⁸ BORDE, Raymond. Problèmes du cinéma-vérité. *Positif*, Paris, n. 49, p. 1-8, dez. 1962 e DADOUN, Roger. Chronique d'un Été – Un film projectif de personnalité. *Positif*, Paris, n. 49, p. 9-12, dez. 1962.

⁵⁹ RAYMOND, Borde. Problèmes du cinéma-vérité, op. cit., p. 3.

tratadas de acordo com preceitos morais pautados por um humanismo de esquerda; os jovens críticos dos *Cahiers*, mais atentos aos aspectos formais, defendem que apenas a *mise-en-scène* é capaz de revelar a moral e a temática de um filme. E Rouch, abraçado pelos jovens críticos, aproxima-se das problemáticas cinematográficas em um momento no qual estão em cheque os paradigmas estéticos e teóricos do cinema.

O gosto pelo acaso e pelo espontâneo está na origem do cinema-verdade e da *Nouvelle Vague* e seria adotado por Rouch como forma em alguns de seus filmes (*Gare du Nord* entre eles) e, sobretudo, como método de trabalho. E quando reconstrói em discurso sua própria vida, não o faz diferentemente. Nos textos em que fala de si, Rouch gosta de ressaltar o papel do acaso. A luz da primavera o levou ao Museu do Homem e ao Surrealismo. Os passeios noturnos ao lado do primo o aproximaram do meio artístico. A guerra lhe fez descobrir a África. As horas de descanso no rio Níger o apresentaram a Damouré... Essas sucessões de acasos dão aos seus leitores a sensação de que ele se formou enquanto se distraía. Em seu discurso, a engenharia, carreira de origem, tem o papel de ter-lhe ajudado a descobrir a cinemateca e, sobretudo, a ter deixado para trás Paris tomada pelos alemães e partido em busca da África. Esse gosto do acaso revelado ao falar de sua vida é reencontrado em seus filmes. Nas narrativas fílmicas, decisões racionais e acontecimentos aleatórios parecem ter a mesma importância para o destino das personagens. Já o método de construir essas narrativas envolve o conhecimento prévio das temáticas, mas também o improvisado e os imprevistos da hora da filmagem.

Rouch que previa em 1955 o futuro do cinema como cinema etnográfico, será descoberto pelos jovens críticos dos *Cahiers du Cinéma* poucos anos depois. Seus filmes oferecerão munição no período de combate em defesa da forma fílmica, como fez Godard falando de *Eu, um Negro*. Logo, Rouch será convidado a ficar mais tempo em Paris e oferecer além de munição, modelos de filmes que inspirarão os realizadores. A discussão em torno da forma levará o discurso crítico a se aproximar do conceito romântico de *gênio*. Mais tarde, esses realizadores defenderão a liberdade do cinema recuperando certo sentido combativo do romantismo.

Romantismo no cinema dos anos 50 e 60

Jean Rouch formou-se em uma escola de engenharia e, depois, deixou uma França ocupada rumo à África, onde se encontrou com franceses antropólogos. Neste percurso descobriu uma nova profissão. O seu interesse por etnografia o motivou a fotografar e a filmar. No entanto, nos primeiros anos como realizador, o reconhecimento veio menos dos antropólogos que dos interessados por cinema. Naqueles anos cinqüenta, Rouch despertaria a atenção dos críticos de cinema e seus filmes seriam reivindicados em defesa ou contra algumas das teses orientadoras da crítica da época. Assim, a princípio foi mais reconhecido pelos colegas de cinema que de antropologia. Seu nome aparece ligado, no início dos anos sessenta, aos movimentos da *Nouvelle Vague* francesa, do Cinema-verdade e Cinema Direto que agitam diferentes partes do mundo. Tanto o debate crítico dos anos cinqüenta quanto os filmes relacionados a esses movimentos trouxeram para o cinema discussões semelhantes às conhecidas pelas artes no período romântico.

Na passagem da década de cinqüenta para sessenta, experiências que fugiam dos padrões de produção e de estética ditados pela indústria cinematográfica aconteceram em diferentes países. O cinema de ficção buscava baratear sua produção a fim de diminuir sua dependência em relação aos grandes estúdios e, na França, surgia a *Nouvelle Vague*. O cinema documentário começava a se beneficiar de câmeras mais leves permitindo maior mobilidade, era o nascimento do Cinema-verdade e do Cinema Direto. Podemos citar como exemplo de filmes produzidos no período dentro do espírito de um modo de produção mais leve e menos dependente da indústria cinematográfica: *Os Incompreendidos*¹ de François Truffaut que ganhou o prêmio de melhor direção no festival de Cannes de 1959; John Cassavetes lançou seu *Shadows* em 1960, nos Estados Unidos; no Brasil, o Cinema Novo começava com *Vidas Secas* (1963) de Nelson Pereira dos Santos e

¹ *Les Quatre cents Coups*.

Deus e o Diabo na Terra do Sol (1964) de Glauber Rocha. Já associados ao cinema documentário: *Primárias*, da Drew Associates, saiu nos Estados Unidos em 1960; Rouch e Morin lançam na França sua *Crônica de um Verão* no ano seguinte; a produção canadense *Pour la suite du monde* de Michel Brault e Pierre Perrault foi lançada em 1963. Algumas das discussões em torno da *Nouvelle Vague*, do Cinema-verdade e Cinema Direto se assemelham e o nome de Rouch aparece ligado aos três tipos de filme. Depois que seu *Eu, um Negro* ganhou o *Prix Deluc* em 1958 e Godard dedicou três artigos ao filme², ele passa a se relacionar com a *Nouvelle Vague* e, nos anos seguintes, assume ainda um importante espaço nos debates em torno do cinema documentário.

Rouch começa a filmar em um momento em que tanto a prática quanto o pensamento em torno do cinema passam por grandes questionamentos. Nos anos cinquenta e sessenta, o cinema vive um momento ápice da dinâmica do conflito que contrapõe suas tradições e o questionamento destas. Em um primeiro momento, a trincheira encontra-se na crítica cinematográfica. Nesse contexto, duas revistas ganham destaque: os *Cahiers du Cinéma*, fundada por André Bazin em 1951 e *Positif*, fundada por Bernard Chardère, em 1952. No fim dessa década, os críticos mais polêmicos dos *Cahiers* começariam a filmar: François Truffaut, Jean-Luc Godard, Jacques Rivette, Eric Rohmer e Claude Chabrol. Nascia um novo cinema, mas não apenas na França. Como ressalta Alexandre Figueirôa: “Jovem crítico, jovem cineasta, novo cinema, *Nouvelle Vague*, neo-realismo, *Cinema Nouvo*, Cinema Novo – em toda parte a arte cinematográfica estava contaminada por um desejo de contemporaneidade”³. A presença constante de palavras que acentuam as idéias de *novidade* e *juventude* diz do desejo das pessoas associadas a esses cinemas por marcar uma distância em relação à produção cinematográfica anterior. Os debates ocorridos na França movimentavam cineclubes e revistas especializadas em cinema. No entanto, a paixão crítica colocava em campos opostos duas revistas:

Os *Cahiers du Cinéma* impuseram-se por suas tomadas de posição decididas, escolhas determinadas que, nessa época, mostravam-se por meio de uma tendência ao

² GODARD, Jean-Luc. Jean Rouch remporte le pris Louis Delluc. *Arts*, Paris, n. 701 (17 dez. 1958); GODARD, Jean-Luc. Étonnant : Jean Rouch – Moi, un noir. *Arts*, Paris, n. 713 (11 mar. 1959) e GODARD, Jean-Luc. L’Afrique vous parle de la fin et des moyens. *Cahiers du Cinéma*. Paris, n. 94, p. 19-22, abr. 1959.

³ FIGUEIRÔA, Alexandre. As revistas especializadas francesas nos anos 60. In: _____. *Cinema Novo: a onda do jovem cinema e sua recepção na França*. Campinas: Papyrus, 2004. p. 66.

idealismo estético, à defesa da política dos autores e à promoção da *nouvelle vague*. *Positif* mostrou-se mais poética, mas era reconhecida, sobretudo, pelas polêmicas que teve com os *Cahiers du Cinéma*. Seus redatores contestavam a política dos autores, a crítica metafísica dos *Cahiers* e consideravam a *nouvelle vague* politicamente reacionária⁴.

Adiante, serão esclarecidas as ligações entre esse idealismo estético e a *Política dos Autores* com o legado do Romantismo. Já a disputa travada entre as duas revistas aparecem no tratamento que elas dispensam aos filmes de Rouch do período. Enquanto eles são recebidos com entusiasmo pelos jovens críticos dos *Cahiers*, *Positif* manterá uma postura ambígua em relação. Entusiasta em primeiro momento, abriu espaço para a colaboração de Rouch e saudou a chegada de *Os Mestres Loucos* às telas de Paris⁵. Mas toma distância dos filmes de Rouch à medida que ele se aproxima dos *Cahiers*⁶. Apelidados de *Jovens Turcos*⁷, um grupo de críticos começa atuando nos *Cahiers*, onde defendem a *Política dos Autores*, antes de tornarem-se os cineastas da *Nouvelle Vague*. Esse grupo enxerga nos filmes de Rouch o novo, sobretudo a partir de *Eu, um Negro*. Para os redatores da *Positif*, os filmes dos jovens diretores franceses são desprovidos de conteúdo. Esses redatores cobram um maior engajamento dos filmes nas questões políticas e sociais, enquanto os dos *Cahiers* tecem elogios à *mise-en-scène* de filmes americanos, sem se preocuparem com o conteúdo dos filmes. Também será discutida adiante a chamada postura reacionária dos *Cahiers du Cinéma*. A princípio, mais preocupados em defender e construir uma estética, os jovens críticos e cineastas pouca importância deram às questões políticas. Assim, assumir a defesa do autor de cinema como uma política é imbuir o conceito de uma ironia que explicita as disputas da época. Essa postura seria revista em meados da década de sessenta⁸.

⁴ FIGUEIRÔA, Alexandre. As revistas especializadas francesas nos anos 60, op. cit., p. 55.

⁵ Cf. ROUCH, Jean. A propos de films ethnographiques. *Positif*, Paris, n. 14-15, p. 145, nov. 1955 e DEMEURE, Jacques. Courts Métrages (La Pléiade). *Positif*, Paris, n. 25-26, p. 84-85, 1957.

⁶ Cf. BORDE, Raymond. Problèmes du cinéma-vérité. *Positif*, Paris, n. 49, p. 1-8, dez. 1962; DADOUN, Roger. Chronique d'un Été – Un film projectif de personnalité. *Positif*, Paris, n. 49, p. 9-12, dez., 1962 e GRELIER Robert, La Punition. *Positif*, Paris, n. 66, p. 144-145, jan. 1965.

⁷ A expressão remete aos jovens revolucionários que tomaram o poder em 1908. Tornou-se sinônimo de jovens que desejam mudanças.

⁸ Figueirôa chama a atenção para o papel do Cinema Novo nessa mudança de atitude. O movimento foi ao mesmo tempo uma consequência da *Política dos Autores* defendida pelos *Cahiers du Cinéma* e marcaria, anos

1 – Ferramentas críticas: realismo cinematográfico e Política dos Autores

As mudanças em curso no cinema dos anos cinquenta são acompanhadas de perto pela crítica. Destacam-se nesse cenário os *Cahiers du Cinéma*. André Bazin, um dos fundadores da revista, defende um cinema moderno, surgido no pós-guerra e que se contrapõe ao cinema russo, assim como ao americano considerado clássico. Seus artigos em defesa desse cinema moderno são um lugar privilegiado para analisarmos o que seria realismo nesse período. Os jovens colaboradores dos *Cahiers* tomam partido da polêmica e mostram-se mais preocupados com a defesa da *Política dos Autores*, ou seja, da condição de autor para os diretores de filmes. Para tanto, eles se atêm à análise das formas fílmicas e desprezam qualquer consideração sobre o significado político dos filmes analisados. Por isso são acusados de fazerem uma crítica de direita ou de serem neo-formalistas.

A conceituação que distinguiria o cinema moderno do clássico é um tanto controversa. Cada época elege seus clássicos e decreta os exemplos do que é moderno. Nos anos cinquenta, Orson Welles é moderno; nos anos sessenta, moderno será Jean-luc Godard. Nos termos em que trata Bazin, pode-se entender o cinema clássico como aquele cujas tradições são mais facilmente aceitas. Até os anos cinquenta, dois tipos de cinema têm tradições estabelecidas com solidez: o norte-americano e o russo. Já o cinema moderno envolve uma extensa gama de filmes, diretores e práticas que, no período do pós-guerra, começa a colocar sob tensão as tradições estabelecidas. Além da discussão propriamente estética existia outra. Breve, é possível dizer que o cinema vivia (vive) ora uma situação dicotômica entre ser arte ou indústria ou ainda o paradoxo de ser arte e indústria reunidas⁹. No pós-guerra, tanto o cinema mais facilmente aceito como arte, como o russo, quanto os mais assumidamente indústria do entretenimento, como o norte-americano, são motivo de discussões acaloradas.

mais tarde, a inflexão da revista para a esquerda. Nos anos cinquenta, auge da *Política dos Autores*, os cineastas brasileiros não eram conhecidos pela crítica francesa, mas acompanharam de longe o debate francês e foram influenciados pelas idéias defendidas nas páginas dos *Cahiers*. Para Figueirôa, a descoberta por parte dos críticos dessa revista dos filmes de Glauber Rocha coincide com o desejo de ampliar sua influência sobre o público de cineclubes, majoritariamente de esquerda. Cf. FIGUEIRÔA, Alexandre. As revistas especializadas francesas nos anos 60, op. cit., p. 55-56.

⁹ Para o debate “cinema arte versus cinema indústria” na França do pós-guerra ver ESQUENAZI, Jean-Pierre. *Godard et la Société Française des années 1960*. Paris: Armand Colin, 2004, p. 34-42.

Nesse contexto, as idéias de Bazin são de grande importância para a análise dos filmes de Rouch, pois nos ajudam a compreender a discussão propriamente cinematográfica em vigor quando Rouch começa a filmar. E muito me valeram delas nos capítulos analíticos. Subjacente a esse valor teórico e analítico é possível supor que conceitos chave como os de *realismo físico*, *autenticidade da imagem* e *crença na imagem* estejam na origem da aceitabilidade obtida pelos filmes de Rouch junto aos críticos dos *Cahiers*. As análises mostraram uma afinidade entre os filmes de Rouch e a teoria baziniana de forma a apontar um pensamento dominante no período, permitindo a boa recepção tida pelos filmes de Rouch entre as pessoas de cinema próximas a Bazin ou a *Política dos Autores*.

Ao longo do trabalho, reporte-me diversas vezes a aspectos da teoria e do pensamento baziniano. Neste momento, relembremos alguns aspectos dessa teoria que fala de um pensamento cinematográfico importante na França dos anos cinquenta, com reflexos nos anos sessenta. A constituição de um cinema moderno foi um dos principais temas dos textos de Bazin. Ao escrever sobre os filmes do pós-guerra, ele nos ajuda a compreender como o cinema muda de estatuto, baseando suas análises em filmes como *Cidadão Kane*, *A Regra do Jogo* e *Ladrão de Bicicleta*¹⁰. Esses filmes dizem, segundo Bazin, de um cinema moderno que se contrapõe ao cinema tradicional, o cinema russo, nesse caso. Nesse momento sua preocupação centra-se na análise das formas da montagem. Ele ataca diretamente as experiências de Kulechov para quem contava mais o sentido emprestado às imagens através do choque entre diferentes fragmentos, do que aquilo mostrado em cada imagem. No cinema moderno baziniano, a montagem não estaria a serviço de forjar uma idéia ausente das imagens, mas de criar um *mundo imaginário* a partir dos elementos nelas presentes. Tal mundo imaginário deve ser criado, porém, com base no respeito à coisa filmada. Essa idéia baziniana pode ser lida como a busca de uma imagem autêntica. Os truques apenas se dariam diante da câmera, e esta filmaria o acontecimento, buscando preservar sua integridade e alimentando o poder de crença na imagem.

Não apenas contra a montagem russa, falou Bazin. Para o crítico, no final dos anos quarenta, existe um modelo de decupagem amplamente difundido e utilizado pelos mais

¹⁰ *Citizen Kane*, Orson Welles, 1941; *La Règle du Jeu*, Jean Renoir, 1939; *Ladri di Biciclette*, Vittorio de Sica, 1949.

diversos filmes, correspondendo a uma forma de relato “analítica” ou “dramática”¹¹. Segundo ele, nessa forma, as mudanças de ponto de vista nada acrescentam, sendo apenas mais eficazes ao salientar melhor o que deve ser salientado. A técnica característica desta decupagem é a alternância entre campo e contracampo. Contra esse padrão, Bazin destaca a profundidade de campo, como aparece em *Cidadão Kane*, quando cenas inteiras são tratadas em um único plano e, por vezes, com a câmera permanecendo imóvel quando observamos apenas a movimentação dos atores¹².

A busca da composição em profundidade da imagem corresponde efetivamente a uma supressão parcial da montagem, substituída por freqüentes panorâmicas e entradas no quadro. Ela supõe o respeito à continuidade do espaço dramático e, naturalmente, de sua duração. [...] O plano-sequência em profundidade de campo do diretor moderno não renuncia à montagem – como poderia sem recair num balbucio primitivo; ele a integra à composição plástica¹³.

As idéias de Bazin falam da forma do realismo, de uma maneira de construir o real em imagens. As novas maneiras de utilizar os recursos de enquadramento e movimento de câmera modificariam a relação do espectador com a imagem. O plano-sequência e a profundidade de campo, em contraponto ao efeito Kulechov e a decupagem habitual do cinema, parecem-lhe oferecer um modelo de maior respeito à realidade.

Os filmes de Rouch aparecem inseridos nesse debate e participam dele. A busca por um maior respeito à realidade foi uma constante nos quatro filmes analisados e não surpreende que Bazin tenha ressaltado a impressão de realidade oferecida por *Os Mestres Loucos*. A câmera de Rouch se propunha a acompanhar os acontecimentos, fossem eles provocados ou fortuitos, vivenciados ou imaginados. São exemplos dessa busca: a imagem autêntica de *Os Mestres Loucos*, o plano-sequência de *Gare du Nord*, assim como a densidade da duração do vivido dessa sequência, o diálogo estabelecido entre *Jaguar* e o Neo-realismo italiano e o falso plano-sequência de *Eu, um Negro*. O realismo dos filmes de Rouch recorre a essa crença na imagem, em acordo com a noção baziniana de *objetividade*

¹¹ Cf. BAZIN, André. A evolução da linguagem cinematográfica. In: _____. *O Cinema: ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991. p. 73.

¹² Cf. BAZIN, André. A evolução da linguagem cinematográfica, op. cit., p. 75.

¹³ BAZIN, André. A evolução da linguagem cinematográfica, op. cit., p. 76.

essencial da câmera. Ele acrescenta à lógica da observação do mundo histórico e psicológico, um mundo imaginário onde sonhos e eventos cotidianos aparecem confundidos. E este mundo, seja imaginado, seja vivido, é seguido de perto pela câmera rouchiana.

Paralela às discussões estéticas, como essa encabeçada por Bazin, acontecia outra capaz de pôr em cheque a própria discussão estética em torno do cinema. Afinal, o filme seria arte ou produto da indústria do entretenimento? Tal temática aparece de uma forma sugestiva em artigo do primeiro número dos *Cahiers du Cinéma*: intitulado “o cinema italiano é também uma indústria”, ele fornece o mapeamento de estúdios, salas de exibição e receitas envolvidas que justificam seu título. Esse artigo pode ser tomado como uma provocação à *intelligentsia* que, contrária à indústria, festejaria o advento do cinema italiano do pós-guerra. Também revelador é o parágrafo no qual cria características e oposições entre os cinemas de acordo com sua proveniência geográfica: “O fato está dado: ao declínio dos cinemas americano e russo corresponde o renascimento do cinema inglês, a inteligência do cinema francês e o florescimento inesperado do cinema italiano”¹⁴. Marca-se aqui, sobretudo, uma brecha no cinema tradicional permitindo o fortalecimento de outros tipos de cinema. Arte ou entretenimento, os filmes russos e norte-americanos deveriam agora dividir espaço com outros filmes ou pelo menos com filmes de características diversas. E se o cinema russo estava deixando um lugar central na cena cinematográfica, o mesmo não pode ser dito do norte-americano. Assim, não se trata de uma troca na origem geográfica dos filmes, mas de um espaço aberto para o questionamento das tradições cinematográficas capitaneadas pelos filmes russos e norte-americanos.

A leitura em conjunto de artigos dos *Cahiers du Cinéma* nos permite pensar que o foco do problema na época, para os críticos dessa revista, não estava exatamente em uma oposição indústria *versus* arte. Bazin e Lo Duca apontam um movimento de abandono do cinema russo, renúncia de sua estética para o primeiro e declínio de sua indústria para o segundo. E se para Lo Duca os americanos estão nesse movimento ao lado dos russos, para Bazin um novo caminho estético vem (também) dos Estados Unidos com Orson Welles. Dessa forma, para ele, não é a indústria que está em questão, mas a estética

¹⁴ LO DUCA, Jean-Marie. Le cinéma italien est aussi une industrie. *Cahiers du Cinéma*, Paris, n. 1, p. 24, abr. 1951.

cinematográfica. Acima, vimos como ele ataca a montagem russa em sua defesa de um realismo físico. Falando do filme de *Cidadão Kane*, ele mostra o abandono da decupagem clássica baseado no jogo de campo e contracampo. No corpo deste trabalho (sobretudo em *Jaguar*), vimos como suas análises do Neo-realismo italiano ressaltam as diferenças estéticas entre este e o cinema norte-americano. A defesa operada por alguns teóricos não é da indústria, nem de todo e qualquer filme. O debate denuncia a vontade de o cinema ser também arte. Não se trata de tomar o partido do paradoxo ou da dicotomia, mas de eleger filmes ou tipos de cinema esteticamente importantes independente de terem sido produzidos dentro da indústria e para o comércio.

No entanto, as idéias contrapondo arte e indústria serão *violentamente ignoradas* pelos jovens críticos dos *Cahiers du Cinéma*. Ao defender as qualidades estéticas dos filmes sem ressaltar seu caráter comercial ou industrial, Bazin ajudou a abrir caminho para os *Jovens Turcos*. E estes aprofundaram a defesa da estética cinematográfica, ao construírem sua *Política dos Autores*. Para eles, basta ao filme ser dirigido por um *autor* para ser uma obra-prima. Não se trata mais de defender um filme ou um tipo de filme, mas um diretor e toda sua filmografia, mesmo quando esta é irregular. Fazem parte desse panteão Nicholas Ray, Alfred Hitchcock, Howard Hawks, Roberto Rossellini, entre outros. E se hoje, vemos estes diretores como *gênios* do cinema, devemos isto em grande parte à *Política dos Autores*. Rouch também integrará esse panteão, com seus filmes propondo uma nova estética, dialogando com o neo-realismo italiano, subvertendo as lições mais tradicionais do cinema e trazendo novas temáticas. Mas isto acontecerá apenas mais tarde, quando os críticos iniciarem seus caminhos como diretores. Assim, Rouch será mais lembrado por dar um rumo metodológico e estético aos filmes da *Nouvelle Vague* que por ter seu nome envolvido com a *Política dos Autores* e o conceito de *autor* no cinema.

Nos anos cinquenta, esses jovens críticos buscam confirmar o diretor como autor do filme. O que está longe de ser uma idéia fácil de defender, tendo em vista a natureza industrial da produção. Ou seja, uma quantidade significativa de pessoas interfere numa produção cinematográfica, com graus variados de interferência. Contra essa evidência e para fazer valer suas idéias, seus defensores recorrem a argumentos que aproximam o *diretor/autor* do *gênio* romântico. Ferramenta de análise em defesa dessa política foi a noção de *mise-en-scène*. Segundo essa noção, a maneira como o realizador-autor utiliza a

câmera constitui o lugar principal onde buscar a qualidade do filme. Associada a essa idéia se impõe outra: a necessidade de contar uma história – preferencialmente concebida pelo próprio realizador – de uma maneira particular, própria, autoral. À frente dessa tese estava um grupo de jovens críticos cuja defesa intransigente do *autor de filmes* valeu-lhes o apelido de *Jovens Turcos*, enquanto a defesa do cinema americano, o de hitchcocko-hawksiano¹⁵.

