



Perrault, Rouch: derivas entre o “cinema direto/verdade” e o “cinema vivido”

//////////////////// *Marcus Freire*¹

1. Professor livre-docente do Departamento de Cinema e do Programa de Pós-Graduação em Multimeios da Universidade Estadual de Campinas. E-mail: marcius@unicamp.br



Resumo

Contemporâneos, documentaristas que tiveram no “Outro” os pontos de partida e de chegada de suas obras, Perrault e Rouch vão ao encontro de Flaherty cada um à sua maneira. Antropologia partilhada, antropologia da memória, em ambos, *mise-en-scène* do gesto e da palavra. O objetivo deste artigo é analisar, a partir de alguns de seus filmes e à luz dos preceitos da antropologia fílmica, as estratégias de *mise-en-scène* dos dois cineastas, buscando identificar os traços distintivos que as ancoram no mundo histórico.

Palavras-chave

Documentário, cinema direto, cinema-verdade, cinema vivido, improvisação.

Abstract

Contemporaneous, documentary filmmakers who have had on the “Other” the points of departure and arrival of their works, Perrault and Rouch go to the encounter of Flaherty each one in their own way. Shared anthropology, anthropology of memory, in both, *mise-en-scène* of gesture and word. This paper intends to analyze, from some of their films and in the light of the precepts of filmic anthropology, the strategies of *mise-en-scène* of the two filmmakers seeking to identify the distinctive features that anchor them in the historic world.

Keywords

Documentary, direct cinema, cinéma-vérité, lived cinema, improvisation.

Quando de um colóquio realizado em Épernay (França), por iniciativa do diretor-geral do INA (Institut National de l’Audiovisuel), cujo tema era “Audiovisual e choque de culturas”, foi exibido *Le goût de la farine*, à época o último filme de Perrault. Em uma entrevista concedida na ocasião à socióloga Denyse de Saivre, o cineasta afirmou:

O choque das culturas era tanto o objeto do colóquio quanto o objeto do meu filme. O que me deixou transtornado foi sentir que esse filme que havia sido projetado em nome do colóquio não suscitou interesse. Os participantes continuaram a viver em suas abstrações e falaram da língua, da oralidade, das relações entre os grupos étnicos, mas não havia carne sob suas palavras, eles me excluíram (SAIVRE, 1977).

E continuou citando Jean Rouch, que criou uma expressão a respeito dos africanos, quando eles falam francês: “Eles falam com mel na boca”. Quase todos os africanos que lá estavam — no colóquio — haviam perdido esse mel.

Fiquei então me perguntando como falar desse cineasta, um “cineasta da palavra”, sem que as minhas próprias palavras não ficassem descarnadas como aquelas do público do colóquio do INA. Como fazer para não me perder em abstrações que, no fundo, usariam o filme como puro pretexto para ilustrar conceitos e outras herméticas especulações teóricas? Como evitar a “exclusão” de



meu objeto de meu próprio discurso, reproduzindo o que fizeram os participantes do colóquio em relação ao filme de Perrault que, no entanto, o tinha como mote?

Decidi então que, talvez, o mais pertinente seria buscar inspiração na definição que nos fornece Perrault a respeito da montagem. Para ele

coisas se passam no nosso espírito. Vemos algo acontecer um dia, vemos outra coisa acontecer dez dias mais tarde e o espírito faz uma relação. A montagem é isso. Eu ponho em relação aquilo que o meu espírito põe em relação na medida em que me parece que isso ajuda a compreender. E isso é tudo (SAIVRE, 1977).

