

# A outra face do espelho. Jean Rouch e o “outro”

Ricardo Costa\*

## Índice

na face de cá . . . . .	1
a coisa que “mexe” . . . . .	8
e o reflexo . . . . .	9
na face de lá . . . . .	10
as mentiras do espelho . . . . .	12

*“ ... it is not exactly exhibitionism: it's a very strange kind of confession in front of the camera, where the camera is, let's us say, a mirror, and also a window open to the outside”.*

Jean Rouch, entrevistado por Ian Cameron e Mark Shivas in *Movie*, nº8, Abril 1963

### na face de cá

Jean Rouch, o surrealista catalão, o anarquista romântico, o irrequieto zazou, um dia meteu o cinema na mala da etnologia, que do cinema exigia retratos não manipulados. Sujeitando-se por um dos imperativos da ciência a usar a câmara como um olhar puro, transgrediu pelo fascínio de ver para lá do visível (a ciência é avessa ao imaginário), de espreitar o invisível pelas frestas da imagem, pelas subtis transparências que o filme cria. Com ele sacrificado à etnologia, por caprichos da fortuna, o cinema tomou posse dela, tal como o espelho toma posse do observador, desassombrado, abriu-lhe a janela ao imaginário.

Nascido em Paris em 1917, Jean Rouch formou-se em engenharia civil no início dos anos quarenta, na *École des Ponts et Chaussées*. Abandonou em 1941 a França ocupada e foi trabalhar para África, na Nigéria. Por ser simpatizante da resistência, foi recambiado no ano seguinte para Dakar.

---

\*11/3/2000

É aí, no Senegal, que um dia vê alguns dos negros que trabalham com ele na construção de uma ponte iniciarem um ritual ao rebentar uma trovoadas. Fascinado, inicia-se nos mistérios africanos. Regressa a Paris após a libertação e põe-se a estudar antropologia no *Musée de l'homme*. Tem como mestres Marcel Mauss, pai da moderna antropologia francesa, e Marcel Griaule, especialista dos Dogons do Mali, povo depositário de uma riquíssima cultura e detentor de extraordinários conhecimentos de astronomia. Traça-se para ele um novo destino.

Em 1946 – tem ele vinte e nove anos – compra na feira-da-ladra, em Paris, uma velha máquina de filmar Bell and Howell de 16 mm e parte para África com dois amigos, Jean Sauvy e Pierre Ponty, para fazer uma expedição em canoa: descer o Niger desde a nascente até ao mar, viagem financiada pelo envio de artigos para a France Presse. Dessa viagem surge um primeiro filme: *Au pays des mages noirs* (1946/47). Tentativa algo frustrada porque o director das Actualidades Francesas decide exhibir o filme com um comentário género “Tour de France”, com música adequada e com umas feras extra na paisagem. Mas serve-lhe bem a lição: na canoa, a certa altura, o tripé salta borda fora e ele não tem outro remédio senão filmar à mão, descobrindo uma agilidade que a câmara fixa não tinha. Mantém-se fiel à descoberta para a vida inteira.

O retrato destes jovens zazous do pós-guerra, vestidos à maneira, amantes pouco fiéis, peritos em acrobacias de dança e fanáticos do jazz nos bares de Saint Germain, é feito por Jacques Becker no filme *Le rendez-vous de Juillet* (1949). Há quem diga que Rouch e seus amigos o inspiraram. Incitado por Griaule, que tinha feito duas curtas-metragens etnográficas no país Dogon uns anos antes, Jean Rouch decide de uma vez por todas seguir as pisadas do Mestre. Rejeita a autoria desse primeiro filme devido às intromissões grosseiras, mas aceita a ‘lição de montagem’, que lhe será no futuro indispensável na prática do cinema. As câmaras portáteis de 16mm que se utilizavam na época tinham motores de corda, o que lhes permitia apenas filmar planos curtos. A principal lição que ele retira do uso dessas câmaras é a necessidade de prever a duração do plano antes de voltar a dar corda, de saber de antemão como o plano filmado se vai articular com o seguinte : “planificando” no momento da filmagem, prevendo a montagem avant la lettre. Ou seja: prevendo o resultado final do material filmado sem fazer, como recomendava o Mestre, “obra de arte”, cingindo-se às exigências de rigor do filme etnográfico, que mais não deve ser que simples ‘notes d’enquête’, suplemento visual do livro de anotações do antropólogo.

Faz mais duas curtas-metragens, uma sobre os ritos dos mágicos Songhay, na Nigéria: *Les Magiciens de Wanzerbe* (1948) e outra, *Circoncision* (1949), sobre um rito de circuncisão das crianças de Hombori, uma aldeia do Mali. Na mesma linha, em *Initiation à la danse des possédés* (1949), lança-se, em duas palavras, pelo mistério dentro: uma mulher Songhai do arquipélago de Tillabéri é iniciada. O filme ganha o primeiro prémio no Festival do Filme Maldito em Biarritz, orga-

nizado por Henry Langlois e Jean Cocteau. Esforçado, o jovem Rouch defende na Sorbonne uma tese sobre os ritos de possessão. Entra no CNRS (Centre National de la Recherche Scientifique) e filma *Les Maîtres fous* (1954/55), cujas liberdades Marcel Griaule lhe censura. Esclarecem-se mistérios. E mais ele ousa.

