

W

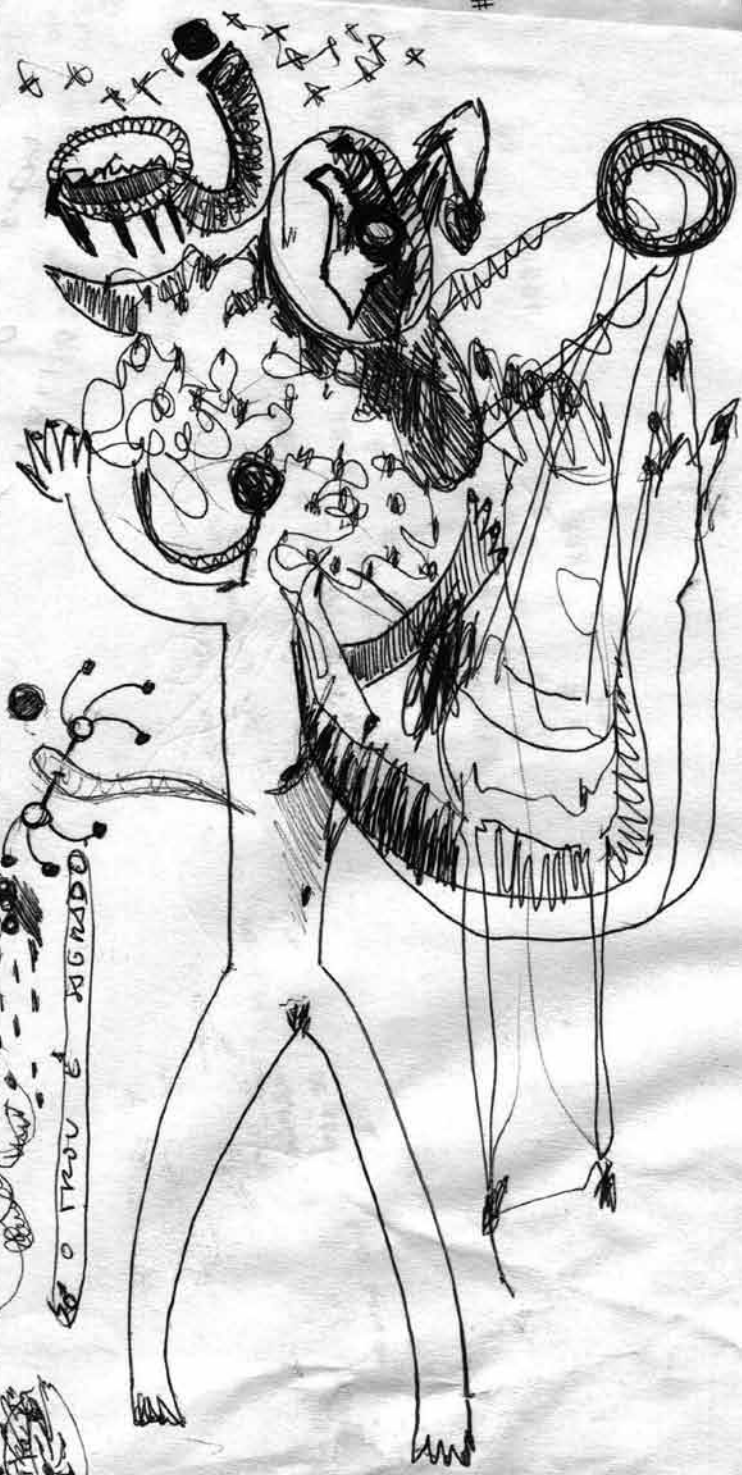
SALVE ATRÁS DO PÉO NOD

~~TRON E FICAM ESTO~~

O TRON É MURADO

~~HOJA MESMO NODA, DESTA~~

~~FORMA FEIT OROU ET TRON~~



#####

Jean Rouch: cineasta africanista?

MAHOMED BAMBA

Doutor em Cinema, Estética do Audiovisual e Ciências da Comunicação pela
Universidade de São Paulo (USP)

Professor na Faculdade de Comunicação (FACOM) da Universidade Federal da Bahia
(UFBA)

Resumo: Neste artigo procuramos indagar as razões profundas da perplexidade que sempre cercou a relação dos cineastas africanos com a obra de Jean Rouch. Para isso, o africanismo servirá aqui como conceito operatório para, de um lado, caracterizar a relação afetiva do próprio Jean Rouch com a África, e, por outro, para problematizar as ambigüidades do cinema etnográfico, percebido como ponto de superação (ou de transição) para a emergência e afirmação de um cinema genuinamente africano.

