A DRAMATURGIA DO IMAGINÁRIO E DA FABULAÇÃO

Maria Henriqueta Creidy SATT¹

O presente artigo desenvolve uma reflexão acerca da obra de Jean Rouch que elaborou uma dramaturgia do imaginário e da fabulação, investindo na inclusão narrativa das memórias, desejos e devaneios de suas personagens. Dessa maneira, conduziu toda uma antropologia do sensível ao estatuto de documento. Mentor, junto com Edgar Morin, da tradição do cinema-verdade e de seu filme-manifesto *Crônica de um verão*, 1961, Jean Rouch problematiza, de forma precursora, a (im)possibilidade de representação do outro, colocando em cena elementos estéticos-conceituais atualizados de maneira impura e híbrida nos documentários contemporâneos.

Uma das principais tradições do documentário moderno, o cinema-verdade francês, nasce sob o signo do encontro e do confronto. Através do produtor Anatole Dauman, Morin convida Rouch para fazerem um filme juntos em Paris e não mais na África, campo de pesquisa e da maior parte das produções do antropólogo antes e depois de *Crônica de um verão*², 1961, filme-manifesto do cinema-verdade. Os dois haviam participado do 1º Festival Internacional do Filme Etnográfico de Florença, em 1959, e Morin voltara impactado com o que vira por lá: "tive a impressão que um novo cinema verdade era possível", afirma inspirado no kino-pravda de Vertov em sua depuração à utilização de atores, encenações e experimentações formais. No artigo-manifesto *Pour un nouveau cinema-verité*³, em 1960, exalta a necessidade de retomar experiências documentais que investissem na autenticidade do vivido, "penetrar para além das aparências e entrar no universo desconhecido do cotidiano", desenhando desde já os princípios que formatariam o seu próprio filme com Rouch.

Nessa época, Morin, antigo membro da resistência, expulso do partido comunista por ser anti-stalinista, editor da revista *Arguments* e admirador da obra de Rouch, já havia

¹ Professora do TecCine/Famecos/PUCRS, com doutorado na Escola de Comunicação e Artes/PUC.

² Além do documentário *Crônica de um verão*, Rouch filmou as seguintes ficções em Paris: *La punition*, 1962, *Paris vu par... - Gare du Nord*, 1965, *Les veuves de 15 ans*, 1966, e *Petit à petit*, 1969. *Crônica de um verão* foi lançado no Brasil, em DVD, pela Videofilmes, 2007.

³ MORIN, E. & ROUCH, J. *Chronique d'un été*. Paris: Domaine cinema, 1962. p.5.

dedicado dois livros à reflexão cinematográfica: *O cinema e o homem imaginário*, 1956 e *As estrelas: mito e sedução no cinema*, 1957. As obras desenvolvem o cerne de sua tese acerca da constituição do imaginário do espectador a partir de projeções e identificações com o filme ficcional. Contudo, impregnado pelo desejo documental, estava interessado em explorar uma realização cinematográfica onde os próprios pesquisadores integrassem o fenômeno estudado, e, nessa experiência, inscrevessem na película os seus próprios imaginários de homens do seu tempo.

Habitado pelas imagens dos filmes de Rouch, sobretudo *Eu, um negro*⁴, 1958 e *A pirâmide Humana*, 1959, mas também pelos documentários que, juntos, assistiram no festival - “nós tivemos a impressão de que havia um novo movimento para reinterrogar o homem através do cinema”⁵ – os novos parceiros retornam motivados com a experiência da inclusão da subjetividade, da banalidade urbana e da proximidade atingida nas relações das personagens em *We are the Lambeth boys*, 1959, de Karel Reisz, do coletivo *Free Cinema* e representante britânico em Florença.

A prática do grupo inglês, como lembra Niney, “visava transgredir as noções de “sujeito” (personagem-herói) e de roteiro pré-fabricado, aproximando-se de pessoas comuns”. O devir personagem do homem ordinário⁶ contamina a estética da vanguarda documental inglesa, desestabilizando as encenações e valorizando situações improvisadas⁷. São esses os princípios que Reisz aplica ao filmar os jovens de um clube de periferia de Londres, beneficiado pela câmera leve e que, no entender de Morin, desencadeia um movimento inovador. “Pressente-se que o documentário quer abandonar o mundo da produção (...) para *reencontrar o mundo da intimidade* das relações humanas”⁸, comenta o sociólogo, que atribui esse sucesso da produção inglesa, por um lado, ao método desenvolvido nas práticas etnográficas e, por outro, ao caráter experimental e alternativo da obra já delineando alguns dogmas da nova cinematografia francesa. E preconiza: a *observação participante* e o

⁴ Lançado em conjunto com *Os mestres loucos*, 1955, DVD, RJ, Videofilmes, 2007.

⁵ MORIN, E. & ROUCH, J.. *Chronique d'un été*. Paris: Domaine cinema, 1962.p. 6.

⁶ Cf. COMOLLI, J-L.. “Os homens ordinários,a ficção documentária”. In: SEDLMAYER, S., GUIMARÃES, C. e OTTE, G. (Orgs.). *O comum e a linguagem*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2007.