Uma das razões por que o filme foi censurado pelo Mestre, que até falou em destruí-lo, é por transgredir as regras, por ser um retrato de rituais “degenerados”. O que é verdade. Mas os olhos argutos do cientista, na altura, não discerniam o lado invisível dessa verdade. Bem vistas as coisas, de uma verdade simples, que se tornou óbvia: o ritual, simbólico, é o do homem africano possuído pelo colonizador, fenómeno de que o próprio filme é um símbolo. Filme lapidar que, sem indisciplina, não teria sido o mesmo. Tal como a raposa no mito da criação do mundo<sup>1</sup>. Se não ousasse, ela não tinha passado de rafeiro. Por outras palavras: não teria adquirido o dom de adivinhar as coisas.

Neste filme Jean Rouch, câmara na mão, entra no ritual, a câmara torna-se participante. É possuída pelos personagens que filma, em ciné transe, ao mesmo tempo que os personagens filmados, em transe, são possuídos pelas personagens que representam. O que a faz mover é um impulso, um desejo, o delírio do imprevisível. Trata-se de um fenómeno como o do amor em que os apaixonados não param de fazer descobertas. Por isso ele filma sem guião. Sabe que a função do guião é de conter o que não está previsto, de o manipular em suma, controlando-o. O que ele procura não é isso: é a verdade que surge, a que não é introduzida.

As virtualidades de uma câmara assim manipulada, ágil como os olhos da raposa, não lhe bastam todavia para alcançar o que deseja: descortinar o invisível. A esse modo de captar a coisa junta a técnica que Fhaherty usara quando filmou *Nanouk*, que ele acha indispensável: mostrar as imagens do filme às pessoas filmadas, procurando discernir o que elas próprias – delas e do “outro” – vêm nessas imagens. Tentando em suma entender, com a ajuda do seu olhar, o que está a mais no filme ou simplesmente algo que lá se encontra e que não se viu ainda. Como o humor não lhe falta, Rouch ilustra o princípio com uma piada. No filme *La chasse à l'hippopotame* (1950) resolveu introduzir uma banda sonora para reforçar o drama e a tensão da caça. Criticaram-no os caçadores: não pode haver barulho quando se vai à caça. Nem mesmo no cinema, sempre que seguimos o caçador.

No “Quarto Congresso Internacional de Ciências Etnológicas e Antropológicas”, que por essa altura (1952) tinha lugar em Viena, Jean Rouch fundava, com André Leroi-Gourhan, o *Comité international du film ethnologique et sociologique*, que teria sede em Paris, no *Musée de l'homme*, com o fim de estabelecer elos entre as “ciências humanas” e a “arte do cinema”, para o desenvolvimento de ambas. Desde então, e para o resto da vida, seria o comité a sua fortaleza. Curi-

---

<sup>1</sup>Le Renard Pâle – Marcel Griaule e Germaine Dieterlen, Institut d'Éthnologie, Musée de l'homme, Paris 1991.

osa coincidência: dum lado do bastião, no Trocadero, Rouch com os seus filmes, no Museu do Homem, do outro lado Langlois, com os ousados filmes dele, na Cinemateca. Espaços estratégicos tomados de assalto, com a torre Eiffel como testemunha. Sonhos fúteis de uma época?

Seja como for, é a partir daí que um e outro se lançam nas maiores conquistas. Langlois esgrimindo como d'Artagnan pela sua dama, a "arte do cinema", Rouch, como Athos, pela que lhe pertence, a 'qualidade misteriosa' do filme etnográfico. *Moi un Noir* (1958) é a sua nova conquista, uma primeira longa-metragem, filme "etnográfico" ... com ficção e estrelas.

Filma a ficção como filma o documentário: sem saber lá muito bem o que vai acontecer, o que é que vai dar a coisa. Filma sempre da mesma maneira, mesmo filmando coisas diferentes, porque perante o imprevisto a câmara só pode ter uma postura: tem de estar atenta, activa dentro do seu espaço de acção. Filma assim sempre, mesmo sabendo que, quando a surpresa se escapa, quando não surge perante a câmara, o filme falha. Tal é a sua aposta. Prefere pôr um filme em risco do que arriscar a manipular a verdade que ele procura.

De *Moi un noir* disse Godard, afirmação que toda a gente cita: 'uma pedrada no charco do cinema francês como na sua época Roma, cidade aberta no do cinema mundial' ("un pavé dans la mare du cinéma français comme en son temps Rome, ville ouverte dans celle du cinéma mondial"). E disse mais ainda: muito do seu próprio cinema a este filme se deve.