E o meu espírito, como uma engrenagem movida pela memória, fez um pequeno *détour* de três anos e voltou ao Colóquio Jean Rouch, de 2009, e àquela fatídica manhã em que Jean-André Fieschi nos deixou, mal havia começado a proferir sua palestra na Cinemateca Brasileira, em São Paulo. Coloquei então em relação esses dois eventos e pensei: por que não procurar “compreender” melhor a obra desses dois homens? Um bastante conhecido e estudado aqui no Brasil; outro, infelizmente para nós brasileiros, somente agora se fazendo conhecer graças à Retrospectiva Pierre Perrault?². Por que não fazer um ensaio de montagem comparativo entre aquilo que aproxima os procedimentos de *mise-en-scène* desses dois grandes cineastas e aquilo que os distancia? Foi o que busquei produzir neste artigo lembrando Fieschi, mesmo que timidamente, pois, como todos sabemos, um dos textos seminais sobre a obra de Jean Rouch tem como título “*Dérives de la fiction: notes sur le cinéma de Jean Rouch*”, publicado em um número especial da *Revue d’Esthétique*, em 1973, e traduzido por Mateus Araújo para o primeiro número da *Revista Devires*, de 2009, ano do Colóquio Jean Rouch.

2. Entre maio e julho de 2012, graças à iniciativa de Juliana Araújo e Michel Marie, seis cidades brasileiras receberam uma retrospectiva integral da obra de Pierre Perrault, entre elas, São Paulo.

Decidi então dar como título a este artigo “Derivas entre o ‘cinema direto/verdade’ e o ‘cinema vivido’”. Fieschi se fez presente, mesmo que as minhas “derivas”, como veremos, sejam de outra ordem.

Com efeito, em que pese nomear seu cinema “vivido”, sabemos que Perrault é totalmente identificado com o cinema direto. *Pour la suite du monde* foi realizado em 1963, logo, pouco tempo depois de *Chronique d'un été* e *Primary*, ambos rodados em 1960. E a história conta que esse cinema direto/verdade/vivido nasceu quase simultaneamente no Canadá, na França e nos Estados Unidos. Não esqueçamos que *Les Raquetteurs*³ foi rodado em 1958, mesmo ano de *Moi, un noir*. Mas nosso quebequense tem o gosto da polêmica e gosta de embaralhar as cartas. É o que demonstra esta sua afirmação na entrevista já citada e que parece colocá-lo, efetivamente, entre os dois movimentos: “... podemos dizer que o cinema que faço é um cinema vivido com o instrumento do direto. Meu material é a vida. Meu instrumento é o direto. Podemos fazer qualquer coisa com o direto, podemos mesmo fazer ficção”. Drew, Pannebaker, Rouch...?

3. Filme de Michel Brault e Gilles Groulx cujo som, direto, ficou a cargo de Marcel Carrière, é considerado por muitos como o precursor do cinema direto.

Seja como for, parece-nos que entre o direto e o verdade existem algumas nuances que merecem ser ressaltadas antes de atacarmos nosso objeto propriamente dito. Talvez entre os dois encontremos o cinema vivido de Pierre Perrault.

No meu entender, a definição mais apurada, mais precisa do que vêm a ser as idiosincrasias dessas duas vertentes da mesma montanha foi dada por Erik Barnouw em seu *The history of non-fiction film*, infelizmente jamais traduzido para o português e, se não me engano, tampouco para o francês. Barnouw afirma:

Os documentaristas do direto levavam sua câmera para uma situação de tensão e esperavam com otimismo por uma crise; a versão de Jean Rouch do *cinéma-vérité* tentava precipitar uma crise. O artista do cinema direto almejava a invisibilidade; o artista do cinema-verdade de Rouch era, no mais das vezes, um participante declarado. O cineasta do direto representava o papel de um espectador descompromissado; o artista do cinema-verdade adotava o comportamento de um provocador (BARNOUW, 1993, p. 254-255).

Perguntei-me então: até que ponto Perrault almejava a invisibilidade? Será que era um participante declarado? Seria ele um provocador ou um espectador descompromissado?

Para tentar responder a essas questões, mas, acima de tudo, a fim de buscar o que faz o cinema de Perrault ser tão especial, debrucei-me sobre três de seus filmes pertencentes à série *L'homme et la nature*. São eles: *Le goût de la farine*; *Le pays de la terre sans arbre*; e *La bête lumineuse*. Mas apenas este último será objeto deste artigo.

