



# ETNOGRAFIA E FICÇÃO:

## o documentário de Jean Rouch e o cinema brasileiro

Rogério Bitarelli Medeiros

*Este texto tem como base a comunicação apresentada na mesa-redonda Arte das Imagens e Arte Contemporânea no Colóquio O Ano da França no Brasil – A experiência Paris 8, promovida pelas Universidades Federal do Rio de Janeiro e de Paris 8, realizada no Fórum de Ciência e Cultura da UFRJ, em 18 de junho de 2009. Seu interesse é ressaltar as ligações culturais da França no Brasil através de uma personalidade extremamente significativa – o cineasta e etnólogo Jean Rouch (1917-2004), cuja obra marcou e transformou o cinema francês e chegou ao Brasil influenciando uma geração de jovens cineastas que, na década de 1960, buscava fundar um cinema que representasse os valores culturais do país e também fosse seu espelho estético e antropológico.*

documentário  
ficção  
etnografia  
cinema brasileiro

Como afirmou Glauber Rocha, o documentário brasileiro do Cinema Novo é “uma experiência herdada de Jean Rouch”.<sup>1</sup> Cineastas como Geraldo Sarno, Paulo Gil Soares, Leon Hirzman, Vladimir Carvalho, Jorge Bodanzky, Eduardo Coutinho, Arnaldo Jabor e, recentemente, João Moreira Salles foram diretamente afetados por suas descobertas. Em todos eles, a despeito das enormes diferenças que os separam, há essa disposição de “ver o outro” e deixar que ele se expresse e se construa diante da câmera. Se as ficções do Cinema Novo são influenciadas pelo despojamento técnico e pelas pesquisas formais do neorealismo italiano e da *nouvelle vague* francesa, o documentário busca suas raízes criadoras na nova concepção audiovisual revolucionária do *cinéma vérité*, tendo Jean Rouch como cineasta-modelo. As inovações técnicas colocadas à disposição dos realizadores, como o som sin-

ETHNOGRAPHY AND FICTION. THE DOCUMENTARY BY JEAN ROUCH AND BRAZILIAN CINEMA | *This text is based on communication presented at the Art of Images and Contemporary Art roundtable in the Colloquy on The Year of France in Brazil – The Paris 8 experience, organized by the Federal Universities of Rio de Janeiro and Paris 8, held in the UFRJ Forum of Science and Culture on June 18, 2009. Its interest is to highlight the cultural relations of France in Brazil through an extremely significant personality – filmmaker and ethnologist Jean Rouch (1917-2004), whose work marked and transformed French cinema and reached Brazil to influence a generation of young filmmakers who, in the 1960s, looked to found a cinema that would represent the country's cultural values and also reflect its anthropology and aesthetics.* | Documentary, fiction, ethnography, Brazilian cinema.

Moi, un noir,  
de Jean Rouch (1958)

cronizado e a leveza dos equipamentos, oferecem condições inéditas de filmagem.<sup>2</sup>

Deve-se também ressaltar que naquela época, vários jovens brasileiros fizeram cursos de documentário no Museu do Homem, em Paris. O emblemático *Aruanda* (1960), realizado por Linduarte Noronha, é produto de extenso vínculo do Departamento de Antropologia da Universidade Federal da Paraíba com o Museu do Homem. Considerado o marco inicial do documentário no Cinema Novo, nele se encontram os principais elementos estéticos e ideológicos das realizações de Rouch. Em 1979, Jean Rouch esteve na Paraíba, quando assinou uma Carta de Intenções junto à UFPB gerando cooperação internacional entre França e Brasil que resultou na formação de toda uma geração de cineastas paraibanos.

Segundo David Neves, um dos primeiros participantes do Cinema Novo, o ingresso do cinema-di-

reto, a conscientização de sua existência específica, foi-se dando pouco a pouco. Em sua opinião, o primeiro filme feito sob essa característica apresentado no Brasil teria sido *Chronique d'un Été*, de Rouch e Edgar Morin, numa semana oficial do cinema francês promovida pela Unifrance Film, no início de 1962. Só os aficionados tiveram a oportunidade de ver o filme sobre o qual já haviam lido e relido os comentários importados.<sup>3</sup> Em 1967, Arnaldo Jabor realiza um longa-metragem intitulado *A opinião pública*, essencialmente inspirado em *Chronique d'un Été*. O filme representa um quadro diversificado da classe média de Copacabana, no Rio de Janeiro, que aparece com seu conservadorismo político e suas interrogações existenciais. Com um grupo de artistas saltimbancos, Jabor vasculha o bairro com a sua câmera nervosa e o gravador ligado. Nessa época, um novo produtor, Thomas Farkas, financia *Brasil verdade*, uma compilação de médias-metragens realizados en-



Chronique d'un Été  
(1960)

tre 1964 e 1965 lançada na forma de um longa-metragem de episódios em 1968, que veio a se tornar um dos clássicos do documentário brasileiro.