Palavras-chave: Africanismo. Filme etnográfico. Documentário. Cinema africano.

Abstract: In this paper, we try to investigate deep reasons of perplexity which have always surrounded the relationship of African filmmakers with the work of Jean Rouch. In order to do this, the Africanism will serve here as an operational concept to characterize, on one hand, the affective relationship of Jean Rouch himself with Africa, and, on the other hand, to discuss ambiguities of the ethnographic film, perceived as an overcoming (or transition) point for the emergence and assertion of a truly African cinema.

Keywords: Africanism. Ethnographic film. Documentary. African cinema.

Résumé: Dans cet article nous cherchons à interroger les raisons profondes de la perplexité qui a entouré le rapport des cinéastes africains avec l'œuvre de Jean Rouch. Pour cela nous nous servons du concept de l'africanisme pour caractériser, d'une part, le rapport affectif de Jean Rouch avec l'Afrique et, d'autre part, pour problématiser les ambigüités du cinéma ethnographique, perçu comme point de dépassement (ou de transition) en vue de l'émergence et l'affirmation d'un cinéma véritablement africain.

Mots-clés: Africanisme. Cinéma ethnographique. Documentaire. Cinéma africain.

Rouch, homem de paradoxo, foi paradoxalmente bem acolhido na França por seus filmes sobre a África, mas recusado por seus filmes parisienses; por outro lado, os africanos o recusavam por seus filmes africanos, também como recusavam em bloco os etnólogos, acusados de terem chegado (à África) nos comboios do colonialismo.

Guy Gauthier, *Le documentaire: un autre cinéma*

A morte de Jean Rouch na África que ele escolheu e que o acolheu provocou, como era de se esperar, grande comoção no mundo do cinema. Foi também a ocasião para muitos fazerem um novo balanço da sua contribuição incomensurável para o desenvolvimento do filme etnográfico. Entretanto, se Rouch é admirado pelo resto do mundo por seus documentários sobre a África, paradoxalmente são esses mesmos filmes que continuam sendo objeto de debate e controvérsia entre os africanos. Os cineastas africanos da primeira geração foram os mais críticos em relação ao retrato etnográfico da realidade africana. Isso, aliás, tornou-se corriqueiro na biografia de Rouch. Neste artigo não procurarei engrossar o coro das homenagens póstumas ao etnólogo francês. Ao contrário, gostaria de partir do sentimento de mal-estar, de perplexidade que a obra de Rouch causa entre os cineastas africanos para discutir a problemática da recepção do cinema etnográfico em geral.

A questão do olhar dos cineastas africanos sobre a obra de Rouch ainda não foi objeto de uma abordagem mais sistemática, embora apareça de forma pontual e episódica em alguns escritos ou entrevistas com grandes nomes do cinema africano. Por exemplo, se o confronto de idéias que Albert Cervoni¹ orquestrou entre Jean Rouch e Sembène Ousmane em 1963 foi considerado como histórico, foi porque pela primeira se expressava claramente, pela voz de Sembène, uma parte da opinião negativa dos primeiros cineastas africanos sobre o retrato etnográfico da África. Naquilo que parecia mais uma conversa amigável do que uma polêmica, os dois homens trocaram idéias a respeito do cinema e de suas visões da realidade africana. A divergência entre os pontos de vista sobre a representação etnográfica era patente. De um lado, Rouch procurava defender seus filmes agarrado à própria noção de etnologia. Para ele, um olhar de fora sobre uma realidade alheia é uma vantagem, pois “alguém posto diante de uma cultura que lhe é estrangeira vê certas coisas que as pessoas que estão no interior

1. “Une confrontation historique en 1965 entre Jean Rouch et Sembène Ousmane: ‘Tu nous regardes comme des insectes’”. Entrevista publicada em *France Nouvelle*, n. 1.033, p. 4-10, ago. 1965 e em *CinémAction*, n. 81, 1996, dossiê *Jean Rouch ou le ciné-plaisir*, editado por René Prédal.