A fita desenrola-se em Treichville, bairro de lata de Abdijan, na Costa do Marfim, com cinco actores não profissionais: um desempenhando o papel de Edward Robinson, outro de Eddie Constantine, outro o de Tarzan e uma actriz representando Dorothy Lamour, todos estrelas do cinema americano. O filme é rodado sem som e sonorizado na pós-produção com uma voz over, os comentários espontâneos de Oumarou Ganda, que desempenhava o papel de Edward Robinson. Oumarou tinha feito a guerra da Indo-China e sempre sentira não ter nascido para o trabalho. O seu maior sonho era tornar-se ... actor de cinema. Realizado o sonho, só não entende por que carga de água ganhava no mesmo ofício Eddie Constantine 800 milhões de francos enquanto ele ... ficava a ver estrelas. Esta obsessão de Rouch em fazer de gente anónima estrelas de cinema não deixa de ter outras e mais graves consequências.

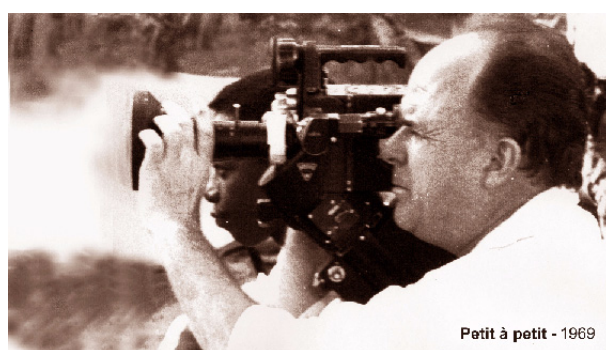
Edgar Morin, o sociólogo que escrevera um livro já célebre, *Le cinéma ou l'homme imaginaire*<sup>2</sup>, que ele subintitula de 'ensaio de antropologia', autor de um outro texto sobre as estrelas de cinema, *Les Stars*<sup>3</sup>, antigo membro da resistência, expulso do partido comunista por ser anti-estalinista, editor da revista *Arguments*, admirador do trabalho de Rouch, propõe-lhe fazer um filme com a intervenção de

<sup>2</sup>Edgard Morin – *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, Editions de Minuit, Paris, 1958

<sup>3</sup>Edgard Morin – *Les stars*, Editions du Seuil, collection Point Essais, Paris.

alguns dos seus amigos: um fresco social sobre Paris de 1960. Rouch responde: ‘Je ne suis pas un fresqueur’. Mas aceita. Morin tem um argumento de peso: diz que, ao extinguir-se, o século XIX legou ao homem duas máquinas novas, que acabariam por vencer a ‘barreira do som’. Uma delas, o avião, deu-lhe asas, o outro prodígio, a máquina de filmar, deu-lhe a visão de uma realidade terra-a-terra, captando a vida para a reproduzir, para a ‘imprimir’ na película, como dizia Lherbier. Mas cedo o avião caía na banal sensatez do universo das máquinas, enquanto a máquina de filmar levantava voo, como Saint-Exupéry, ascendendo cada vez mais alto, num céu de sonho, no espaço infinito das estrelas, libertando-se da terra, onde estaria condenada a ser serva e ... puro espelho.

Questão mecânica: para conseguir o efeito havia que aperfeiçoar a máquina. Começou Rouch o filme, *Chronique d’un été* (1960), com uma Arriflex, já bastante leve (pesava uns dez quilos), mas, a seu ver, demasiado pesada para ... ultrapassar a estratosfera. Não era bem o género de máquina que lhe convinha. Para obter o que pretendia, Jean Rouch atacava em duas frentes: a construção de um aparelho mais leve e a adaptação de um motor auxiliar que lhe permitisse ultrapassar ‘a barreira do som’. Tinha o olho posto em dois protótipos: a KMT Coutant-Mathot Eclair, máquina que estava a ser desenvolvida por André Coutant, destinada a ser usada em satélites de observação militar, mas que apenas suportava bobines de filme de 16 mm com a duração de três minutos, e um gravador de som revolucionário e robusto, a Nagra, criado por Kudelsky, na Suíça, que podia ser transportado ao ombro de um operador, como uma malinha vulgar, e que registava o som numa bobine de fita magnética de longa duração e de reduzido diâmetro. Consegue Rouch que Coutant lhe forneça uma dessas câmaras com um magazin que suporta um rolo de filme até 120 metros (cerca de 10 minutos de tomada de vista sem interrupção) e que Kudelsky adapte eficazmente o seu gravador à máquina.



Questão filosófica: o processo é utilizado com sucesso. E universaliza-se. Morin reconhece que Rouch, ultrapassando as fronteiras pisadas por Flaherty e por Vertov, os pioneiros, os ultrapassa nos seus propósitos de ‘penetrar para lá das aparências, das defesas, entrar no universo desconhecido do quotidiano’. O filme

‘não é um documentário’, é uma pesquisa. É uma ‘experiência de interrogação cinematográfica’: ‘um filme etnológico no sentido forte do termo: uma busca do homem’<sup>4</sup>. Faz-nos o écran uma pergunta através de personagens reais, uma questão simples que é posta a pessoas entrevistadas na rua, gente anónima. ‘Comment vis-tu?’ reflecte-se forçosamente na mente do espectador, the audience: ‘que fazes tu afinal na porca da vida?’. É esse o objectivo a atingir com vinte e cinco horas de rushes. Surgem exigências dos produtores e divergem os dois autores na montagem. Rouch argumenta: ‘A minha posição é a seguinte: o interesse de toda esta história é o filme, é a cronologia da evolução das pessoas em função do filme. O tema, em si, não tem grande interesse’<sup>5</sup>.