*Memória do cangaço*, de Paulo Gil Soares, aborda o movimento armado de bandoleiros que atuou no Nordeste brasileiro na década de 1930, incluindo depoimentos de sobreviventes da luta (policiais e cangaceiros) e imagens originais de 1936, filmadas por Benjamim Abrahão, mascate que se infiltrou nas fileiras de Lampião. *Nossa escola de samba*, de Sérgio Muniz, descreve o bairro carioca em que surge a Escola de Samba Unidos de Vila Isabel: o cotidiano do morro, as transformações que ocorrem todo ano quando se aproxima o carnaval, os preparativos, os ensaios e finalmente o desfile na avenida. *Viramundo*, de Geraldo Sarno, observa a migração de nordestinos para São Paulo e suas dificuldades de adaptação na grande cidade. Vários depoimentos emblemáticos: o operário que conseguiu qualificar-se e arrumar emprego, o desempregado que pensa em voltar para o Nordeste, o que veio e já voltou com mulher e cinco filhos. *Subterrâneos do futebol*, de Maurício Capovilla, apresenta a paixão brasileira pelo futebol, o sonho de ascensão econômica dos jovens pobres que tentam ingressar na carreira de jogador e a válvula de escape das tensões sociais da maioria da população torcedora. Contém depoimentos de jogadores.

Rouch nasceu em Paris em 31 de maio de 1917 e morreu com 86 anos em acidente de automóvel nas remotas estradas do deserto do Níger, país que marcou profundamente sua vida, em 19 de fevereiro de 2004. O carro que o conduzia colidiu com um caminhão numa estrada a 550 quilômetros a nordeste da capital. Também ficaram feridos sua mulher, que o acompanhava, juntamente com o cineasta Moustapha Alhassane e o ator Dammouri Zika, ambos nigerianos. Jean Rouch estava no Níger para participar de um festival de cinema. Deixou imensa obra de 120 filmes.

Além de antropólogo, Rouch era amante da pintura – que havia praticado na juventude – e da poesia, e vivera a efervescência artística parisiense dos anos 30 (notadamente o movimento surrealista). Ligado ao Museu do Homem, em Paris, começou a registrar suas observações etnográficas em filme ainda nos anos 40, durante viagens à África. Acreditava que “um bom filme etnográfico deve aliar o rigor científico à arte, no caso, a arte cinematográfica”. Depois de se formar em engenharia civil em 1937, resolve, com dois colegas, Jean Sauvy e Pierre Ponty, ir trabalhar como engenheiro de obras públicas na África. É destacado para o Níger, onde constrói estradas e pontes. Ao assistir à morte de operários atingidos por uma faísca durante as obras, se depara com os mistérios da religião e da magia hongai e decide estudar etnologia. Durante a Segunda Guerra Mundial, na Paris ocupada pelas tropas alemãs, desenvolve estudos com os antropólogos Marcel Mauss e Michel Griaule no Museu do Homem. Griaule, considerado o pioneiro do filme etnográfico, terá influência decisiva sobre sua paixão pelo cinema e pela África. Orientado por ele, faz sua tese de doutorado em etnologia. Investigador do Centre National de la Recherche Scientifique – CNRS, do qual vem a ser diretor, cria em Paris, em 1953, com Henri Langlois, Enrico Fulchignoni, Marcel Griaule, André Leroi-Gourhan e Claude Lévi-Strauss, o Comité do Filme Etnográfico, com sede no Museu do Homem. Foi também presidente da Cinemateca Francesa de 1987 a 1991. Sua admiração pelo cinema de Robert Flaherty e Dziga Vertov o leva a escolher a câmera como instrumento de observação do mundo. Ao mesmo tempo intuitiva e inspirada, sua obra investiu em múltiplas experiências no documentário sociológico e etnográfico.

### **Definições de documentário**

Segundo Arlindo Machado, o documentário começa a ganhar interesse quando se transforma

em ensaio, em reflexão sobre o mundo, em experiência e sistema de pensamento, assumindo, portanto, aquilo que todo audiovisual é em sua essência: um discurso sensível sobre o mundo.<sup>4</sup> Quando falamos em documentário temos de pensar na grande abrangência desse termo. Como já apontamos, construído historicamente o documentário pode ser científico, educativo, sociológico, político, de cultura popular, etnográfico, sobre arte ou de arte, por exemplo.