⁷ A respeito ver COMOLLI, J-L.. “Os homens ordinários,a ficção documentária”. In: SEDLMAYER, Sabrina; GUIMARÃES, C. e OTTE, G. (Orgs.). *O comum e a linguagem*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2007. p. 134.

⁸ Cf. MORIN, E. & ROUCH, J. *Chronique d'un été*. Paris: Domaine cinema, 1962. p. 7.

abandono das regras do enquadramento abrem vias prodigiosamente novas e desafiadoras à escritura cinematográfica⁹.

Essa face inovadora traduzida pelas imagens de uma sociabilidade documental, na maneira em que o realizador-câmera se faz presente e inscreve sua presença nas imagens (estética depurada no cinema observacional), alcançada em algumas seqüências do filme de Reisz, mobiliza o sociólogo a chamar Rouch para traduzirem em imagens o "universo desconhecido do cotidiano"¹⁰ parisiense. Foi uma escolha feliz, Rouch, um "cineasta-mergulhador" capaz de submergir em um ambiente real¹¹, já vinha desenvolvendo a criação de uma escritura documental livre e inventiva em suas cine-produções no Mali e na Nigéria. Qualidades que o tornavam um companheiro ideal na construção desse novo projeto que previa a utilização do cinema como um dispositivo não apenas de aproximação com o outro - "o cinema pode ser um dos meios de quebrar esta membrana que nos isola uns dos outros nos metrô, nas ruas, nas escadas dos prédios!"¹² – mas também de revelação do estilo de vida do homem urbano contemporâneo. Ou antes, da interrogação coletiva desse espírito, de sua ordinária experiência no mundo.

Quando recebe o convite de Morin para filmar em Paris, Rouch já havia realizado uma série de filmes no continente africano, alguns deles conhecidos do público francês. Seu primeiro curta-metragem, *Au pays des mages noirs*, 1947, foi exibido nos cinemas como complemento de *Stromboli*, de Roberto Rossellini e dois anos após, em 1949, *Initiation à la danse des possédés*, 1948, ganha o grande prêmio do *Festival du Film Maudit* de Biarritz, presidido por Jean Cocteau. *Os mestres loucos (Les maîtres Fous)*, 1955, obtém o grande prêmio da Bienal Internacional de Veneza em 1957 e seu segundo longa-metragem¹³, *Eu, um negro (Moi, un noir)*, obteria no ano seguinte o concorrido prêmio Louis Dell¹⁴.

⁹ Cf. MORIN, E. & ROUCH, J. *Chronique d'un été*. Paris: Domaine cinema, 1962.

¹⁰ A respeito ver MORIN, E. & ROUCH, J. *Chronique d'un été*. Paris: Domaine cinema, 1962.

¹¹ Ainda aqui a referência é a obra de MORIN, E. & ROUCH, J. *Chronique d'un été*. Paris: Domaine cinema, 1962.

¹² Cf. MORIN, E. & ROUCH, J. *Chronique d'un été*. Paris: Domaine cinema, 1962. pp. 8-9.

¹³ *Jaguar* foi filmado em 1957, antes de *Eu um negro*, mas só viria a público dez anos mais tarde, em 1967 e inaugura o gênero rouchiano da etno-ficção, apostando na interação entre diretor e personagens (antropologia partilhada), além de investir no método da improvisação como estratégia narrativa. A etno-ficção é um método híbrido em que Rouch convoca não-atores africanos para desenvolverem um filme a partir de suas experiências pessoais e a adoção de um método compartilhado de roteiro e improvisação.

¹⁴ O Prêmio Louis-Delluc foi instituído em 1937 por Maurice Bessy e Marcel Idzkowski em homenagem ao primeiro jornalista francês especializado em crítica cinematográfica e fundador de diversos cineclubes do país. Dedicado ao melhor filme do ano, honrou nomes como Jean-Luc Godard, Claude Chabrol, Alain Resnais, Michel Deville, entre outros, e também diretores estreantes, como Jean Rouch, na época.

Nas origens de seu método, Rouch costumava convocar dois pais fundadores do documentário, Robert Flaherty e Dziga Vertov. “Um geógrafo explorador e um poeta futurista” que formularam, segundo ele, questões essenciais com as quais nos defrontamos quando filmamos um documentário: “é necessário encenar a realidade (a encenação da vida real) como fez Flaherty ou filmá-la como Vertov, espontaneamente (a vida captada ao improviso)”¹⁵? Rouch parece encontrar, no meio do caminho entre essas propostas, uma linguagem própria e original ancorando sua obra a partir do *improviso, do cinema como dispositivo de interação e partilha com o outro*, elementos que remetem de uma maneira ou de outra a esses dois diretores.