La bête lumineuse, o primeiro dos três filmes a que assisti, me levou, desde suas primeiras sequências, ao encontro de Jean Rouch. Transportou-me para os primórdios do *cinéma-vérité*, para o ano de 1954 no Níger, para aquela experiência cinematográfica inusitada que consistiu em reunir três nigerinos e fazê-los imigrar para a antiga Costa do Ouro, hoje Gana, filmando suas peripécias durante a viagem, tanto na ida quanto na volta, bem como a estadia dos três personagens em Kumasi, cidade onde se estabeleceram provisoriamente.

Esses personagens, Illo, Lam e Damouré, pertenciam a uma determinada comunidade no Níger, lá exerciam suas atividades de pesca, pastoreio, comércio e não pensavam em imigrar para a Costa do Ouro. Fizeram isso estimulados por Jean Rouch, que, à época, estudava o processo de imigração entre os países da África do oeste.

O “Outro” — tema por excelência dos filmes de Rouch — é então, aqui, retirado do seu contexto sociocultural imediato e envolvido numa situação extraordinária, desvinculada de sua vida cotidiana. Dito de outra forma: contrariamente ao que acontece nos filmes etnográficos clássicos, que buscam registrar aspectos da cultura observada — aspectos esses que, desconsiderando a dose de profilmia existente em quase todo documentário (voltaremos sobre a noção de profilmia mais adiante), aconteceriam independentemente da câmera — , no filme de improvisação⁴, o objeto do registro não preexiste à presença da câmera. É esta última que provoca, que instaura a situação a ser apreendida.

Assim, a despeito do caráter simulado da aventura, uma vez que, a rigor, ela só existiu em razão da intervenção de Rouch no mundo histórico, tudo o que vemos na tela efetivamente aconteceu. Ou seja, o processo migratório realmente teve lugar, mesmo que, a princípio, esse processo não estivesse nos planos de seus personagens.

4. Podemos dividir a vasta obra de Jean Rouch em três categorias: a) os filmes de “registro etnográfico”, tais como *Bataille sur le grand fleuve* (1951), *Les maîtres fous* (1954), *Sigui* (1967) e *Le dama d'Ambara* (1980); b) os filmes ditos “psicodramas ou de improvisação”: *Jaguar* (1954-1967), *Moi, un noir* (1958), *La pyramide humaine* (1959), *Petit à petit* (1970), *Madame l'eau* (1993); e c) os filmes de “ficção”: *La punition* (1962), *Gare du nord* (1965), *Les veuves de quinze ans* (1964), *Les adolescents*, *Le foot-girafe* ou *L'alternative*, filme publicitário para a Peugeot (1973), *Cocorico, monsieur Poulet* (1974), *Babatu, les trois conseils* (1976), *Dyonisos* (1984). Para mais referências sobre tais categorias e os filmes nelas incluídos, ver “Jean Rouch ou le ciné-plaisir”. In: PRÉDAL, R. *CinémaAction*, n. 81, set.-dez. 1996.

Ao interferir de maneira tão explícita nas coisas do mundo, não se limitando a construir a partir deste mundo sua própria realidade filmica; ao produzir estímulos que moldariam as coisas do mundo de maneira imprevisível para que, então, estas pudessem ser filmadas, Rouch “ficcionaliza” o real. Mas o faz tornando-se ele próprio um “participante declarado” de seu registro, assumindo seu “papel de provocador” e “precipitando aquela crise” de que falava Barnouw.

No entanto, mesmo se fazendo presente, Rouch não se fazia visível. Depois de *Jaguar*, de fato concluído com a inserção dos comentários, em 1967, veio o grande *frisson* cinematográfico que foi *Moi, un noir*, realizado nos moldes de *Jaguar*, mas tornado público em 1958, quase dez anos antes deste último. Mas será apenas em *La pyramide humaine*, de 1959, que ele, Rouch, se tornará, efetivamente, um “participante declarado” e visível, mesmo que de forma ainda tímida. *Chronique d'un été*, realizado em 1960, vai ser o coroamento desse processo e será considerado como a certidão de nascimento do *cinéma-vérité*. Aqui, Rouch e Morin, seu coautor, se integram totalmente aos acontecimentos filmados.