A palavra documentário foi usada pela primeira vez num artigo que John Grierson escreveu para o jornal *New York Sun*, em fevereiro de 1926. Tratava-se de um comentário sobre o filme *Moana*, de Robert Flaherty, e o termo foi emprestado do francês *documentaire*, como eram designados os filmes de viagem. Grierson defendia que, a partir da capacidade do cinema de olhar em volta, de observar e selecionar os acontecimentos da vida “verdadeira”, se pode chegar a uma nova e vital forma de arte. Propõe nova concepção de cinema que antecipa até mesmo as características de filmes de ficção como os do neorealismo italiano, que irão surgir a partir de 1945. Essas propostas romperão com os modelos de filmes que, segundo Guido Aristarco, ignoram quase completamente a possibilidade de levar a tela para o mundo real e fotografam acontecimentos reconstruídos sobre fundos artificiais.<sup>5</sup>

O documentário, desde que os irmãos Lumière promoveram a primeira exibição pública do cinematógrafo, em 28 de dezembro de 1895, aparentemente registrava e apresentava “a vida como ela é”, definição que passou a ser usada como oposição à ficção, nascida com as fantasias representadas por Méliès. Essa definição, no entanto, pode ser considerada simplista e generalizada se levarmos em conta as transformações do gênero durante os períodos históricos e sua aproximação latente com a ficção. Godard é um dos teóricos que não acreditam que essa oposição possa definir

claramente o gênero. “Todos os grandes filmes de ficção tendem ao documentário, como todos os grandes documentários tendem à ficção (...) Necessário optar entre ética e estética. Certo. Mas não é menos certo que cada uma dessas palavras comporta uma parte da outra. E quem, no fundo, opta por uma delas encontra necessariamente a outra no fim do caminho”.<sup>6</sup> Tudo se encaminha para a afirmação de Gilles Deleuze, que considera o Cinema Verdade de Rouch semelhante ao Cinema do Vívido do documentarista canadense Pierre Perrault: destrói todo o modelo do verdadeiro para se tornar criador, produtor da verdade. Nesse sentido, “não será um cinema da verdade, mas a verdade do cinema”.<sup>7</sup>

Durante toda a história do documentário, o conceito de representação foi incorporado de diversas formas. Os recursos da narrativa e do realismo desdobram-se de modos distintos, elaborando a partir de ingredientes comuns, diferentes tipos de texto.

Em 1954, estudando o sistema de migração na África do Oeste, convida três amigos nigerianos – Lam, Illo e Damouré – para uma excursão até a Costa do Ouro (hoje Gana), a exemplo do que faziam milhares de jovens durante os meses de seca. Segundo Marcius Freire, “Rouch filmou essa experiência, misturando documentário com ficção, e introduziu um elemento completamente novo nas relações do cineasta com os sujeitos observados do documentário etnográfico”.<sup>8</sup> Realizado em 1954 e premiado no Festival de Veneza, em 1957, *Les maîtres fous*, sobre os ritos de possessão na seita dos Haouka, sonda a sociedade africana em seu interior e submete aos poucos os brancos em relação aos negros. Transformado em cineasta, Jean Rouch reivindica o direito à subjetividade em seus filmes. Sua marca – forjada por seu humanismo, sua simpatia pelos temas filmados e, sobretudo, seu respeito pelas identidades étnicas e culturais – se evidencia em seus filmes mais



*Filmagens de Petit a Petit, de Jean Rouch, em Níger (1972)*

conhecidos: *Moi, un noir* (1958), *La chasse au lion à l'arc* (1965), *Jaguar* (1954/1969), *Cocorico Monsieur Poulet* (1974).

Filmar até que a câmera se torne invisível?: esse princípio parece à primeira vista o ponto de partida do cinema documentário, uma vez que ele filma a realidade “tal como ela é”, isto é, tal como ela seria com a ausência da câmera. Tal concepção se aproxima do que se pode chamar um “cinema de observação”, ainda dominante no cinema etnográfico. Determinados documentaristas de primeira ordem, como o americano Frederick Wiseman, adotam essa postura sem, no entanto, ceder à ilusão da objetividade: o cineasta imprime seu olhar e sua subjetividade na montagem, “ficcionalizando” as sequências filmadas.<sup>9</sup>