Algumas idéias defendidas pelos cineastas e críticos relacionados à *Nouvelle Vague* remetem ao movimento Romântico surgido na Europa durante a primeira metade do século XIX. É possível aproximar o conceito de *gênio* ao de *autor* defendido pelos críticos dos *Cahiers du Cinéma*. No que tange à *autonomia*, ambos os movimentos buscavam escapar do peso imposto, pela corte, no primeiro caso e pela indústria do cinema, no segundo. A fim de clarear as semelhanças e diferenças, faremos um exercício comparativo entre os conceitos elaborados por Elias¹⁶ e os defendidos pelos críticos dos *Cahiers du Cinéma*.

Elias define o conceito romântico de gênio a partir da análise feita da obra, da personalidade e da inserção social de Mozart. O músico era “um ser humano excepcionalmente dotado” e tinha “um gênio altamente individualizado”¹⁷ vivendo em uma sociedade cujo gosto era ditado pelos senhores de corte. Em sua época, o músico deveria principalmente executar as encomendas de seu senhor. Mas Mozart, festejado como prodígio quando criança, tornou-se um jovem consciente de seu talento e tinha concepções pessoais sobre os sentidos da música. Como consequência, desejava seguir seus próprios anseios e sua imaginação particular. Tal consciência de seu talento levou-o a uma relação insustentável com a corte à qual pertencia. De maneira que se viu obrigado a aventurar-se como “artista autônomo”, cuja autonomia dependia de uma clientela reduzida, afeita a modismos e influenciada pelos gostos e ditames da corte.

¹⁵ O termo *hitchcocko-hawksien* foi forjado por Jaques Doniol-Valcroze, redator chefe dos *Cahiers du Cinéma* ao lado de Bazin, nas páginas do *France-observateur* em dezembro de 1954 e retomado por Bazin em seu artigo “Comment peut-on être hitchcocko-hawksien?” publicado nos mesmos *Cahiers* em 1955. Cf. BAECQUE, Antoine de. *La Cinéphilie: invention d'un regard, histoire d'une culture, 1944-1968*. Paris: Librairie Arthème Fayard, 2003. p. 184.

¹⁶ Cf. ELIAS, Norbert. *Mozart: sociologia de um gênio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1995.

¹⁷ ELIAS, Norbert. *Mozart: sociologia de um gênio*, op. cit., p. 23-24.

As diferenças apontadas por Elias entre as condições de trabalho de Mozart e Beethoven, nascido apenas 15 anos após o primeiro, esclarecem algumas das possibilidades abertas pelo florescimento do romantismo:

[Beethoven] Conseguiu, não com facilidade, mas com muito menos problemas, aquilo pelo que Mozart inutilmente lutou: liberou-se, em grande parte da dependência do patronato da corte. Foi, assim, capaz de seguir a própria voz em suas composições – ou, mais exatamente, a ordem seqüencial de suas vozes interiores, e não o gosto convencional de seus fregueses. Beethoven teve muito mais oportunidades de impor seu gosto ao público musical. Diferentemente de Mozart, foi capaz de escapar à coerção de ter de produzir música na situação de subordinado a um empregador ou patronato muito mais poderoso; ao invés disso, pôde compor música, se não exclusivamente, mas pelo menos até certo ponto, como artista autônomo (como chamaríamos hoje em dia) para um público relativamente desconhecido¹⁸.

O século XVIII marca o arrefecimento do poder das cortes na Europa tendo como acontecimento mais importante a Revolução Francesa. E será a partir do questionamento do papel da corte que o artista passará a oferecer a *um público relativamente desconhecido* sua obra fruto de suas *vozes interiores*. Não mais se limitando a acatar as encomendas da corte, o artista pode dar vazão ao gênio. Gênio que, nas palavras de Elias, referindo-se ao músico de Salzburg, “sabia fazer coisas que a grande maioria das pessoas não sabia que estão além de sua imaginação: Mozart sabia dar rédea livre às fantasias”¹⁹. Assim, essa figura do romantismo é alguém cujo talento *singular* transforma em *obras geniais* suas vozes interiores e pode oferecê-las a um público cada vez mais independente dos ditames da corte.

Os partidários da *Política dos Autores* apóiam-se na idéia de autor, o gênio do cinema que se manifesta através da *mise-en-scène*, e se libertam de terem que responder por certas fragilidades dos filmes eleitos. Mesmo um enredo débil pode se transformar em uma grande obra através das escolhas certas de movimento de câmera ou enquadramento ou, retomando os *Jovens Turcos*, desde que seja realizado por um autor. E mais, ao

¹⁸ ELIAS, Norbert. *Mozart: sociologia de um gênio*, op. cit., p. 43.

¹⁹ ELIAS, Norbert. *Mozart: sociologia de um gênio*, op. cit., p. 60.

concentrarem-se na *mise-en-scène* livram-se de explicar o papel da intervenção de empresários ou outros colaboradores nas obras, tendo em vista que o jogo de câmeras é, na maioria das vezes, controlado pelo diretor. Desta feita, podem confirmar o filme como fruto do trabalho de um autor, o diretor. Podemos ver esse gênero de argumentação na defesa feita por Truffaut de *Ali Baba*²⁰:

A despeito de seu roteiro triturado por dez ou doze pessoas – dez ou doze pessoas em excesso, salvo Becker – *Ali Baba* é um filme de um *autor*, um autor que atingiu uma maestria excepcional, um *autor de filmes*. Assim o sucesso técnico de *Ali Baba* confirma o embasamento de nossa política, a *Política dos Autores*²¹.

Podemos descrever a lógica argumentativa de Truffaut da seguinte maneira: primeiro, ele diminui o papel dos diversos membros da equipe na feitura do filme, em seguida supervaloriza o do diretor e por fim destaca uma parte técnica, mais precisamente o trabalho que compete ao diretor. Dessa forma, o crítico pode eleger Jacques Becker um autor e render homenagens ao seu trabalho apesar das fragilidades do filme e das interferências sofridas. Considerando suas variações, essa lógica argumentativa pode ser retomada na defesa de alguns diretores que trabalham no interior da indústria. Estes seriam mestres em sua arte e o sistema industrial não seria forte o suficiente para inibir seu gênio, o gênio de um legítimo autor.

No mesmo número em que foi publicada a crítica de Truffaut a *Ali Baba*, Bazin vê-se obrigado a questionar “Como podemos ser hitchcocko-hawksiano?”²². O artigo de Bazin faz a defesa da presença desses colaboradores na revista que edita. Os jovens críticos vinham provocando reações contrárias às suas idéias e o ápice da controvérsia foi a “eleição” de Alfred Hitchcock como *autor maior*²³. Trocas de provocações acontecem por meio de diferentes publicações, *Positif* à frente. Bazin inicia sua defesa reconhecendo o poder escandalizador das opiniões dos colaboradores da revista²⁴. Sentem-se chocados,

²⁰ *Ali Baba et les quarante voleurs*, 1954, Jacques Becker.

²¹ TRUFFAUT, François. *Ali Baba et la “Politique des Auteurs”*. *Cahiers du Cinéma*, Paris, n. 44, p. 47, fev. 1955. (Grifos do autor).

²² Cf. BAZIN, André. *Comment peut-on être hitchcocko-hawksien?* *Cahiers du Cinéma*, Paris, n. 44, p. 17-18, fev. 1955.

²³ A história dessa controvérsia é contada por BAECQUE, Antoine de. *La Cinéphilie*, op. cit., 97-133.

²⁴ André Bazin era o chefe de redação ao lado de Jacques Doniol-Valcroze e Jean-Marie Lo Duca.

sobretudo, os críticos identificados com um pensamento de esquerda e/ou com o humanismo, mais habituados a analisar as obras levando em conta seu conteúdo ou seu significado político imediato (por exemplo, os colaboradores da *Positif* e o crítico Georges Sadoul). Bazin começa seu texto declarando sua compreensão perante a violência da reação, mas não sem igualar os dois lados da disputa: “[Assim] como eles [defensores da *Política dos Autores*] estão menos preocupados em justificar por meio de bons argumentos que de escandalizar com suas admirações e declarações abruptas, a irritação de seus censores é, sob a forma de ironia ou indignação, tão passional quanto os julgamentos incriminados”. Adiante, ele salienta o não compartilhamento, por parte dos responsáveis pela revista, da admiração incondicional pelos cineastas americanos. E, se permitem a publicação dos artigos, é por respeitarem a opinião dos *Jovens Turcos*, especialistas que jamais falam de um filme sem o terem visto “pelo menos cinco ou seis vezes”. Ademais, sempre segundo Bazin, uma característica une os críticos dos *Cahiers du Cinéma*: a despeito de suas disputas internas, todos se mantêm vigilantes para jamais reduzirem o cinema àquilo que ele exprime. Donde podemos ler que o filme não se limita ao seu conteúdo ou sua temática, compreendendo sua forma, sua estética (sua *mise-en-scène*). Por fim, Bazin declara o quanto deplora a esterilização ideológica dos filmes de Hollywood e sua timidez crescente para tratar de “grandes temas”.

Esse artigo, escrito em 1955, insere-se no centro do turbilhão de um grande debate cinematográfico: afinal, seriam os críticos dos *Cahiers du Cinéma* anticomunistas? Antoine de Beacque descreve o momento com base em cartas trocadas entre Bazin e Sadoul. Este se diz surpreso e chocado com a inclusão de filmes de Samuel Fuller em uma lista de recomendações aos “diretores de salas inteligentes”. Diz um trecho da carta: “Que pena não ser o senador Joe McCarthy cineasta. Ele figuraria nessa lista [...]. Sam Fuller é o McCarthy do cinema”²⁵. A fim de apaziguar os ânimos, Bazin escreve para Sadoul no final do ano²⁶. Nesta carta ele explica que a atitude de seus colaboradores não se deve a uma atitude política, mas a um “pendor juvenil para a provocação e a polêmica”. Se Bazin fosse qualificar os jovens críticos, diria que eles são “‘neoformalistas’, pois seus critérios

²⁵ Carta de Geroges Sadoul, de 25 de fevereiro de 1955, transcrita em BAECQUE, Antoine de. *La Cinéphilie*, op. cit., p. 178.

²⁶ Carta de André Bazin, de 10 de outubro de 1955, transcrita em BAECQUE, Antoine de. *La Cinéphilie*, op. cit., p. 182-185.

são muito diferentes daqueles dos formalistas tradicionais que eram, sobretudo, plásticos. Eles [*Jovens Turcos*] acolhem em larga medida o estilo do roteiro e postulam a continuidade do gênio dos autores”²⁷. Ressalta ainda que o número especial de fim de ano, costumeiramente dedicado ao cinema americano, está em fase de elaboração e convida Sadoul a colaborar, pensando assim encontrar o equilíbrio na divulgação das opiniões conflitantes. No entanto, nos diz Beacque, o número especial sai sem a colaboração de Sadoul, que não teria aceitado o convite²⁸.

A polêmica sobre a postura neoformalista ou anticomunistas dos jovens críticos ainda se estenderia. Outro artigo de Bazin, de abril de 1957, volta a expor suas ressalvas em relação à *Política dos Autores* e esclarece as diferenças entre os jovens críticos dos *Cahiers du Cinéma* e seu chefe de redação. Ele denuncia a postura rígida dos *Jovens Turcos*: “Hitchcock, Renoir, Rossellini, Fritz Lang, Howards Hawks ou Nicholas Ray podem, através dos *Cahiers*, aparecer como autores quase infalíveis cujos filmes jamais seriam um fracasso”. E, logo adiante, esclarece sua oposição: “eu considero que a obra ultrapassa seu autor”²⁹.

Essas cartas trocadas entre Bazin e Sadoul, assim como os dois textos de Bazin, clareiam o que mais escandaliza na crítica praticada pelos defensores da *Política dos Autores*. Por um lado, a eleição de “gênios infalíveis”; por outro, a defesa cega da *mise-en-scène*. O ardor dos jovens críticos os leva a amar com a mesma intensidade o cineasta italiano abordando o tema da Liberação e o Hawks de *Os Homens preferem as Loiras*³⁰. Bazin não se furta de escrever sobre o faroeste ou sobre os filmes de Orson Welles. Assim, nem todo o cinema americano é por ele rejeitado. Mas, voltando à lista de nomes por ele citados numa referência ao panteão dos *Jovens Turcos*, apenas Rossellini não trabalhou em Hollywood. Assim, este grupo de críticos encontra na principal indústria de cinema seus artistas geniais. E a preferência pelos *filmes B* não deve enganar, pois que eles não costumam levar em conta o caráter mais ou menos comercial dos filmes. Atentos à forma

²⁷ Carta de André Bazin, de 10 de outubro de 1955, transcrita em BAECQUE, Antoine de. *La Cinéphilie*, op. cit., p. 184.

²⁸ Cf. BAECQUE, Antoine de. *La Cinéphilie*, op. cit., p. 185.

²⁹ BAZIN, André. De la politique des auteurs. In: BAECQUE, Antoine de (Org.). *La Politique des Auteurs: les textes*. Paris: Cahiers du Cinéma, 2001. p. 100.

³⁰ *Gentlemen prefer Blondes*, 1953.

fílmica, eles *ignoram* considerações sobre o sistema de produção e mesmo sobre o conteúdo dos filmes nomeados obras-primas.

A recusa de colaboradores contrários a *Política dos Autores*, ou a fraca participação desses, somada ao vigor produtivo dos *Jovens Turcos* levaram ao isolamento os dois redatores chefe dos *Cahiers du Cinéma*. E, em 1957, Eric Rohmer assumiria a atribuição. Com a mudança, a diferença no conteúdo da revista se faz notar, segundo Beacque, pelo desaparecimento de estudos sobre o contexto histórico ou econômico do cinema, dos artigos sobre os cinemas nacionais (não franceses nem norte americanos), assim como dos elogios a certos filmes soviéticos, italianos ou britânicos³¹. O autor resume o significado dessa posição:

Ser “desengajado”, em meados dos anos 1950, diga-se preferir a forma do estilo à mensagem ideológica, as invenções da *mise-en-scène* ao texto do roteiro, os pequenos aos grandes temas, os filmes americanos às produções soviéticas ou de Qualidade Francesa, é ser engajado contra tudo aquilo que constitui, em sua diversidade, a cultura de esquerda³².

Rohmer como editor chefe da revista representava, de certa forma, a vitória da *Política dos Autores*. Se para Bazin importavam as obras mais que seus realizadores, para os defensores da *Política dos Autores* é justo o contrário. Ao elegerem como tema prioritário de seus artigos o *autor* de cinema, os *Jovens Turcos* retomam o conceito de gênio infalível. Truffaut, por exemplo, decreta que Abel Gance é um gênio e, portanto, todos os seus filmes são geniais³³. Diante dessa defesa do talento singular do realizador, Esquenazi diz que “a *Política dos Autores* não é nada além de uma versão cinematográfica da teoria romântica da arte”³⁴. E, com efeito, podemos encontrar a origem do sentimento absoluto frente ao gênio no que Elias chama de *dicotomia romântica*. O artista genial seria inteiramente inconfundível com uma pessoa comum, parecendo “fazer parte de um mundo diferente daquele da experiência comum, no qual a mera reunião de aspectos

³¹ Cf. BAECQUE, Antoine de. *La Cinéphilie*, op. cit., p. 189.

³² BAECQUE, Antoine de. *La Cinéphilie*, op. cit., p. 191.

³³ Cf. TRUFFAUT, François. Abel Gance, désordre et génie. [*Cahiers du Cinéma* 47, mai 1955] In: BAECQUE, Antoine de (Org.). *La Politique des Auteurs: les textes*, op. cit., 36-39.

³⁴ ESQUINAZI, Jean-Pierre. *Godard et la Société Française des années 1960*, p. 58.

menos sublimes dos seres humanos tem um efeito degradante”³⁵. Assim, o artista vê-se obrigado a ser também genial em sua vida pessoal, ao risco de não ter a grandiosidade do gênio reconhecida em seu trabalho. Esta noção aproxima-se da infalibilidade do autor defendida pelos jovens críticos, afinal se ele é inteiramente genial todas as suas obras são geniais.

Infalibilidade criativa, mas que foi tomada como heróica por Godard ao comparar Rouch a Joana D’Arc³⁶. As palavras de Godard remetem-nos em primeiro lugar a um herói capaz de apresentar caminhos para o cinema francês. Esse herói aparece associado a um *novo cinema*, seguramente em contraposição à “tradição de qualidade”. Suas armas se encontram em certa noção de realismo, evocada pelas referências reivindicadas por Godard: o naturalismo do trabalho dos atores e a espontaneidade. O texto de Godard também completa o quadro das principais referências da *Nouvelle Vague* nascente. Os jovens que questionavam a “tradição de qualidade” inspiram-se no cinema produzido a baixo custo em Hollywood, mas também no Neo-realismo italiano e nos filmes documentários. Chama a atenção ainda a característica formalista assumida pelo artigo. Godard comenta brevemente traços do filme que se poderiam ser explorados por um discurso engajado:

Rouch filma as desventuras de um pequeno grupo de nigerinos, vindos ingenuamente buscar fortuna na bela vila de Abidjan. Ô Abidjan das lagoas! Diz docemente a canção. [...] Traichville, um bairro indígena [*indigène*] saído do solo em poucos meses, à imagem das vilas de faroeste, e que com desprezo, eles tratam, história de rir, de “Chicago da África”. Não é surpreendente, então, que as personagens de *Eu, um Negro* se chamem entre si de Edward G. Robinson, Eddie Constantine-Lemmy Caution ou Tarzan.

Mas a despeito da história passar-se na África, tratar do tema da imigração, propor um herói que foge aos padrões hollywoodianos, Godard encontra a principal novidade do filme em um aspecto formal/metodológico: Rouch fez seus atores não-profissionais representarem personagens. A partir dessa afirmativa, a crítica se desdobra em uma

³⁵ ELIAS, Norbert. *Mozart: sociologia de um gênio*, op. cit., p. 55.

³⁶ GODARD, Jean-Luc. L’Afrique vous parle de la fin et des moyens. *Cahiers du Cinéma*. Paris, n. 94, p. 19-22, abr. 1959.

análise estética e releva qualquer discussão sobre o conteúdo do filme. Para os *Jovens Turcos* os filmes deveriam, nesse momento, propor novas formas. E, ao se tornarem diretores, perseguirão uma forma fílmica capaz de permitir a expressão de seus gênios particulares. A busca por uma nova forma deve ser compreendida, aqui, em seu modo de produção tanto quanto no aspecto estético do filme. Nesse sentido, *Eu, um Negro* pode ser visto como um modelo de filme barato e formalmente inovador. O artigo data de 1959, portanto estamos no começo da *Nouvelle Vague*.

A ascensão de Rohmer ao comando dos *Cahiers*, em 1957, é contemporânea do interesse dos críticos pela realização cinematográfica. O curta-metragem de Truffaut, *Les Mistons*, é de 1957. Mesmo ano do *Tous les garçons s'appellent Patrick*, de Godard. Logo os *Jovens Turcos* esquecerão, ainda que por um período, as disputas críticas em favor da realização de filmes. Rohmer será o único remanescente do grupo principal dos antigos *Cahiers* e agirá como guardião da tradição do conceito de autor de cinema e da defesa da *mise-en-scène*. Beacque apresenta-o como homem erudito, cujas algumas idéias o aproximam da extrema-direita³⁷. No entanto, os antigos críticos, agora jovens realizadores parecem descobrir um novo mundo. Nesse filmes, as regiões esquecidas pela cinematografia habitual ganham destaque. Assim como também ganhará destaque certa experimentação estética e no modo de organização da produção. Para esses realizadores a crítica deveria acompanhar a abertura encontrada por eles ao se tornarem cineastas. Participa do novo centro de interesses dos diretores egressos dos *Cahiers* a filmografia produzida longe da França e dos Estados Unidos. Eles descobrirão o cinema do terceiro mundo, os cinema novos, assim como acompanharão as discussões em torno do cinema documentário. Nos anos sessenta, será preciso deixar a *Política dos Autores* ceder espaço para um debate mais próximo do praticado por *Positif* e *Sadoul*. Nesse contexto, tanto os *Cahiers* quanto os filmes *Nouvelle Vague* adquirem um tom mais a esquerda. Quando não, defendem uma estética distanciada da praticada por Hollywood e capaz de questionar ainda mais profundamente suas tradições, seus heróis e suas narrativas.

Tal movimento, no seio dos *Cahiers*, se dará a partir de uma nova troca de direção. Rohmer, conhecido por suas posições mais tradicionalistas, será pressionado a transferir a

³⁷ Cf. BEACQUE, Antoine de. *La Cinéphilie, op. cit.*, p. 312.

direção da revista a Rivette³⁸. Doniol à frente, apoiado de perto por Truffaut e pelo próprio Rivette conduzirão a retomada da revista. No centro deste novo embate duas questões principais: a recusa de Rohmer de defender claramente os filmes *Nouvelle Vague* e o desejo de Doniol de politizar o debate crítico. O ponto culminante da discórdia teria sido o artigo de Rohmer *Le goût de la beauté*, dedicado a Alexandre Astruc, Claude Chabrol e Jean Rouch³⁹. Embora os três diretores sejam relacionados à *Nouvelle Vague*, os agora oponentes de Rohmer consideram sua posição tímida, rodeando o movimento sem se posicionar e se furtando de falar dos nomes mais polêmicos, como Truffaut e Godard. Para completar, ele permanece preso aos antigos instrumentos da crítica, analisando o que faz dos filmes serem grandes e belos. Mas era preciso abrir a revista ao cinema moderno (agora representado por Michelangelo Antonioni, Luis Buñuel e Alain Resnais) e aos debates que movimentavam as ciências humanas nessa época⁴⁰. Rohmer vê-se obrigado a ceder. Assim, em dezembro de 1962, sai um número especial da revista dedicado à *Nouvelle Vague* e, em junho do ano seguinte, Rohmer deixa os *Cahiers*. O novo redator chefe quer o abandono do gosto pelo belo, pela fascinação diante da imagem. Agora, o cinema precisa ser compreendido e o artista precisa ter consciência criativa. Beacque aponta como última conseqüência desse embate o filme *Paris vu par...*, coordenado por Rohmer, que ignorou a parte da *Nouvelle Vague* que permaneceu nos *Cahiers*⁴¹. Com a saída de Rohmer a revista tomava o rumo que marcaria os anos sessenta:

No momento em que a imprensa vê chegar uma geração descrita como “desmobilizada, despolitizada, artificial” – o estereótipo iê-iê-iê –, os *Cahiers du Cinéma*, sempre amantes do paradoxo, pendem para os jovens rebeldes do cinema internacional e vão buscar os movimentos teóricos mais afiados (a semiologia, o estruturalismo, a crítica literária, a psicanálise) antes de descobrir a política, por intermédio do engajamento terceiro-mundista, ao lado dos autores do *Nouveau Cinéma*

³⁸ Para este assunto ver BEACQUE, Antoine de. *La Cinéphilie, op. cit.*, p. 303 e seguintes.

³⁹ Cf. ROHMER, Éric. *Le goût de la Beauté. Cahiers du Cinéma*, Paris, n. 121, p. 18-25, jul., 1961. Os filmes analisados são *La prié pur l'ombre*, Astruc, 1960; *Les Godeluroux*, Chabrol, 1960 e *La Pyramide Humaine*, Rouch, 1961.

⁴⁰ Já dirigido por Rivette, os *Cahiers* publicarão entrevistas com Roland Barthes (n. 147) e Lévi-Strauss (n. 156).

⁴¹ Nas palavras de Beacque : “Realizado sob a direção de Rohmer e Douchet, produzido por Barbet Schroeder que funda *Les Films du Lonsange* para financiar as obras de seu mestre [Rohmer], propondo esquetes assinadas notadamente por Rouch, Godard, Chabrol, Pollet, ignorando deliberadamente a outra parte da *Nouvelle Vague* que permaneceu nos *Cahiers*: Rivette, Truffaut, Kast Doniol-Valcroze...” BEACQUE, Antoine de. *La Cinéphilie, op. cit.*, p. 321.

internacional. Esse *Nouveau Cinéma* é, de certo modo, sinônimo da aventura em direção à modernidade dos *anti-copains*⁴².

As ferramentas críticas manipuladas nos anos cinquenta foram importantes instrumentos em defesa da confirmação do cinema como arte. Além disso, a militância cinematográfica funcionou como escola de cinema de muitos dos diretores desse período. Os *Jovens Turcos* construíram sua erudição, firmaram seu gosto estético e afinaram sua vocação cinematográfica militando em defesa da *Política dos Autores*. Rouch, sem nunca ter freqüentado a escola de cinema, beneficia-se desse movimento que assalta os cineclubes, a Cinemateca e as revistas especializadas. Ao longo da pesquisa, o diálogo entre seus filmes e a noção de realismo defendida por Bazin, mostrou-se bastante profícua. Fisgado pela *Política dos Autores*, ele ascendeu ao panteão dos críticos dos *Cahiers*. Mas *Eu, um negro*, estreando em Paris em março de 1959, coincide com o início da *Nouvelle Vague*. Assim, logo ele salta do panteão cinematográfico para esse novo *front*: a defesa do movimento cinematográfico francês nascente.