Vertov que, segundo Rouch, é um “visionário da era do cinema verdade”¹⁶, em seu *Manifesto do cinema-olho* (kinoks 1923), realiza um elogio às potências do cinema, professando o dogma da captação da vida ao improviso, execrando as encenações com atores e reconstituições. Honrando sua filiação construtivista, o documentarista russo privilegia a montagem investindo nas possibilidades de articular um discurso inovador e experimental, como demonstra com excelência em *Um homem com a câmera*, 1929, filme que será evocado em *Crônica de um verão*, sobretudo em relação ao próprio processo de filmagem, assim como em integrar os espectadores no acontecimento narrativo. Todavia, é também no diálogo com o *desejo do vivido, do imprevisto e do espírito urbano*, tão inspirador ao cineasta russo na elaboração de seus métodos, que a obra de Rouch e Morin reflete os desdobramentos vertovianos.

Mas, será de fato em Flaherty que o antropólogo irá se espelhar e encontrar as linhas de força de seus métodos narrativos desde muito cedo. A proposta de focar em uma personagem e, durante o processo, mostrar-lhe as cenas filmadas inspira sua noção de “antropologia partilhada”, princípio de inclusão do outro e de retornar-lhe as imagens para que opine sobre a construção do filme. Trata-se de uma filosofia que promovia a desestabilização da autoridade narrativa, incorporando o olhar e as idéias do *outro* ao filme, na medida em que ia sendo rodado e/ou montado, dispositivo que chamou de “contra-

¹⁵ Cf. ROUCH, J. “La caméra et les hommes”. In.:FRANCE, Claudine (org.). *Pour une Anthropologie visuelle*. Paris: Cahiers de l’homme, 1978, p.57

¹⁶ Ver a respeito ROUCH, J. “La caméra et les hommes”. In.:FRANCE, Claudine (org.). *Pour une Anthropologie visuelle*. Paris: Cahiers de l’homme, 1978, p.57..

audiovisual” e que acreditava ser um “caminho de iniciação ao coração mesmo do conhecimento”¹⁷.

Quando Flaherty improvisou um laboratório de revelação dentro de uma cabana na baía de Hudson, quando ele projetou essas imagens ao seu primeiro espectador, o esquimó Nanook, ele não sabia que, através de meios precários ele vinha de inventar de uma só vez a observação participante (...) e o feedback (das imagens) que experimentamos ainda desajeitadamente¹⁸.

*Eu, um negro*¹⁹ se inscreve nos registros da partilha e do improviso, inaugurados em *Jaguar*, de perseguir a elaboração de uma *dramaturgia do imaginário e da fabulação* engendrados em um modelo híbrido tanto no pacto entre cineasta e atores, como nos atravessamentos dos registros do documentário e da ficção. A subjetividade das personagens é valorizada através de suas próprias falas – voz interior, monólogos, diálogos - incorporadas posteriormente na montagem. Com esse recurso, *o desejo, a memória e o imaginário professados por elas são elevados a estatuto de documento*.

Seguindo os rastros dos filmes anteriores do antropólogo, *Eu, um negro* persiste na temática da juventude desterrada, vivendo à margem nas capitais africanas. A trama se desenrola a partir da história de cinco jovens nigerianos que deixaram o interior, “para tentar entrar no mundo *moderno*”²⁰ e que acabam por fazer de tudo, sem saber fazer nada, como avisa o narrador. Explorando as paisagens exteriores e um clima de deriva, essa turma de amigos assume identidades fictícias: Edward Robinson, Eddie Constantine, Tarzan e Dorothy Lamour, todos estrelas do cinema americano que povoavam o cenário das grandes cidades e o imaginário dos jovens africanos. O tom de malandragem contamina suas peregrinações e relatos, conferindo um clima leve e jocoso à narrativa. Assim como em *Jaguar*, o filme foi sonorizado na pós-produção, com *offs* de Rouch e os comentários instintivos de Oumarou Ganda, personagem condutor da trama que desempenha o papel de Edward Robinson (seus amigos o acham parecido com o ator hollywoodiano).

¹⁷ ROUCH, J. “La caméra et les hommes”. In.:FRANCE, Claudine (org.). *Pour une Anthropologie visuelle*. Paris: Cahiers de l’homme, 1978, pp.56-69.

¹⁸ ROUCH, J. “La caméra et les hommes”. In.:FRANCE, Claudine (org.). *Pour une Anthropologie visuelle*. Paris: Cahiers de l’homme, 1978, pp.56-69.

¹⁹ Lançado em DVD (acompanha *Os mestres loucos*) no Brasil pela Videofilmes. São Paulo, 2006.

²⁰ Novamente a referência é o DVD com a obra de J. ROUCH, lançado no Brasil (acompanha *Os mestres loucos*) pela Videofilmes. São Paulo, 2006.

Às primeiras imagens nos mostrarão jovens sentados à calçada, iniciando uma sequência que descortina o cenário urbano onde eles se encontram. Em *off*, Rouch nos falará do contexto onde vivem suas personagens e do dispositivo polifônico através do qual desenvolveu seu filme. “(...) Durante seis meses segui um grupo de jovens nigerianos a Treichville, um bairro de Abidjan. Propus fazer um filme que eles representariam a si mesmos, em que eles teriam direito a fazer tudo e a dizer tudo. Foi assim que *improvisamos* esse filme”²¹. A narração é emblemática também, porque além de ser professada em primeira pessoa, coloca o método de filmagem como estratégia e acontecimento narrativo, evento que iria se reprisar, sob outros moldes, em suas produções posteriores. O pensar em conjunto as filmagens, ainda em honra ao mestre Flaherty, aprofunda o conceito de partilha rouchniano e consolida *estratégias de improvisação*, uma das heranças do antropólogo ao período moderno do cinema e, sobretudo, à nascente *nouvelle vague*.