Jean Rouch reivindica uma “câmera participante” fundada sobre a interação entre o fotógrafo e o fotografado. “Para mim, portanto, a única maneira

de filmar é andar com a câmera, conduzi-la onde ela é mais eficaz e improvisar para ela outro tipo de balé em que ela se torne tão viva quanto os homens que ela filma (...)” Então, no lugar de utilizar o *zoom*, o fotógrafo realizador penetra realmente seu tema, precede ou segue o dançarino, o sacerdote, o artesão, não é mais ela mesma, mas um “olho mecânico” acompanhado de uma “orelha eletrônica”. É esse estado estranho de transformação da pessoa que eu chamo, por analogia com os fenômenos de possessão, o “cine-transe”.<sup>10</sup>

Alguns críticos reprovam a falta de objetividade de Jean Rouch: como aceitar a ficção em um filme que eles leem sob o ângulo etnográfico? Eles reprovam em *Moi, un noir* seu lado romanesco. O espectador é incomodado em sua leitura documentarista por um conjunto de motivos: a presença do autor é reveladora de certa ficção; a encenação e a utilização de atores é contrária às regras do gênero documentário; o herói do filme,

Edward. G. Robinson, tem posição ambígua. Além disso, pode-se dizer que, ao mostrar os sonhos dos personagens, Jean Rouch evidencia a diferença entre um imaginário cinematográfico e sua realidade cotidiana. Ao mesmo tempo, esses traços de ficção revelam a manipulação cinematográfica. Vendo os intérpretes representarem eles mesmos essas sequências, o espectador toma de repente consciência de que todo o filme é representado e não sabe mais como abordá-lo.

Se seu tema predileto é a África e seus mitos tradicionais, Rouch não hesita em tomar um julgamento crítico sobre a África descolonizada e sobre o que ele denomina neocolonização e o fato de que as estruturas econômicas e políticas sejam calçadas em modelos europeus. Ele contribuiu muito para a tomada de consciência pelos africanos de sua especificidade, bem como para os incitar a fabricar suas próprias imagens cinematográficas, a não deixar para os outros a possibilidade de representá-los. Sua obra, de relevante quantidade (120 filmes), é única por sua riqueza e sua qualidade. Visto que ele não cortava os longos planos-sequências, filmando os acontecimentos em sua continuidade, visto que ele filmava no coração da ação, porque seus comentários nunca parafraseavam a imagem, ele permitiu a fiel transmissão das tradições orais africanas.<sup>11</sup>

Em *Jaguar*, Rouch apresenta sujeitos que são construídos ao longo do registro fílmico e que agem sobre uma realidade também construída. Com isso, procurava a “verdade provocada”, expressão que utilizava para definir o procedimento através do qual a liberdade que dava aos personagens para criar ou se criar poderia levar à verdade do filme. Rouch dera-se conta de que o problema principal nesse tipo de filme é a sinceridade dos personagens quando diante da câmera. Todos nós sabemos que, nessas situações – situações de entrevista –, a tendência dominante é o entrevistado dizer o que o entrevistador quer ouvir ou, en-

tão, em tempos de televisão, o que ele quer que o espectador pense sobre ele. *Jaguar* é um documentário que assume características de ficção. Três imigrantes representam sua viagem de uma aldeia nigeriana até a cidade de Accra, na Costa do Ouro, futura Gana.

Há um evidente teor de improvisação, mas sempre acentuando a continuidade necessária de um filme com dramaturgia planejada. Como em 1954 ainda não havia som direto, o cineasta tirou proveito dessa limitação, pedindo aos personagens-atores que narrassem e comentassem as imagens depois de montadas. O filme só seria finalizado em 1969. O título *Jaguar* não se refere ao animal, mas ao carro de *playboy*, tomado pelos nigerianos como indicativo de beleza e *status*. Damouré, o galanteador que protagoniza o filme, brinca de ser “Jaguar”, ou seja, um homem que desperta a atenção de todos. A certa altura, ele finge atuar como chefe de outros trabalhadores, distribuindo ordens e, na verdade, satirizando a figura dos patrões.