As respostas precisas a essas questões só o tempo as traz. Quais os efeitos da experiência? No que toca a ‘cronologia da evolução das pessoas em função do filme’, o desenvolvimento dos personagens, o seu trajecto, surgem cedo algumas evidências.

O filme relança cada um dos seus actores, “gente comum”, numa nova carreira, só por ter feito deles, durante uns tempos, estrelas de cinema. Angelo, o proletário, despedido da Renault, mortinho por se libertar das ‘manivelas’, cristalizando a sua revolta, perde vários empregos até que os amigos, os culpados da aventura, lhe arranjam uns tostões para montar uma oficina. E por aí fica. A Marceline perde-se pelo aventureiro Joris Ivens e vai com ele mundo fora a fazer filmes. A Mary-Lou vira fotógrafa de cena e vai trabalhar com Godard e Bertolucci. O Jean Pierre vai filmar para a Argélia e para a América Latina. O Regis Debray vai para Cuba, onde filma Guevara, e depois para a Colômbia, onde vai ser preso.

Outra das evidências: é indispensável, diz Rouch, que a nova técnica seja rapidamente aplicada antes que ‘certas manifestações das culturas ameaçadas desapareçam complementemente’. E mais outra, facto de suprema importância: o espelho que fala reencontra-se com essas culturas na tradição oral. E ele interroga-se: ‘Onde é que isto vai dar? Devo dizer que nem por sombras o sei. Mas acho que a partir de agora, ao lado do cinema industrial e comercial, e intimamente ligado a este, existe um “certo cinema” que é sobretudo de arte e pesquisa’<sup>6</sup>. E proclama: ‘... contribuímos indirectamente para o nascimento do que em França se chama Nouvelle Vague’<sup>7</sup>. A experiência oral, a do som directo e do plano-sequência será amplamente explorada por Godard.

Morin aborda a questão noutro sentido. Nos diálogos do filme, diz ele, pôde cada um dos personagens ser mais verdadeiro que no quotidiano e mais falso ao mesmo tempo, o que significa que a verdade não estala como o pé da flor: ‘A

<sup>4</sup>Edgard Morin – *Chronique d’un film*, publicado in *Chronique d’un été*, pág 9, Inter Spectacles, Paris 1962.

<sup>5</sup>Jean Rouch in *Chronique d’un été*, pág 28, op cit.

<sup>6</sup>Jean Rouch: *Cinéma de l’avenir*, publicado in *Chronique d’un été*, pág 52, op cit.

<sup>7</sup>*ibid*, pág 50.(8)

verdade não pode escapar às contradições, pois há verdades da consciência e da inconsciência, verdades que se contradizem’<sup>8</sup>. A verdade, diz ele, é uma longa paciência.

Eaton comenta argumentando que antes de mais nada eles fizeram um filme sobre pessoas a falar, mais do que a representar a sua vida em frente de uma câmara. Isto resume o essencial, que se tornou herança: foi a televisão, mais que o cinema, a beneficiar da experiência. Rouch, por seu lado, pôs-se a explorar o brinquedo bem à sua maneira. Planos de dez minutos com a “orelha” de Vertov ligada à câmara? ‘Onde é que isto vai dar?’

Sequências puras: a câmara vai ao sabor do olhar, num devaneio pelo real, detendo-se no mais evidente, deixando-se prender. De uma ponta à outra desse movimento perpassam imagens cheias de indícios que nos escapam, mas que a câmara regista na película, a sua memória. Para ser fiel ao propósito de registar a verdade da forma mais pura, em plano sequência, a câmara segue os acontecimentos sem interrupção e sem mudança de ponto de vista. Interromper o plano e mudar de ponto de vista significa um corte: um hiato na continuidade, a omissão de um lapso de tempo da acção, uma pausa do olhar, ou então uma mudança de perspectiva que não respeita a situação no espaço do corpo do observador, que altera o ritmo do real e vai introduzir no filme mais um artifício (já não basta o da câmara!): a montagem.

O plano sequência filma ao correr do acontecimento. Embora não possa escapar aos efeitos de montagem é o mais completo, contém os outros, é o único que corresponde a um observador que se move no espaço e que, sem pestanejar, segue qualquer coisa: um personagem ou uma ideia. Ao lado dos outros, olhar errante, é o mais voraz ... o mais impuro. O que não é sem riscos: em plano sequência, ao filmar um ritual de possessão, até a câmara fica possuída. Prende-se ao cavalo e ao cavaleiro, segue-lhes os saltos, os gestos simbólicos, regista os personagens, entra com eles em transe, esquecida.

É o tipo de plano que melhor nos garante não deixar escapar pitada. Por bem servir, adopta-o Jean Rouch como ética. Princípio que o aperfeiçoamento técnico das máquinas sonoras com som síncrono consagrou e impôs, mas princípio estético também porque, mesmo na ficção, o plano sequência é o mais fiel amigo: faz ver sem cortes, narra sem montagem. *La Gare du nord* (1964), é a pura demonstração desse princípio: num plano-sequência de cerca de 16 minutos – desculpado o truque do elevador – seguimos o agitado despertar de uma jovem desde que se levanta até ao dramático suicídio de um galã de automóvel que se cruza com ela na rua, 16 minutos depois.