2 – A Nouvelle Vague

A *Nouvelle Vague* esteve no centro do cinema francês na virada dos anos cinquenta para os sessenta. No entanto, suas influências ultrapassam esse período, assim como as fronteiras francesas. Como escola, ela tem entre suas teses fundadoras a *Política dos Autores*, guiada pela idéia de *mise-en-scène*. Numa tentativa didática de circunscrever temporalmente a escola, considera-se como seu marco inicial o lançamento de dois filmes de Claude Chabrol⁴³ e o fim de seu período mais efervescente o início de 1963⁴⁴. Rouch aparece mais explicitamente associado ao movimento através de seu filme *Gare du Nord*, projeto desenvolvido em conjunto com outros diretores relacionados à *Nouvelle Vague*. No

⁴² BEACQUE, Antoine de. *La Cinéphilie*, op. cit., p. 334.

⁴³ *Le Beau Serge*, lançado em fevereiro de 1959 e *Les Cousins*, lançado um mês depois.

⁴⁴ Essa data (1959-1963) refere-se ao período *strictu sensu* ou de maior agitação. Cf. MARIE, Michel. *La Nouvelle Vague: une école artistique*. Paris: Armand Colin, 2005. p. 14-17. Esquenazi propõe uma datação dilatada para o movimento, compreendendo três fases distintas: a primeira seria a de pressão cultural contra um discurso elitista (1948-1953), em seguida teria se tornado uma organização ligada por convenções com o objetivo de fabricar obras de arte destinadas à França moderna (1954-1961) e por fim seria uma soma de projetos individuais (1962-1968). Cf. ESQUENAZI, Jean-Pierre. *Godard et la Société Française des années 1960*, op. cit., p. 12.

entanto, nesse momento, o movimento liderado pelos *Jovens Turcos* já havia ultrapassado a linha que marcava o início de seu declínio.

O cinema vive um momento de grandes questionamentos nos anos cinquenta. Os altos custos de produção e distribuição de um filme o aproximavam menos da arte que da indústria do entretenimento. No entanto, grupos diversos disputavam o *status* de arte para o cinema. Para os fins desta pesquisa interessa, sobretudo, o debate ocorrido na França, por ser mais diretamente relacionado à obra de Rouch. Nesse país, nos anos cinquenta, um grupo de jovens críticos defendia com certa intransigência alguns realizadores, agora nomeados autores. Mais tarde, antes da virada da década, tornaram-se eles próprios realizadores e fundaram o movimento *Nouvelle Vague*. Assim, o grupo atua em duas esferas: teóricos, em um primeiro momento, passam depois a propor uma prática e uma estética.

Os *Cahiers du Cinéma* são o mais importante canal através do qual esses críticos divulgam suas teses. A principal delas é a *Política dos Autores*, a um só tempo questionando a “tradição de qualidade” francesa e defendendo certa produção americana, o chamado *filme B*⁴⁵. Sustentam que alguns diretores mesmo trabalhando no interior da principal indústria cinematográfica são autores capazes de produzir obras-primas. Esse autor seria dono de um estilo pessoal e deixaria suas marcas em todos os seus filmes. Sua arma principal é a *mise-en-scène*. Colabora com esse argumento o fato de ser o jogo de câmera o principal distintivo entre o cinema e outras artes (se entendermos pela expressão a decupagem da cena e a escolha dos enquadramentos somados ao movimento de câmera, assim como o manejo dos diferentes recursos cinematográficos). Portanto, através da *forma filmica*, o autor de cinema torna-se singular e impõe sua visão de mundo. Vimos como essas ideias sobre o cinema provocaram grandes polêmicas na crítica de sua época. E o gosto para a polêmica prevaleceria, quando os jovens turcos trocassem a pena pela câmera.

A fase na militância crítica foi a grande escola dos *Jovens Turcos*. O vigor cinéfilo associado ao olhar acurado para os filmes forneceram a erudição cinematográfica que

⁴⁵ Os críticos usam o jargão “tradição de qualidade” para se referirem aos filmes que geralmente representavam a França nos festivais internacionais e eram, muitas vezes, adaptações de clássicos da literatura. Já “filme B” refere-se à produção hollywoodiana considerada de custo médio e sem grandes estrelas.

estaria na base dos filmes *Nouvelle Vague*. A reflexão do crítico André S. Labarthe, colaborador dos *Cahiers* a partir de 1956, ajuda-nos a entender como o período dedicado à escrita pôde funcionar como escola para os futuros realizadores:

Nos *Cahiers*, rapidamente eu senti que se falava de cinema como se cada um tivesse feito filmes. Falava-se de *travelling*, de plano-seqüência, de profundidade de campo, enquanto na crítica tradicional não se falava jamais nisso. [...] Havia já Bazin, o primeiro não-cineasta a falar como um cineasta⁴⁶.

Como foi discutido anteriormente, os jovens críticos levaram ao extremo suas considerações sobre a forma e, nesse sentido, foram além dos ensinamentos de Bazin. Mas, seguros de suas idéias sobre a forma fílmica, puderam questionar tudo ou quase tudo que o cinema fazia anteriormente. O conhecimento sobre a decupagem clássica e o gosto pelo *filme B* serviam como fonte de inspiração e forneciam a forma a ser reinventada. As discussões em torno do realismo ganham um sentido particular. Antes, com Bazin, o plano-seqüência e a profundidade de campo incentivavam a crença na imagem. Agora, a montagem picota o real em múltiplos pedaços e já não repousa nas soluções de continuidade a ilusão realista. Podemos evocar aqui o falso plano-seqüência de *Eu, um Negro*. Mas a cena emblemática desse novo modelo encontra-se em *Acossados*: quando a câmera acompanha o prolongamento de braço de Michel e interrompe o movimento para enquadrar, abruptamente, a arma em sua mão. O realismo reivindicado por essa geração liga-se a outras características de seus filmes: o abandono dos estúdios e a escolha de assuntos mais próximos ao cotidiano vivenciado por eles.

Como escola artística, a *Nouvelle Vague* supõe um conjunto de práticas e referências estéticas às quais os filmes serão mais ou menos fiéis: a idéia de um autor/realizador (normalmente acumulando as funções de roteirista e diretor); a improvisação das concepções de seqüências e diálogos assim como do trabalho de ator; a preferência por locações em detrimento dos estúdios, mas também por luz natural e som direto; o trabalho concentrado em equipes pequenas e, por fim, a preferência por atores iniciantes ou não-profissionais⁴⁷. Esse programa a um só tempo ajuda os jovens realizadores a construírem uma estética e a escaparem do peso da produção industrial.

⁴⁶ André S. Labarthe em entrevista BAECQUE, Antoine de; TESSON, Charles. Comment peut-on être moderne ? In : BAECQUE, Antoine de; TESSON, Charles. (Org.). *La Nouvelle Vague*. Paris : Cahiers du Cinéma, 1999. p. 7.

⁴⁷ Cf. MARIE, Michel. *La Nouvelle Vague*, op. cit., p. 63.

Na formulação de sua atuação, os agora cineastas elegem como figura central o realizador/autor. O conceito forjado nos tempos de críticos serviria aos realizadores com o sentido um pouco deslocado. A princípio, nas páginas dos *Cahiers du Cinéma*, o grupo elegeu seus *pais fundadores* do cinema. Mas um jovem estreante não poderia reivindicar para si mesmo a entrada nesse panteão. No entanto, a idéia de autor/realizador permanece; não mais para defender o *status* de arte para o cinema, nem para indicar os fundadores dessa arte. Remanescente da *Política dos Autores*, o conceito ajuda a tirar o foco das produções e estrelas caríssimas. Sem contar com grandes investimentos, eles fazem filmes de autor. O grupo, originado no exercício da crítica cinematográfica, passa a trabalhar em pequenas equipes na produção de filmes. A escassez de verbas de produção é compensada pelo o legado dos tempos de *Jovens Turcos*. Ou seja, o conhecimento adquirido sobre cinema freqüentando os cineclubes de Paris ou na escola que foi para eles a militância crítica, bem como a *Política dos Autores*, concentrando os méritos de um filme no diretor. Também recorreram aos colegas de redação para viabilizar as produções, e não é difícil encontrar o nome de uns nos créditos dos filmes de outros, para ficarmos em poucos exemplos: em *Acosados*, de Godard, Truffaut aparece como autor da história original e Chabrol como conselheiro artístico; já o filme de Rivette *Paris nos pertence* tem Truffaut e Chabrol como produtores; este último produziu ainda o primeiro filme de Rohmer, *Sob o Signo de Leão*⁴⁸. Jean Rouch será particularmente beneficiado pelo clube com a realização de *Gare du Nord*. Para a produção de *Paris vu par...* o grupo retorna ao modelo de produção artesanal no qual a colaboração dos amigos compensa a escassez de recursos. O esquete de Rouch trará no elenco sua antiga colaboradora Nadine Ballot e ainda Barbet Schroeder, o produtor do filme. Conseguem, assim, certa autonomia, sobretudo em relação à indústria cinematográfica. O que significa driblar dois problemas: a dificuldade de conseguir financiamento para o projeto e, caso esse fosse superado, os altos investimentos poderiam vir acompanhados por excessos de ingerência nos projetos de seus artistas contratados. Portanto, também movido por um desejo de escapar do peso do trabalho industrial, os jovens críticos delineiam as regras que balizariam essa nova escola estética. Esse desejo de autonomia lembra aquele acalentado por Mozart, se não

⁴⁸ À *Bout de Souffle*, Jean-Luc Godard, 1960. *Paris nous appartient*, Jacques Rivette, 1958. *Le signe du Lion*, Eric Rohmer, 1959.

esquecemos, como diz Elias, que diferentemente das organizações empresariais modernas, na corte uma proximidade física contrastava com um alto grau hierárquico⁴⁹.

A constituição desse movimento está relacionada à ascensão do jovem na sociedade francesa. O próprio termo *nouvelle vague* surgiu de uma pesquisa sobre o tema da juventude publicada em um periódico em 1957⁵⁰. Um ano antes, estreava em Paris *E Deus criou a Mulher*⁵¹. Nesse filme, a personagem de Brigitte Bardot parecia a própria encarnação dos desejos das jovens francesas liberadas. Em 1959, o mesmo periódico retoma o termo usado na pesquisa sobre os jovens, agora para associá-lo a um conjunto de filmes saídos naquele ano, tendo em comum o fato serem realizados por jovens diretores. Dessa forma, o movimento encontra seu nome. Assim como os realizadores, jovens também são os protagonistas de seus filmes. Truffaut tem 27 anos, quando *Os Incompreendidos* conquistam os presentes ao Festival de Cannes. Godard tem 28, quando produz seu *Acossados*. A juventude marca esses dois filmes: na história do adolescente Antoine Doinel ou do jovem casal Michel e Patricia. Mais notável é a novidade estética: um sopro de jovialidade chega às telas de cinema. Tendo Paris como locação e aproveitando a iluminação oferecida pela cidade, os dois filmes têm como marca o abandono das formas concebidas nos estúdios. Ao cinema protegido das intempéries das ruas, eles contrapõem o acaso e o imprevisto. Rouch aparece em sintonia com essa jovialidade. Filmado nas ruas de Accra, seu *Eu, um Negro* traz como protagonista o jovem Robinson em busca de emprego. *La Pyramide Humaine* concentra-se em grupo de secundaristas de Abidjan para tratar do tema das relações inter-raciais. Já *Gare du Nord* mostra as dificuldades vividas por um jovem casal no seio da sociedade de consumo. Assim, os medos e desejos da juventude ascendem às telas de cinema. O tema da juventude conduzido por jovens rebeldes constitui mais uma possível relação entre o cinema desse período e o Romantismo.

A herança romântica não se limita, então, à defesa do gênio/autor e à busca de certa autonomia. Junto ao tema da juventude, podemos encontrar outros traços que remontam ao romantismo. A personagem central de *Les Cousins* seria uma atualização do

⁴⁹ Cf. ELIAS, Norbert. *Mozart: sociologia de um gênio*, op. cit., p. 21.

⁵⁰ O periódico em questão é o *L'Express*. Cf. MARIE, Michel. *La Nouvelle Vague*, op. cit., p. 8.

⁵¹ *Et Dieu créa la Femme*, Roger Vadim, 1956.

tipo “artista genial”, movimentando-se em um filme que ostenta músicas de Mozart. A apreciação feita por Bernard Dort da obra de Godard é pautada pela presença de elementos do romantismo em alguns filmes desse diretor⁵². A seqüência de abertura de *Os Incompreendidos* é marcada por um acento lírico que pontuará o filme e culminará na seqüência final, quando Doinel corre em direção ao mar, ao infinito, à liberdade. E, como disse Candido, sobre o movimento no Brasil: “...os românticos foram buscar nos países estranhos, nas regiões esquecidas e na Idade Média pretextos para desferir o vôo da imaginação”.⁵³ Já esses românticos do pós-guerra buscam, de forma semelhante, um mundo capaz de trazer para o cinema elementos que permaneciam distante das narrativas fílmicas. Os heróis da vida cotidiana, o universo das camadas médias e baixas da sociedade, assim como a juventude são verdadeiras regiões esquecidas pela cinematografia anterior e serão descobertas e defendidas pelos novos diretores.

Nos filmes de Rouch o romantismo aparece, como foi analisado em *Jaguar*, marcado por um acento lírico e por certa defesa de uma convivência harmônica entre Homem e Natureza. Mas também na crença da capacidade do cinema mudar a vida das pessoas. Dois filmes apontam para essa crença de maneira bem diversa. O fim de *Os Mestres Loucos* parece ser um convite a olhar para o rito sem enfatizar seu lado “selvagem”. A voz-over fala de um remédio que os permite viver em harmonia e que nós/civilização ocidental *ainda* não conhecemos. A presença do *ainda* nessa frase indica certo desejo de transformar o filme em veículo para a divulgação e a aceitação dessa cultura tão distante da ocidental. Sabemos, no entanto, que apesar desse desejo anunciado no próprio filme o resultado foi uma controvérsia jamais superada. Outro filme volta a afirmar de maneira ainda mais radical a crença de Rouch no poder do cinema. Trata-se de *La Pyramide Humaine* cujas palavras do narrador defendem de forma clara o poder transformador dessa experiência cinematográfica:

Que importa a história plausível ou não. Que importa a câmera e o microfone.
Que importa o realizador. (...) O que se passou em torno da câmera é muito mais importante. (...) Europeus e africanos aprenderam a se amar, a discutir e reconciliar-se.
Isso que muitos anos dividindo um mesmo lugar não pôde fazer [a sala de aula], um

⁵² Cf. DORT, Bernard. Godard ou le romantique abusif. *Les Temps Moderne*, Paris, n. 235, p. 1118-1128, dez. 1965.

⁵³ CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos* (2º volume: 1836-1880). São Paulo: Martins, 1971. p. 23.

simples filme, com sua improvisação diária, conseguiu. Para esses jovens africanos e europeus a palavra 'racismo' não faz mais sentido.

O cinema poderia, então, ser uma arma para nos ajudar a mudar o mundo ou a vê-lo de uma forma diferente. As pretensões anunciadas nesses dois filmes de Rouch iam além do que eles podiam efetivamente fazer. No entanto, os filmes da *Nouvelle Vague* ajudaram a construir uma estética capaz de renovar a maneira de conceber as imagens do mundo e ajudavam a pensar o mundo de uma nova forma. Não seria demais dizer que filmando pelas ruas de Paris e focando os anseios da juventude daquele início dos anos sessenta, esses filmes antecipavam os sentimentos que eclodiriam nas revoltas de maio de 1968. Aqui, outra idéia parece herança romântica: a defesa da liberdade. Como Doinel correndo em direção ao mar, os diretores desse período buscavam escapar das amarras que limitavam sua atuação. Aqui, a noção de *liberdade* ganha sentidos diversos. Pode ser o resultado do desenvolvimento tecnológico, permitindo às equipes de filmagem maior mobilidade, sendo uma *liberdade espacial*. Mas também uma *liberdade temática* propondo temas até então pouco tratados pelo cinema. Ou ainda uma *liberdade produtiva* proporcionando maior autonomia aos realizadores para desenvolver projetos pessoais. A *liberdade* parece ser o grande tema da época, sendo também partilhada pelos cineastas relacionados aos cinemas verdade e direto.

Em um contexto de busca por autonomia, os filmes de Rouch com suas soluções inventivas e baratas conquistam os críticos dos *Cahiers*. No momento em que eles começam a filmar, Rouch torna-se particularmente importante por apresentar soluções estéticas em filmes de custo reduzido. Seu papel pioneiro para a *Nouvelle Vague* é destacado por Marie. Ao falar da ficção improvisada, ele aponta *La Punition* como “matriz estética de filmes de Rivette e Rohmer dos anos setenta e oitenta”⁵⁴. O uso da *voz-over* em *Eu, um Negro* e *Os Mestres Loucos* participa da origem de certa *mise-en-scène da voz* que outros filmes *nouvelle vague* utilizarão⁵⁵. A maneira como Rouch fez a pós-sincronização de *Eu, um Negro* influenciará principalmente Godard⁵⁶. E por fim, *Crônica de um Verão* é o primeiro filme francês a usar o som sincronizado. Estas características são particulares aos

⁵⁴ MARIE, Michel, *La Nouvelle Vague*, op. cit., p. 71.

⁵⁵ Cf. MARIE, Michel, *La Nouvelle Vague*, op. cit., p. 72.

⁵⁶ Godard dublará Jean-Paul Belmondo em *Charlotte et son Jules* e em *Acossados* “com a mesma liberdade e desenvoltura aparente”, MARIE, Michel, *La Nouvelle Vague*, op. cit. p. 84.

filmes de Rouch e serão especialmente utilizadas pelos novos diretores. Mas se voltarmos à lista das principais características dos filmes dessa escola, não será difícil reconhecê-las nos filmes de Rouch, embora não como pioneiro. É interessante perceber como Marie utiliza repetidas vezes a expressão “mais uma vez Rouch” para marcar a influência deste diretor sobre o movimento francês do período⁵⁷. E ao tratar da estética construída por esse movimento coloca os filmes de Rouch na linha de frente:

O modelo inicial foi encarnado pelos filmes de Jean Rouch a partir de *Eu, um Negro* (1958). Rouch será o mais fiel a ele ao longo dos anos sessenta, com filmes como *La Pyramide Humaine* (1959) e *La Chasse au Lion à l'arc* (1965). [...] Modelo que está na origem de uma das obras mais fortes do cinema dos anos sessenta: *Gare du Nord*, curta-metragem realizado por Jean Rouch para o manifesto coletivo *Paris vu Par...* em 1965⁵⁸.

O trabalho de Rouch será particularmente importante para a constituição do estilo godardiano. Para Esquenazi, *Acossados* beneficia-se de três características principais. Duas delas remanescentes de sua ligação com a crítica (o conhecimento acumulado sobre decupagem clássica americana) e de sua inserção naquele grupo, beneficiando-se da mobilização do grupo de amigos para produzir o filme. A terceira seria a influência exercida pelos filmes de Bergman e Rouch em sua maneira de ver o cinema nesse momento em que decide tornar-se cineasta⁵⁹. Mais precisamente sobre a influência de Rouch, ele diz: “O estilo de Godard, pelo menos aquele de *Acossados* e de *Uma mulher é uma mulher*⁶⁰, começa a nascer quando o olhar do cineasta-crítico descobre *Eu, um Negro*, documentário do imaginário”⁶¹. O diálogo que a obra de Rouch mantém com *Acossados* torna-se particularmente importante quando dimensionamos a importância desse filme

⁵⁷ Cf. MARIE, Michel. *La Nouvelle Vague*, op. cit., p.82, 83 e 84

⁵⁸ MARIE, Michel. *La Nouvelle Vague*, op. cit., p. 64. A data citada por Marie não corresponde à data apresentada na caixa de DVD em que os filmes foram lançados, cujos anos marcam o depósito legal da obra: *La Pyramide Humaine* (1961) e *La Chasse au Lion à l'arc* (1967). Segundo Eaton, o primeiro foi filmado durante o ano de 1959. Segundo Pédral, o segundo foi filmado entre 1958 e 1965. Cf. *Jean Rouch : le geste cinématographique*. Paris: Éditions Montparnasse, 2005. 1DVD, EATON, Mick. *Chronicle. Anthropology – Reality – Cinema: the films of Jean Rouch*. London: British Film Institute, 1979. p. 12 e PRÉDAL, René. (Volume dirigido por). Jean Rouch ou l'é Cine-plaisir. *CinémAction*. Paris, 81, 1996. p. 218.

⁵⁹ Cf. ESQUINAZI, Jean-Pierre. *Godard et la Société Française des années 1960*, op. cit., p. 72-73.

⁶⁰ *Une Femme est Une Femme*, Jean-Luc Godard, 1961.

⁶¹ ESQUINAZI, Jean-Pierre. *Godard et la Société Française des années 1960*, op. cit., p. 79.

para a *Nouvelle Vague* e, conseqüentemente, para a história do cinema. Considerado por Marie como o primeiro filme-manifesto do movimento⁶², Esquenazi ressalta como ele, a um só tempo, foi sucesso de público e deixou desconcertada a crítica francesa à época de seu lançamento; crítica que não encontrava palavras para descrever a novidade representada pelo filme⁶³.

Rivette ressalta o lugar de Rouch para o cinema francês⁶⁴. Ele foi um motor. Alguém que fez movimentar, indicou caminhos, apontou soluções. Como disse Marie, ele foi um pioneiro. Porém, sua importância para a constituição de uma estética, suas inovações técnicas e metodológicas resultou em filmes de baixa atratividade para o grande público, cujo interesse e exibição foram circunscritos nos circuitos de arte e nos festivais de cinema. Enquanto outros diretores da *Nouvelle Vague* transpuseram com mais facilidade as fronteiras francesas, Rouch permaneceu restrito a um círculo de iniciados. Seu nome aparece ligado aos dois filmes-manifestos do movimento: ao primeiro, como importante influência e ao segundo, como diretor de um dos esquetes. Desconhecido do grande público sua influência no cinema exerce-se diretamente sobre filmes, cineastas e pensadores. Foi um pioneiro que inspirou seus contemporâneos. E pelas mãos de Godard, ele ascendeu ao panteão dos autores eleitos pelos *Cahiers*.

A relação de Rouch com a *Nouvelle Vague* é marcada, a princípio, pelo diálogo entre seus filmes e Godard, tanto o crítico quanto o cineasta. De um modo geral, Rouch ofereceu um modelo viável de cinema, no qual as soluções estéticas não rivalizam com um orçamento baixo. Com a liberdade de quem não se sentia comprometido com uma tradição cinematográfica, suas regras ou seus temas, ele começou a filmar. Como os românticos de outros tempos buscaram em lugares distantes os temas de suas obras, Rouch encontrou na África um mundo a ser filmado, recheado de infinitas histórias a serem contadas. Certamente, entre os românticos de século XVIII e os da segunda metade do século XX muitas diferenças se impõem. Mas o cinema do pós-guerra, a fim de ser reconhecido como arte, recorre ao legado romântico e suas idéias libertárias para se

⁶² O segundo filme-manifesto é *Paris vu Par...*, do qual participará Rouch. Cf. Marie, Michel, *La Nouvelle Vague*, op. cit. p. 93 e 76.

⁶³ Cf. ESQUINAZI, Jean-Pierre. *Godard et la Société Française des années 1960*, op. cit., p. 70.

⁶⁴ Cf. RIVETTE, Jacques. *Le temps déborde: entretien avec Jacques Rivette par Jacques Aumont, Jean-Louis Comolli, Jean Narboni et Sylvie Pierre. Cahiers du Cinéma*, Paris, n. 204, p. 20, 1968.

impor. A luta em defesa do autor de cinema despreza a análise do conteúdo dos filmes e suas possíveis implicações políticas, provocando a ira da crítica mais identificada com o pensamento de esquerda. Mas, os *Jovens Turcos* apenas se interessavam pela defesa dos gênios cinematográficos.