Rouch dizia que filmava a ficção engendrada por seus personagens como se filmasse a realidade, sem a dirigir, como faz o entrevistador e ele próprio vai fazer mais tarde em *Chronique d'un Été*. Conforme suas palavras, ele apenas filmava e deixava os personagens elaborarem sua própria verdade. *Chronique d'un Été* foi a resultante das experiências de *Jaguar* e *Moi, un noir*, tornada possível em razão do aparecimento das câmeras Éclair e do gravador Nagra, que permitiram a gravação do som sincronizado com as imagens. A história é conhecida: com o advento do som direto nasciam o *Cinéma Verité* (cinema verdade), na França, e o *Direct Cinema* (cinema direto), nos Estados Unidos. Rouch transpôs para o francês a expressão *Kino Pravda*, que não era nova, pois *Kino Pravda*, título de um dos manifestos do realizador russo Dziga Vertov e de seus jornais cinematográficos sobre a nascente sociedade sovié-

tica significa exatamente cinema verdade. Rouch e Morin têm o mérito de sintetizar, nesse filme, influências de vários realizadores e propostas cinematográficas como Dziga Vertov, Robert Flaherty, Jori Ivens, o neorealismo italiano e algumas ideias da também nascente Nouvelle Vague francesa. Vemos como o cineasta e as pessoas que representam seu tema negociam um relacionamento, como interação, que formas de poder e controle entram no jogo e que níveis de revelação e relação nascem dessa forma específica de encontro. O cinema verdade não pretendia captar propriamente a verdade, mas a autenticidade dos acontecimentos.

Esse tipo de documentário envolve a ética e a política do encontro; um encontro entre alguém que tem o controle da câmera com alguém que não o tem. A sensação da presença do cineasta no ato da produção do filme o insere na cena. Podemos vê-lo e ouvi-lo agindo e reagindo imediatamente de acordo com as ações daqueles que representam o tema do filme. Sendo assim, surgem possibilidades de o cineasta servir de orientador, interrogador, crítico, incitante ou colaborador. O documentário pode enfatizar o encontro real, vivido entre cineasta e tema. De acordo com Bill Nichols, “se há uma verdade aí, é a verdade de uma forma de interação, que não existiria se não fosse pela câmera”.<sup>12</sup> Isso nos mostra a importância que o documentarista passa a ter, desde o momento em que capta imagens até quando interfere em seus filmes, seja fazendo perguntas aos entrevistados ou traduzindo suas falas para os espectadores.

*Eu, um negro/Moi, un noir* é considerado um marco cinematográfico por sua linguagem extremamente contemporânea e montagem singular para os padrões da época, bem como por ter rompido as fronteiras do documentário e da ficção. Por seu intermédio Rouch elabora o conceito de antropologia compartilhada. Estão de volta os improvisos,

as limitações técnicas de filmagem e os símbolos do imaginário ocidental permeando a vida dos jovens africanos, que estavam presentes em *Jaguar*. O filme apresenta a vida de Oumarou Ganda – jovem nigeriano emigrante na Costa do Marfim em busca de trabalho – e foi realizado sem som sincronizado. Os atores/personagens interpretaram seus próprios papéis; após a montagem, eles mesmos comentaram as imagens apresentando suas vidas, suas decepções e suas esperanças. Eles se chamavam como astros do boxe e do cinema americano

A influência do imaginário de Hollywood transparece. Apesar disso, vemos e ouvimos, toda uma visão de mundo: sua relação com a vida, com o dinheiro, com as mulheres, com os amigos, com o trabalho. Rouch compartilha e respeita, dentro do filme, essa visão. A politização da experiência do personagem principal é evidenciada em sua fala. Sua fala é o filme, e a poesia das imagens ajuda a criar essa relação. Em seus enquadramentos, o filme revela generosa encenação que, de certa for-

*Moi, un noir,*  
de Jean Rouch (1958)





ma, não está longe da coloquial dramaturgia da vida cotidiana que fora registrada pelo neorealismo italiano.

Em *Moi, un noir* chama a atenção também a maneira como é investigada a influência cultural do cinema. Como já dito, trata-se de um documentário com traços ficcionais que descreve os problemas decorrentes da descolonização africana. Um grupo de jovens abandona sua terra natal, a Nigéria, para tentar vida melhor na Costa do Marfim. Em busca de uma identidade ideal, nos moldes ocidentais, os personagens “fazem de conta” que são conhecidos atores do cinema americano. Pela forma de apresentar esses mitos tomamos conhecimento de seus sonhos, sua visão de mundo e sua cultura. O protagonista, Robinson, narra livremente a colagem de imagens exibidas na tela, organizada pelos dias da semana. Durante os dias úteis, trabalho. Nos finais de semana, boxe e dança.