dessa mesma cultura não enxergam” (in PRÉDAL, 1996: 104). Sembène, ao contrário, acha que, tratando-se de uma realidade cultural diferente, “não basta ver, mas é preciso analisar”. Ora, para Sembène, os filmes de Rouch, como todo o cinema etnográfico, “congela uma realidade, mas não consegue dar conta da sua evolução”, da dinâmica interna a essa realidade. Em outras palavras, o cineasta senegalês critica a visão reducionista e, às vezes, folclórica que os filmes de Rouch apresentam da complexidade da realidade africana. Outro grande nome da velha guarda do cinema africano, Med Hondo, mostrou-se mais taxativo ao afirmar que o cinema de Jean Rouch era um “cinema do menosprezo”, ou seja, ele é “um homem que sempre olhou os africanos como insetos”. Por trás da “suposta especificidade cultural africana”, diz Hondo, os filmes de Rouch, na verdade, “ridicularizam” o homem africano (apud SIGNATÉ, 1994: 40). Em todas as críticas dos primeiros cineastas africanos há uma nítida vontade de inversão de olhar, de superação do olhar estrangeiro sobre a África. Por essa razão, Sembène começa seu bate-papo com Jean Rouch com uma pergunta algo surpreendente: “Quando houver muitos cineastas africanos, os cineastas europeus como você, por exemplo, pretendem continuar fazendo filmes sobre a África?” (in PRÉDAL, 1996: 104). Por trás da ingenuidade da pergunta se perfila a crucial questão da reapropriação do direito de olhar pelos cineastas africanos.

Em 1982, Pierre Haffner realiza no Senegal uma série de entrevistas com novos cineastas africanos a fim de conhecer suas opiniões e percepções sobre a obra de Jean Rouch. Apenas cinco aceitaram o convite.² O resultado dessa indagação foi publicado em dois números da revista *CinémAction*³ e permitiu dar visibilidade a uma nova avaliação do legado do etnólogo francês pela nova geração de cineastas africanos. Havia uma continuidade entre os julgamentos da jovem e da velha geração de cineastas africanos. Desses depoimentos destacava-se principalmente a recorrência de velhos preconceitos contra o filme etnográfico. Outro fato marcante era a quase unanimidade na afirmação de que a ingenuidade (verdadeira ou fingida) e a simpatia das personagens africanas (Damouré e seus acólitas) reforçavam o sentimento de uma condescendência e paternalismo em quase todos os filmes de Rouch. Mas, quando Pierre Haffner pedia a cada cineasta para comentar uma determinada obra de Jean Rouch, havia uma certa

2. Muitos cineastas declinaram do convite de Haffner, alegando contratempos. O próprio Sembène, pivô da polêmica, depois da primeira entrevista realizada por Albert Cervoni, nunca mais voltou a fazer declarações sobre a obra de Rouch, até sua morte. Cf. PRÉDAL, 1996, p. 89-103.

3. Cf. “Les avis de cinq cinéastes d’Afrique noire” em PRÉDAL, 1996, p. 89-103, e “Jean Rouch jugé par six cinéastes d’Afrique Noire” em PRÉDAL, 1982.

nuança nos pontos de vista, notadamente no que tange ao valor histórico-político dos filmes feitos sobre a África no período da descolonização. E não é de surpreender que tenham sido os filmes *Os mestres loucos* (1954), *Eu, um negro* (1958) e *Petit à petit* (1970) os mais evocados pelos intervenientes dessas entrevistas gravadas separadamente. Para os mais moderados, como Richard de Medeiros, professor universitário e cineasta de Benin, é normal que a maioria dos cineastas africanos tenha um “ponto de vista passional”. Mas, por outro lado, é preciso pensar com “serenidade, justeza e justiça” a ação do etnólogo francês. Para ele, os filmes de Rouch revelaram uma outra África para o resto do mundo. Sendo assim, “é preciso ter por ele o respeito, a deferência que merecem os pioneiros” (in PRÉDAL, 1996: 92). Naquela altura, anos 80, a recepção dos filmes de Rouch pelos cineastas africanos começava a ser mais contrastada, prova da determinação da mudança do contexto histórico na leitura de qualquer obra.