---

<sup>8</sup>Edgard Morin in *Chronique d'un film*, pág 41, op cit.

### a coisa que “mexe”

O lado não visível de uma realidade, de uma maneira ou de outra, está sempre presente, disfarçado no seu spectrum. É algo que, escapando à observação, só pela imaginação pode ser discernido, algo que é do seu domínio puro – mesmo na ciência – domínio que já Vertov, médico de formação e “engenheiro” visionário, escrutinava com a óptica e a apurada mecânica da sua “máquina”.

A voracidade do nosso olhar perante o desfilar do mundo exige de nós registos fiéis para bem captar as coisas. Jean Rouch, engenheiro de pontes e de estradas que nos conduzem a um outro tempo, vira a objectiva para África, o berço do homem. Atraem-lhe o olhar práticas ancestrais em extinção, num estado ainda puro. Ao contrário de Vertov, que aponta a câmara para o futuro, Jean Rouch aponta a sua para o passado, visando o mesmo personagem. Figura que Vertov mostra com nuances futuristas, Jean Rouch regista em retrato, no que ele tem de mais antigo. O ‘cine-olho’ de Vertov prefere retratar a construção do mundo num momento crucial da história, a ‘câmara participante’ de Flaherty e o ‘cinema directo’ de Rouch retratam a desconstrução de mundos em crise ou em vias se perderem. Rouch, ele só, associa esse modo perscrutador da câmara ao rigor e objectividade que a etnologia, que é ciência, dela exige.

Deu-nos Ado Kirou uma máxima surrelista que funciona: ‘... si au cinéma la chance vous offre des surprises, ne les refusez jamais ...’. É um dos corolários do bom espectador. Jean Rouch, fanático espectador de cinema, excede-se, pondo-se teimosamente a ver o mundo com o olhar da objectiva. Cinéfilo vanguardista, radicaliza a posição da câmara. Filma sabendo isto: a imagem que acabamos de ver já o instante seguinte apagou, sem a película tudo o que vemos nos escaparia. Com ela não só tornamos visível a realidade que se extingue como aquela que se esconde. Registrando-a, podemos revê-la no écran e descobrir nela coisas que sem ele não veríamos. E extrai daí os princípios da sua ética: ‘la ciné-transe, choréographie du tournage en mouvement, ou l’art de filmer comme un possédé’<sup>9</sup>, ou seja, não parar de carregar no botão. Eternizar o efémero, perante certas coisas que vemos e não mais veremos, torna-se questão vital.

África: dar a ver momentos de uma idade anterior do Homem numa das suas antigas encruzilhadas (num momento dramático da história em que se extingue o seu passado vivo, os últimos vestígios dessas antigas idades) é um dos motores da câmara. O outro é discernir, nos indícios do retrato, o que na nossa idade temos de parecido. Isto é, esperar surpresas. Homem ávido de mistério, com o seu fraco surrealista, Jean Rouch a surpresas não lhas perdoa, mas ... respeitando sempre os imperativos da ciência.

Chama-se ‘antropologia visual’ o que o tenta. O que por certas razões, levadas ao extremo, tanto pode ser documentário etnográfico, ficção etnográfica ou pura.

<sup>9</sup>Artigo de Jacques Mandelbaum no jornal *Le Monde*, 13 de Junho de 1996.



## **e o reflexo**

Mostrando como uma tradição africana, inscrita no mito, se apropria de símbolos do outro – o colonialista europeu – interpretando-os e encenando-os, um filme como *Les maîtres fous* revela ainda como todo esse violento e bizarro ritual se converte em terapia. É o outro lado da questão que o filme suscita, um apontar do dedo, um vislumbre de evidência, uma porta que se abre para uma nova interpretação. Para um novo olhar, gerado quase por empurrão. Algo semelhante ao que se passa quando uma foto nos interpela: ela anima-me e eu animo-a. Fala disso Roland Barthes na *Chambre claire*: ‘É assim que se deve designar a atracção que a faz existir: uma animação. Nada há de animado na fotografia, (nem eu acredito em fotografias “vivas”) mas ela anima-me: é assim que começa a aventura’<sup>10</sup>. Em suma, é a mesma exigência do olhar que anima a fotografia aquela que anima o cinema, mas num registo diferente, num comprimento de onda diferente daquele em que ele é já fotografia animada. O que num caso e noutra se “mexe”, mexe-se fora da imagem.

No cinema ou na fotografia a imagem está contida num quadro, que a reflecte, como um espelho. A esse quadro corresponde uma extensão dentro de um campo que detecto pelo saber ou pela cultura: ao ver-me ao espelho sei à partida que, por defeito, a imagem que recebo é invertida. É através de um filtro assim que a imagem fotografada me responde às questões que eu lhe ponho ou que ela me suscita. Na medida do meu interesse por ela: o meu *studium*, a aplicação ou o gosto com que fixo o que os olhos envolvem, o que a imagem representa. O que ela representa – na fotografia ou no cinema – como resultado de uma operação, acto do Fotógrafo, o operator.