É importante enfatizar que Rouch usou o cinema como precioso registro científico sem nunca abandonar as possibilidades poéticas da linguagem cinematográfica. Ao mesmo tempo o cinema foi para ele um instrumento de investigação e registro e uma linguagem aberta à experimentação. Foi esse recurso, nunca negado à poesia, que tornou sua obra tão universal e abrangente no tempo, ainda que sempre tivesse sua câmera focada em culturas tão particulares. Michel Marie, professor de cinema da Université de Paris III – Sorbonne Nouvelle, afirma que *Moi, un noir* é um documentário subjetivo, indo assim contra a corrente dominante que procura situá-lo na linguagem etnográfica.<sup>13</sup> Os apelidos que os atores/personagens se autoatribuem são emblemáticos: Eddie Constantine, Edward G. Robinson, Tarzan, Dorothy Lamour. Esses jovens africanos, oriundos das savanas nigerianas, reproduzem os efeitos simbólicos do colonialismo cultural através dos mitos dos filmes policiais americanos e franceses.

Rouch deixou o protagonista, Oumanou Ganda, improvisar um comentário em voz *off*, em que ele se dubla, fazendo do filme um espelho em que o personagem se descobre com seu imaginário e seus mitos. A influência desses filmes extrapolou o campo do documentário. Roberto Rossellini cultuava *Jaguar*. Isso significava muito vindo do principal cineasta do neorealismo italiano, que daria novas contribuições à linguagem do documentário nas décadas seguintes. Godard gostou tanto de *Moi, un noir*, que cogitou chamar *À bout de souffle/Acossado de Moi, un blanc*.

### Antropologia compartilhada

Rouch trabalha com câmera inspirada, se exprime na primeira pessoa, testemunha a contemporaneidade da experiência etnográfica, deixa livre curso à improvisação, compartilha o estatuto de autor do filme; em resumo, cria sua própria realidade cinematográfica antes de descrever o mundo exterior. Como afirma Jean-Paul Colleyn, Rouch sempre foi convencido de que a postura do cineasta, sua presença ou sua ausência simulada têm implicações importantes sobre os planos estéticos e éticos. Seu modelo de documentário preferido era o interativo, no qual o cineasta e os atores sociais assumem sua copresença. Em relação à tradição de observação neutra há franca ruptura, porque, pela primeira vez na história do filme etnográfico, o cineasta assume certa performatividade: é graças a seu procedimento e a seu olhar que nós, espectadores, podemos ver o que ele nos mostra. Esse modo interativo corresponde ao que Rouch chamava de ‘antropologia compartilhada’. Compartilhada porque o cineasta, no lugar de fingir que não está lá, é o centro da ação; compartilhada porque todos os personagens assumem seu pertencimento a um mesmo tempo e a um mesmo lugar; compartilhada porque Rouch sempre se mostrou em seus filmes para aqueles que nele aparecem.<sup>14</sup>

Paris, verão de 1960. Rouch realiza, junto com o sociólogo Edgar Morin, o filme *Chronique d'un Été* (*Crônica de um Verão*), apoiando-se em novos recursos técnicos, como câmera leve na mão e gravador de som direto Nagra. Unindo o método de Flaherty às teorias de Vertov, esse filme-ensaio-manifesto promove radical transformação nas práticas cinematográficas da época. Ambos percorrem as ruas de Paris fazendo a pergunta “Você é feliz?”. Entre os entrevistados encontram-se Marceline, sobrevivente de um campo de concentração nazista, Mary Lou, datilógrafa, Landry, estudante negro, Ângelo, operário da Renault, Jean-Pierre, estudante de filosofia. Originário de uma ideia de Morin, *Crônica de um Verão* desencadeou inúmeros e calorosos debates.

Rouch utiliza seu método não apenas na África, mas também em Paris. Dessa vez não faz intervir o psicodrama, e cada entrevistado fala de seus próprios problemas. O resultado é um “cinema de rua”, o equivalente, no documentário, à ficção de *À bout de souffle*, de Jean-Luc Godard, realizado em 1959, em que a vida cotidiana e os recantos de Paris não surgem apenas como cenografias, mas também como protagonistas. O filme é uma investigação sobre o comportamento e as ideias dos moradores de Paris e inaugura um método de trabalho de documentário que ficou conhecido como *cinéma-verité*. Rouch e Morin levam a câmera às ruas para colher respostas à pergunta “Você é feliz?”. O que tem início como uma simples enquête logo se transforma em ambicioso e imprevisível retrato de um grupo heterogêneo de estudantes, operários e imigrantes que expõem seu cotidiano, suas dúvidas e angústias, suas concepções sobre a política e a vida. Em seguida, os realizadores registram as reações deles à projeção do material filmado, momento em que as fronteiras entre verdade e ficção são postas em crise.