Michel Marie indica diferentes aspectos sob os quais o cinema de Rouch, entre eles *Crônica de um verão*, influenciou e dialogou com as novas cinematografias dos anos 60 na França. Além da já citada ficção improvisada, que o autor considera um dos mais fortes traços do cinema moderno francês, a utilização do som direto, o atravessamento do ficcional e do documental e a voz do próprio realizador citando precisamente o texto do autor que ele adapta foram contribuições fundamentais²². *Eu, um negro* e *Jaguar*, por exemplo, têm aspectos decisivos como influência nos filmes de Jean-Luc Godard, segundo observa Ruy Gardnier. Os *jump cuts*, o despojamento na maneira de filmar exteriores, uma certa improvisação das cenas, a ausência de roteiro prévio e a desobrigação para com a gramática de corte e encadeamento de planos, serão alguns dos elementos que viriam a contaminar a obra godardiana²³, como também invadiriam a fase do cinema verdade de Rouch e Morin .

Mas é sem dúvida *A pirâmide humana* que mais transpira referências à *Crônica de um verão*. Já à primeira cena o dispositivo do filme é explicitado: colocar brancos, europeus e negros africanos em uma mesma classe de aula, na cidade de Abidjan, Costa do Marfim. A experiência, diz Rouch, é pesquisar as relações entre as raças no que concerne aos preconceitos e afinidades mútuas. Como em *Jaguar* e *Eu, um negro* não há roteiro fixo, cada um interpreta e improvisa como quiser dentro do seu papel, mas aqui se estabelece uma

²¹ Cf. Off inicial do documentário de J. ROUCH, *Eu, um negro*.

²² Cf. MARIE, Michel. *La nouvelle vague: une école artistique*. Paris: Éditions Nathan, 1997.

²³ Cf. GARDNIER, Ruy. *Atualidade de Jean Rouch*. www.contracampo.com.br.

dinâmica de psicodrama, em um sofisticado jogo etno-ficcional. Rouch proporá a esses jovens que imprimam seus desejos e reações a partir do tema proposto, cedendo espaço para não-atores exercitarem uma dramaturgia do imaginário e da fabulação, já referida anteriormente. Seu filme seguinte, *Crônica de um verão*, em parceria com Edgard Morin, atualizaria de diferentes maneiras – e em som direto - essas heranças estético-conceituais das obras anteriores. Como constata Niney,

Crônica de um verão é um exercício de antropologia partilhada entre documentaristas/ documentados/ espectadores onde a lição se mostra irritante àqueles que tomam a verdade como essência e não como devir, como revelação e não como ação²⁴.

Crônica de um verão: a (im)possibilidade da verdade e a verdade da fabulação

Na realização de *Crônica de um verão*, Rouch desloca e investe as ambições de Morin a experiência adquirida em territórios africanos, para desenharem as pretensões de um filme não-ficcional em espaço urbano. Buscando na vida cotidiana dos moradores de Paris a representação da imagem de si e do outro, trazem ao núcleo das discussões o próprio documento que se produzia. Situação que evoca, em chave metalingüística, um diálogo com o *Um homem com a câmera*, na evolução de uma crônica e, no caso, na crítica da própria filmagem, colocando o processo documental ao centro do acontecimento narrativo do início ao fim.

Na sinopse que Morin envia ao C.N.C. (*Centre National de la Cinématographie*), seu norte estético-conceitual demonstra-se amadurecido quanto ao resultado final da obra. A intenção, segundo o sociólogo, era a de autores-personagens proporem “uma experiência de interrogação cinematográfica sobre o *estilo de vida, a atitude ao olhar a si mesmo e aos outros*²⁵ que levasse cada espectador a se colocar essa mesma interrogação. Fiéis a esse argumento e com espírito de cronistas de seu tempo, Rouch e Morin concedem corpo e voz ao próprio relato e indagam a vida cotidiana de seus amigos parisienses para tentar compreender sua concepção de felicidade e visão de mundo confrontado-as com suas próprias. Por esses caminhos que nascem as diretrizes de *Crônica de um Verão*, facilitadas pela leveza do

²⁴ NINEY, Françoise. *L'épreuve du réel à l'écran: Essai sur le principe de réalité documentaire*. Bruxelas, De boek Universit, 2002, p.163.

²⁵ Cf. MORIN, E. & ROUCH, J. *Chronique d'un t*. Paris: Domaine cinema, 1962, p10.

equipamento 16mm blimpado, que possibilitava além da captação em som sincrônico, maior mobilidade da câmera e liberdade nas improvisações.