No mesmo período em que a *Nouvelle Vague* ocupa a produção de filmes e o debate sobre cinema na França, ao redor do mundo outros cineastas também questionam os dogmas cinematográficos de até então. Dentre estes, encontram-se os relacionados aos Cinema-verdade e Cinema Direto. Ambos relacionam-se ao cinema documentário, e remetem a um tipo de filme feito a partir da tomada em direta das cenas, pessoas e diálogos. Rouch e seus filmes aparecem aqui como protagonistas.

3 – Cinema-verdade e Cinema Direto

O fim dos anos cinquenta foi dominado, na França, pelo debate em torno da *Política dos Autores* e pelo surgimento da *Nouvelle Vague*. Esse debate seria incrementado, no início da década seguinte pelo, a princípio, chamado Cinema-verdade, mais tarde também conhecido como Cinema Direto. Ponto de irrupção desse novo debate foi o lançamento em Paris, em 20 de outubro de 1961⁶⁵, de *Crônica de um Verão* realizado em parceria por Jean Rouch e Edgar Morin. O filme dialoga com a *Nouvelle Vague* e participa de um contexto mais amplo, transcendendo às fronteiras francesas. Na mesma época e em outras partes do mundo, o cinema documentário conhece importantes debates desencadeados, sobretudo, pelas novas possibilidades técnicas como câmeras mais leves e gravador de som sincronizado com a imagem. Por outro lado, o crescimento do jornalismo filmado incentivado pela televisão ajuda a desenvolver técnicas e estéticas capazes de interferir na produção de imagens do mundo vivido. Tal novidade colabora para uma mudança na maneira de perceber as imagens documentárias e fomenta discussões éticas e estéticas, suscetíveis de interferir no curso das produções cinematográficas. Nesse contexto, três países se destacam: França, Canadá e Estados Unidos.

⁶⁵ Cf. CHEVASSU, François. *La Revue du Cinéma - Image et Son*. Paris, 1962, p. 64-66. (la saison cinématographique 1962).

Para a constituição desse cinema, três aspectos colaboraram: as novidades tecnológicas, o jornalismo filmado e o hábito recente do público diante do novo tipo de imagem. O jornalismo demandava o desenvolvimento de uma tecnologia mais leve e ágil, ao mesmo tempo em que influenciava a formação visual do espectador. Este passava a ter mais contato com imagens feitas com luz natural, por vezes com a câmera na mão, fora de foco ou enquadrada de maneira pouco habitual. Tais características popularizavam-se como marcas do filme documentário: feito de improviso no calor dos acontecimentos não se permitiria o mesmo tipo de apuro formal dos filmes de estúdio. Nesse momento, a influência da televisão é mais forte nos Estados Unidos e Canadá. A produtora Drew Associates recebe grande financiamento do grupo Time-Life. O ONF – Office National du Film⁶⁶ produz anualmente cerca de cinquenta filmes de curta metragem destinados primeiramente à televisão. Enquanto isso, na França, o cinema documentário segue um tanto marginal e ligado à *Nouvelle Vague* como uma espécie de movimento dentro do movimento. No entanto, filmes de Rouch, como *La Punition* e *Jaguar* têm suas estréias na televisão. Drew Associates e ONF juntamente com alguns realizadores franceses, Rouch entre eles, são os principais protagonistas das transformações por que passava o cinema documentário na época.

Rouch foi ainda um dos responsáveis pelas transformações tecnológicas que permitiriam esse novo cinema. Antes, uma tecnologia rudimentar possibilitava um sincronismo aproximativo e a maioria dos filmes optava pela dublagem em estúdio. O canadense Michel Brault, que deixou a ONF para trabalhar em *Crônica de um Verão*, conta como foi feito o primeiro filme sincronizado francês. Nessa ocasião, foi usado pela primeira vez um protótipo da câmera Coutant-Mathot-KMT 16 mm e o Nagra Neopilot Perfectone. O equipamento era inadequado ao uso pretendido, denunciado o desejo de ultrapassar os limites impostos pela tecnologia. Segundo Marsolais, com câmera portátil no ombro, Brault fez alguns planos considerados audaciosos na época: nas escadas do *Petit-Clamart*, na casa de Ângelo, na usina, e as cenas de Marceline caminhando na *Place de la Concorde* e nos *Halles*⁶⁷. Mas ela carecia de som sincronizado e as 25 horas de filme

⁶⁶ A sigla também existe em inglês: NFB – National Film Board.

⁶⁷ Cf. MARSOLAIS, Gilles. Une amitié féconde: le système d'échange entre cinéma québécois et le cinéma de Jean Rouch. *CinémAction*, Paris, n. 81, p. 130, 1996.

rodado foram sincronizadas palavra por palavra. Tal situação levou ao diálogo com engenheiros e ao desenvolvimento da Éclair 16. Brault fala dessa experiência: “Jean Rouch foi o motor principal que provocou a reunião entre Kudelsky-Nagra e Coutant-Eclair. Neste momento nasceu o cinema-direto, que a princípio se chamou cinema-*verdade*”⁶⁸.

Nas produções relacionadas ao Cinema-verdade e ao Cinema Direto as narrativas se aproximam mais do ordinário que do sensacional. Nesses filmes, ganham em importância as histórias de pessoas comuns. Como os imigrantes buscando emprego em Abidjan, em *Eu, um Negro* ou a comunidade se organizando para reviver uma tradição (a da pesca do marsuín) no Canadá, em *Pour la Suite du Monde*⁶⁹. Em alguns casos, a personagem escolhida para o filme pode ser célebre, mas os filmes expõem as incertezas e as fragilidades de sua personagem. *Jane*⁷⁰ mostra a estréia fracassada no teatro de uma Jane Fonda que, conhecida como filha de Henry Fonda, ainda não era estrela. No filme, vemos seu cotidiano de ensaios, viagens de apresentação pelas cidades americanas e leitura de críticas desfavoráveis. Ao escolher filmar Jane Fonda lutando por um lugar na tablado, o filme a aproxima, em certa medida, dos pescadores canadenses e imigrantes africanos lutando por reavivar uma tradição ou conseguir um emprego. Assim, esses filmes se aproximam da vida ordinária ao explorarem a vida das pessoas comuns ou ao exporem um cotidiano de lutas, hesitações, pequenos sucessos ou fracassos, distanciando as pessoas públicas do *glamour* antes associado às estrelas cinematográficas.

Outro filme da Drew Associates traz um exemplo semelhante. *Primárias*⁷¹ tratam das prévias eleitorais que indicariam John F. Kennedy candidato à presidência dos Estados Unidos. Seu foco está no cotidiano da campanha dos dois candidatos no estado de Wisconsin, considerado reduto de seu oponente, o senador Hubert Humphrey. O filme termina sem que haja um vencedor, ambos seguem otimista para a disputa em outros estados. Durante o filme, a diferença entre as imagens dos dois candidatos parece ser mais conseqüência das diferenças entre os candidatos que entre maneiras de filmar. Apenas chama a atenção que tanto a seqüência inicial quanto a final sejam dedicadas a

⁶⁸ Brault em entrevista a MAGGI, France e MAGGI, Gilbert, Entretien avec Michel Brault. *CinémAction*, Paris, n. 81, p. 134, 1996. (Grifos do autor).

⁶⁹ Filme não lançado no Brasil, de Michel Brault e Pierre Perrault, 1963.

⁷⁰ Filme não lançado no Brasil, Drew Associates, 1963.

⁷¹ *Primary*, Drew Associates, 1960.

Humphrey. Nesse sentido, não se pode dizer que o filme favoreça especialmente um dos candidatos, ou se favorece, certamente não seria Kennedy. Nas escolhas do que filmar, não há uma particular exploração pelo que foge ao cotidiano. A câmera de Albert Maysles busca os detalhes: as mãos ansiosas de Jackie enquanto faz sua saudação, os pés dos eleitores enquanto preenchem a cédula de votação. Segundo François Niney, o filme é regido por uma tensão paradoxal: por um lado se aproxima do indivíduo Kennedy por trás do político, por outro colabora com a construção do mito Kennedy⁷². Creio que a análise de Niney colabora para a argumentação de que neste filme uma nova forma de lidar com as personagens está em questão, não mais pautada pela lógica do extraordinário, pois que o filme constrói o mito Kennedy sem destruir o homem comum, mas incorporando-o.

Apesar de aproximados pela forma de abordagem, as personagens de *Eu, um Negro* e *Primarias* ou *Jane* seguem longe umas das outras. O apelo dos dois jovens, já conhecidos do público e com carreira em ascensão, costuma ter melhor aceitabilidade do que o das personagens do filme canadense ou francês. Também é preciso lembrar que a Drew Associates mantém uma estrutura dramática mais adequada à conquista e manutenção de audiência, talvez por causa de sua ligação com a televisão. Marsolais e Niney nos oferecem um exemplo ainda mais contundente: em *The Chair*⁷³, a montagem paralela alterna um condenado terminando de escrever seu livro e os preparativos da cadeira elétrica. Já na descrição feita por Niney as imagens alternam-se entre a preparação da cadeira e a batalha dos dois advogados para conseguir a graça para seu cliente⁷⁴. Seja qual for a versão correta, percebe-se como a luta da vida contra a morte é sobrevalorizada pelos recursos de montagem. Assim, a exploração de momentos de crise e tensão pode fornecer elementos de dramaticidade ao filme e favorecer a conquista de audiência; uma vez que esta é mais habituada ao modelo ficcional cuja luta da personagem central para conquistar um objetivo costuma ser o centro do filme.

⁷² CF. NINEY, François. *L'épreuve du réel à l'écran : essai sur le principe de réalité documentaire*. Bruxelles: De Boeck Université, 2002, p. 141.

⁷³ Filme não lançado no Brasil, Drew Associates, 1962.

⁷⁴ Cf. MARSOLAIS, Gilles, *L'aventure du cinéma direct revisitée*. Québec: Les 400 coups, « collection cinéma », 1997, p. 69. CF. NINEY, François. *L'épreuve du réel à l'écran : essai sur le principe de réalité documentaire*, op. cit., p. 141.

Na estrutura de funcionamento da Drew Associates, os diretores e câmeras podiam revezar-se em projetos diferentes, mas a palavra final cabia a Robert Drew. Em busca de maior independência, Albert Maysles funda sua produtora com o irmão David, em 1961, e Donn Alan Pennebaker e Richard Leacock deixam a associação em 1963⁷⁵. François Niney encontra em *Happy Mother's Day*⁷⁶ o momento de ruptura entre os interesses do Cinema Direto e da televisão. Segundo ele, Leacock e Joyce Chopra fizeram um filme denunciando o circo midiático construído em torno de uma mãe de quintuplos; mas o filme veiculado (*The Quintuples Fischer*, montado aproveitando as imagens do anterior) festejava a feliz mamãe⁷⁷.

Os filmes e os realizadores do Cinema-verdade e do Cinema Direto dividem uma época, um espírito e partilham métodos, técnicas e discussões éticas e estéticas. Os realizadores disputaram e tentaram marcar diferenças entre seus trabalhos. Mas a questão permanece insolúvel: seriam estes dois movimentos distintos? Quando tentamos separá-los, percebemos mais facilmente os pontos de união. Ao contrário, quando tentamos reuni-los sob um mesmo guarda-chuva, saltam aos olhos as diferenças. E talvez por isso a controvérsia envolvendo os nomes, métodos de trabalho e conceitos relacionados aos filmes perdurem até hoje, como pudemos observar no festival *É Tudo Verdade* dedicado a eles. E se não é possível fazer uma distinção definitiva e assertiva entre os dois movimentos, também não podemos uni-los ignorando as diferenças que existem entre práticas e métodos adotados.

3.1 – Qual a verdade do *Cinema-verdade*?

A controvérsia envolvendo o Cinema-verdade e o Cinema Direto inicia-se como terminológica e, mais tarde, passa a englobar conceitos e práticas ligados ao cinema documentário dos anos sessenta. O uso da expressão *cinema-verdade* aparece como um problema. Afinal, a qual entendimento ela nos leva: um cinema que fala a verdade; a verdade no cinema; a verdade do cinema; um cinema de verdade... Acrescido de uma questão filosófica “o que é a verdade?”. A despeito de toda problemática imposta pela

⁷⁵ Cf. MARSOLAIS, Gilles, *L'aventure du cinéma direct revisitée*, op. cit., p. 67.

⁷⁶ Filme não lançado no Brasil, R. Leacock e J. Chopra, 1963.

⁷⁷ Cf. NINEY, François. *L'épreuve du réel à l'écran : essai sur le principe de réalité documentaire*, op. cit., p. 142-143.

expressão, ela foi usada por Edgar Morin em um artigo que sucedeu o Festival Internacional do Filme Etnográfico de Florença de 1959, no qual participou do júri ao lado de Rouch. Em janeiro do ano seguinte, ele publicou no *France-Observateur* um artigo intitulado “Por um novo cinema-verdade”⁷⁸. Depois, o título do artigo seria retomado na divulgação de *Crônica de um Verão*, cujos cartazes o reproduzem como slogan. E, no filme, a voz-over anuncia que ele não é representado por atores, mas vivido por homens e mulheres que participaram de uma nova experiência, a do cinema-verdade.

Neste artigo, Morin defende a existência de uma autenticidade relacionada ao vivido não reproduzível pelos filmes romanescos. Ela seria um ‘não sei o quê’ apenas captado diretamente sobre o vivido. Não se trataria aqui de um problema de verdade (em não importa qual acepção), uma vez que o autor reconhece nos filmes romanescos a presença de verdades profundas da humanidade. Tal autenticidade também não estaria nos filmes de atualidades. Pois estas, sempre segundo o autor, mostrariam uma vida “endomingada, oficial, ritualizada, pontuadas por homens de estados, discursos” e, ainda, usariam equipamentos muito pesados, não permitindo um contato mais íntimo com a vida cotidiana. Ele encontra alguns exemplos dessa autenticidade no cinema. Seria um deles, Dziga Vertov com sua câmera escondida em um carro “roubando” pedaços da vida. No entanto, segundo Morin, o cinema documentário permaneceria muito distante dos homens, renunciando essa seara em favor do cinema romanesco. Rouch apareceria nesse contexto como um novo tipo de cineasta capaz de reintegrar o homem ao cinema. Mas ele não estaria sozinho. Ao seu lado, Morin encontra os realizadores do *Free Cinema* britânico. E acrescenta, o verdadeiro pai do *cinema-verdade* é certamente mais Flaherty que Vertov. Sobre Rouch, escreve:

O grande mérito de Jean Rouch está em definir um novo tipo de cineasta, o cineasta-escafandrista que mergulha no meio do real. Desvencilhando-se dos adereços tecnológicos habituais, munindo-se de uma câmera 16 mm e com um gravador Nagra a tiracolo, Jean Rouch pode, de agora em diante, integrar-se em uma comunidade como camarada e indivíduo e não mais como diretor de equipe. Ele aceita o desarranjo, a falta de relevo do som, a imperfeição da imagem. E, aceitando perder

⁷⁸ MORIN, Edgar. Pour un nouveau “cinéma-vérité”. *France-observateur*, 14/01/1960. (Cópia arquivada pela Bibliothèque du Filme, Paris).

uma estética formal, ele descobre terras virgens: uma vida que possui em si mesma seus segredos estéticos.

Morin parece buscar um cinema que, filmando o mundo vivido, seja capaz de falar do homem, de seus sentimentos e de sua subjetividade. O evento em Florença promoveu o encontro entre Rouch e Morin. Já o artigo deste último está na origem de debates conceituais e formais travados pelo cinema neste início de década. Morin convida Rouch para filmar em Paris, para enfrentar “sua própria tribo” uma vez que até aqui ele apenas havia filmado na África. Surgia do encontro entre o sociólogo e o antropólogo o projeto *Crônica de um Verão*.

O projeto⁷⁹ formulado para viabilizar a produção do filme assemelha-se a uma carta de intenções. Segundo esse texto, não se trata de fazer um filme nem romanesco, nem documentário, nem sociológico. “É um filme etnológico no sentido forte do termo: ele busca o homem”. Uma experiência a ser vivida em conjunto pelos autores e atores. As personagens (escolhidas entre amigos e conhecidos dos diretores) seriam diferentes entre si, sem que pudessem ser consideradas “tipos”. As imagens desnudariam “os gestos e as atitudes no trabalho, na rua, na vida cotidiana, etc...”, mas nós tentaremos criar um clima de conversação, de discussões espontâneas, familiares e livres, das quais emergirão a natureza profunda de nossas personagens e a natureza profunda de seus problemas”. E a maior ambição dos realizadores seria fazer com que cada espectador saísse do cinema perguntado a si mesmo “como você vive?”.

Mas antes do filme ser concluído já começaram os “mal-entendidos”. As intenções e prioridades anunciadas por Morin não seriam acolhidas pelo conjunto dos receptores desse projeto/filme. E não demoraria para a sonhada pergunta sobre as maneiras de viver fosse substituída, pelo público e pela crítica, por “mas o que pode significar *verdade* em um filme?”. O caminho para uma leitura *científica* é lançado ainda em novembro de 1960, quando *Les Lettres Françaises*⁸⁰ dizem que as personagens montam um panorama da sociedade parisiense daquele verão de 1960, no qual brilha por sua ausência o grande

⁷⁹ Para este parágrafo ver MORIN, Edgar & ROUCH, Jean. *Chronique d'un Été*, op. cit., p. 8-10.

⁸⁰ KAPLAN, Nelly. Jean Rouch devant les Blancs. *Les Lettres Françaises*, 16/11/1960. (Cópia arquivada pela Bibliothèque du Filme - Bifi, Paris).

burguês, pois todos os que foram convidados se recusaram a participar⁸¹. Segundo esse artigo, poderíamos esperar do filme uma construção abstrata daquele verão parisiense, procurando dar conta de um determinado lugar e época. A análise do filme, no entanto, ajuda a entender como sua mais importante contribuição ao cinema não está em uma construção abstrata incompleta, mas nos experimentos sobre as possibilidades relacionais entre o aparato cinematográfico e os atores.

Esse filme experimenta formas de relação entre o *eu* e o *outro* que buscam romper com a noção positivista de *observador* e *observado* que manteria cada um seu papel como se fosse possível ignorar a presença um do outro. Levado ao limite, esse modelo suporia a não contaminação das atitudes, gestos e ações do observado pela presença do observador. Sabemos, no entanto, ser esta uma situação de laboratório. Na vida cotidiana, desde que ambos estejam conscientes da presença um do outro, o jogo entre observador e observado sofre constante influência das ações e reações de ambos os pólos. Ao reconhecer isso, pode-se tentar minimizar a interferência provocada por este encontro, limitando a participação do observador, ou mesmo “limpando” os efeitos desta participação retirando do filme as marcas mais visíveis dos momentos suscitados pela interação. Diferentemente, em *Crônica de um verão*, a presença do observador é manifesta e nisso ele se distingue de *Eu, um Negro*. Vemos como ele apresenta as regras do jogo interativo ao outro e ao público. Negociações acontecem diante da câmera, mesmo que não todas. Dessa maneira, não apenas o observador e o observado têm consciência da presença um do outro, mas tal consciência é explicitada para o público. Dessa forma, muitas das discussões feitas a partir de *Eu, um Negro* são incrementadas com a análise de *Crônica de um Verão*.

Uma das cenas iniciais de *Crônica de um verão* mostra os diretores Rouch e Morin explicando o projeto do filme a uma das atrizes-personagens. Nesse momento, o filme explicita-se ao público. O problema da interação entre o aparato cinematográfico e o ator assume imediatamente o primeiro plano. Rouch duvida da possibilidade da conversação não ser alterada pela presença da câmera. A atriz Marceline confessa sentir-se intimidada diante da situação e teme não estar pronta na hora em que for preciso, ou seja, na hora de

⁸¹ Além dos próprios Edgar Morin e Jean Rouch, são personagens do filme: Marylou, imigrante italiana que trabalhava como datilógrafa dos *Cahiers du Cinéma*; Marceline, judia que esteve nos campos de concentração; Jean-Pierre, estudante de filosofia; Régis Debray, estudante; Jacques e sua mulher, empregados da estrada de ferro; Landry, estudante negro que participou de *La Pyramide Humaine*; Angelo, operário.

gravar. Tudo isso dito já diante dos gravadores, donde podemos pensar que a atriz já estaria pronta enquanto faz sua declaração, assim como Rouch já teria vestido sua personagem para se apresentar diante da câmera. Dessa maneira o filme manifesta a problemática da interação não na vida cotidiana, mas dentro do lugar do cinema. A novidade trazida por *Crônica de um Verão* é a presença manifesta dessa discussão e já na abertura do filme.

A preocupação com o “estar pronta”, colocada por Marceline, remete a certo paradoxo do ator que representa a si mesmo no cinema. Por um lado, há a sua vontade de colaborar com o filme, correspondendo às expectativas dos diretores; por outro, a preocupação com a preservação de sua auto-imagem. Esses dois interesses não são necessariamente contraditórios. Por vezes, é possível negociar com o ator-personagem uma aparição que sirva aos anseios do filme, diga-se à construção da personagem, sem agredir a auto-imagem do ator. E *Crônica de um Verão* persegue esse caminho. Rouch propõe à Marceline uma astúcia para todos se saírem bem, ela e o filme. Ela pode apenas responder às perguntas com a garantia de se algo lhe desagradar haverá sempre tempo para cortar. Dessa forma, além de tranquilizar sua interlocutora, ele anuncia a busca de uma conciliação entre os interesses do aparato cinematográfico e do ator. Mas a tentativa de respeito à imagem do outro, não garante uma leitura nessa chave. Também o próprio filme diz isso ao público. O encontro final entre os atores para o assistirem e criticarem coloca este problema. Um deles, Jean-Pierre, considera-o enfadonho e apenas não seriam enfadonhos os momentos marcados pelo impudor. Ele refere-se à exposição das intimidades de alguns dos participantes, demonstrando considerar agressivas as investidas do observador no sentido de motivar a exposição dessas intimidades.

A conversa entre os diretores e uma das protagonistas será desdobrada em outras formas de interação. Os atores serão motivados a dialogarem entre si, a conversarem em grupos dirigidos por Rouch e Morin e a criticarem os resultados das filmagens e, antes do fim, o filme mostrará o diálogo entre os dois diretores. Ao explorar diferentes formas de interação e expor muitas de suas estratégias, *Crônica de um Verão* parece buscar desdobrar os pontos de vista que compõem o filme e expor os limites da “objetividade” cinematográfica. Como nos diz François Niney, mesmo parecendo para alguns críticos ser anedótico, girar em torno do próprio umbigo ou soar falso, o filme levanta uma questão

importante: a das convenções estéticas e sociais sobre os limites entre o subjetivo e o objetivo⁸². Uma das estratégias usadas neste questionamento das convenções é certo desdobramento do lugar do observador.



***Crônica de um verão* desdobra o lugar do observador.**

Uma das cenas de entrevista mostra esse desdobramento quando duas das protagonistas passam a integrar o aparato cinematográfico como entrevistadoras. Marcelline e Nadine escolhem na rua pessoas para responderem a questões sobre o tema da felicidade. Nessa cena elas se colocam diante de seus entrevistados como parte do aparato cinematográfico e assumem em relação a eles o papel de observadoras. No entanto, na medida em que são também personagens do filme, elas seguem sendo observadas pelo mesmo aparato. Como parte dele, elas observam os transeuntes de Paris, como personagens, elas são observadas pelo aparato cinematográfico. Nesse momento há um desdobramento dos olhares, revelando a assimetria da relação observador-observado. Tal assimetria não diz respeito apenas a esse filme ou ao cinema documentário, mas ao próprio jogo estabelecido entre observador e observado, no qual recai sobre o observador certo poder, conforme demonstrou Erving Goffman, ao tratar da “assimetria fundamental no processo de comunicação” no processo de interação social⁸³. No caso do cinema, recai sobre o aparato cinematográfico essa primazia do observador.

Assim, a novidade em *Crônica de um Verão* não seria a subversão dessa primazia, mas a sua exposição. Rouch e Morin conversando com Marcelline expõem dentro do filme

⁸² NINEY, François. *L'épreuve du réel à l'écran : essai sur le principe de réalité documentaire*, op. cit., p. 162.