Ora acontece ser o *studium*, essa minha aplicada observação, a de *spectator*, por vezes perturbada por um pormenor que me fere o olhar, um *punctum*, algo de intrometido que me interpela. Algo que, algures no quadro, escapou ao próprio “operator”, uma co-presença estranha. Algo que o subtil ‘olho que pensa’ o obrigou a acrescentar à fotografia, como diz Barthes: os dentes estragados de um dos rapazinhos de um bairro de Nova Iorque numa foto de William Klein ou o detalhe, ‘não de forma mas de intensidade’, que domina o retrato de Lewis Payne, jovem condenado à pena capital por ter tentado assassinar em 1865 o secretário de estado americano W. H. Sewart. O *punctum* aqui é o tal detalhe imaterial que indica apenas isto: ele vai morrer.

---

<sup>10</sup>Roland Barthes in *La chambre claire*, éditions de l’Étoile, Gallimard, Le Seuil, 1980. ‘C’est donc ainsi que je dois nomer l’attrait qui la fait exister: une animation. La photo elle-même n’est rien animée (je ne crois pas aux photos “vivantes”) mais elle m’anime: c’est ce qui fait toute aventure’.

## na face de lá

Retratar, em suma, dá-nos não só detalhes assim como também nos põe em confronto com os mitos de quem retrata, fazendo-nos ‘...ler na Fotografia os mitos do Fotógrafo...’, ao que o levam as suas tendências. O mesmo quando nos vemos do outro lado do espelho e detectamos as nossas mentiras. Questão delicada para o etnólogo quando é ele próprio quem retrata e, ainda por cima, com uma máquina de filmar, o mais complexo dos espelhos. Mais delicada ainda quando o Fotógrafo tem por objecto os mitos do outro, que respeita. Como ser rigoroso? Como lidar com eles sem os baralhar com os seus? Mas ... por que não fazê-lo, se pode acontecer até que tenham algo em comum? Para dar resposta a esta questão, Jean Rouch, radical, serve-se de um passe-partout, um princípio universal que aplica à ciência: ‘Il faut croire à la croyance de l’autre’. Pelo mesmo princípio acredita no plano sequência, por ser o mais natural. Por esse mesmo princípio acredita mais no filme, suporte por excelência, por ser o mais fiel. Princípio que tanto exige a fidelidade da câmara aos olhos do homem como a fiabilidade do suporte que regista as imagens à realidade que lhes deu origem, fidelidade, por fim, à sala de cinema, a câmara escura cujo visor se torna écran. Portanto, no que toca a fidelidade ... é ir o mais longe possível. É aí que o Outro melhor se encontra.

Para quem acha que tem de crer no que o outro crê, não é de espantar, no que toca a mitos, que Rouch parta para o trabalho a acreditar nos do outro. E a pretender que, de algum modo, o outro acredite nos seus. Instrumento de descoberta, como para Vertov, que também não dispensa nem a imaginação nem a poesia, a câmara é ainda para Rouch o utensílio que interpela o real com o rigor da ciência, e que logo o interpreta, como faz o mito. Apesar de contaminada pelos espectros que se escapam sempre pelo olho do Fotógrafo (os que mais o assustam surgem das tentações ‘estéticas’ na composição da imagem, que ele pretende tão crua como o seu objecto), apesar disso, a câmara pode reproduzir situações com uma precisão superior à de qualquer outro instrumento. Com um senão: não pode passar despercebida, só participando filma.

A imagem devolvida pelo espelho traz-nos assim, no cinema, não só o aspecto geral das coisas como certos detalhes que nos escapam a olho nú, mas em número e com uma qualidade diferente da fotografia sem movimento. Ela só, sublinha Barthes, já de si liberta ‘détails qui font le matériau même du savoir ethnologique’.

Se para o Fotógrafo dedicado à etnologia já de si a observação, no écran, do teatro do real, o seu studium, pode afinar a vista, inúmeros pormenores que o olho da câmara desvela podem trazer ainda maiores surpresas. Sobretudo quando, no écran gerado por essa câmara escura, por exigência do etnólogo, se fundem ou se confrontam os olhares de quem vê e de quem é visto.

Expurgada ao máximo de mediações estéticas como o gosto do Fotógrafo, das tentações do belo, de intromissões ficcionais apriorísticas, de qualquer filtro

deformador, a escrita cinematográfica de Jean Rouch é, paradoxalmente, uma irrequieta procura no pólo oposto. La belle image, diz ele, é o maior dos perigos. Foi ela que perdeu Narciso. O que não significa que quem o diz não ouse correr riscos desses (vêmo-lo por vezes colocar a câmara no mais belo enquadramento) e, mais ainda, que não arrisque exultar-se quando vê outros a correr esses riscos. De quem ele gosta, no cinema, é de uma beleza sem convenção, sem maquilhagem, que ele sabe não existir, mas que procura. Sabendo bem que ao encontrá-la, ao reproduzi-la, ela não escapará nem à convenção nem à beleza em que acabará por ficar contida: nem à convenção em que o cinema a meteu, nem ao amor que o Fotógrafo, cativo do olho da câmara (que também se apaixona), acrescentou à coisa amada. Fixar nela os olhos, virar para ela a câmara, é uma opção irredutível que significa a mais importante das coisas: elegê-la. Um acto supremo de amor. Tentação de morte para um etnólogo.