O filme acaba por transcender as metas iniciais e as conversas sobre estilo de vida, política, memórias do holocausto e as guerras de descolonização no Congo e na Argélia²⁶ fazem emergir, da experiência cinematográfica, o contexto do imaginário urbano no qual viviam os habitantes de Paris naquele verão dos anos 60. Diante das câmeras, desenrolam-se discussões entre pessoas comuns (estudantes, operários, artistas, militantes, africanos desterrados) acerca de eventos, quer banais, quer extraordinários, que lhes diziam respeito, contrapostos às suas vidas e conflitos diários de insatisfação pessoal, crise profissional, dramas afetivos e preconceitos raciais. Rouch e Morin vão aos bares, aos bailes e às casas dos amigos-personagens; organizam encontros entre conhecidos e pessoas que jamais haviam se visto e filmam continuamente, perfazendo 25 horas de material, condensados em 90 minutos.

Com espírito provocador e mantendo a chave do sociodrama trabalhada em *A pirâmide humana*, os documentaristas propunham situações motivadas por seu desejo de buscar maior proximidade com as personagens e entre elas. Desejo que lhes impulsiona a transgredir os limites do quadro cinematográfico e invadir o espaço cênico. Visto dessa perspectiva, *Crônica de um verão* é um momento emblemático, em que o documentarista passa a atuar e torna-se ele também personagem²⁷ de seu filme, estabelecendo um sistema de trocas e reciprocidades com os entrevistados. O autor responsável pela construção da cena cinematográfica, tradicionalmente engendrada como recorte do mundo do outro, ocupa o interior de seu próprio olhar pensando o seu pensamento.

Portanto, Rouch e Morin não se colocam como quem fala sobre algo que lhes é exterior, mas se inserem em suas próprias imagens e atuam ao lado das outras personagens, expondo seus conceitos de filmagem e deixando-se contaminar pelo espírito da performance de diretor diante das câmeras. Esta relação entre os pesquisadores-documentaristas e os participantes convocados à “experiência de cinema-verdade”²⁸ provoca, ao longo do filme, confrontos e desencontros dos estilos de vida e do estatuto da autenticidade ou inautenticidade da representação de si mesmo e do outro diante das câmeras. Funcionam, desse modo, esses

²⁶ O filme foi rodado durante a guerra da Argélia pela descolonização francesa.

²⁷ Cf. DA-RIN, Sílvio. *O espelho partido*. Rio de Janeiro: Azougue Editori, 2004. p.152. DI TELLA, Andréas. In: MOURÃO; LABAKI (orgs.). *O cinema do Real*. São Paulo: CosacNaif, 2005, p. 78.

²⁸ Expressão retirada do *off* inicial de *Chronique d'un été* (*Crônica de um verão*).

documentaristas-imagem, como “catalisadores da ação através de suas presenças com a câmera e sua interação perpétua com os filmados”²⁹.

Nasce, simbolicamente, *a cidade do encontro e do confronto documental urbano* atualizado de maneiras diversas nos dias de hoje, em uma relação em que o documentarista adentra um lugar que originalmente seria somente do outro para, a partir dele, buscar a distância crítica e estranhar o seu próprio universo de pertença. Vemos, pois, que tais encontros e confrontos são possibilitados pela migração do realizador receptivo aos imponderáveis e acasos do jogo documental e, principalmente, pelas inter-relações inscritas no processo fílmico.

Quase sempre em quadro, expondo suas intenções e pontos de vista, Rouch e Morin atuam suas subjetividades: intervém, conversam, estimulam as discussões, provocam reuniões entre pessoas desconhecidas e se provocam a si mesmos. E chegam até mesmo às suas vidas privadas: as cenas no sul da França foram filmadas na casa de Morin, com a presença de seus filhos. O Museu do Homem, locação do diálogo final entre os dois documentaristas-pesquisadores, era local de trabalho de Rouch e quase todas as personagens do filme são amigos ou conhecidos dos diretores.

Essa estética do encontro e do confronto pontuará todo o filme inaugurando a cena documental como um lugar polifônico, dialógico, de escuta e também de incompreensão do outro. Um espaço de sociabilidade documental que privilegia a proximidade inovando os padrões da época. Proximidade contaminada de elegâncias e simpatias mútuas, mas também de discórdias, rancores e preconceitos, elementos que agem comumente na formação dos laços sociais urbanos, como já havia captado Simmel em sua análise das relações metropolitanas³⁰.

Enquanto roça esses limites da verdade cinematográfica, *Crônica de um verão* traz vida nova ao documentário investindo na noção de *intervenção através da palavra* (propiciada pelas novas tecnologias de captação do som sincronizado à imagem) e em desdobramentos aos métodos rouchianos de *antropologia partilhada e improvisado* que, como apontamos acima, vinham sendo desenvolvidos nas suas etno-ficções *Jaguar*, *Eu, um negro* e *A pirâmide humana*.

²⁹ Cf. *Ciné-Rouch*, (DVD), de Pierre-André Boutang.