⁸³ Ver capítulo *Eu, um Negro*. Cf. GOFFMAN, Erving. *A Representação do Eu na Vida Cotidiana*, Petrópolis, Vozes, 1996, p. 16.

o lugar do observador. Neste momento os diretores são também atores. Como Marceline e Nadine entrevistando os transeuntes de Paris, a posição deles é também desdobrada. Dentro do filme eles também se oferecem à câmera e ocupam um lugar ambíguo entre o observador e o observado. O observador não se resume às pessoas dos diretores, pois um olho exterior a eles continua seu trabalho de observar enquanto os diretores se metamorfoseiam em personagens de cinema. Nesta condição, eles tornariam ainda mais manifesta a relação estabelecida entre o observador e o observado ao assumirem, no interior do filme, o papel do aparato cinematográfico. A atuação dos diretores agora feitos personagens torna-se explícita, podendo mais facilmente ser analisada e criticada pelo público. O filme mostra como eles orientam e conduzem os atores. No correr do filme também os veremos motivando e dirigindo os diálogos e as conversas. É Rouch quem apresenta o operário Ângelo ao estudante africano Landry. É Morin quem conduz boa parte das entrevistas do filme. Eles ainda introduzem nas rodas de conversa os temas a serem discutidos. Assim durante todo o filme não são poucos os momentos capazes de mostrar como essas personagens representando os diretores provocam situações ou exploram possibilidades oferecidas pelos seus atores-personagens. Essas ações são inerentes ao aparato cinematográfico. O raro, até então, era que mesmo fragmentos de como as escolhas são operadas e quais ações são postas em prática para construir um filme fossem mostrados no interior do próprio filme.

As entrevistas, vistas no filme, nos dão exemplos claros da relação assimétrica entre o observador e o observado. Este tipo de interação não descarta a influência mútua, mas, em seu modelo mais freqüente, pressupõe um observador controlando suas reações a fim de torná-las pouco visíveis. Técnicas, como “pergunta-resposta”, estimulam uma maior exposição do outro: é sua vida ou são suas opiniões, gestos e atitudes o alvo daquele que pergunta e observa atentamente. Por vezes, o entrevistador faz-se invisível na tela, sua voz é cortada e mesmo marcas do aparato cinematográfico (como, por exemplo, o microfone) são retirados do campo de visão da câmera. Constrói-se assim a sensação de que o entrevistado fala diretamente ao público. Este recurso pode contribuir para amenizar a percepção do espectador diante da relação vertical característica da entrevista. Mas o caminho de *Crônica de um verão* é outro.

Quando os diretores tornam-se também atores, eles ajudam a expor mecanismos de construção do filme para o público. A primeira entrevista com Marylou revela o poder daquele que observa. Marylou assume um tom confessional e desnuda-se falando de seus sentimentos. Lançando olhares ora para a câmera, ora para Morin ora para lugar algum. Assim, ela parece alternar momentos em que fala para si mesma com outros em que toma consciência da presença dos observadores. Por vezes chega a manifestar certo desconforto diante dessa relação ou da exposição a que se submeteu. Sua atitude contrasta com a do entrevistador Morin preservando sua própria intimidade. Em suas falas ele colabora para a exposição de Marylou, falando dela para ela mesma (e evidentemente para o público), enquanto guarda uma atitude *blasé* de quem não se deixa atingir pelas angústias da moça. Ele e a câmera permanecem observando-a. Ela sabe disso e nos diz com seus olhares. O contraste visível entre as atitudes de um e de outro ajudam a explicitar para o público a relação de assimetria no processo de interação entre o observador e o observado.

E quando um representante qualquer do aparato cinematográfico não está visível na cena ainda assim podemos vê-lo agir. Morin volta a entrevistar Marylou, agora menos depressiva. O entrevistador estimula-a a falar dos acontecimentos que teriam mudado sua atitude diante da vida, mas ela pede para não mais tocar neste assunto. Ele concorda, seguindo a promessa inicial do filme, aquela feita por Rouch a Marceline. Mas Marilou que, nesta segunda cena, retorce os dedos contra o apoio da cadeira, esconde o rosto entre as mãos e já não quer mais falar, não se esconde da câmera. E aquilo que não podia ser dito é revelado pela imagem. Vemos um homem a acompanhando e, na rua, eles seguem de mãos dadas. O observador-ator Morin foi convidado a se retirar da cena, fez-se, então, invisível e mudo. Mas o lugar do observador não ficou vazio: restou a câmera. Se a presença visível de Morin e Rouch nos diz da presença na cena do aparato cinematográfico, a invisibilidade deles não corresponde à ausência deste aparato.

Em *Crônica de um verão* todas as cenas acontecem para o filme e porque o filme está sendo feito. Neste sentido a câmera ou mais precisamente o aparato cinematográfico provoca os acontecimentos. Os atores são motivados a agir e convidados a participar, a falar, a se expor. Nesse sentido, o outro, não é apenas alguém de quem falamos. Ainda que seus gestos, ações e falas sejam motivados pelo aparato cinematográfico, o outro se

expõe em suas próprias palavras e gestos. Assim, o filme surge dos acordos feitos, muitos diante da câmera, entre o aparato cinematográfico e o outro que a ele se oferece.

Diferentemente da prática mais comum, *Crônica de um Verão* se oferece ao público quase como uma fratura exposta, revelando segredos das negociações normalmente ocorridas fora do alcance de câmeras e gravadores. Assim, não é de causar espanto saber que o filme foi uma das grandes sensações do Festival de Cannes de 1961, quando estreou como convidado da Associação Francesa da Crítica de Cinema e Televisão. A crítica sobre o festival parece de acordo em um ponto: esse filme rende muito mais o que dizer que os da mostra oficial. Nos detalhes, elas traziam referências à controversa idéia da objetividade, ao caráter pseudo-científico do filme, ao método do psicodrama e à estética do anti-cinema⁸⁴. Era o prenúncio de duas longas e divergentes críticas que sairiam após a estréia do filme em Paris, publicadas uma nos *Cahiers du Cinéma*, outra na *Positif*.

Fereydoun Hoveyda⁸⁵, escrevendo nos *Cahiers*, reconhece em Rouch o autor do filme. Pois, para ele, este trabalho participaria completamente da evolução de seu estilo e de suas idéias. Já o problema da objetividade e da cientificidade é abordado acentuando o questionamento que o filme faria desses conceitos. Para ele, o monólogo de Marceline confessaria a ambigüidade da objetividade da câmera, com a *mise-en-scène* revelando seu autor e, ao mesmo tempo, fazendo nascer no espectador o mito da objetividade. No entanto, a *mise-en-scène* não seria a única a revelar o autor, uma vez que ele já não se esconde mais em sua obra, mas entrega as condições de sua feitura. Para o autor, com Rouch o cinema tornou-se *intervencionista*. Os realizadores interrogam suas personagens, mas elas, por sua vez, os interrogam também. Por fim, esse seria um filme *Fantástico* levando o espectador por caminhos diferentes daqueles do *Neo-realismo*, introduzindo novas perspectivas ao invés de confirmar as já existentes. Este discurso fantástico, aproximando-se do imaginário, informaria sobre uma nova noção de verdade, diferente daquela herdada da noção de objetividade científica. Ele falaria de gente de carne e osso e não de abstrações conceituais. Para Hoveyda, *Crônica de um Verão* não é um filme sobre

⁸⁴ Cf. BENAYOUN Robert. Le festival des mécréants (un anti-festival sauve l'honneur), p. 35. e ainda as críticas de *L'Aurore* (13/05/1961); *Combat* (13/05/1961); *L'Humanité* (13/05/1961); *Paris-Presse* (14/05/1961); *Liberation* (15/05/1961) arquivadas na Bifi, Paris.

⁸⁵ Para essa crítica ver HOVEYDA, Fereydoun. Cinéma Vérité ou réalisme fantastique. *Cahiers du Cinéma*, Paris, n. 125, p. 33-41, nov. 1961.

um verão em Paris, nem sobre sociologia ou etnologia. Embora fale desses temas, e ainda de Rouch e de Morin, esse seria um filme sobre o cinema e suas possibilidades.

O “cinema-verdade”, como antes o “cine-olho”, é apenas uma isca, um jogo de espelhos virado para o espectador a fim de lhe levar a crer que ele vê sua própria imagem refletida. [...] [Nesse filme] o lado “romanesco” torna-se documentário (vida subjetiva tratada do exterior) e o lado “documentário” torna-se romanesco (sobrecarregado de subjetividade). E não poderia ser diferente, pois a oposição “fundamental” entre o documentário e o filme de ficção apenas existe no espírito dos autores e não na realidade cinematográfica⁸⁶.

A crítica de Raymond Borde assume o caminho inverso⁸⁷. Para ele o filme é de Morin e os problemas da verdade e da cientificidade são centrais. O mote de seu texto é a busca da verdade no filme. O primeiro impasse para tal verdade seria o destino comercial do filme, conferindo-lhe um caráter híbrido entre documento e espetáculo. Para Borde, os documentos seriam decifrados antecipadamente, ordenados e montados para satisfazer uma demanda de mercado, mesmo quando o destino do filme é um público específico das salas de arte. Tal crítica parece estar impregnada pela discussão entre arte e indústria que ocupava alguns críticos da época. Além dessa impureza conceitual, de um filme titubeante entre o espetáculo e o documento, ele ataca a forma fílmica. O Cinema-verdade faria concessões ao público por meio da construção de uma *mise-en-scène*; mas atenuaria seus efeitos através de “garantias de autenticidade”. Parece-me, no entanto, difícil encontrar esse filme imaginado por Borde: conceitualmente puro e livre de *mise-en-scène*. Nesse sentido, sua crítica trabalharia com um filme documentário ideal e pautada por idéia absoluta de realidade. Nas palavras de Borde:

A crônica da felicidade toma forma de uma crônica de Morin. Ela é menos capaz de nos dizer coisas sobre os parisienses do verão de 60 que sobre um sociólogo atingido em sua plataforma, *enfant perdu* do stalinismo, *bon-vivant*, ligeiramente puritano e que é de toda forma “quase feliz”. [...] O projeto foi depenado de seu rigor

⁸⁶ HOVEYDA, Fereydown. *Cinéma Vérité ou réalisme fantastique*, op. cit., p. 34-35.

⁸⁷ Para esse parágrafo ver BORDE, Raymond. *Problèmes du cinéma-vérité*, op. cit. Tal crítica foi publicada um ano após a de Hoveyda e o lançamento do filme. Seu atraso possivelmente deve-se à periodicidade incerta da revista.

primeiro, banalizado por outros, atirado em direção ao *mass media* e tornou-se um filme de não-pesquisa, um espetáculo deformado que diz da presença do observador e da inflexão da coisa observada⁸⁸.

Este fragmento revela a ambigüidade de seu autor ao criticar o filme nomeando-o neo-positivista, enquanto defende os conceitos de verdade e objetividade das ciências numa leitura positivista. Em um momento ele acusa a presença no filme dos realizadores perturbando o mundo vivido para em seguida dizer-lhes que seria melhor se eles não fossem pesquisadores e não tivessem a “religião da imagem recortada do vivido”⁸⁹ e sim se tomassem consciência de sua inserção nesta verdade.

A crítica de Borde parece ser um exemplo daquilo que foi falado em capítulos anteriores. De como o acesso a informações extrafilme direciona sua leitura. E, nesse caso particular, de como a consciência do trabalho dos realizadores faz com que a crítica procure por uma verdade e uma cientificidade pressuposta. É certo que em suas primeiras falas, o filme convida o espectador a participar de uma experiência do cinema-verdade. De tal forma que antes mesmo do “como vive você?” ou “você é feliz?” (desejado pela carta de intenções do filme) o espectador é confrontado a uma noção de verdade. Tal noção parece apenas se ampliar para aqueles que reconhecem por trás do filme a presença de cientistas sociais acrescentado ao filme à legitimação acadêmica e científica. No entanto, não podemos ignorar que antes de tudo aparece o sentido de experiência, próximo das noções de tentativa ou ensaio. Borde parece buscar respostas definitivas em um filme que se apresenta como um esforço em direção a algo ainda indefinido. Já o desejo dos diretores de provocar no espectador o questionamento sobre a felicidade aparece nas entrevistas de rua realizadas por Nadine e Marceline e no encerramento do filme, quando uma voz repete o bordão “você é feliz?”. Mas essa voz ecoando sobre os créditos parece quase imperceptível para aqueles que já se deixaram levar pelas duas seqüências anteriores nas quais atores e depois os realizadores debatem sobre a verdade e a autenticidade das cenas.

⁸⁸ Segundo Borde, o projeto seria originalmente de Robert Pagès. No entanto, não encontrei outras anotações que confirmassem essa informação. BORDE, Raymond. *Problèmes du cinéma-vérité*, op. cit., p. 4.

⁸⁹ BORDE, Raymond. *Problèmes du cinéma-vérité*, op. cit., p. 6.

Em entrevista datada de 1978, Morin explica sua compreensão sobre a expressão cunhada por ele “um novo cinema-verdade”, ressaltando mais sua condição de *novo* que de cinema-verdade⁹⁰. Mesmo com a expressão soando ambígua ou arrogante, seu autor continua defendendo seu uso quase vinte anos depois de usá-lo pela primeira vez. No centro de sua defesa, seu sentido histórico e a homenagem feita a Vertov. Para Morin, a expressão acrescenta uma conotação capaz de ultrapassar seu sentido técnico, pois em seu discurso não se trata de gravar uma fala, mas de ouvir um indivíduo. Ao que acrescenta: “em meu espírito, o ‘cinema-verdade’ era a busca da verdade dos seres que não aparecia nos outros gêneros de documentário”. E conclui “hoje, quando falamos de cinema, dizemos mais ‘cinema direto’ que ‘cinema-verdade’. Eu não estou de acordo, porque a expressão ‘cinema direto’ está ligada simplesmente à idéia de uma câmera supermóvel”.

Tal disputa conceitual parece refletir outra: a diferença entre o cinema mais afeito à observação em oposição a outro, capaz de integrar a participação ativa do aparato cinematográfico no seio não apenas da produção, mas da própria narrativa. Na análise de *Crônica de um Verão*, reforcei o papel da participação e da interferência do aparato no filme. Mas a maneira de conceber essa experiência do cinema-verdade não exclui a observação, como demonstra a cena do despertar do operário Angelo. Os filmes relacionados aos dois modos do cinema documentário, surgidos no período, participam de um esforço de questionamento em relação ao modelo mais tradicional do documentário e da busca por um cinema em liberdade.

3.2 – Um cinema em liberdade

O problema proposto por *Crônica de um Verão* pode ser tomado, em termos mais gerais, como parte do problema do cinema do início dos anos sessenta que se beneficia de uma nova tecnologia propulsora de uma maior aproximação com as pessoas e a vida cotidiana. O debate conceitual, a princípio, buscava a justa palavra para expressar essa nova idéia de cinema. Mas logo, discutir-se-ia também as maneiras de conseguir essa proximidade pretendida. A fala de Morin acima indica uma diferença entre Cinema-verdade e Cinema Direto. Os realizadores disputavam intensamente a construção de uma

⁹⁰ Em entrevista a BEN SALAMA, Mohand. Entretien avec Edgar Morin. *CinémAction*, Paris, n. 81, p. 125-127, 1996.

teoria e seus conceitos, assim como a construção dos métodos de trabalho. Mas um e outro se aproximavam pela maneira como usavam a técnica, pelas influências reivindicadas e pelos objetivos gerais pretendidos. A fim de encontrar a mais justa palavra para expressar esse novo conceito de cinema, recorreu-se à *verdade*, à *liberdade*, ao *direto*. Buscava-se definir um filme finalmente capaz de promover um relacionamento entre o aparato cinematográfico e as personagens e os lugares de uma forma mais íntima. Câmeras mais leves, películas mais sensíveis passavam a facilitar a filmagem em locação e o aproveitamento da iluminação natural⁹¹. A grande novidade, porém, era a possibilidade de gravar o som sincronizado com a imagem. Com essas transformações, a equipe de filmagem ganhava em mobilidade e a personagem podia finalmente falar em sua própria voz e a partir de um lugar próprio (sua casa, seu trabalho, sua cidade).

Mas uma dúvida se impõe: as diversas experiências realizadas a partir desse corpo comum fariam parte de um mesmo movimento? A discussão, como disse Morin acima, ultrapassava o problema em torno da expressão correta. Segundo Marcorelles, em seu artigo sobre um congresso que reuniu boa parte dos envolvidos nesse debate em 1963, nesta ocasião foi descoberta “a mais cega de todas as verdades: não existe cinema-verdade”⁹². Sua conclusão vem depois de observar as inúmeras divergências e as atitudes conflitantes entre os supostos participantes do cinema-verdade. Durante o mesmo congresso, Ruspoli propõe o uso de *cinema direto* a fim de livrar o suposto movimento da contaminação trazida pelo termo *verdade*.

Para Marsolais, a nova expressão diz melhor do tipo de cinema à qual se refere, permitindo reunir os diversos tipos de filme produzidos, na mesma época, dentro de um mesmo espírito: o Cinema-verdade de Jean Rouch (França), o *Candid Eye* do grupo anglofônico (1958-1960) e o cinema de curta metragem da equipe francesa do O.N.F. (1958-1962); o *cinéma vécu* de Michel Brault e Pierre Perrault (Canadá), a *Living Camera* da

⁹¹ Brault chama a atenção que Rouch trabalhando na África não tinha grandes problemas com iluminação, pois podia filmar em externas a maior parte do tempo. Este não seria o caso dos canadenses, de quem o inverno intenso exigia que se filmasse em espaços fechados. Mas ainda assim ele preferia recorrer à iluminação já existente nos lugares a usar refletores extras. Tal condição exigia películas mais sensíveis. Brault em entrevista a MAGGI, France e MAGGI, Gilbert. Entretien avec Michel Brault. *CinémAction*, 81:134, 1996.

⁹² O congresso é o *Marché International des Programmes et Equipements de Télévision* realizado em Lyon entre os dias 2 e 4 de março de 1963. Cf. MARCORELLES, Louis. La foire aux vérités, *Cahiers du Cinéma*, 143: 26-34 (mai 1963).

Drew Associates e o cinema que Richard Leacock faz em seguida (USA)⁹³. Diferentemente de Morin, para quem a nova expressão limitar-se-ia a um aspecto técnico, ele acredita que ela é menos restritiva. E defende o interesse pela evolução tecnológica como forma de favorecer “o desenvolvimento de uma escritura nova” capaz de forjar uma atitude moral no cineasta; tal atitude inclui a noção de responsabilidade face ao tratamento do tema e o desenvolvimento de uma ética⁹⁴.

Para Marsolais, os diversos movimentos citados acima integram um maior que ele chama, como Ruspoli, Cinema Direto. No entanto outros teóricos preferem chamar a atenção para as diferenças. Nichols, em um primeiro livro, descreve quatro tipos de filmes que seriam depois ampliados para seis⁹⁵. Os filmes desse período dominados pela técnica do *direto* e pela construção de um *cinema de liberdade* são apresentados em dois modos: observacional e interativo ou participativo. Para ele, *Crônica de um Verão* e *Primárias* estariam no centro de uma controvérsia, enquanto os franceses se declaravam *cinema-verdade* e assumiam a interação, sendo apresentados como modo interativo; a produtora americana aparece associada ao modo observacional⁹⁶. No entanto, em livro mais recente, Nichols cita *Primárias* e *Crônica de um Verão* como os primeiros filmes de observação. Adiante, falando do cinema participativo, volta a evocar o filme de Rouch e Morin⁹⁷. Isso demonstra a delicadeza com que o conceito deve ser tratado, pois um mesmo filme pode ter características dos dois modos de cinema.

Os dois modos de pensar o documentário se encontram em algumas práticas comuns, no uso da técnica e no espírito de liberdade: a idéia de ter uma equipe pequena, equipamentos portáteis, som e imagem sincronizados, deixar de lado o roteiro e filmar atores não-profissionais em locações naturais. As diferenças aparecem no que diz respeito à interação: enquanto os cineastas do modo interativo ou participativo abusam desta possibilidade, os do modo observacional procuram manter distância do objeto filmado, minimizando a função do diretor. Este último também evita técnicas de interferência

⁹³ Cf. MARSOLAIS, Gilles, *L'aventure du cinéma direct revisitée*, op. cit., p. 11-12.

⁹⁴ Cf. MARSOLAIS, Gilles, *L'aventure du cinéma direct revisitée*, op. cit., p. 95.

⁹⁵ NICHOLS, Bill. *Representing Reality*. Bloomington: Indiana University Press, 1991 e NICHOLS, Bill. *Introdução ao Documentário*. Campinas: Papirus, 2005.

⁹⁶ Cf. NICHOLS, Bill. *Representing Reality*, op. cit., p. 44.

⁹⁷ Cf. NICHOLS, Bill. *Introdução ao Documentário*, op. cit., p. 53 e p. 155.

como montagem, acréscimo de músicas ou comentários. Já o modo interativo privilegia o encontro entre os atores e a produção e utiliza as possibilidades daí surgidas: conversas, entrevistas, depoimentos, etc. Enquanto um procura a invisibilidade, o outro assume a interferência. Esses dois modos descritos por Nichols opõem franceses e americanos, sobretudo a Drew Associates e o cinema de Rouch. Barnouw, na mesma direção, confronta as duas tradições em um resumo bastante esclarecedor sobre as diferenças entre o grupo americano e Rouch. Ele dimensiona o papel da interação no trabalho deste e aponta a *câmera provocação* como seu principal método criativo:

O documentarista do cinema-direto leva sua câmera para uma situação de tensão e espera confiante pela crise; a versão do cinema-verdade de Rouch tenta precipitar uma. O artista do cinema-direto aspira à invisibilidade; o artista do cinema-verdade de Rouch está sempre pronto para participar. O artista do cinema-direto atua como um espectador; o artista do cinema-verdade desempenha o papel de provocador⁹⁸.

Entre os dois extremos encontra-se o ONF dividido. Com equipes anglófonas e francófonas, os membros do grupo trocaram experiência tanto com os franceses quanto com os americanos⁹⁹. Também as posturas adotadas pelos cineastas variavam de acordo com essa bipartição. As experiências realizadas com teleobjetiva, conhecidas como *Candid Eye*, aproveitavam-se da capacidade da lente de filmar à distância, para esconder a equipe e não alterar a cena. Elas tinham por objetivo apresentar o Canadá aos canadenses, abordando o cotidiano sem apelar para idéias preconcebidas. No entanto, partiam de uma idéia ingênua pautada pela noção de objetividade essencial da máquina. Logo, alguns cineastas (especialmente o francófono Michel Brault) descobririam a proximidade possibilitada pela lente grande-angular, mudando o enfoque do esconder-se para o ser aceito (Rouch estreita relações com esse grupo). O *ser aceito* adquire duplo sentido: o da câmera diante das personagens e o do povo do Quebec pelo Canadá. Nesse último ponto,

⁹⁸ BARNOUW, Erik. *Documentary: a history of the non-fiction film*. New York, Oxford: Oxford University Press, 1993, p. 254-255.

⁹⁹ As duas equipes canadenses trabalharam por vezes em colaboração. Brault trabalhou tanto com Rouch, quanto com Ruspoli, na França. Claude Jutra encontrou-se com Rouch na África e este fez filmes produzidos pela ONF. Claude Fournier juntou-se a Richard Leacock, nos Estados Unidos. Cf. MARSOLAIS, Gilles, *L'aventure du cinéma direct revisitée*, op. cit., p. 95.

o cinema de liberdade referir-se-ia também à luta contra a cultura dominante anglo-americana.

Refletindo sobre esses longos anos de um debate que se prolonga até hoje, François Niney, a um só tempo, preserva as expressões *cinema direto* e *cinema-verdade* e não despreza as diferenças entre as práticas mais associadas às tradições americanas ou francesas. Para ele, o Cinema-verdade francês opta pela improvisação ou pelo psicodrama provocado diante da câmera, enquanto o Cinema Direto busca captar os gestos vivos e os diálogos em situação¹⁰⁰. No entanto, se seguirmos seu argumento, não seria possível radicalizar as oposições, como fez Barnouw, uma vez que Rouch tanto usou da provocação diante da câmera quanto do estilo de filmagem observacional. O mais importante de sua reflexão parece ser o sentido que ele encontra para reagrupar os diferentes filmes sob um argumento não mais fluido como o de *espírito*. Para ele, as “querelas de filiação” não passam de disputa entre “irmãos inimigos”:

É que uns e outros, defendendo a câmera móvel, visavam uma transgressão tão ambivalente quanto estimulante: de um lado transformar a linguagem cinematográfica; do outro, substituir a língua de madeira dos estúdios (cinema e televisão) pela liberdade da fala do comum e do terreno; ao mesmo tempo, inserir a licença poética de uma câmera subjetiva¹⁰¹.