Diz Mick Eaton a propósito desta contradição, para Rouch “impossível” de resolver, que ele consegue dar a volta à coisa, “inscrevendo o pessoal e o subjectivo no corpo do texto filmíco”. Assumindo-se como o último garante do filme – da obra – de toda a sua verdade: o Autor. Alguém que tem razões de sobra para saber o quê e quando deve filmar, ‘garante do conhecimento, de um conhecimento quase místico, da necessidade deste particular evento, mais que a de outro, ser filmado’<sup>11</sup>.

É um impulso ético que anima o Fotógrafo e o motor da câmara: é ele quem decide da pertinência da imagem. Responsável não só pela decisão de filmar, responsável, como ‘primeiro observador’, em fazer a mise-en scène de forma certa – pré-montando ao filmar -, mas responsável também pela manipulação das imagens na montagem. Não sem antes, na maior parte dos casos, ter trocado pontos de vista com os personagens que filmou, durante uma projecção, num efeito de feed-back, antes de o fazer com o montador, o ‘segundo observador’, estranho ao acontecimento, um técnico que só intervém no filme para fazer passar a imagem.

Põe-se aqui forçosamente a questão de saber para quem filma Jean Rouch. Em primeiro lugar, disse uma vez, é para ele mesmo que filma. Em segundo lugar filma para quem foi filmado. Mas não deixa de dizer também que, no fim de contas, filma para toda a gente. Prova-o com as projecções que resolve fazer todos os sábados de manhã na sala do Musée de l’homme ou, ali ao lado, na da cinemateca de Langlois: entrada de borla ... para toda a gente.

É claro que ao filmar para ele também filma para nós, ao vermos como os olhos dele. Ao filmar para “o outro”, que está do outro lado do espelho, filma-o para melhor o ver. E também para melhor lhe dar a ver como pode ser visto.

---

<sup>11</sup>Mick Eaton in *The production of cinematic reality*, texto publicado no livro *Anthropology, reality, cinema (the films of Jean Rouch)*, British Film Institute, Londres, 1979.

Ao filmar para “toda a gente” fá-lo para mostrar que ‘podem ser feitos filmes tão excitantes como os do Tarzan’, filmando-se a coisa que lá está e não aquela que lá se pretende ver. Em suma, filma exorcizando os parasitas do espelho, políndolo à sua maneira, para melhor poder mostrar a outra face, sabendo que quem aí se vê daí retirará uma verdade. É neste sentido que reclama um direito próprio de todo o cinema como o seu, o direito de ser visto. Em África ou aqui onde estamos existem locais com verdades que não podemos perder de vista. Vistas no cinema, terminada a sessão, verdades dessas saltam para fora da sala, como uma onda, suscitando novas imagens, provocando a palavra, abrindo horizontes, conduzindo-nos a outras verdades, às vezes a importantes descobertas: no “outro”, que é à nossa imagem, temos sempre de ver o igual e o diferente. É para isso que ele filma – coisa dita por Mick Eaton e repetida por Deleuze<sup>12</sup>: “para que uma nova verdade possa ser revelada, que não a verdade do evento pró-fílmico, mas a verdade do próprio cinema”, uma verdade que só dele pode vir, “a criação de uma nova realidade”, a verdade do espelho. Não uma criação “artística”. Não uma criação que cativa mas uma criação que prende: uma criação em que o espectador (the audience) não é dominado mas entertained, num entertainment (valha-nos o realismo crítico!) de uma espécie não alienante, uma forma de entertainment que gira à volta de uma verdade que se descobre, que nos espanta, que se discute, não de uma mentira. E que por vezes é – mesmo se a ignoramos – uma verdade a ter em conta.

### **as mentiras do espelho**

Ao tirar o cinema da mala da etnologia, Jean Rouch não resistiu aos seus sortilégios, pondo-se a ver de ambos os lados do espelho. Não resistiu aos seus sortilégios. Resistiu, sim, à tentação do “artista”, do autor do filme de arte, do visionário cujas visões dominam o reflexo, só se vendo a si, como se no espelho só houvesse um rosto.

É ousado nessa busca do imprevisto, que nele se torna um culto. É cauteloso ao evitar a intromissão de parasitas, de elementos estranhos à realidade que pretende fazer surgir. Isso mesmo: fazer surgir, mais que revelar. Não se sente na pele de demiurgo, a sua não é a palavra divina. Foge do guião como o diabo da cruz. Foge

---

<sup>12</sup>Mick Eaton, op cit, pág 52, diz: “a cinema in which Rouch plays the shaman, the master of ceremonies at a cinematic ritual, stimulating and entering the trance with his camera as the magician’s instrument wielded so that a new truth can be revealed which is not the “truth” of the pro-filmic event, but the “truth” of cinema itself – cinema is the creation of a new reality”. Escreve Gilles Deleuze in *L’image-temps*, pág 197, Les Editions de Minuit, 1985, Paris: “Alors le cinéma peut s’appeler cinéma-vérité, d’autant plus qu’il aura détruit tout modèle du vrai pour devenir créateur, producteur de vérité: ce ne sera pas un cinéma de la vérité, mais la vérité du cinéma”.

da mentira como o cientista. Revela a palavra sim, mas como a raposa, ficcionando ao sabor do acontecimento, no seio da verdade onde se movem os actores que com ela criam a história: provocando a aparição, tal como fazem os adivinhos.