³⁰ SIMMEL, G. « Sociabilidade : um exemplo de sociologia pura ou formal ». In : MORAES, E. (org.). *Sociologia : Simmel*. São Paulo, Ática, 1983. (Coleção Grandes Cientistas Sociais), p.168.

Bob W. White aponta três registros dos filmes de Rouch: os etnográficos, que têm sua data de término com *Os mestres loucos*; um segundo com a “invenção” da etno-ficção, que exerceria até o fim de seus dias e, por fim, um terceiro, o cinema-verdade inaugurado em *Crônica de um verão*, momento em que Rouch aplica métodos etnográficos à sua própria sociedade³¹ e, como cremos, realiza uma alquimia dos dispositivos empregados em suas obras anteriores acrescidos das possibilidades do som direto.

A palavra sincronizada com a imagem e o explorar a oralidade (diálogos, discussões, conversas) em todas as suas riquezas emblematizam a tradição do cinema verdade. Em registro oposto a *Primárias*, de Drew e Leacock, seu parceiro de época e técnica, mais preocupado em captar os sons do mundo registrado, sem jamais provocá-los, Morin preconiza “uma intervenção ativa para ir além das aparências e extrair delas a verdade escondida ou adormecida”³².

Por esses caminhos a palavra conquista o lugar de protagonista, inaugurando no documentário moderno um jogo de inter-relação e, ainda, construindo dinâmizações cênicas mobilizadas pelas artes do dizer, nas escolhas e valorizações do como e do que falar. Dispositivos como entrevistas, conversas, debates, enquetes, que nos dias de hoje são bastante banais, tinham então o frescor de propostas narrativas recém-nascidas. A palavra se apresenta, assim, como elemento fundante na construção e expressão dos dilemas e conflitos destas personagens modernas, articuladas às paisagens que as inserem em uma vida cotidiana na cidade francesa.

E é, portanto, pela palavra que *Crônica de um Verão* articula uma *estética da intimidade* diferenciada daquela elaborada no cinema observacional da tradição norte-americana³³, promovendo conversas íntimas tanto em lugares públicos, como dentro das casas das personagens. Uma das cenas mais emblemáticas nesse sentido é o primeiro dos dois encontros de Edgard Morin com a italiana, secretária do Cahiers du cinema, Mary-Lou que mostra-se depressiva e desiludida com a vida. Morin é indiscreto, provocador e curioso. Em sua fala quer construir a diferença da personagem para, a partir dela, questionar suas opções de vida, liberdade e felicidade. O sociólogo-documentarista faz as vezes de um amigo, de um conselheiro, de um psicanalista, inaugurando, naquele momento, um estilo de entrevista

³¹ WHITE, B. W. *Hommage à Jean Rouch: caméra intouchable*. www.horschamp.qc.ca/article.

³² MORIN, E. & ROUCH, J. *Chronique d'un été*. Paris: Domaine cinema, 1962. pp. 29-30.

³³ Cf. em *Primárias* a cena registrada por Leacock no quarto de Kennedy no momento da contagem de votos, onde o documentarista registra todo o acontecimento de maneira discreta e silenciosa.

confessional, utilizado à exaustão no jornalismo e documentários contemporâneos, e realizando o seu projeto de, através da intervenção ativa, fazer da filmagem uma “oportunidade de *relação interpessoal*”³⁴ para “*reencontrar o mundo da intimidade das relações humanas*”³⁵.

Projeto igualmente ambicioso é o de Rouch que propõe à Marceline Loridan acionar suas lembranças pessoais da perseguição nazista aos judeus. Referenciado em suas etno-ficções, nas quais investe no *método de improviso e na dramaturgia do imaginário*, abrindo espaço às personagens para reinventarem-se a si próprias na expressão de seus conflitos, o antropólogo estimula Marceline a relembrar o momento em que separa-se do pai, no local mesmo da deportação, a Praça da Concórdia, em Paris. Marceline caminha cabisbaixa, professando suas memórias diante da câmera, deslocando o método do improviso rouchiano ao presente do acontecimento, em som sincrônico e propiciando que documentário e ficção se entrelacem radical e definitivamente.

Inspirado nesse processo, Deleuze proclama que “a ruptura não está entre ficção e a realidade, mas num novo modo de narrativa que as afeta” e que encontra sua função de fabulação como um modelo de verdade, reiventando-se a si mesma. Situação que vale igualmente ao personagem-cineasta, diz o filósofo, pois “também ele se torna um outro na medida em que toma personagens reais como intercessores, e substitui suas ficções pelas próprias fabulações deles”³⁶.

Esse jogo de cena intercessor, caro à obra rouchiana, adquire uma outra forma no uso da palavra sincrônica de *Crônica de um verão* quando sua forma de presença migra para uma voz-corpo como dispositivo de interação com as personagens. Como vimos, em seus filmes anteriores, Rouch já professava em voz *off* as propostas de realização e a forma de participação de suas personagens na criação do filme abrindo chave reflexiva à obra. Estratégia reprisada em *Crônica de um verão*, que apresenta uma riqueza de procedimentos ao longo do filme, ampliando ainda mais o repertório criativo do antropólogo em parceria com Morin, mas, desta vez, os realizadores estão em cena.