À primeira vista, essas reações negativas podem parecer dirigidas contra a pessoa de Rouch. Mas, na verdade, elas são a manifestação sintomática do desconforto que sente qualquer africano diante das imagens etnográficas, que as encara como a “representação do colonizado”. A insuperável “exterioridade” do olhar no filme etnográfico predispõe, assim, o Outro às mais diversas críticas ao seu reflexo. Nas críticas dos cineastas africanos revela-se uma parte do fundo do inconsciente do colonizado: a suspeição e a aversão ao filme etnográfico em geral. A maioria dos filmes etnográficos é acusada de ser africanista.⁴ Ora, o africanismo da antropologia e da etnologia⁵ sempre incomodou os intelectuais africanos. Depois da colonização, a visão segundo a qual um filme etnográfico reflete a realidade africana vai na contramão da modernidade que as jovens nações independentes querem ostentar para o mundo. Com a retomada de seu destino em mãos, a “africanização” da história pelos próprios africanos ocorre conjuntamente com o questionamento da ideologia das ciências sociais. A reação dos cineastas africanos se traduziu por uma vontade de superação do retrato etnográfico, principalmente quando a representação documental estava impregnada de africanismo.

O que é o africanismo?

Parafraseando Edward Said (2007), podemos definir o africanismo por analogia com o orientalismo: uma disciplina científica aplicada ao estudo das culturas e tradições africanas e na qual, a partir do século XIX, alguém se especializa. Se é possível

4. O africanismo, nesse sentido, é, como o orientalismo, criticado como busca exacerbada do pitoresco na cultura do outro.

5. Aliás, na conversa que teve com Sembène, Jean Rouch rebatia parte das críticas ao africanismo, afirmando: “Eu vou defender os africanistas. Claro, pode-se acusá-los de olharem os homens negros como insetos. Mas, neste caso, eles seriam homens que, como Fabre, descobriram entre as formigas uma cultura equivalente (à deles), de uma importância igual à deles” (in PRÉDAL, 1996: 104; 106).

6. Nos anos 1930 os africanistas se dotam de uma instituição: a Société des Africanistes.

7. Lembremos que na evolu o do pensamento francês sobre os outros, Tzvetan Todorov (1993) define o “cientificismo” como uma das facetas mais perversas e perigosas do etnocentrismo e do universalismo.

8. Em *L’Africanisme, la crise d’une illusion*, Didier Gondola (2007) questiona o sentido do saber gerado pelo africanismo e depois interroga as imbrica es entre esse saber e os movimentos de contesta o, nos dias de hoje, do modelo (pós)-colonial francês na África e nas periferias das cidades francesas.

fazer esse paralelo entre o africanismo e o orientalismo, é porque ambos são setores do pensamento ocidental. Enquanto subárea das ciências humanas aplicadas, o africanismo emerge no período colonial⁶ e coincide historicamente com a concep o da etnologia como ciência aplicada ao Outro. Para muitos, o africanismo não passa de uma herança inc moda do colonialismo; para outros, ao contrário, seu cientificismo sempre o distanciou da ideologia colonialista (SIBEUD, 1997). Nas críticas ao africanismo, é a própria neutralidade⁷ das ciências herdadas do período colonial que parece ser questionada. Assim, o africanismo   suspeito de ser uma das modalidades do discurso ocidental que esteve “a serviço do controle social” no período colonial:

Os colonizadores sempre se preocuparam em conhecer os seus colonizados: por interesse científico, espírito de justiça ou por simples interesse. Há meio século que eles vivem debruçados sobre eles (os colonizados), estudam suas línguas, seus costumes, examinam uma por uma as afinidades ou as diferenças a fim de destacar uma melhor harmonia e uma feliz política de colabora o (...) da qual a Etnologia se tornou um dos pilares (CABANON, 1929 *apud* PIRIOU, 1997: 114)

A principal crítica feita ao africanismo e às ciências sociais é o fato de terem “antropologizado” o Outro (neste caso o ser africano). Ao invés de deixar os africanos se reinventarem e gerarem seu próprio saber, o africanismo teve a ambi o de explicar a África aos próprios africanos.⁸ Como podemos ver, a revisão crítica do africanismo (pelos próprios africanistas e pelos africanos) tem o mérito de colocar um dos setores das ciências sociais aplicadas diante de alguns de seus paradoxos e contradi es. Daí a necessidade que sentiram os próprios africanistas, a partir dos anos 60, de romper com o passado e, inclusive, rebatizar a disciplina com o nome de “estudos africanos”.

Mas o africanismo pode ser concebido também como uma forma de humanismo (para quem quer enxergá-lo sob uma outra  tica). Nele prevalece o desejo pelo Outro. Como diz Rouch, o africanista, mesmo sem querer, consegue trazer, nas suas descobertas, semelhanças e equivalências culturais entre ele (o ocidental) e o Outro (o africano). O que acabava aproximando o homem branco do africano. Talvez tenha sido esse desejo “inocente” conjugado com a preocupa o de conhecer a complexidade da realidade africana que animou os autores dos filmes etnográficos durante o período da descoloniza o.