A inovação da abordagem de Rouch e Morin transparece desde a primeira cena, quando os



Jean Rouch,  
Marcelline Lorian e  
Edgar Morin em  
*Chronique d'un Été*  
(1960)

dois realizadores aparecem tomando café e discutindo os rumos do projeto. A ideia original era colocar uma equipe na rua e entrevistar os transeuntes, sempre a partir da fatídica pergunta sobre a felicidade. Como numa pesquisa de campo, os dois cineastas passam algum tempo lidando com entrevistas mais superficiais e logo escolhem um grupo específico de amostragem, para aprofundar a questão. Estudantes, imigrantes africanos e operários compõem o grupo de estudo que parte da discussão acerca da natureza da felicidade para, em seguida, enveredar por assuntos de ordem antropológica, social e política. Eles discutem da guerra da Argélia, as crises conjugais, os horrores do nazismo, o amor livre.

*Crônica de um Verão* realiza triplo movimento. Primeiro, colhe depoimentos de pessoas comuns sobre suas vidas, suas aspirações, suas ideias de felicidade. Em seguida, coloca em contato alguns desses personagens, fazendo-os entrevistarem-se mutuamente. Por fim, Rouch e Morin exibem o material filmado para os próprios entrevistados, ensejando calorosa discussão sobre o documen-

tário e os temas abordados. O racismo, a imigração, as dificuldades de emprego, os choques culturais, as transformações morais, tudo isso vem à tona ao vivo. Os próprios diretores aparecem em cena, conversando com seus entrevistados e sendo por eles questionados. Suas ideias iniciais vão-se transformando ao longo das filmagens. Uma das cenas mais surpreendentes é justamente uma conversa entre Rouch e Morin sobre os rumos que o filme vinha tomando.

Como já dito, não é difícil perceber, retrospectivamente, a influência exercida por Rouch sobre cineastas que surgiram na trilha experimental do Cinema Novo. Dos tempos iniciais desse movimento de renovação e de invenções, temos atualmente a atuação de Eduardo Coutinho. *Cabra marcado para morrer* (1981/1984), *Santo forte* (1999), *Babilônia 2000* (2001) e *Edifício Master* (2002) são documentários que também se pautam no diálogo, na troca entre aquele que se coloca por trás da câmera e aquele que se apresenta diante dela – com todo o conflito e a tensão que esse encontro gera. Assistimos, em seus filmes, ao encontro de duas subjetividades distintas, de dois mundos imaginários que se cruzam e se chocam através da câmera. Uma realidade mediada, construída no limite da realidade e da fabulação de quem fala.

Em 1964, Coutinho começou a trabalhar num projeto de ficção baseado em fatos, reconstituindo o assassinato do líder das Ligas Camponesas João Pedro Teixeira, a ser interpretado pelos próprios camponeses, no interior de Pernambuco. O filme se chamaria *Cabra marcado para morrer* e chegou a ter duas semanas de filmagens, até o golpe militar em março daquele ano. Parte da equipe foi presa sob a alegação de atividades comunistas, e o restante se dispersou, interrompendo a realização do filme por quase 20 anos. Em 1981, Coutinho reencontrou os negativos, que haviam sido escondidos da polícia por um membro da equipe, e

resolveu retomar o projeto. Conseguiu localizar a viúva do líder camponês no interior do Rio Grande do Norte, mostrou-lhe o que havia sido realizado em 1964 e filmou o depoimento dela sobre a dispersão de sua família após a interrupção do filme.

A partir daí, a “ficção baseada em fatos” transforma-se num documentário emocionante, retratando e acompanhando as tentativas da camponesa de reencontrar seus filhos, em diferentes pontos do país, e refletindo sobre o que aconteceu com a sociedade brasileira no longo período da ditadura militar. O filme ficou pronto em 1984. Coutinho percorre as propostas de Rouch e privilegia o imprevisto, a tensão compartilhada, o relato que se constrói no momento da filmagem. Para ele o que importa é o cruzamento do real e do imaginário, da experiência, da memória que recria e transforma a verdade própria do sujeito singular.

Para compreender o impacto de Jean Rouch é preciso seguir suas passagens por diversos domínios. Sua obra é citada por pesquisadores de cinema, antropologia, sociologia e estudos africanos, para mencionar apenas aqueles que, em cada tradição disciplinar, vão tocar uma parte diferente de seu projeto fílmico. Rouch realizou filmes etnográficos produzidos no contexto de pesquisas com Michel Griaule, filmes documentários experimentais do gênero *cinéma vérité* e filmes que exploram as fronteiras entre a etnologia e a ficção – o que Bob W. White definiu como ‘etnoficção’.<sup>15</sup> Sua identidade profissional estava ligada de maneira íntima à tradição etnográfica francesa, definida como uma ciência de observação.