A tirar pelas diferenças apontadas por Nichols e Barnouw torna-se difícil reunir a produção dos três países em um mesmo movimento, como sugere Marsolais. Tal unidade referir-se-ia à técnica comum e a noções como um *espírito* ou uma busca por um *cinema de liberdade*. Neste sentido, ganharia força a argumentação de Morin, chamando a atenção para o sentido mais técnico da expressão *cinema direto*, dada a fluidez dos conceitos de espírito e cinema de liberdade. No entanto, a proposta defendida por Morin não seria mais precisa, tendo em vista a quantidade de problemas por ela trazida. A tipologia construída por Nichols tem a vantagem de ressaltar as semelhanças e diferenças. Barnouw, mais preocupado com a História do Cinema do que com a construção de conceitos, resalta as diferenças entre os filmes e as práticas recorrendo aos termos que se tornaram usuais. Pensando na 5ª Conferência Internacional do Documentário¹⁰² parece ser

¹⁰⁰ Cf. NINEY, François. *L'épreuve du réel à l'écran : essai sur le principe de réalité documentaire*, op. cit., p. 131.

¹⁰¹ NINEY François. *L'épreuve du réel à l'écran : essai sur le principe de réalité documentaire*, op. cit., p. 133.

¹⁰² Instituto Itaú Cultural, São Paulo, 5 a 7 de abril de 2005.

esta a tendência. Conferencistas brasileiros, americanos e franceses utilizaram os termos *cinema direto* e *cinema-verdade* para referirem-se de um modo geral aos filmes que dividiram uma época, uma técnica e um espírito. As particularidades eram ressaltadas recorrendo-se ao nome do diretor, do filme ou de uma produtora específica. No entanto, parece-me que esses filmes partilham certa unidade que transcende à técnica e ao espírito: a de um cinema que se liberta de suas tradições.

A noção de *liberdade* circula pelos diversos textos citados neste trabalho sendo tangente aos discursos sobre o cinema documentário emergente. Brault, numa referência a *Eu, um Negro*, explica o impacto causado pelo filme, em um momento em que a tecnologia ainda não permitia muito. “Esse filme marcou uma data importante no cinema da *Nouvelle Vague*: era como uma porta aberta sobre a liberdade, uma revolução do academicismo cinematográfico”¹⁰³. Marsolais qualifica como “cinema em liberdade” a produção que se beneficiava de maior mobilidade e exigia uma nova atitude, ou espírito, diante da vida “em ato”; com isto pensa em uma “liberdade do ato apresentado em sua própria gênese” (participa desse conceito a entrega pelo cineasta das condições de sua própria experiência e um convite a um espectador ativo, que teria mais espaço para *re-criar* o filme à medida que o assiste)¹⁰⁴. Niney lembra como a noção de certa “liberdade para filmar”, acrescida de uma “exigência política de libertação estética”, unia diversos movimentos do fim dos anos cinquenta, entre eles a *Nouvelle Vague*, o Cinema-verdade e o Cinema Direto.

Essa noção de liberdade refere-se às facilidades trazidas pelos novos equipamentos ampliando a mobilidade da equipe de filmagem, à maior liberdade do público diante da obra¹⁰⁵, a um abandono das regras cinematográficas vigentes, à necessidade de maior independência criativa. Essa onda de liberdade clamada pelos cineastas, assim como pelos teóricos e historiadores de cinema do período, remete à busca de autonomia, mas também às conquistas estéticas que participam do legado do Romantismo. Como diz Galienne Francastel, sobre a pintura francesa: “...sem a proclamação da liberdade temática, sem o recuo ao qual se submeteram os românticos aos valores permanentes – à Antiguidade, à

¹⁰³ Brault em entrevista a MAGGI, Frence e MAGGI, Gilbert. Entretien avec Michel Brault, op. cit., p. 133.

¹⁰⁴ Cf. Marsolais, Gilles, *L'aventure du cinéma direct revisitée*, op. cit., p. 11-13.

¹⁰⁵ Penso aqui, sobretudo em contraponto aos filmes que a fim de garantir determinada interpretação repete a “mensagem principal” apelando para diferentes formas. Embora tal estratégia não garanta o sucesso da leitura desejada pela produção, esse tipo de discurso tende a encaminhar o público em uma direção predeterminada.

Itália, à Bíblia – em proveito de valores contingentes, - a História, os países não-clássicos, a emoção humana –, o realismo jamais poderia dar seus primeiros passos”¹⁰⁶. Assim, a autonomia, sempre relativa, em relação ao empregador soma-se à liberdade temática e à busca das emoções humanas ausentes dos modelos mais sedimentados do cinema. Foi em busca de autonomia que Albert Maysles deixou a Drew Associates; ele gostaria de seguir seus projetos pessoais. Mesma relação de autonomia buscada por Rouch. Seu principal produtor nesse período, Pierre Braunberger, conta que felizmente ele não dependia da bilheteria para viver, uma vez que era funcionário do Museu do Homem¹⁰⁷. Sugerindo, assim, os motivos que permitiram a Rouch permanecer ativo, desenvolvendo seus experimentos e suas histórias sem se preocupar com a conquista do público ou de investidores.

Os realizadores do Cinema-verdade e do Cinema Direto e da *Nouvelle Vague*, semelhante ao *gênio*, buscavam distender sua criatividade e desenvolver suas obras em um contexto de interferências minimizadas, fossem elas técnicas, financeiras ou criativas. Também buscaram inspiração e assunto para os filmes nos lugares esquecidos pela cinematografia tradicional. Como os românticos franceses do século XIX, revoltaram-se contra poderes estabelecidos e defenderam fracos e oprimidos¹⁰⁸. Dizer hoje que uma obra guarda semelhanças com o Romantismo não é engessá-la em um movimento estilístico do passado. Mas é reconhecer nas suas formas ou nas idéias defendidas uma influência do movimento romântico. E tanto a *Nouvelle Vague* quanto o cinema documentário emergente demonstram na maneira como se organizam, nas idéias e proposta, nas temáticas de seus filmes serem herdeiros dos românticos.

Rouch esteve intimamente relacionado com estes dois movimentos e seu trabalho ocupou um espaço importante no cinema dos anos cinquenta e sessenta. Talvez sua relação com a *Nouvelle Vague* seja menos óbvia do que com o Cinema-verdade e o Cinema Direto. É bem verdade que ele realiza um dos esquetes de *Paris vu par...* ao lado de outros nomes conhecidos do movimento francês. No entanto, os filmes de Truffaut, Godard ou Rohmer foram e são vistos por um público razoável em diversas partes do mundo. Não

¹⁰⁶ FRANCASTEL, Galiene. Les réalistes. In: FRANCASTEL, Pierre et FRANCASTEL Galiene. *Histoire de la Peinture Française*. Paris: Denoël, 1990. p. 224.

¹⁰⁷ Cf. Braunberger em entrevista a SERCEAU, Daniel. Pierre Braunberger: “Rouch a du génie mais il ne maîtrise pas toujours son imagination débordante”. *CinémaAction*, Paris, n. 81, p. 170-171, 1996.

¹⁰⁸ Cf. CARPEAUX, Otto Maria. Prosa e ficção do Romantismo. In: GUINSBURG, Jacó (Org.). *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 1978, p. 164.

tão raro, é possível encontrar um deles em cartaz nas salas brasileiras, enquanto Rouch permanece um realizador marginal e um nome conhecido quase apenas por iniciados. Pela situação de marginalidade como pelo diálogo mantido entre seus filmes e as problemáticas do cinema documentário, ele estaria mais próximo do Cinema-verdade e do Cinema Direto. Cinema do qual é, a um só tempo, precursor e protagonista. Em seu sentido estreito, esse cinema pressupõe o uso de câmeras portáteis equipadas com som sincronizado. No entanto, Rouch começou a trabalhar antes que essas condições técnicas existissem e, com a câmera na mão, seguindo seus atores pelas ruas e trilhas africanas, antecipou o estilo que se firmaria na passagem dos anos cinqüenta para os sessenta.

O uso do acaso e a espontaneidade que transparece no trabalho de Rouch estão na origem do encantamento e da influência exercida sobre Godard. Mais importante, estão na origem do realismo buscado pelos filmes desse período. Um realismo não mais baseado prioritariamente na lógica da movimentação da câmera ou da montagem das cenas, nem na psicologia da personagem, como dizia Bazin. Um realismo que retira a equipe de cinema dos estúdios e leva-a às ruas para filmar cidades “de verdade” e pessoas “de verdade”. As tomadas de vista feitas pelos irmãos Lumière no início cinema retornam, agora, não mais para mostrar a saída dos operários da fábrica, mas para contar histórias. Um realismo impulsionado por idéias vindas do romantismo, como o desejo de autonomia de seus realizadores e a vontade de impor a suas obras a expressão de suas individualidades.

“É no visor da minha câmera que faço meu filme”¹⁰⁹. A frase de Rouch resume um pouco do espírito romântico que rondava o cinema dessa época. Os possessivos marcam a necessidade do controle sobre a produção e da autoria diante da obra. Esta frase ainda desnuda a imagem que o realizador tinha de seu trabalho quando os anos sessenta chegam ao fim. Nesse outono dos novos românticos, ele ainda defende um filme improvisado, ressalta o papel do acaso, da inspiração e marca sua preferência pela poesia do instante em detrimento da perfeição técnica. Talvez os anos setenta já não soprassem mais esses mesmos ventos e por isso Rouch tenha sido paulatinamente deixado de lado pelos cineastas. E embora tenha trabalhado até sua morte, em fevereiro de 2004, pouco conhecemos de sua produção posterior aos anos sessenta. Mas esta seria outra história.

¹⁰⁹ Em entrevista a ESNAULT, Philippe. Jean Rouch ou Les Aventures d'un nègre blanc, op. cit., p. 70.

Conclusão

Essa tese surgiu de uma curiosidade particular que pode ser resumida como a vontade de compreender porque o trabalho de Jean Rouch foi e continua, ao mesmo tempo, tão influente sobre um grupo de pensadores e realizadores e tão pouco conhecido fora dos círculos especializados em cinema e em antropologia visual. O trabalho de pesquisa envolveu inúmeras escolhas. Algumas delas fáceis de tomar ou de explicar, como a do período em que se concentraria a pesquisa. Rouch trabalhou em mais de cem filmes ao longo de sua carreira, embora muitos permaneçam inacabados. No entanto, a literatura é farta ao apontar como o período de maior efervescência em torno de seu nome os anos cinquenta e sessenta. Creio que ao longo desse trabalho uma vasta documentação foi apresentada para confirmar essa afirmação. Assim, para compreender esse sucesso circunscrito, foquei a pesquisa nesse momento particular, pois pareceu-me que o mais rico período para tanto seria o de maior disputa. Através da análise dos filmes e dos debates em torno deles, pretendia entender essa questão primeira.

Durante o período inicial da pesquisa, trabalhei com a idéia de *mundos em oposição* que, mais tarde, substituí por conflito. Esses mundos em oposição diziam respeito a algo que, parece-me, salta aos olhos de quem se debruça sobre o trabalho de Rouch. Seus filmes parecem posicionar-se na região limítrofe entre mundos divergentes. Ele filmou principalmente na África, mas também na França. No continente africano buscou histórias de cidades e pessoas comuns, mas também seus ritos e tradições tão estranhos ao mundo ocidental. Para suas histórias, algumas vezes provocou situações, noutras tentou manter-se distante. Por vezes, ele deu voz aos personagens para em outro momento falar por eles. Rouch parece passear pelo mundo sem observar as fronteiras que podem separar ficção de documentário, encenação de vida cotidiana, Paris de Abidjan. Nesse sentido, o impulso inicial foi situar-me nesse local *entre* mundos em oposição. O avançar da pesquisa mostrou que tais oposições são tão fluidas quanto fronteiras cuja paisagem natural

desconhece a necessidade de mudança de língua e de hábitos depois de cruzada a linha divisória imaginária. Basta lembrarmos como a Paris de Cavalcante pode ser próxima da Abidjan de Rouch. No entanto, se as oposições pensadas *a priori* não se sustentavam, uma vez que se mostravam diluídas e fluidas, as reflexões iniciais também não estavam de todo equivocadas ao perceber nos filmes um espaço de disputa. Tais filmes apresentam conceitos em construção e aparecem inseridos em um momento em que o cinema passava por uma série de questionamentos. Esses questionamentos não se limitavam à filmografia de Rouch, mas estavam inseridos em um contexto que a abarcava e a transcendia. Ou seja, não se tratavam nos filmes de mundos em oposição, mas de um cinema em conflito.

Talvez por intuição ou por acaso, eu tenha escolhido desenvolver essa pesquisa em um programa de sociologia. O trabalho poderia ter se desenvolvido em programas de antropologia ou de cinema. No entanto, busquei uma metodologia que me permitisse ultrapassar certas discussões que fogem do filme para os conteúdos por ele sugeridos ou que restringem a análise a uma discussão técnico-discursiva. Longe de mim reduzir o trabalho das duas disciplinas a esta caricatura. Como falei acima, eram apenas intuições. Assim, à medida que me aproximava do universo de filmes e discussões em torno deles, percebia a necessidade de um método que me permitisse olhar para eles como um objeto que traz em si pensamentos, conceitos, teorias. O encontro com o professor Paulo Menezes permitiu-me conhecer, se não um método pronto e sistematizado, maneiras de olhar para os filmes e ver as idéias que os animam e suas relações com o social. Dito mais claramente, a partir de uma abordagem transdisciplinar, a análise dos filmes busca entender como eles se constroem a partir de maneiras que pensam o real, mas também como eles próprios contribuem para a construção do real.

Nesse sentido, uma fonte de inspiração constante para esta pesquisa foi Pierre Francastel. Ele nos oferece o conceito *pensamento plástico* e defende que o artista cria não apenas conceitos e objetos, mas também esquemas de pensamento. Tal pensamento deve ser buscado nas obras e em contato com elas. “Basta ler obras inteiras consagradas ao cinema para ver o que resulta o comentário sobre imagens feito por homens que não as vêem”¹. Seria então preciso olhar as obras para enriquecer o conhecimento sobre história, cultura e sociedade. Em outro texto, ele ressalta que a humanidade dos últimos quatro

¹ FRANCASTEL, Pierre. *A realidade figurativa*. São Paulo: Perspectiva; Edusp. 1973. p. 6.

séculos ancorou seus saberes e suas invenções em textos orais ou escritos; no entanto, ele via uma revolução cultural se fazendo e que exigiria maior atenção às imagens². Mais do que discutir essa revolução cultural ele se interessa pela defesa e construção de modos de análise da obra de arte que não se resumam aos seus fatores externos. Para ele, importa mais o que as obras dizem do que quem as criou ou o que falam sobre ela:

É absolutamente falso pensar que as obras de arte [...] tenham uma realidade e possam ser criadas independente da colaboração de uma artista criador e de um grupo de testemunhas. A obra de arte não é um objeto natural qualquer a acrescentar a nomenclatura do criador. Ela é um encontro de espíritos. [E, adiante] A leitura das obras de arte não se faz, mesmo pelos iniciados, automaticamente e espontaneamente³.

Esse trecho nos leva a refletir sobre o caráter social das obras, sobre a irreducibilidade da obra a seu criador assim como sobre a problemática de sua análise. A obra não surge em meio a um nada, mas é fruto das discussões e das criações que a antecedem e a circundam. As novas criações bebem nas obras que as antecederam e deste relacionamento formam-se os estilos que dominam algumas épocas. No entanto, também existem homens capazes de criar novos esquemas, talvez fundadores de novos estilos. Sendo a obra fruto do encontro entre espíritos, mesmo essas obras fundadoras não se criariam a partir do vácuo, mas das discussões e idéias que movimentam e animam o tempo e o lugar onde elas são criadas. Ele mostra como, na sociedade do século XV, um grupo de artistas começa a modificar valores constituídos e são ao mesmo tempo testemunhas das formas de uma época e construtores de outras⁴. Nesse sentido, elas também não são frutos apenas do gênio criativo do artista. No entanto, a grande preocupação desse sociólogo é compreender o que dizem as obras de arte que não se resumem ao texto verbal. Tendo em vista essa ambição, é correto afirmar que para entender a obra não basta conhecer o pensamento de seu criador ou o contexto social no qual ele se movimentou. Seus pensamentos divulgados verbalmente, suas posições ideológicas assumidas, suas intenções anunciadas, seu círculo de amigos e de trabalho

² Cf. FRANCASTEL, Pierre. *Études de Sociologie de l'Art*. Paris: Editions Denoël, 1970. p. 13.

³ FRANCASTEL, Pierre. *Études de Sociologie de l'Art*, op. cit., p. 11. (cortes e interpolações minhas)

⁴ Cf. FRANCASTEL, Pierre. *Études de Sociologie de l'Art*, op. cit., p. 21.

podem nada ou pouco dizer da obra feita. Mesmo que a obra se construa em relação a um círculo de testemunhas, conhecer tal círculo não nos subtrai a obrigação de olhar para o objeto criado. Ao preço de imputar à obra os resultados da análise do círculo social, sem se deterem em suas qualidades estéticas e que podem corresponder, ou não, aos anseios e às práticas do grupo de testemunha. E surge, então, o desafio: como olhar para as obras de arte ou, mais precisamente, como olhar para os filmes?

Pensando próximo a Francastel, Menezes defende que as imagens não são expressões de algo que existe em um lugar diverso. Elas expressam algo que é visual e que apenas pode existir nelas, sendo irredutível a outras dimensões da realidade social. Nesse sentido, as imagens diriam da concepção visual que uma sociedade tem de si. Tal dimensão, a despeito de sua irredutibilidade e peculiaridade, não existe isolada de suas raízes sociais e culturais. As imagens constroem *realidades visuais* que não são simples reflexos das condições de existência, não são duplos ou substitutos. Existem nessas realidades significados que só podem surgir aí. A imagem “exprimiria, portanto, valores, relações, concepções que só existem e se expressam nela e por meio dela”⁵. Uma vez que o cinema não se resume à seqüência de imagens, mas combina com estas sons/silêncios e palavras, podemos pensar que ele constrói realidades cinematográficas. Tal realidade apenas existe nos filmes. Apenas analisando-os, podemos avançar em direção à compreensão dessa realidade cinematográfica que diz mais da maneira como olhamos para o mundo e o organizamos do que do mundo propriamente dito.

Antes de abordar o desafio de como olhar para o filme, gostaria de insistir sobre a relação da obra com seu autor. Norbert Elias nos fala, em seu livro sobre Mozart, da importância do meio social no destino de uma pessoa e de sua obra. Filho de músico, o artista cresceu em um ambiente musicalmente rico. Sempre estimulado pelo pai, viajou e se apresentou por toda a Europa, em busca de uma corte onde pudesse viver com mais conforto. As viagens não lhe propiciaram tal conforto, mas ampliaram seus horizontes ao promover contatos com grande parte da produção musical da época. Com o passar dos anos, a consciência sobre seu próprio trabalho, seus desejos de mais autonomia e o anseio por uma boa receptividade de seu trabalho em Viena desencadearam a tragédia em que se

⁵ MENEZES, Paulo. *À Meia-luz: cinema e sexualidade nos anos 70*. São Paulo: Usp, Curso de pós-graduação em Sociologia/Editora 34, 2001. p. 254.

encerrou sua vida. Nada disso, no entanto, fala da qualidade de sua obra, responsável última por sua entrada para o seleto grupo de artistas facilmente considerados geniais pelos especialistas.

Elias também aponta o fosso que separa, nesse caso, o homem da obra: o grande artista tinha algo de palhaço e sua inegável contribuição para a humanidade não o impedia de se ver como perdedor. Para o autor, o caráter sedutor de sua música prejudica a percepção da pessoa, talvez não condizente com a imagem esperada por aquele que a ouve⁶. E, talvez, quem apenas se interessasse por sua pessoa deixasse escapular as seduções de seu trabalho. Preocupado em analisar as relações do artista com a sociedade, Elias não se furta de incluir em suas reflexões o papel da obra de Mozart. Mesmo não dedicando seu trabalho a um estudo das composições, fala como sua música justifica sua aceitabilidade e sua perenidade⁷. Uma passagem do livro de Elias parece-me especialmente esclarecedora sobre a problemática da relação do criador e sua obra com a sociedade:

A especial qualidade da música de Mozart sem dúvida alguma ocorre da singularidade de seu talento. Mas a maneira pela qual este talento se expressou em suas obras está associada, de modo muito íntimo, ao fato de que ele, músico da corte, procurasse alcançar o status de “autônomo” cedo demais, por assim dizer, numa época em que o desenvolvimento social já permitia tal passo mas ainda não estava, institucionalmente, preparado para o mesmo⁸.

A sociedade não criou o gênio, mas moldou suas formas de expressão. Também ela ditou o desenrolar da vida do artista, ao não estar pronta para sustentar uma relação tão “independente” da corte. Diante da análise oferecida por Elias sobre a vida e a obra de Mozart, podemos construir a seguinte hipótese: se ele tivesse menos consciência de seu talento ou estivesse mais disposto a aceitar os jogos sociais impostos pelo seu tempo, talvez tivesse conseguido encantar Viena ou, pelo menos, ter vivido com um pouco mais de conforto. Parece então que a sociedade da corte teve mais influência sobre o destino trágico de sua vida que sobre a constituição de seu gênio. Sua obra e seu gênio são frutos

⁶ Cf. ELIAS, Norbert. *Mozart: sociologia de um gênio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1995. p. 14.

⁷ Cf. ELIAS, Norbert. *Mozart: sociologia de um gênio*, op. cit., p. 35-36.

⁸ Cf. ELIAS, Norbert. *Mozart: sociologia de um gênio*, op. cit., p. 45.

da vida culturalmente rica que teve na corte e em viagens. No entanto, em vida, essa sociedade que ajudou a forjá-lo não lhe permitiu desfrutar do prestígio que seu gênio lhe atribuiria após sua morte. Enquanto sua atuação nos jogos sociais ditou-lhe um destino trágico para sua vida, as características intrínsecas à sua obra fizeram dele um gênio para a posteridade.

Voltando a Rouch, creio que entender sua importância para o cinema não se resume a entender sua posição no cenário das produções e dos debates do período, ou suas relações com grupos de pensadores e realizadores de cinema. Essa pesquisa procurou discutir como existem características nos filmes que motivam os debates e mesmo as construções de grupos de relacionamento. Há sem dúvida uma troca entre os participantes do grupo *Nouvelle Vague* que constroem estratégias de produção, de defesa de idéias, de demarcação de força no espaço dos debates cinematográficos. Mas, como procurei demonstrar ao longo deste trabalho, os filmes não participam desse cenário como coadjuvantes. Eles, com suas qualidades estéticas, suas idéias e seus pensamentos, são antes a força motriz das disputas. Jean-Luc Godard, antes de conhecer Rouch, viu *Eu, um Negro*. As trocas entre eles que resultaram em *Acosados* e em *Gare du Nord* passam pelas salas de cinema e pela experiência estética diante dos filmes.

Nesse momento histórico de sua produção, o cinema passa por um período de conflito. As forças em oposição, no caso, não são aquelas que defini, a princípio, como uma disputa entre ficção e documentário e que estariam na superfície do conflito. Tratava-se de diluir fronteiras como essas (que, a rigor, nunca foram claramente definidas), mas, sobretudo, de propor uma nova maneira de filmar o real, de construir personagens, histórias, cidades. Mais radicalmente, o que se questionava era a maneira como o cinema construía o real ou a construção de uma nova estética realista. Enfim, tratava-se de questionar as realidades cinematográficas habituais e de propor outras. O conflito colocou em lados opostos os defensores dos modelos estéticos estabelecidos e as formas de pensamento cinematográfico tradicional, e as idéias e formas apresentadas por jovens cineastas de diferentes partes do mundo. “Destinado a resolver dualismos divergentes”, como diz Georg Simmel, o conflito pode parecer prejudicial a relações entre indivíduos, no entanto quando analisamos quadros mais amplos percebemos que “elementos

negativos e duais jogam um papel inteiramente positivo nesse quadro mais abrangente”⁹. Desse processo conflitante, o cinema viu surgir importantes mudanças estéticas e viu seus pensamentos sofrerem questionamentos e transformações. E, se a disputa animou debates, mobilizou a crítica, organizou grupos opostos, no centro de todos os olhares estavam os filmes e suas maneiras de lidar com real. Seria preciso, então, em primeiro lugar conhecer os debates, ou melhor, os pensamentos defendidos pelos filmes e as realidades que eles propunham.