Jaguar, Moi, un noir, La pyramide humaine e Chronique d'un été, eis aqui o percurso cronológico empreendido por Rouch para alcançar o *cinéma-vérité*. Esses filmes subvertem os cânones do documentário, cânones esses estabelecidos, notadamente, por Grierson e pela escola inglesa. É bem verdade que, muitos anos antes de *Jaguar* ser filmado, Henry Stork e Joris Ivens, em 1933, já haviam misturado reconstituição e eventos reais para denunciar a vida miserável dos mineiros que trabalhavam nas minas de carvão da região do Borinage, na Bélgica, no filme *Misère au Borinage*. Mas a verdadeira perturbação virá com *Chronique d'un été*. É nesse filme que a imiçção do cineasta no real — ou no mundo histórico, para retomar a expressão cara a Bill Nichols — vai provocar a “crise” de que falava Barnouw, e ela será filmada. A crise será o filme.

Tudo muito diferente do cinema direto americano. Aqui, o cineasta se queria invisível, simples observador descompromissado. Seu envolvimento com o real se dava através do registro pretensamente fidedigno que dele fazia. Mas, para fazê-lo, precisava nele imergir, observando-o, não dele participando. Era a famosa “mosca na parede”.



E Perrault? E o cinema “vívido”, onde se situa? Eu sugeri, no começo deste artigo, que ele poderia se situar entre os dois, o direto e o verdade. Disse também que *La bête lumineuse* me levou até *Jaguar*. Como e por quê?

Jaguar foi construído a partir de uma ideia de Jean Rouch, que consistiu em transformar um pescador, um pastor e um comerciante em um grupo de imigrantes nigerinos com destino à Costa do Ouro; *La bête lumineuse* foi concebido em torno de uma caçada ao alce, caçada essa inventada por Pierre Perrault e para a qual convidou um poeta-intelectual, pouco ou nada afeito ao exercício dessa atividade. Fazendo-lhe companhia, um médico, um cozinheiro e um caçador.

Em *Jaguar*, o simulacro de imigração de Lam, Illo e Damouré foi um pretexto para Rouch pôr em prática todo um jogo de relações: relação dos personagens entre si, relação deles com o meio ambiente, relação com o “Outro” que encontravam à medida que avançavam em sua jornada, relação com o “Outro”, colonizado como eles, mas por uma outra potência europeia, no caso, a Inglaterra. Enfim, relação com o próprio realizador, que, ao fim e ao cabo, era quem “conduzia” a caravana em direção ao seu destino. Não esqueçamos que, como já dissemos, Rouch, à época, estudava os processos migratórios sazonais na África do oeste.

Em *La bête lumineuse*, Perrault também se serve de um pretexto — a caça ao alce — para construir uma teia de relações. Primeiramente, podemos nos perguntar o porquê da caça. Em um artigo intitulado “Équipe Québec”, publicado na revista *Conjoncture* em 2006, Thomas Waugh, professor de documentário e de representação sexual na Concordia University, afirma: “O hóquei e a caça em particular são as duas atividades mais frequentemente associadas ao caráter nacional quebequense, tanto nos meios populares quando na alta literatura” (WAUGH, 2006). Com efeito, nos três filmes a que já nos referimos, *La bête lumineuse*, *Le pays de la terre sans arbre* e *Le goût de la farine*, a caça, notadamente ao alce, está presente. Não como tema principal, mas muitas vezes como mote para penetrar as particularidades de uma região e explorar as relações do homem com o seu meio ambiente. Seja como for, a caça e o alce estão sempre lá.

Em *La bête lumineuse*, a caça nunca acontece; dela temos apenas os tempos mortos, os momentos de espera, de espreita. O alce jamais aparece. Ele ronda esse grupo de homens como uma lembrança, um desejo. Ou, dizendo de outra maneira, ele se faz presente para suscitar lembranças e desejos. Lembranças de um país que já não existe, de uma infância para sempre perdida; lembrança das brincadeiras de criança entre Stéphane-Albert e seu amigo Bernard; desejos que se revelam de diversas formas. Da parte do mesmo Stéphane-Albert, o intelectual travestido de caçador, desejo de encontrar o animal, de vê-lo e, enfim, ter a ocasião de provar sua destreza com o arco e com a flecha; desejo dos corpos de se tocarem, de sentirem uns aos outros quando o álcool já fez seu efeito desinibidor e os levou a esquecer as convenções e, poderíamos mesmo dizer, esquecer a câmera.