O insustentável olhar do filme etnográfico

O que filmes como *Kenya* (1961), de Richard Leacock, *The boy Kumasena* (1952), de Sean Graham, *Afrique 50* (1950), de Roger Vautrier, e a obra de Jean Rouch têm em comum? Todos têm a marca indelével da estética do cinema etnográfico. Ilustram, cada qual à sua maneira, os três eixos da problemática da alteridade,⁹ tal como definida por Todorov (2003) sobre a relação de Las Casas com os índios. São filmes feitos por cineastas ocidentais, com paixão¹⁰ e, às vezes, com um senso de engajamento político, sobre um continente e seus costumes. São filmes sobre a descolonização.¹¹ No entanto, todos carregam o problema da condescendência no olhar. Esse sentimento é reforçado ainda mais quando se pensa que trazem representações pitorescas de lugares onde o direito de olhar para sua própria realidade continuava sendo, para os nativos, um objeto de conquista. Sem contar o fato de que muitos desses filmes eram obras encomendadas. As mesmas críticas feitas ao africanismo, na sua versão antropológica, encontram eco nas dúvidas e na perplexidade que despertam os filmes etnográficos em que a prepotência de entender melhor os africanos se mistura com a ambição de explicar a África a um público ocidental. Nessa lógica, o africanismo de qualquer etnólogo-cineasta passa a ser assimilado à busca de exotismo que subjaz à dominação colonial. Embora os documentários de Jean Rouch sobre a África dos anos 50-60 não compartilhassem a lógica e a ideologia do discurso colonial, a reminiscência do contexto histórico¹² do qual esses filmes emanam continua problematizando sua leitura.

A partir daqui convém se perguntar se as imagens produzidas por Jean Rouch sobre a África expressam uma vontade de superação ou um gesto de prolongamento do velho eurocentrismo na representação do Outro. Até que ponto se pode acusar seus filmes etnográficos de terem confiscado aos africanos a capacidade de se reinventarem e, conseqüentemente, de terem anulado a possibilidade da auto-representação? Diferentemente de outros cineastas-etnólogos, Jean Rouch conseguiu, ao seu modo, escapar dessa armadilha. Pelo menos, conseguiu minorar as suspeições colonialistas por opções estilísticas que revolucionaram e consagraram toda a sua arte do documentário etnográfico. Como se sabe, Rouch chega em Níger em 1940 – como uma espécie de Lawrence da Arábia – como simples funcionário da administração colonial. Mas, rapidamente, ele troca a sua função

9. Segundo Todorov em *A conquista da América* (2003), no eixo *axiológico* o outro é objeto de um julgamento de valor; no eixo *praxiológico* há uma aproximação ou distanciamento em relação ao outro e, por fim, no eixo *epistêmico* ignora-se ou se busca conhecer a identidade do outro.

10. Rouch defendia a subjetividade no filme etnográfico como algo positivo.

11. Além dos ritos, havia, nesses filmes, a preocupação de entender os estados coloniais e a caricatura do poder colonial em decadência em alguns casos.

12. No estudo de uma “geografia imaginativa” como o orientalismo, Edward Said (2007) chama a atenção para as conexões entre campos de saber e contexto histórico, bem como para a filiação e continuidade entre a “autoridade” (conjunto de tradições e conhecimentos prévios) e as novas representações.