Essa idéia sustenta a estruturação da tese. Pensando primeiro nos filmes e nos debates que eles traziam (e trazem), para só depois encontrar as críticas, as entrevistas, as análises que eles despertariam entre os pensadores, críticos e realizadores da época. Privilegiando essas realidades cinematográficas, abandonei a ordem cronológica e optei por agrupar os filmes em torno dos temas que julguei mais expressivos em cada um deles. Assim surgiram as duas primeiras partes dessa pesquisa. A terceira e última parte traz uma breve apresentação de Rouch e de sua formação, antes de se concentrar mais especificamente nos debates cinematográficos contemporâneos da produção analisada aqui. Essa parte foi acrescentada ao projeto inicial da tese, como forma de contextualizar os filmes e mostrar mais detalhadamente como muitos pensamentos que atravessam os filmes de Rouch são expressivos das preocupações de grupos ligados ao cinema. Em torno dos filmes, grupos se formaram em sua defesa ou para atacá-los. A disputa entre esses grupos manifesta-se nos confrontos verbais, mas, sobretudo, nos filmes. Parece, então, encontrar-se na forma como eles construía a realidade, o ápice do conflito ao qual se dedicou esse trabalho.

Voltamos, então, ao problema “como olhar para um filme?”. Necessariamente, essa seria uma entrada transdisciplinar. Combinando teóricos e métodos da sociologia e do cinema, procurei chegar aos conceitos apresentados e defendidos pelos filmes, às maneiras como eles vêem e constroem o real, ao pensamento que eles oferecem ao público. Pouco citado ao longo do texto, mas de grande importância metodológica, foi o trabalho de Pierre Sorlin em que ele discute *como olhar e o quê olhar* quando diante de um filme. Tal metodologia revelou-se uma importante aliada da pesquisa. Mais visivelmente

⁹ SIMMEL, Georg. A natureza sociológica do conflito. In: MORAES FILHO, Evaristo de (Org.). *Simmel: Sociologia*. São Paulo: Ática, 1983. (Col. Grandes Cientistas Sociais, 34). p. 122-124.

influyente foi o pensamento do crítico francês André Bazin. Um dos grandes pensadores do cinema, atuante no período que se estendeu da segunda guerra até sua morte em 1958. Em seus ensaios, dedicou-se principalmente a discutir uma estética e uma ética do realismo cinematográfico. Suas análises, sempre guiadas pelo olhar atento ao filme, encontraram na *Nouvelle Vague* “uma resposta prática decisiva”, como disse Ismail Xavier¹⁰. O professor brasileiro assim descreve o que seria o ideal da compreensão baziniana, e que norteou suas reflexões sobre o realismo:

Antes de ser julgado o mundo existe, está aí em processo; há uma riqueza das coisas em sua interioridade que deve ser observada, insistentemente, até que se expresse. Para tanto, é preciso que o olhar não fragmente o mundo e saiba observá-lo de forma global, na sua duração, podendo então alcançar a intuição mais funda do que de essencial cada fenômeno ou vivência traz dentro de si¹¹.

As reflexões de Bazin foram de extrema importância para este trabalho por dois motivos principais. Como indica a análise proposta por Xavier, Bazin vê o cinema como uma forma de pensar o mundo. A defesa de uma estética realista, feita pelo crítico francês, compreende a necessidade de que esse pensamento sobre o mundo não seja fraturado pela forma. Ou mais claramente, ele defende que o cinema ao pensar o mundo preserve certa integridade entre a forma e o conteúdo. O realismo, tendo como base o respeito à coisa filmada, em contraste com a decupagem habitual, modifica as relações intelectuais entre o espectador e a imagem e o próprio sentido do espetáculo¹². Tal realismo traria “o segredo de um relato cinematográfico capaz de expressar tudo sem retalhar o mundo, de revelar o sentido oculto dos seres e das coisas sem quebrar sua unidade natural”, como escreveu a respeito de *A Regra do Jogo*¹³. Esse pensamento foi extremamente influente sobre a produção de Jean Rouch, dos cineastas do Cinema-verdade e do Cinema direto, assim como da *Nouvelle Vague*. Soma-se a isso a capacidade de Bazin de refletir tendo como fonte o filme. Sua teoria é construída em contato com os filmes. Isso a torna

¹⁰ Cf. XAVIER, Ismail. Introdução. In: BAZIN, André. *O cinema: ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991. p. 12-13.

¹¹ XAVIER, Ismail. Introdução, op. cit. p. 10.

¹² Cf. BAZIN, André. A evolução da linguagem cinematográfica. In: _____. *O Cinema: ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991. p. 77.

¹³ Cf. BAZIN, André. A evolução da linguagem cinematográfica, op. cit., p. 80. *A Regra do Jogo (La Règle du Jeu, Jean Renoir, 1939)*.

constante fonte de inspiração quando é preciso olhar para os filmes e procurar os sentidos revelados por um falso plano-seqüência, caso de *Eu, um Negro*, ou pela busca de imprimir a densidade da duração do real, caso de *Gare du Nord*.

Para efeito das análises, uma idéia sugerida por Francastel revelou-se preciosa. Para ele, não chegaremos a compreender bem o filme se não integrá-lo à série incontável de signos plásticos e se não esquecermos que “o objeto fílmico, como todos os objetos artísticos, é uma metáfora, uma criação ilusionista do espírito”¹⁴. Neste sentido, precisamos analisar o filme com o olhar preenchido pela memória e pela imaginação. O conjunto de enquadramentos, de movimentos de câmera, de decupagens, de imagens, de personagens e de histórias constrói um repertório ao qual recorreremos, quando buscamos conhecer os conceitos trabalhados nos filmes e seu pensamento. Partindo dessa idéia, busquei em minha memória imagens que ajudassem a entender os filmes analisados. No entanto, restringi essa busca a filmes anteriores ou contemporâneos do período em questão. Tal restrição justifica-se pela tentativa de entender esse momento de conflito vivenciado pela produção cinematográfica. Assim, as imagens garimpadas nesse esforço de memória, ao serem confrontados com os filmes de Rouch, ajudavam-me, ao mesmo tempo, a compreender seu pensamento e a expor as divergências ou confluências manifestadas por eles em virtude de sua época de produção ou de sua filiação nessa disputa. Cito, como exemplo, o uso do faroeste americano como contraponto a análise de *Jaguar*. As imagens de filmes americanos surgiram em minha memória a partir da visão de Damouré, cruzando a vila de barro montado em seu cavalo. No entanto, o caráter clássico do filme escolhido, em sua maneira de conceber o herói e de construir a narrativa, ajuda a explicitar como Rouch parte de uma tradição para subvertê-la. Finalmente, escolhi os filmes a serem confrontados aos de Rouch baseando-me em dois critérios principais: participam da construção ou da exposição de uma tradição que antecede os filmes de Rouch ou, como estes, participam do questionamento desta tradição.

Tais entradas ao mundo do cinema, combinadas com o problema sociológico da análise do conflito vivido pelo cinema na passagem dos anos cinquenta para sessenta, nortearam, em linhas gerais, a construção desta pesquisa.

¹⁴ FRANCASTEL, Pierre. Espace et illusion. In: _____. *L'image, La vision et L'imagination*. Paris: Denoël/Gonthier, 1983. p. 183.

No entanto, outras entradas pontuais se fazem notar ao longo do texto. As reflexões de Walter Benjamin sobre arte são outra presença marcante nesta pesquisa. Escrevendo sobre a fotografia ou a literatura, ele traz importantes reflexões sobre a função do narrador, o lugar do herói na modernidade, a memória e o tempo. Seus escritos são constante fonte de inspiração pela capacidade que têm, mais que de oferecer modelos acabados, de instigar à reflexão. Enving Goffman com suas observações sobre a interação e sobre a representação na vida cotidiana trouxe uma contribuição definitiva para análise da metodologia do trabalho rouchiano. E não foram poucas as vezes que recorri a Bill Nichols para compreender o cinema documentário, sua história, suas práticas.

Muito intuitivamente, recorri, algumas vezes, à teoria literária. Talvez guiada pela leitura de Benjamin ou inspirada pela recitação em tom poético de *Jaguar*. Além da declamação em *voz-over*, a personagem de Damouré, incomum ao cinema, motivou-me a procurar explicações em outras artes. A literatura, mestra em criar personagens, pareceu-me ser o lugar ideal. Aos poucos, à medida que fui conhecendo outros filmes de Jean Rouch, encontrei referências mais explícitas à importância da literatura em suas criações. Citações de Paul Éluard, André Breton, Charles Baudelaire, Arthur Rimbaud e outros recheiam alguns de seus filmes e inspiram à construção de personagens e histórias. Os filmes de Rouch muito devem ao seu gosto pela poesia francesa e, em particular, pelo pensamento surrealista. E aqui, relembro André Bazin quando ele, falando do neo-realismo, atesta que só tardiamente o cinema consegue se apropriar das revoluções estilísticas e temáticas que a literatura conhecia há anos¹⁵. E este cinema em conflito, do qual Rouch participa como protagonista, tanto deve ao neo-realismo como aos experimentos literários que o antecederam. Não apenas, porque cite diretamente poemas ou poetas, mas por se apropriar de narrativas que não freqüentavam os roteiros herdeiros do folhetim.

Jaguar, esse filme que ocupa toda a extensão temporal à qual essa pesquisa se dedicou, que começa a ser filmado juntamente com *Os Mestres Loucos*, e apenas encontrará sua forma, como a conhecemos hoje, em 1967, ou seja, depois da estréia de *Gare du Nord*, deixa transparecer as marcas do conflito anunciado. Um novo herói é gestado quando

¹⁵ Cf. BAZIN, André. O realismo cinematográfico e a escola italiana da Liberação. [1948]. In: _____. *O cinema: ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991. p. 256.

Damouré se torna o protagonista dessa história sem fim. História sem objetivo dramático, sem antagonista, sem vitória ou derrota final. História que poderia continuar *ad infinitum* ou até que a morte nos alcançasse. Heróis que não vencem a guerra, mas ganham uma batalha a cada dia. Tal diluição do conceito do herói é uma das contribuições chave do cinema rouchiano. Em *Eu, um Negro*, o perfil desse herói é delimitado pela personagem Robinson e surge na pele do migrante africano. Odile, a heroína de *Gare du Nord*, deixa seu marido chamando por ela na porta do elevador, e um homem morto sobre os trilhos do trem, sem que sua vida apresente um rumo. Diferentemente de Damouré, ela sequer retorna e diferentemente de Robinson, ela já não pode continuar a caminhar. Expressão da tragédia moderna, ela parece apenas deixar-se levar pela vida ou fixar-se agarrada à tela de proteção que a separa da morte.

E se parece que o herói moderno perdeu por fim as rédeas de sua própria existência, também o narrador distancia-se dele. De perto ou de longe, o narrador parece apenas acompanhar um fragmento da vida de Odile. Seu papel resumir-se-ia a mostrar, sem analisar, sem oferecer reflexões ou explicações, como fez nos outros três filmes discutidos. Em *Gare du Nord*, ele parece estranho à história. Tendo encontrado Odile por acaso e a acompanhado durante um curto espaço de tempo, ele nada fala de seu passado ou de seu futuro. E, como nós espectadores, parece surpreender-se com os acontecimentos que atravessam a vida da moça. Surpreender-se aqui tem o sentido de ser pego inadvertidamente, mas não de espantar-se. Ele não se espanta. Como também não hesita em abandonar Jean-Pierre clamando por Odile no elevador, nem Odile clamando pelo homem de Auteuil agarrada a tela de proteção, nem este já entregue aos trilhos do trem. Tendo-a fisgado através da janela aberta e acompanhado seus passos durante alguns minutos, deixa-a sozinha quando o homem de Auteuil escala a grade de proteção. Mas esse distanciamento, marcado pelo corte, pela mudança de ângulo e pelo plano geral, apenas parece possível quando a câmera surpreende o homem preparando-se para jogar-se sobre os trilhos. Como nós, o narrador parecia nada saber sobre os acontecimentos da vida de Odile, antes de com eles se deparar.

Gare du Nord parece ser o filme síntese do período. Motivam-me a fazer essa afirmação, a posição na história do narrador, as características de sua heroína, a busca de uma estética *mais real*, sonhando ao mesmo tempo com o respeito à coisa filmada e com a

densidade da duração. Nesse filme, Rouch apropria-se dos debates que animaram a *Nouvelle Vague* e o Cinema-verdade e o Cinema direto e transforma-os em um filme singular. Tal singularidade refere-se menos à opção pelo plano-seqüência e mais ao feito de ter conseguido condensar, em pouco mais de dezesseis minutos, uma década de debates cinematográficos.

Os elementos que os filmes de Rouch analisados neste trabalho trazem para a reflexão dizem respeito a um conjunto de práticas cinematográficas, temas abordados pelos filmes e opções estéticas. Filmando em locações e com atores não-profissionais, solicitando a contribuição de uma pequena equipe de produção e filmagem, recorrendo muitas vezes aos amigos, Rouch fez do amadorismo uma forma de ampliar sua autonomia criativa e o controle sobre seu trabalho. Operando uma diluição do conceito do herói, trazendo a problemática da migração, da construção de uma imagem da África e dos africanos, da vida urbana que cresce à margem da sociedade de consumo, ele ajudou a trazer para o centro das preocupações do cinema temas quase não explorados. Multiplicando a atitude do narrador diante da história, constituindo narrador auxiliar como em *Jaguar* e *Eu, um Negro* ou dividindo com o público as surpresas reservadas pelo filme como em *Gare du Nord*, experimentou diferentes maneiras de contar uma história. Buscando mostrar o acontecimento ou explorando a densidade da duração, contribuiu para o debate sobre a estética cinematográfica. Tantos elementos, quase todos visíveis nos filmes, falam de um novo realismo buscado pelo cinema e que se contrapunha às práticas habituais, desenvolvidas ao longo da primeira metade do século XX, que começaram a ser tensionadas no pós-guerra e encontraram o ápice do conflito na passagem dos anos cinquenta para os sessenta.

Ainda antes do ponto final, resta-me esclarecer que estas considerações resumidas no parágrafo anterior e trabalhadas ao longo dos capítulos não pretendem dar conta de toda a problemática do conflito vivido pelo cinema naquele período. Assim, como não esgotam a análise da realidade cinematográfica presente em cada um dos filmes citados e analisados. Recorrendo à minha memória e à minha imaginação, busquei compreender os pensamentos expressos em forma de filme. Nesse caminho, operei escolhas, como as aqui expostas, que marcaram fundamentalmente a maneira como olhei para estes filmes.

Outras memórias, outras imaginações, outras escolhas certamente nos ofertariam outros olhares sobre essa realidade cinematográfica.

Termino esta pesquisa em um momento em que o interesse pela obra de Rouch reascende. Talvez, daqui por diante, ao falar sobre ao que me dediquei nestes quatro anos não perceba mais os olhos intrigados, sem saber se seria a apropriado perguntar “mas afinal, quem é Jean Rouch?”. Olhos como os que eu tinha, há dez anos, quando iniciei o curso de mestrado. Olhos que ainda devo ter, quando penso na quantidade de filmes de Rouch que ainda não tive a oportunidade de ver. Assim, espero que outras pesquisas venham e ajudem a entender um pouco mais sobre esse universo rouchiano composto de uma gigantesca filmografia. E talvez este trabalho tenha cumprido sua expectativa, ao dar uma pequena contribuição para esta imensa tarefa que é compreender o universo rouchiano.

Referências Bibliográficas

- ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. A Indústria Cultural: o esclarecimento como mistificação das massas. *Dialética do Esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985. p. 113-156.
- ARTAUD, Antonin. *O Teatro e seu Duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 1993. [193?]
- AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2001. [1946].
- AVELLAR, José Carlos. A invenção inacabada. *Polêmica: nossas certezas são provisórias*. Disponível em: http://www2.uerj.br/~labore/pol12/cimagem/pimagem_avelar_cinema_p12.htm. Acesso em: 20 de dezembro de 2006.
- BAECQUE, Antoine de. *La Cinéphilie: invention d'un regard, histoire d'une culture, 1944-1968*. Paris: Librairie Arthème Fayard, 2003.
- BAECQUE, Antoine de; TESSON, Charles. Comment peut-on être moderne ? *La Nouvelle Vague*. Paris: Cahiers du Cinéma, 1999. p. 5-20.
- BARNOUW, Erik. *Documentary: a history of the non-fiction film*. 2. Edição revista. New York, Oxford: Oxford University Press, 1993. [1974].
- BAUDELAIRE, Charles. *Les Fleurs du Mal*. Paris: Librio, 2002. [1857].
- BAUDELAIRE, Charles. *As Flores do Mal*. São Paulo: Difusão Européia, 1958. [1857].
- BAZIN, André. O realismo cinematográfico e a escola italiana da Liberação. *O cinema: ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991. p. 233-257. [1958].
- BAZIN, André. Mort tous les après-midi. *Cahiers du Cinéma*, Paris, n. 7, p. 63-65, dez. 1951.
- BAZIN, André. De la politique des auteurs. [1957]. In: BAECQUE, Antoine de (Org.). *La Politique des Auteurs: les textes*. Paris: Cahiers du Cinéma, 2001. p. 99-117.
- BAZIN, André. Ontologia da imagem fotográfica. *O Cinema: ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991. p. 19-26. [1958].
- BAZIN, André. Montagem Proibida. *O Cinema: ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991. p. 54-65. [1958].

- BAZIN, André. A evolução da linguagem cinematográfica. *O Cinema: ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991. p. 66-81. [1958].
- BAZIN, André. Por um cinema impuro: defesa da adaptação. *O Cinema: ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991. p. 82-104. [1958].
- BAZIN, André. O *western* ou o cinema americano por excelência. *O Cinema: ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991. p. 199-208. [1958].
- BAZIN, André. Les Maîtres Fous. *Radio, cinéma, télévision*, Paris, 03 nov. 1957. (Cópia arquivada pela Bibliothèque du Filme - Bifi, Paris).
- BAZIN, André. Les Maîtres Fous. *France-Observateur*, Paris, 24 out. 1957. (Cópia arquivada pela Bibliothèque du Filme - Bifi, Paris).
- BAZIN, André. Comment peut-on être hitchcocko-hawksien?, *Cahiers du Cinéma*, Paris, n. 44, p. 17-18, 1955.
- BEN SALAMA, Mohand (entrevista feita por). Entretien avec Edgar Morin. *CinémAction*, Paris, n. 81, p. 125-127, 1996.
- BENAYOUN, Robert. Le festival des mécréants (un anti-festival sauve l'honneur), *Positif*, Paris, n. 40, p. 35, jul. 1961.
- BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. [1936]. *Obras Escolhidas I (magia e técnica, arte e política)*. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 197-221.
- BENJAMIN, Walter. A imagem de Proust. [1929] *Obras Escolhidas I (magia e técnica, arte e política)*. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 36-49.
- BENJAMIN, Walter. Pequena história da fotografia. [1931] *Obras Escolhidas I (magia e técnica, arte e política)*. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 91-107.
- BENJAMIN, Walter. Paris do Segundo Império. *Obras Escolhidas III (Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo)*. São Paulo: Brasiliense, 1989. p. 9-101.
- BEN SMAÏA, Redá. Un cinéma de la cruauté. *CinémAction*. Paris, n. 81, p. 59-68, 1996.
- BEN SMAÏA, Redá. Les Maîtres Fous et l'anthropologie américaine. *CinémAction*, Paris, n. 81, p. 85-88, 1996.
- BERGER, John. Why look at animals? *About Looking*. London: Writers and Readers, 1980. p. 1-26.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e Imagens do Povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- BEYLIE, Claude. Traité de bave. *Cahiers du Cinéma*, Paris, n. 79, p. 58-59, jan 1958.
- BORDE, Raymond. Problèmes du cinéma-vérité, *Positif*, Paris, n. 49, p. 1-8, dez. 1962.

- BOSI, Alfredo. O Romantismo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1975. p. 99-178.
- BRETON, André. *L'Amour Fou*. Paris: Gallimard, 1937.
- BRETON, André. Manifesto do Surrealismo. *Manifestos do Surrealismo*. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2001 [1924]. p. 13-64.
- BRETON, André. Segundo manifesto do Surrealismo. *Manifestos do Surrealismo*. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2001 [1930]. p. 147-225.
- BRETON, André. Advertência para a reedição do segundo manifesto. *Manifestos do Surrealismo*. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2001 [1946]. p. 142-145.
- BURCH, Noël. *Práxis do Cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1992 [1969].
- CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos* (2º volume: 1836-1880). São Paulo: Martins, 1971.
- CARPEAUX, Otto Maria. Prosa e ficção do Romantismo. In: GUINSBURG, Jacó (Org.). *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 1978, p. 157-166.
- CARROLL, Noël. Ficção, não-ficção e o cinema de asserção pressuposta: uma análise conceitual. In: RAMOS, Fernão Pessoa (Org.). *Teoria Contemporânea do Cinema, Volume II: documentário e narrativa ficcional*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005. p. 69-104.
- CARSON, Fred. Les hommes oubliés de Dieu. *Cahiers du Cinéma*, Paris, n. 105, p. 51-53, mar 1960.
- CERVONI, Albert. Petit à Petit, et pas à pas... *L'Humanté*, 13 nov. 1971. (Cópia arquivada pela Bibliothèque du Filme - Bifi, Paris).
- CERVONI, Albert. Une confrontation historique en 1965 entre Jean Rouch et Sembène Ousmane: "tu nous regardes comme des insectes". *CinémAction*, Paris, n. 81, p. 104-106, 1996.
- CONVERSA com Guel Arraes. *Cinemais*, Rio de Janeiro, n. 5, p. 14-15, maio/junho, 1997
- CONVERSA com Jean Rouch: poesia, dislexia e câmera na mão. *Cinemais*, Rio de Janeiro, n. 8, p. 7-34, novembro/dezembro, 1997.
- DADOUN, Roger. Chronique d'une Été – Un film projectif de personnalité. *Positif*, Paris, n. 49, p. 9-12, dez. 1962.
- DELAHAYE, Michel. La règle du Rouch. *Cahiers du Cinéma*, Paris, n. 120, p. 1-11, jun. 1961.
- DEMEURE, Jacques. Courts Métrages (La Pléiade). *Positif*, Paris, 25-26, p. 84-85, 1957 [reentrée].
- DERRIDA, Jaques. O Teatro da Crueldade e o Fechamento da Representação. *A Escritura e a Diferença*. São Paulo: Perspectiva, 1971. p. 149-177.

- DOANE, Mary Ann. A voz no cinema: a articulação de corpo e espaço. In: XAVIER, Ismail (Org.). *A Experiência do Cinema*. Rio de Janeiro: Graal/Embrafilme, 1983. p. 457-475.
- DORT, Bernard. Godard ou le romantique abusif. *Les Temps Modernes*, Paris, n. 235, p. 1118-1128, dez. 1965.
- DUMARESQ, Daniela. O ator não-profissional nos filmes de Jean Rouch. In: FABRIS, Mariarosaria et al. *Estudos Socine de Cinema: ano V*. São Paulo: Panorama, 2004. p. 27-35.
- É TUDO VERDADE – FESTIVAL INTERNACIONAL DE DOCUMENTÁRIOS, 9., 2004, São Paulo, *Programa*.
- EATON, Mick. Chronicle. *Anthropology – Reality – Cinema: the films of Jean Rouch*. London: British Film Institute, 1979. p. 1-34.
- ELIAS, Norbert. *Mozart: sociologia de um gênio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1995. [1991]
- ELIAS, Norbert. *O Processo Civilizador (vol. 1)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994.
- ÉLUARD, Paul. *Les dessous d'une vie ou La Pyramide Humaine*, Ed. Les Cahiers du Sud, 1926.
- ESNAULT, Philippe. Jean Rouch ou Les Aventures d'un nègre blanc. *La Revue du Cinema – Image et Son*. n. 249, p. 56-83, abr. 1971.
- ESQUENAZI, Jean-Pierre. *Godard et la Société Française des années 1960*. Paris: Armand Colin, 2004.
- FAURE, Michel. Les Réverbères. *Histoire du Surréalisme sous l'Occupation*. Paris: La table ronde, 1982, p. 9-39.
- FIELD, Syd. *Manual do Roteiro*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1995.
- FIESCHI, Jean-André ; TÉCHINÉ, André. Jean Rouch: Jaguar. *Cahiers du Cinema*. Paris, n. 195, p. 17-20, 1967.
- FIESCHI, Jean-André. Paris vu par... Film à sketches, France. *Cahiers du Cinéma*, Paris, n. 168, p. 73, jul. 1965.
- FIGUEIRÔA, Alexandre. As revistas especializadas francesas nos anos 60. In:_____. *Cinema Novo: a onda do jovem cinema e sua recepção na França*. Campinas: Papirus, 2004. p. 51-81.
- FOUCAULT, Michel. A vida dos homens infames. [1977]. *O que é um autor?*. Lisboa: Vega, 1992. p. 89-128.
- FOUCAULT, Michel. *A ordem do Discurso*. São Paulo: Loyola, 1996. [1971]
- FOUCAULT, Michel. Por trás da fábula. [1966]. *Michel Foucault - Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. (coleção Ditos e Escritos III). p. 210-218.