Essas revelações dos conceitos e dispositivos cinematográficos não só incorporados como também propulsores do acontecimento documental, outra herança moderna fundamental

³⁴ ALTHABE, G. “La ville rompie”. In: COMOLLI, J-L. & ALTHABE, G. *Regards sur la ville*. Paris: Editions du Centre Georges Pompidou, 1994. p.79. Grifo da autora.

³⁵ MORIN, E. & ROUCH, J. *Chronique d'un été*. Paris: Domaine cinema, 1962.p. 10.

³⁶ DELEUZE, G. *A imagem-tempo*. São Paulo, Brasiliense, 1990, p. 185.

ao documentário contemporâneo, são questões centrais à obra e ao nascimento de uma tradição do cinema-verdade francês. A tendência de revelar o processo de produção e concepção do filme, fazendo com que ele se torne o acontecimento narrativo central, pontuará a obra do início ao fim. Já nas seqüências iniciais, sob imagens que cartografam uma típica paisagem parisiense do movimento da saída do metrô, Rouch falará ao espectador que o filme “não foi feito por atores, mas vivido por homens e mulheres que deram um momento de sua existência a uma experiência nova de cinema-verdade”. As cenas subseqüentes serão marcadas por essa dimensão reflexiva onde a representação da experiência fílmica será incorporada ao documentário.

Jean Rouch, Edgar Morin e Marceline Loridan estão sentados em torno de uma mesa baixa. Ali estabelecem o estatuto do documento, expondo suas intenções e objetivos, indicando também que há um processo de seleção, negociações e acordos na construção da representação cinematográfica. Diz Rouch: “Você vê, Morin, a *idéia de reunir pessoas em volta da mesa* é uma ótima idéia só *não sei se conseguiremos gravar uma conversa como se não houvesse câmera*. Não sei se Marceline conseguirá falar normalmente”. O narrador onisciente e seguro delineado na tradição documental inglesa dá lugar a um sujeito vulnerável e aberto aos imponderáveis da relação cinematográfica, um narrador em dúvida³⁷ tal como condiz às personagens modernas. Na mesma direção Marceline, convidada em cena a ser entrevistadora-assistente, mostra-se frágil e intimidada. Rouch a encoraja, ela terá acesso às imagens e “*se disser coisas que não (a) agradam é só cortar*”.

O extra-campo invade a cena e, por essa perspectiva, *Crônica de um Verão* é também um documentário sobre o processo de experiência fílmica. Os elementos que tradicionalmente estariam fora de quadro ou atrás das câmeras são inscritos na imagem. O processo de realização e mesmo as imagens do filme conquistam visibilidade no interior da própria obra. É ali que as questões que circundam as estratégias de representação documental (que os diretores elegeram como elementos narrativos) são apresentadas, debatidas, contestadas e questionadas por sua (im)possibilidade de representar a vida e alcançar uma certa essência de verdade ³⁸.

³⁷ A expressão é de Cléber Eduardo em seu artigo “Crônica de um verão: reflexo e invenção de seu próprio tempo”. Em: www.contracampo.com.br

³⁸ Cf. FRANÇA, Andrea. Encenando papéis (ou o espaço do jogo em dois documentários). In: *Revista Sinopse*, São Paulo, USP, n.11. set 2006, pp. 50-54.

Outro momento se tornaria emblemático na constituição do estilo da nova tradição e na metodologia rouchiana: o de retornar às imagens às personagens do filme e problematizar os efeitos da presença dos documentaristas e da câmera é, pela primeira vez, incluído na montagem final. Nessa cena, intitulada no roteiro “a verdade em questão”³⁹, os realizadores mostram o copião aos participantes da “experiência documental” e os estimulam a refletir sobre suas impressões acerca da autenticidade das imagens e da veracidade que as personagens emprestaram às suas performances cinematográficas. Provocados pelos documentaristas eles discutem, aceitam ou rejeitam as atuações apresentadas, circundando, ampliando e problematizando a noção de cinema-verdade. Podemos mentir diante da câmera atuando os nossos próprios papéis? O que viram era verdadeiro ou não⁴⁰?

Essa questão pode parecer pueril e anacrônica aos nossos olhos, olhos de século XXI, quando não apenas a paisagem das cidades, mas também a própria figura de homem urbano é impensável sem os intensos fluxos e os aparelhos de mediação de imagens que a sociedade contemporânea adotou como prótese e extensão de si mesma. No entanto, a reflexão da verdade da imagem e da imagem verdadeira era perfeitamente legítima naqueles anos 60, prenúncio da política da reflexividade, que estabelecia no interior da própria obra a desconstrução da transparência dos modelos clássicos, inaugurando uma narrativa que pensa e narra a si mesma.