Enfim, *La bête lumineuse* não é um filme sobre a caça ao alce; ele é, antes de tudo, um filme sobre a relação entre homens fora de seus contextos sociais, enclausurados — no caso, em uma cabana de caçador — e submergidos em um meio ambiente que não lhes oferece aquilo que vieram buscar. Afloram então os instintos mais recônditos, tendo Stéphane-Albert, o poeta, elemento perturbador nessa realidade à qual não pertence, servindo como *repoussoir* para a instauração do drama — da crise, como diria Eric Barnouw —, esse, sim, o verdadeiro objeto do filme. Tanto em *Jaguar* quanto em *Moi, um noir*, *La pyramide humaine* e *Chronique d'un été*, os quatro degraus que, como vimos, levaram ao surgimento do *cinéma-vérité*, Rouch está presente no filme. Nos três primeiros, apenas através de sua voz. Ele é o narrador que expõe o contexto em que seus personagens vão evoluir; ele pontua, observa, glosa suas atitudes, analisa suas peripécias. Em *Chronique*, ele se torna sujeito e objeto de seu olhar; seu corpo e sua voz nos interpelam, assim como fazem os outros personagens com os quais ele interage.

Nos filmes de Perrault que nos serviram de base para este artigo, os já citados *La bête lumineuse*, *Le goût de la farine* e *Le pays de la terre sans arbre*, não temos a presença do cineasta, nem nas imagens nem na banda sonora. Diferentemente de Rouch, ele não fala, ele faz falar. E, ao fazer seus personagens falarem, ao criar situações em



que eles se tornam tão loquazes, lhe foi atribuído, a ele, Perrault, o epíteto de “cineasta da palavra” — ele se faz presente. Sim, porque as situações a que nos referimos não estão dadas no mundo histórico; isso fica patente. Para além de uma *mise-en-scène*, há uma *mise-en-situation*. São situações forjadas para que determinados resultados sejam obtidos. Logo, mesmo que sua participação não seja declarada como a de Rouch em *Chronique*, ele tampouco se quer invisível como Drew ou Pannebaker em seus primeiros tempos de cinema direto. Ele não fica à espera do acontecimento para filmá-lo, ele o provoca. Portanto, ele está longe de ser um “espectador descompromissado”.

Vemos, assim, o quão difícil é definir o cinema de Perrault a partir da distinção que faz Eric Barnouw entre o cinema direto e o cinema verdade. Talvez, por isso mesmo, Perrault tenha decidido chamar seus filmes de “vivido”.

Não obstante, em que pesem suas idiossincrasias, somos obrigados a constatar que os cinemas de Perrault e Rouch têm muito em comum. É certo que estamos considerando aqui os filmes de Rouch denominados de “psicodramas” ou de “improvisação”. Em ambos, há o predomínio de uma profilmia que não encontramos no cinema direto americano. Aquele da mosca na parede.

Claudine de France, em seu livro *Cinema e antropologia*, define assim a profilmia:

Maneira mais ou menos consciente com que as pessoas filmadas se colocam em cena, elas próprias e o seu meio, para o cineasta ou em razão da presença da câmera. Ficção inerente a qualquer filme documentário que adquire formas mais ou menos agudas e identificáveis. Noção cunhada por Etienne Souriau (1953) [membro do *Institut de filmologie*, o mesmo que criou o conceito de *diègese*] mas que, estendida ao filme documentário, diz respeito não somente aos elementos do ambiente intencionalmente escolhidos e arranjados pelo realizador com vistas ao filme, mas também a qualquer forma espontânea de comportamento ou de *auto-mise en scène* suscitada, nas pessoas filmadas, pela presença da câmera (FRANCE, 1998, p. 412).