- FRANCASTEL, Pierre. *A realidade Figurativa*. São Paulo: Perspectiva; Edusp. 1973 [1965].
- FRANCASTEL, Pierre. *Études de Sociologie de l'Art*. Paris: Editions Denoël, 1970.
- FRANCASTEL, Pierre. Espace et illusion. *L'image, La vision et L'imagination*. Paris : Denoël/Gonthier, 1983. p. 171-190.
- FRANCASTEL, Pierre. Les romantiques. In: FRANCASTEL, Pierre; FRANCASTEL Galienne. *Histoire de la Peinture Française*. Paris: Denoël, 1990. p. 205-224.
- FRANCASTEL, Galienne. Les réalistes. In: FRANCASTEL, Pierre; FRANCASTEL Galienne. *Histoire de la Peinture Française*. Paris: Denoël, 1990. p. 224-240.
- GODARD, Jean-Luc. Jean Rouch remporte le pris Louis Delluc. [*Arts*, Paris, n. 701, 17 dez. 1958]. In: BERGALA, Alain (Editor). *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard: tomo 1, 1950-1984*. Paris: Cahiers du Cinéma, 1998. p. 155.
- GODARD, Jean-Luc. Étonnant : Jean Rouch – Moi, un noir. [*Arts*, Paris, n. 713, 11 mar. 1959. In: BERGALA, Alain (Editor). *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard: tomo 1, 1950-1984*. Paris: Cahiers du Cinéma, 1998. p. 177-178.
- GODARD, Jean-Luc. L'Afrique vous parle de la fin et des moyens. *Cahiers du Cinéma*. Paris, n. 94, p. 19-22, abr. 1959.
- GODARD, Jean-Luc. Le Brésil vu de Billancourt. *Cahiers du Cinéma*, Paris, n. 97, p. 59-60, jul. 1959.
- GODARD, Jean-Luc. Montparnasse-Levallois. *Cahiers du Cinéma*, 171 (octubre 1965). Republicado em BERGALA, Alain (Editor). *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard: tomo 1, 1950-1984*. Paris: Cahiers du Cinéma, 1998. p. 258-259.
- GOFFMAN, Erving. *A Representação do eu na Vida Cotidiana*. Petrópolis: Vozes, 1985. [1959].
- GOMBRICH, E. H. *Arte e Ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.
- GRELIER, Robert. La Puntion. *Positif*, Paris, n. 66, p. 144-145, jan. 1965.
- HAFNER, Pierre. Les avis de cinq cinéastes d'Afrique noire (Oumarou Ganda). *CinémAction*. Paris, n. 81, p. 97-99, 1996.
- HOBSBAWN, Eric. *Era dos Extremos: o breve século XX – 1914-1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- HOVEYDA, Fereydoun. Cinéma Vérité ou réalisme fantastique. *Cahiers du Cinéma*, Paris, n. 125, p. 33-41, nov. 1961.
- HOVEYDA, Fereydoun; ROHMER, Eric. Nouvel entretien avec Roberto Rossellini. *Cahiers du Cinéma*, 145 : 2-13 (juillet 1963).
- JAGUAR, de Jean Rouch. *Télérama*, Paris, n. 1005, 20 de abril de 1969, p. 57.

- KALIL, Glória. Adeus aos conjuntinhos. Disponível em: http://chic.ig.com.br/site/secao.php?secao_id=1&materia_id=2026. Consultado em 15/05/2007.
- KAPLAN, Nelly. Jean Rouch devant les Blancs. *Les Lettres Françaises*, 16/11/1960. (Cópia arquivada pela Bibliothèque du Filme - Bifi, Paris).
- KWAME NKRUMAH. Disponível em: http://noticias.uol.com.br/licaodecasa/materias_klick/biografia/0,5387,1762-biografia-9,00.jhtm. Acesso em: mai. 2007.
- LE CONSEIL des Dix. *Cahiers du Cinéma*. Paris, n. 155, p. 38, maio, 1964.
- BUARQUE, Chico. Iracema voou. *As Cidades*. Barueri: BMG, 1998. 1CD. Faixa 2.
- LO DUCA, Jean-Marie. Le cinéma italien est aussi une industrie. *Cahiers du Cinéma*. 1:24-28, 1951.
- LOINOD, Etienne. Un chien nommé Doniol. *Cahiers du Cinéma*, Paris, n. 79, p. 40-41, jan. 1958.
- LOIZOS, Peter. *Innovation in Ethnographic Film: from innocence to self-consciousness (1955-1985)*. Chicago: The University of Chicago Press, 1993.
- LOVELL, Alan. The western. In: NICHOLS, Bill (Ed.). *Movies and Methods, vol I*. Berkley, Los Angeles, London: University of California Press, 1981. p. 164-175.
- LÖWY, Michel. Marxismo e romantismo revolucionário. *Romantismo e Messianismo*. São Paulo: Perspectiva/Edusp, 1990. p. 11-34.
- MAGGI, France; MAGGI, Gilbert. Entretien avec Michel Brault. *CinémAction*, Paris, n. 81, p. 133-135. 1996.
- MARCORELLES, Louis. La foire aux vérités. *Cahiers du Cinéma*, Paris, n. 143, p. 26-34, mai 1963.
- MARCORELLES, Louis. Le cinéma: *Jaguar*, de Jean Rouch. *Le Monde*, 13 de novembro de 1971. (Cópia arquivada pela Bibliothèque du Filme - Bifi, Paris).
- MARCORELLES, Louis; ROHMER, Eric. Entretien avec Jean Rouch. *Cahiers du Cinéma*, Paris, n. 144, p. 1-22, jun. 1963.
- MARIE, Michel. *La Nouvelle Vague: une école artistique*. Armand Colin: Paris, 2005 [1997].
- MARSHALL, John; W. ADAMS, John. Les maîtres fous, The lion Hunters, and Jaguar. In: ROUCH, Jean. *Ciné-Ethnography*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 2003. p. 188-209.
- MARSOLAIS, Gilles. *L'aventure du cinéma direct revisitée*. Québec: Les 400 coups, (collection cinéma), 1997.

- MARSOLAIS, Gilles. Une amitié féconde: le système d'échange entre cinéma québécois et le cinéma de Jean Rouch. *CinémAction*, Paris, n. 81, p. 128-132, 1996.
- MARX, Karl. O 18 Brumário de Luís Bonaparte. *Marx*. São Paulo: Abril Cultural, 1978. (Os Pensadores). p. 329-404.
- MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *Manifesto do Partido Comunista*. Porto Alegre: L&PM, 2002.
- MENEZES, Paulo. *Les Maîtres Fous*, de Jean Rouch – Questões epistemológicas da relação entre cinema documental e produção de conhecimento. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, v. 22, n. 63, p. 81-91, fevereiro/2007.
- MENEZES, Paulo. A questão do herói-sujeito em *Cabra marcado para morrer*, filme de Eduardo Coutinho. *Tempo Social*, São Paulo, v. 6 (1-2), p. 107-126, 1994.
- MENEZES, Paulo. *À Meia-luz: cinema e sexualidade nos anos 70*. São Paulo: Usp, Curso de pós-graduação em Sociologia/Editora 34, 2001.
- MENEZES, Paulo. Realidade, ficção e vanguarda na origem do cinema documental. In: CATANI, Afrânio Mendes *et al.* (Org.). *Estudos Socine de Cinema: ano V*. São Paulo: Panorama, 2003. p. 299-307.
- MENEZES, Paulo. Representificação: as relações (im)possíveis entre cinema documental e conhecimento. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*. São Paulo, v. 18 (51), p. 87-97, 2003.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. O cinema e a nova psicologia. [1945] In: XAVIER, Ismail (Org.). *A Experiência do Cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Graal/Embrafilmes, 1983. p. 103-117.
- MORIN, Edgar. *Le Cinéma ou l'Homme Imaginaire: essai d'anthropologie*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1956.
- MORIN, Edgar. Pour un nouveau "cinéma-vérité". *France-Observateur*, 14/01/1960. (Cópia arquivada pela Bibliothèque du Filme, Paris).
- MORIN, Edgar. *Cultura de Massa no século XX : o espírito do tempo I - neurose*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1990 [1962, revista em 1965].
- MORIN, Edgar. *As Estrelas: mito e sedução no cinema*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989. [1972]
- MORIN, Edgar; ROUCH, Jean. *Chronique d'un Été*. Paris: Inter Spectacles, 1962.
- MOULLET, Luc. Jean-Luc Godard. [*Cahiers du Cinéma*, Paris, 1960] In: BAECQUE, Antoine de; TESSON, Charles (org.). *La Nouvelle Vague*. Paris: Cahiers du Cinéma, 1999. p. 63-85.
- MOULLET, Luc. Le mensonge suspect. *Cahiers du Cinéma*, Paris, n. 155, p. 48-50, mai. 1964.
- NICHOLS, Bill. *Representing Reality*. Bloomington: Indiana University Press, 1991.
- NICHOLS, Bill. *Introduction to Documentary*. Bloomington: Indiana University Press, 2002.
- NICHOLS, Bill. *Introdução ao Documentário*. Campinas : Papyrus, 2005.

- NINEY, François. *L'épreuve du réel à l'écran : essai sur le principe de réalité documentaire*. Bruxelles: De Boeck Université, 2002.
- ODIN, Roger. Lecture documentaristante et problèmes du documentaire. *De la fiction*. Bruxelles, De Boeck Université, 2000.
- OLLIER, Claude. Cinéma-surréalité. *Cahiers du Cinéma*, Paris, n. 172, p. 50-52, nov. 1965.
- PASSEK, Jean Loup (Dir.). *Dictionnaire du Cinéma*. Paris: Larousse, 1991.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- PHILIPPE, Claude-Jean. *Jaguar*, de Jean Rouch. *Télérama*, Paris, n. 1005, p. 57-58, 20 abr. 1969). (Cópia arquivada pela Bibliothèque du Filme - Bifi, Paris).
- PIAULT, Marc-Henri. Uma antropologia-diálogo: a propósito do filme de Jean Rouch *Moi, un Noir*. *Cadernos de Antropologia e Imagem*. Rio de Janeiro, v. IV, p. 185-192, 1995.
- PIAULT, Marc-Henri. Une Pensée Fertile. *CinémAction*. Paris, n. 81, p. 46-55, 1996.
- PIAULT, Marc-Henri. *Anthropologie et Cinéma*. Paris: Nathan, 2000.
- PREDAL, René. Ambiguïté du cinéma ethnographique?. *CinémAction*. Paris, n. 81, p. 38-39, 1996.
- PREDAL, René. La place du surréalisme. *CinémAction*. Paris, n. 81, p. 56-58, 1996.
- PREDAL, René (Dir.). *CinémAction*. Paris, n. 81, 1996. (Jean Rouch ou l'ê Cine-plaisir).
- RAYMOND, Marcel. *De Baudellaire ao Surrealismo*. São Paulo, Edusp: 1997 [1940]
- RIVETTE, Jacques. Le temps déborde: entretien avec Jacques Rivette par Jacques Aumont, Jean-Louis Comolli, Jean Narboni et Sylvie Pierre. *Cahiers du Cinéma*, Paris, n. 204, p. 6-21, 1968.
- RIZZO, Sérgio. Mostra revê obra de Jean Rouch. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 26 de março de 2004, Guia da Folha, p. 10.
- ROHMER, Eric. Le goût de la Beauté (*La Pyramide Humaine*). *Cahiers du Cinéma*, Paris, n. 121, p. 22-24, jul. 1961.
- ROSENFELD, Anatol. *O Teatro Épico*. São Paulo: Perspectiva, 1985. [1965].
- ROUCH, Jean. A propos de films ethnographiques. *Positif*, Paris, n. 14-15, p.145, nov. 1955.
- ROUCH, Jean. Problèmes relatifs à l'étude des migrations traditionnelles et des migrations actuelles en Afrique occidentale. *Bulletin de l'IFAN*, tomo XXII, série B, 3-4:369-378, 1960.
- ROUCH, Jean. Gare du Nord. *Cahiers du Cinéma*, Paris, n. 171, p. 11, out. 1965.

- ROUCH, Jean. La caméra et les hommes. In: FRANCE, Claudine (Ed.). *Pour une Anthropologie Visuelle*. Paris : Mouton Editeur, 1979, p. 53-71. (Cahiers de L'Homme: ethnologie – géographie – linguistique).
- _____. L'autre et le sacré: jeu sacré, jeu politique. In: THOMPSON, C. W. (Org.). *L'Autre et le Sacré: surréalisme, cinéma, ethnologie*. Paris: L'Harmattan, 1995, p. 407-431.
- _____. Jean Rouch parle des "Maîtres fous". *CinémAction*, Paris, n. 81, p. 83-84, 1996.
- SALLES GOMES, Paulo Emilio. A personagem cinematográfica. In: CANDIDO, Antonio et al. *A Personagem de Ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1976. p. 103-119. [1964]
- SAUVY, Jean. *Jean Rouch tel que je l'ai connu*. Paris: L'Harmattan, 2006.
- SCHEINFEIGEL, Maxime. Les statues et les maîtres. *Cinémathèque*, n. 14, p. 99-106, 1998.
- SERCEAU, Daniel (entrevista feita por). Pierre Braunberger: "Rouch a du génie mais il ne maîtrise pas toujours son imagination débordante". *CinémAction*, 81:170-171, 1996.
- SIMMEL, Georg. A natureza sociológica do conflito. In: MORAES FILHO, Evaristo de (Org.). *Simmel: Sociologia*. São Paulo: Ática, 1983. (Col. Grandes Cientistas Sociais, 34). p. 122-134.
- SIMMEL, Georg. O estrangeiro. In: MORAES FILHO, Evaristo de (Org.). *Simmel: Sociologia*. São Paulo: Ática, 1983. (Col. Grandes Cientistas Sociais, 34). p. 182-188.
- SIMMEL, Georg. A metrópole e a vida mental. In: VELHO, Guilherme Otávio (Org.). *O Fenômeno Urbano*. Rio de Janeiro: Zahar, 1963, p.13-28.
- SORLIN, Pierre. *Sociologie du Cinéma: ouverture pour l'histoire de demain*. Paris: Aubier Montaigne, 1977.
- STAROBISNSKI, Jean. *As Máscaras da Civilização*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. [1989].
- STOLLER, Paul. *The Cinematic Griot: the ethnography of Jean Rouch*. Chicago, Londres: The University of Chicago Press, 1992.
- THOMPSON, C. W. (Ed.). *L'Autre et le Sacré: surréalisme, cinéma, ethnologie*. Paris: L'Harmattan, 1995.
- TOFFETTI, Sergio. Ma vie en Rouch. In: TOFFETTI, Sergio (org.). *Jean Rouch: le renard pâle*. Centre Culturel Français de Turin et Museo Nazionale del Cinema di Torino, 1992. p. 27-39.
- TRUFFAUT, François. Abel Gance, désordre et génie. [*Cahiers du Cinéma*, Paris, n. 47, mai. 1955]. In: BAECQUE, Antoine de (Org.). *La Politique des Auteurs: les textes*. Paris: Cahiers du Cinéma, 2001. p. 36-40.
- TRUFFAUT, François. Ali Baba et la "Politique des Auteurs". *Cahiers du Cinéma*, Paris, n. 44, p. 45-47, 1955.

- VERTOV, Dziga. Nascimento do cine-olho. [1924]. In: XAVIER, Ismail. (Org.) *A Experiência do Cinema*. Rio de Janeiro: Graal/Embrafilmes, 1983, p. 260-262.
- WEYERGANS François. Avant les avant-premières (La Pyramide Humaine). *Cahiers du Cinéma*, Paris, n. 116, p. 25-26, fev. 1961.
- WINSTON, Brian. Documentary: I think we are in trouble. In: ROSENTHAL, Alan. (Org.). *New Challenges for Documentary*. Berkeley: University of California Press, 1988. p. 21-33.
- XAVIER, Ismail. *O Discurso Cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 3ª Ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2005. [1977].
- XAVIER, Ismail (Org.). *A experiência do Cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Graal/Embrafilmes, 1983.
- XAVIER, Ismail. Introdução. In: BAZIN, André. *O cinema: ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991. p. 7-14.
- XAVIER, Ismail. *O Olhar e a Cena: melodrama, Hollywood, Cinema novo, Nelson Rodrigues*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

Ficha técnica: filmes analisados

Para a construção destas fichas, usei como fontes de informação os filmes e as capas do DVD e VHS usados pela pesquisa, assim como revistas e livros. A divergência de informações, sobretudo quanto ao tempo de duração dos filmes, pode indicar a existência de versões diferentes ou simples erro dos autores. Como esta pesquisa não versa sobre as versões dos filmes, tais informações servem, sobretudo, para orientar o leitor quanto as principais informações referentes à ficha técnica do filme.

Os Mestres Loucos

Como *Jaguar*, começou a ser produzido em 1954. Segundo Mick Eaton, foi filmado no dia 15 de agosto de 1954, durante a cerimônia anual dos Haouka que aconteceu no Togo¹. A crítica de Caude Beylie² diz que o filme estreou, em Paris, como complemento de *Noites de Circo*³. O filme de Bergman teria estreado entre 16 de outubro e 12 de novembro de 1957, segundo a revista *Cahiers du Cinéma* daquele novembro.

- Vencedor do Prêmio dos filmes Etnográficos, Geográficos, Turísticos e Folclóricos do Festival Internacional de Veneza de 1957.
- Cópia utilizada: *Jean Rouch: le geste cinématographique*. Paris: Editions Montparnasse, 2005. 1DVD (*Les Maîtres Fous*, 1956, 28 min, Films de la Pléiade).

Produção Pierre Braunberger (Films de la Pléiade)

Direção Jean Rouch

Operador de som Damouré Zika

Ibrahima Dia

Montagem Suzanne Baron

Engenheiro de som André Cotin

Filme realizado durante uma missão do Centro Nacional de Pesquisa Científica (CNRS) e do Instituto Francês da África Negra (IFAN).

¹ Cf.: EATON, Mick. Chronicle, em: *Anthropology – Reality – Cinema: the films of Jean Rouch*. London: British Film Institute, 1979, p. 6

² Cf.: BEYLIE, Claude. Traité de bave. *Cahiers du Cinéma*, Paris, n. 79, p. 58-59, jan. 1958.

³ *Gycklarnas Afton*, Ingmar Bergman, 1953.

Eu, um Negro

Filmado em 1957⁴, estreou em Paris em 12 de março de 1959⁵.

- Vencedor do Prix Louis-Delluc de 1959.
- Cópia utilizada: *Jean Rouch : le geste cinématographique*. Paris: Editions Montparnasse, 2005. 1DVD (*Moi, un Noir – Treichville, 1959, 70min, Films de la Pléiade*)

Produção	Pierre Braunberger (Films de la Pléiade)
Direção	Jean Rouch
Atores	Oumarou Ganda Petit Touré Alassane Maiga, Amadou Demba, Seydou Guéde, Karidyo Daoudou e Mademoiselle Gambi.
Montagem	Marie-Josèphe Yoyote Catherine Dourgnon
Administração	Roger Fleytoux
Orquestra	“La vie est belle” dirigida por Yapi Joseph Degré ; Royale Goumbé ; Les deux Jumeaux e seus violões.
Cantos	<i>Modiba cha cha cha</i> por Maryam Touré <i>Abidjan Lagune</i> por N’Dyaye Yéro <i>Tondi Boumyé</i> por Amadou Demba.
Técnico de Som	André Lubin e Radio Abidjan
Conselheiro (sobre Marabout)	Lam Ibrahima Dia

Este filme foi realizado com a ajuda do Serviço de Informação da Costa do Marfim e da Fraternidade Nigerina de Abidjan (Presidente: Gado Timtim).

⁴ Cf.: EATON, Mick. *Chronicle*, op. cit., p. 8.

⁵ Cf.: EGLY, Max. *La Revue du Cinéma - Image et Son*, saison 1959, p. 171.

Gare du Nord

Segundo René Predal o filme estreou em Paris em 20 de outubro de 1965.⁶

- Cópia utilizada: *Six in Paris*. Nova York: New Yorker Films Artwork, 1993. 1 VHS. (*Paris vu par...*, 1965, 93 min, Les films du Losange)⁷. (Fimado em 16mm, Color, 16min)⁸.

Produção	Barbet Schroeder (Films du Losange)
Direção	Jean Rouch
Atores	Nadine Ballot Barbet Schrøeder Gilles Quéant
Roteiro⁹	Jean Rouch com colaboração dos atores
Câmera	Etienne Becker
Assistente de Câmera	Bernard Oktion

⁶ Cf.: PREDAL, René. (dir.) Jean Rouch ou l'ê Cine-plaisir. *CinémAction*. Paris, n. 81, p. 218, 1996.

⁷ Segundo informações constantes na capa da fita VHS.

⁸ Cf.: EATON, Mick. *Chronicle*, op. cit., p. 18.

⁹ As informações desta ficha técnica constam dos créditos exibidos no filme. A exceção do roteiro. Para este ver: ROUCH, Jean. Gare du Nord. *Cahiers du Cinéma*, Paris, n. 171, p. 11, out. 1965.

Jaguar

Filmado em 1954, ganhou os comentários em voz-over em gravações de 1957 e 1967¹⁰. Jean Rouch começou a trabalhar em *Jaguar* praticamente ao mesmo tempo em que começou *Os Mestres Loucos*¹¹. Seguindo suas entrevistas e artigos publicados na imprensa da época, é possível dizer que o filme teve várias versões e foi exibido em circuito alternativo (como cineclubes e universidades) até encontrar sua forma como a conhecemos hoje. A revista *Télérama* noticia sua estréia, na televisão, em 21 de abril de 1969¹². *La Revue du Cinéma* fixa seu lançamento no cinema em 10 de novembro de 1971¹³. Periódicos daquele novembro confirmam o lançamento no cinema, na esteira da boa receptividade de *Petit à Petit* (1971)¹⁴. Quanto a duração do filme as referências divergem: *La Revue du Cinéma* escreve 100 minutos, e no livro de Eaton, encontramos 110 min. Esse autor ainda confirma a exibição de diferentes versões do filme antes de sua estréia em 1971¹⁵.

- Cópia utilizada: *Jean Rouch : le geste cinématographique*. Paris: Editions Montparnasse, 2005. 1DVD (*Jaguar*, 1967, 88 min, Films de la Pléiade)¹⁶.

Produção	Pierre Braunberger (Films de la Pléiade)
Direção	Jean Rouch
Atores	Danmouré Zika, Lam Ibrahima Dia, Illo Gaoudel Douma Besso e Adamou Koffo
Montagem	José Matarasso, Liliane Korb, Jean-Pierre Lacam
Música	Violão: Amelolon Enos / Piano: Tallou Mouzourane Chant: Amisata Gaoudelizé / Violino: Yankori Flauta: Ama / Harpa: Djenné Molo Kari

Filme realizado durante uma missão do Centro Nacional de Pesquisa Científica (CNRS) e do Instituto Francês da África Negra (IFAN).

Ajuda Técnica: Comitê do Filme Etnográfico do Museu do Homem de Paris.

¹⁰ Cf. PHILIPPE, Claude-Jean. *Jaguar* de Jean Rouch. *Télérama*, Paris, n. 1005, p. 58, 20 abr. 1969.

¹¹ Cf.: EATON, Mick. *Chronicle*, op. cit., p. 7.

¹² Cf. PHILIPPE, Claude-Jean. *Jaguar* de Jean Rouch, op. cit., p. 57.

¹³ Cf.: DUPUICH, Jean-Jac. *La Revue du Cinéma - Image et Son* 263/264 (septembre - octobre 1972).

¹⁴ Cf. CERVONI, Albert. *Petit à Petit, et pas à pas... L'Humanté*. (13 novembre 1971) e MARCORELLES, Louis. *Le cinéma: Jaguar*, de Jean Rouch. *Le Monde*. (13 novembre 1971).

¹⁵ Cf.: EATON, Mick. *Chronicle*, op. cit., p. 22.

¹⁶ A caixa ainda explica que as datas referem-se ao ano de depósito dos filmes junto ao CNC, valendo o mesmo para *Os Mestres Loucos*, *Jaguar* e *Eu, um Negro*.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)