Na cena final, Rouch e Morin conversam acerca do processo à luz e mágoas da opinião dos personagens-espectadores sobre o filme, tornando esse momento, como acreditamos, um dos mais fecundos do documentário. A preocupação com a questão da felicidade e do estilo de vida se dilui no confronto com as reações nem sempre amistosas dos personagens-espectadores dando lugar ao *questionamento da autenticidade da representação cinematográfica* do outro e de si mesmo. Caminhando em um dos corredores do Museu do Homem, os documentaristas contestam as impressões e as reações diante do filme. Esperavam um outro tipo de receptividade, talvez a adesão e empatia total aos “momentos de cinema-verdade” construídos diante da câmera. Mas isso não aconteceu. Morin avalia que a reação foi recorrente de um espectador desassistido diante de uma nova forma de narrativa documental,

³⁹ Cf. O roteiro de *Crônica de um verão*. In: MORIN, E. & ROUCH, J. *Chronique d'un été*. Paris: Domaine cinema, 1962.p. 125.

⁴⁰ Hoje em dia, o procedimento de mostrar às personagens suas imagens é uma prática que tanto os documentaristas como o público brasileiro já estão mais familiarizados. *Cabra marcado para morrer*, 1964-1984 e *Boca do lixo*, 1992, de Coutinho, *À margem da imagem* e *As parteiras*, 2004, de Evaldo Mocarzel, *Nem gravata nem honra*, 2001, de Marcelo Masagão e *A alma do osso*, 2004, de Cao Guimarães são bons exemplos da utilização desse dispositivo narrativo.

pois, segundo ele, nesse filme as pessoas não são guiadas. Para além do “filme de amor”⁴¹ e ao espelhamento de suas próprias vidas na de outrem, o questionamento (e a fragilização) acerca do estatuto da representação – a partir do interior de si mesma – emergiu com intensidade através da tela. Interessante, diz Morin, que as opiniões dividam-se em, ou acham que as pessoas encenam demais ou que são verdadeiras demais”. Percepções que se chocam com a dos realizadores que afirmavam ter visto, com os próprios olhos, as atuações de seus amigos. “ Nós vimos que não era mentira! E se era mentira aquela era uma parte sua muito verdadeira”. Talvez contaminado por essa experiência gerada pelo choque cultural dentro de sua própria sociedade e por exercitar um cinema de provocação e encontro, Rouch passaria a professar que o cinema verdade remete à verdade das imagens. Uma verdade impura e provocada pela presença do realizador-câmera. De todas as maneiras *Crônica de um verão* embala o nascimento de uma reflexão acerca do imaginário documental que, ainda nesse século XXI, desdobra-se em nossa íntima experiência com as imagens e por causa delas.

Bibliografia

- ALTHABE, Gerard. “La ville rompue.” In: COMOLLI, Jean-Louis; ALTHABE, Gerard. *Regards sur la ville*. Paris: Editions du Centre Georges Pompidou, 1994.
- COMOLLI, Jean-Louis. “Os homens ordinários, a ficção documentária”. In: SEDLMAYER, Sabrina; GUIMARÃES, César e OTTE, Georg (Orgs.). *O comum e a linguagem*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2007.
- DA-RIN, Sílvia. *O espelho partido*. Rio de Janeiro: Azougue Editora, 2004.
- DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. São Paulo, Brasiliense, 1990.
- ROUCH, Jean. “La caméra et les hommes”. In: FRANCE, Claudine (org.). *Pour une Anthropologie visuelle*. Paris: Cahiers de l’homme, 1978.
- MARIE, Michel. *La nouvelle vague: une école artistique*. Paris: Éditions Nathan, 1997.
- SIMMEL, Georg. « Sociabilidade: um exemplo de sociologia pura ou formal ». In: MORAES, E. (org.). *Sociologia: Simmel*. São Paulo, Ática, 1983. (Coleção Grandes Cientistas Sociais).
- TELLA, Andréas. In: MOURÃO; LABAKI (orgs.). *O cinema do Real*. São Paulo: CosacNaif, 2005.
- WHITE, Bob W. *Hommage à Jean Rouch: caméra intouchable*. www.horschamp.qc.ca/article.
- EDUARDO, Cléber. “Crônica de um verão: reflexo e invenção de seu próprio tempo”. www.contracampo.com.br
- FRANÇA, Andrea. “Encenando papéis (ou o espaço do jogo em dois documentários)” *Revista Sinopse*, São Paulo, USP, n.11. set 2006.
- GARDNIER, Ruy. *Atualidade de Jean Rouch*. www.contracampo.com.br.

⁴¹ Palavras de J. Rouch no diálogo referido. roteiro de *Crônica de um verão*. In: MORIN, Edgard; ROUCH, Jean. *Chronique d’un été*. Paris: Domaine cinema, 1962.

MORIN, Edgard; ROUCH, Jean. *Chronique d'un été*. Paris: Domaine cinema, 1962.
NINEY, Françoise. *L'épreuve du réel à l'écran: Essai sur le principe de réalité documentaire*.
Bruxelas, De boek Universit, 2002.

Filmografia Jean Rouch, citada

Moi, un noir, 1959.

La punition, 1962

Chronique d'une t, 1962.

Paris vu par... - Gare du Nord, 1965

Les veuves de 15 ans , 1966.

Petit petit, 1969