E o que fazem os personagens de *Jaguar* senão adotar um comportamento, ou uma *auto mise-en-scène*, que nasce com a presença da câmera e para ela? É o que atesta o próprio Rouch, quando afirma, em relação à sua estratégia de *mise-en-scène*:

Com Damouré, Illo e Lam, inventamos situações, criamos enigmas para nós mesmos, nos colocamos charadas, adivinhações; nesse momento, penetramos no desconhecido, e a câmera é obrigada a nos acompanhar. Trata-se de uma receita bastante simples, uma vez que eu mesmo estou com a câmera. Em grande parte dos casos, na maior parte das sequências que começo a rodar, nunca sei o que vai acontecer no final; logo, não me entedio. Sou forçado a improvisar, para o bem ou para o mal (FULCHIGNONI, 1981).

O que acontece em *La bête lumineuse* não é muito diferente. Em um artigo intitulado “Le cinéma vécu de l’intérieur: mon expérience avec Pierre Perrault” e reproduzido no livreto que acompanha os DVDs da série *L’homme et la nature*, Stéphane-Albert, o intelectual-poeta do filme, declara:

La bête lumineuse começa com essa questão da dinâmica da caça — poderíamos escrever a dinâmica da alma —, pois esse filme era, de fato, o prolongamento de nossas brincadeiras de criança [aqui, ele está se referindo a ele e a Bernard, como vimos, seu velho amigo]. Quando crianças, nós brincávamos de *cowboy* na colina que ficava defronte à minha casa. Eu era o índio, ele era o chefe de gangue; em *La bête lumineuse*, ele continuou a ser o chefe de gangue, e eu, o índio.

Então foi preciso uma longa descida na dor para conseguir delimitar o problema. Teria sido igual sem a câmera? Essa questão é não apenas legítima mas também necessária.

Seis anos mais tarde, eu me sinto autorizado a responder “não”. Por conseguinte, Pierre e sua equipe não inventaram esse drama. Ele existia em potencial muito antes da chegada do ONF ao Michomiche [região onde se passa o filme]. Mas a câmera e o gravador monopolizam a atenção, excitam as paixões, suscitam



a inveja. Neles, cintilam as promessas da tela, o brilho da popularidade. [...] eu não acho que haja muita falsidade nas minhas afirmações. Para se convencer, basta observar o prazer de falar de muitos personagens do cinema vivido (BOULAIS, 1987).

Como podemos ver, a profilmia está presente, ou, podemos mesmo dizer, a profilmia é a alma do cinema-verdade e do cinema vivido. No entanto, neste último, há uma primazia explícita da fala que o distingue do primeiro. E essa primazia é bem explicada e justificada pelo seu criador. E eu gostaria de concluir essa apresentação com as suas palavras, pois elas definem sem equívoco o seu cinema: “Eu escrevo uma história com palavras que saem das bocas das pessoas, em vez de escrevê-la com as palavras do dicionário. Acho que se trata de um fenômeno novo, porque faz muito tempo que se escreve com as palavras do dicionário. Isso pode mudar” (SAIVRE, 1977). Direto, verdade, vivido... Eu diria apenas: Perrault.

Referências

- ARAÚJO, J.; MARIE, M. *Pierre Perrault: o real e a palavra*. Belo Horizonte: Balafon, 2012.
- BARNOUW, E. *Documentary: a history of the non-fiction film*. Oxford: Oxford University Press, 1993.
- BOULAIS, S.-A. “Le cinéma vécu de l’intérieur: mon expérience avec Pierre Perrault”. In: *Dialogue: cinéma canadien et québécois*. Québec: Mediatexte et Cinémathèque Québécoise, 1987.
- FRANCE, C. de. *Cinema e antropologia*. Campinas: Unicamp, 1998.
- FULCHIGNONI, E. “Rouch le magicien. Entretien avec Jean Rouch”. In: GALLET, P.-E. (Ed.). *Jean Rouch, une rétrospective*. Paris: Ministère des Affaires Etrangères – Animation Audio-visuelle, 1981.
- PREDAL, R. *CinémAction*. Paris, n. 81, set.-dez. 1996.
- SAIVRE, D. de. “Entretien avec Pierre Perrault”. *Recherche, pédagogie et culture*, Paris, 1977.
- WAUGH, T. “Équipe Québec”. *Conjonctures*, Montreal, n. 41/42, “Drôle de genre”, winter/spring 2006, p. 233-254.