**“les tables du renard” (As tábuas da raposa)**

Germaine Dieterlen e o adivinho

photo: Musée de l’homme – Paris

“Ficções etnográficas”, chama-lhes ele, ficções “que se tornam realidade”, drama ou comédia: *Moi un Noir*, *Jaguar*, *La Pyramide humaine* (1959), *Cocorico*, *Monsieur Poulet* (1975). Mas não disse ele também ser *Jaguar* uma ‘ficção pura’? Feitas as contas, não se percebe lá muito bem que ficções ele acha puras ou etnográficas porque baralha os géneros e porque, para ele, tudo o que tem a ver com o Homem é, de uma maneira ou de outra, etnografia ou antropologia. *Dionysos* (1984), *Enigma* (1986), *Folie ordinaire d’une fille de Cham* (1987), *Liberté, égalité, fraternité et puis après* (1990/98), *Moi fatigué debout, moi couché* (1997), que filmes são estes? Provocações? Neles, que verdades surgem? E que mentiras? Sem dúvida, todas elas obras menos de um artista que de um engenheiro que se põe a abrir novos caminhos.

*Dionysos*, por exemplo, é por um lado o documentário etnográfico de uma orgia (sem guião) com certos amigos das ciências do homem, filmado por Jean Rouch com o propósito iconoclasta de se rir dos seus próprios símbolos e, por outro lado é ficção, filmada como documentário, ilustrando a louca confusão de uma bizarra oficina. *Gare du nord* (1964) – uma das curtas metragens de Paris vu par Jean Rouch, Jean-Daniel Pollet, Jean Douchet, Eric Rohmer, Claude Chabrol e por Jean-Luc Godard -, que é ficção pura é, perversamente, um filme etnográfico, um documentário transvertido: o desencontro de um jovem casal parisiense cheio de rotinas num mundo em reconstrução, a cidade de Paris no pós-guerra, e o inesperado encontro que a companheira de casal tem, ao sair de casa, com o tal desconhecido que surge de automóvel em busca de aventura. Documentário

(só não é documentário porque na verdade a história não aconteceu) onde tudo se passa como num sonho, onde a verdade acontece.

Não é o sonho que comanda a vida? Mesmo a do antropólogo? O sonho: uma das faces do cristal de Breton, de que não prescindem as ciências do homem, muito menos a antropologia. Matéria transparente e volátil, que tem algures um peso e ... uma medida. Não se pode de resto olhar através do visor de uma câmara sem sonhar, pela simples razão de que ela foi feita para isso. Mete-se lá o olho e logo o filme começa. Mesmo que o olho seja de etnólogo. Apercebeu-se disso Jean Rouch, é claro, e tomou logo o partido do cinema. Com boas razões: mesmo contaminada pelos fantasmas que se nos escapam pela janela, a câmara é dos olhares mais puros que exercemos. Tanto pode servir o poeta como o cientista.

Mas vendo bem as coisas: nesse ponto, o que os une? E o que é que os separa? O que vê um que o outro não veja? Como não se sabe lá muito bem, o melhor é que cada um se ponha a ver ... com o devido respeito pelo que vê o outro. No fundo, estão a trabalhar para a mesma pessoa.

Ensina-nos Rouch, no fundo, que não há encontro sem ficção. Quando fixamos o Outro, o homem imaginado – vivemos com ele e ele não nos deixa! -, não podemos deixar de ver nele qual é a história que o espelho conta: a “história”, tudo aquilo que, com ele, na verdade vamos ter de construir – tudo como numa brincadeira de crianças. Não podemos fugir a ter de ver isso. No fundo, que diferença entre um sacerdote Dogon, um astrónomo do CNRS ou um Jean Rouch, quando põem os olhos em Sírius<sup>13</sup> ao romper da aurora? Não é como se cada um deles olhasse por uma das diferentes facetas do cristal a face visível do mesmo sonho? Será que não estão a ver a mesma coisa?

---

<sup>13</sup>Um dos mistérios dos Dogons do Mali que Griaule, com Germaine Dieterlen, revela no seu memorável trabalho de investigação resume-se nisto: sabiam ter a estrela Sírius, estrela mitológica também para os egípcios, um satélite, Sírius B, que é invisível a olho nu, muito antes de um astrónomo inglês de meados do séc. XIX o ter descoberto. Sabiam ainda que Sírius B era composto por uma matéria mil vezes mais pesada que todo o ferro existente na Terra. Supõe a ciência que o satélite terá resultado de uma estrela anã, corpo celeste que implodiu formando uma matéria ultra-densa, na ordem de uma moeda por meia tonelada.