Rouch sempre preferiu trabalhar com os marginalizados. Os personagens de *Jaguar*, *Eu, um negro* e *Crônica de um Verão*, por exemplo, são operários, jovens sem abrigo, estrangeiros alienados, artistas em fuga, negros em Paris. De fato, um dos aspectos que parecem reunir os personagens de Rouch

é terem menos *status* social do que ele e se encontrarem em situação geográfica ou de mobilidade às vezes perigosa. Em seus filmes africanos, ele trabalha principalmente com os iletrados, com pessoas que se encontram na cidade sem nenhum vínculo familiar. Certamente Rouch fez muito para nos levar a refletir sobre a força mediadora da câmera e a influência que ela exerce sobre o produto final.

O cinema de Rouch e sua ligação com o real nos introduzem diretamente na ideia de um filme construído como imagem poética, que pertence também ao registro informacional. Ele apresenta um mundo estranho através do prisma de valores universais, que permite ao espectador descobrir tanto a especificidade das culturas observadas quanto a universalidade da condição humana. Essa abordagem fundada sobre a poética foi sempre apresentada pelo cineasta como necessidade incontornável. A transmissão do saber, a preservação do patrimônio, a pesquisa dos traços são preocupações que aparecem tanto em sua filmografia como em suas diversas atividades (professor universitário, presidente da Cinemateca Francesa, diretor de pesquisa do CNRS, criador do Comitê do Filme Etnográfico). Segundo Rouch, um livro, um filme servem para conservar a história para a posteridade. A vida é uma aventura perpétua, e cada etapa dessa aventura tem valor didático para aqueles que virão depois de nós.

#### NOTAS

- 1 Rocha, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Alhambra/Embrafilme, 1981: 370.
- 2 Cf. Medeiros, Rogério Bitarelli. Le documentaire: les formes élémentaires de la vie collective. In *Allégorie et représentation de la société brésilienne dans le Cinema Novo*. Tese de doutorado em sociologia, Universidade de Paris VII, 1992: 141-142.
- 3 Neves, David. A descoberta da espontaneidade – breve histórico do cinema direto no Brasil. In *Cinema Novo Cinema Moderno*. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1966.

- 4 Machado, Arlindo. O filme ensaio. *Concinnitas*, ano 4, n. 5, Rio de Janeiro, dez. 2003: 63-75.
- 5 Aristarco, Guido. *História das teorias do cinema*. Lisboa: Arcádia, 1963: 59.
- 6 Godard, Jean-Luc. L' Afrique vous parle de la fin et des moyens. Crítica do filme *Moi, un noir*, de Jean Rouch. *Cahiers du Cinéma*, n. 97, jul. 1959. Apud Grunewald, José Lino. *A ideia do cinema*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969: 147.
- 7 Deleuze, Gilles. *Cinéma 2 Image-Temps*. Paris: Éditions du Minuit, 1985: 197.
- 8 Freire, Marcius. Jean Rouch e a invenção do outro no documentário. Comunicação apresentada no 13º Encontro Internacional de Pesquisadores do Documentário, Cinemateca Brasileira, São Paulo, ago. 2006.
- 9 De la Vega, Xavier. Cinématographie: du cinéma d'observation à la "Ciné-Transe". *Éditions Sciences Humaines*, n. 196, Auxerre, ago.-set. 2008.
- 10 Rouch, Jean. *La caméra et les hommes. Pour une anthropologie visuelle*. Paris: Mouton, 1978.
- 11 Bouchard, Vincent. Jean Rouch et l'Office National du Film. *Hors champs*, Paris 9.11.2004.
- 12 Nichols, Bill. *Introdução ao documentário*. Campinas: Papyrus, 1985: 155.
- 13 Marie, Michel. *Dictionnaire des Films*. Paris: Larousse, 1990, p. 490.
- 14 Colleyn, Jean-Paul. Jean Rouch presque un homme-siècle. *L'Homme – Revue Française d'Anthropologie*, Paris: jul.-dez. 2004.
- 15 White, Bob W. Hommage à Jean Rouch. *Hors Champs*, Paris: 9.11.2004.

**Rogério Bitarelli Medeiros** é professor do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da EBA/UFRJ, linha de pesquisa *Imagem e Cultura*, e doutor em sociologia pela Universidade de Paris VII (1992). Jean Rouch foi membro da banca examinadora de sua tese de doutorado sobre o Cinema Novo brasileiro.