de engenheiro pelo papel de etnólogo atento aos hábitos culturais e sociais locais. Realiza seus primeiros documentários que se distinguem nitidamente da linha do cinema colonial dominante naquele período. Mesmo assim, são filmes etnográficos, e como tais levantam a incontornável questão das distorções e conotações políticas ligadas àquilo que Robert Stam chama de “fardo da representação” do Outro, do diferente (STAM; SHOAHT, 2006). Mas, vista de outro ângulo, a filmografia do etnólogo francês permite considerações interessantes sobre o que é rotulado hoje como “controle das minorias sobre a representação”. Jean Rouch levou até as últimas conseqüências a estética do cinema direto nas suas investigações etnográficas sobre as sociedades francesas e africanas. Se ele pode ser legitimamente considerado como pioneiro no recurso a dispositivos de filmagem e de narrativa que libertam o Outro do peso da representação, é porque em muitos de seus filmes observa-se um protagonismo ativo do ser africano. A aparente espontaneidade, fingida ou natural, parece devolver aos atores negros uma certa expressão da subjetividade que rompe com a sua passividade nos demais filmes coloniais. *Jaguar e Eu, um negro* são construídos como percursos. No primeiro filme citado, há uma viagem, uma travessia de um país ao outro, a transição de uma cultura africana à outra (a do Níger e da Costa do Ouro) protagonizada por três personagens. No segundo filme, trata-se de uma deambulação fortemente marcada pela subjetividade de um único indivíduo no interior de uma mesma cidade. Nesses deslocamentos, é como se o sujeito africano estivesse protagonizando sua história. É como se os protagonistas levassem o filme aonde bem quisessem. A câmera participativa se contenta em segui-los nas suas trajetórias. Em *Jaguar*, o êxodo se transforma rapidamente num grande pretexto para os três personagens lançarem um olhar etnográfico sobre a realidade circundante, sobre os povos, as mulheres e hábitos culturais que encontram na sua peregrinação para a Costa do Ouro. Antes dos três personagens se transformarem em objeto de curiosidade para uma platéia européia, Jean Rouch toma a liberdade de situá-los numa inédita relação de alteridade com outros hábitos culturais que eles vão encontrando no caminho. Entre estranhamento e fascínio, eles produzem discursos, fazem comentários de cunho valorativo. Além das fortunas materiais que trazem desse eldorado africano, o que parece importar são as narrativas, as histórias que

terão de contar aos seus conterrâneos. Com a opção de deixar os seus personagens se expressarem livremente sobre as imagens registradas, é como se Rouch quisesse mostrar que os negros africanos não são todos “iguais” (como ainda se pensa na Europa).

Se muitos definem o cinema de Rouch como uma “etnoficção”, é por causa da mistura de dois tipos de subjetividade na realização de seus documentários: a do cineasta (com controle sobre aquilo que filma) e a do sujeito filmado (livre, até certo ponto, para interagir na representação). Essa restituição do estatuto de sujeito pleno ao homem africano foi objeto de várias teses e comentários. Embora essa opção estilística e ética já estivesse presente nos trabalhos de outros documentaristas, nos documentários de Rouch o protagonismo do homem negro filmado pelo homem branco ganha uma nova ressonância e relevância. Cria uma cisão entre filmes feitos sobre a África (em que os homens fazem apenas parte do ambiente) e filmes “feitos na África”, nos quais se conta com a participação ativa e consciente dos próprios africanos. Para Guy Gauthier, não há dúvida de que a técnica do cinema direto (defendida por Rouch) trouxe, na maioria dos documentários, “um aprofundamento do momento vivenciado, uma possibilidade de transferir a palavra aos atores da história, que não são os atores do filme” (GAUTHIER, 1995: 145). O recurso à voz, a do próprio documentarista e a dos atores da história, acabou sendo uma marca registrada nos filmes de Rouch sobre a África. A voz do homem africano ecoa atrás e através das imagens registradas pelo homem branco a ponto de ser uma narrativa em paralelo.¹³ Se os documentários de Jean Rouch podem ser classificados e comparados como aquilo que Gauthier chama de “filmes-de-vida”, é por causa da “qualidade de escuta de seus personagens-vetores, cuja fala é rica e prenhe de experiência”.

13. *Eu, um negro* (1958) é emblemático desse gesto de atribuição e restituição da imagem e da voz ao protagonista negro africano num filme etnográfico.

Os limites do modo de representação cooperativo

Mas essa participação do sujeito cineasta na experiência de seus protagonistas africanos no filme etnográfico tem seus limites. Ela não abole totalmente a cisão entre sujeito e objeto de investigação. O próprio Rouch o reconhece. Depois de ter usado muitos “nós” e “a gente” nos comentários em *off* em *Jaguar*, ele termina comparando os personagens “aos nossos trovadores”. Se não podemos postular uma co-autoria plena nesse tipo de representação, é porque ainda permanecem, na base dos

documentários etnográficos, uma ambigüidade e uma disjunção de olhares na realização. Para Jean Breschand, dois tipos de obstáculos continuavam impedindo, no cinema direto, uma comunhão total do sujeito cineasta com aquilo que estava sendo registrado. Esses obstáculos eram ligados às próprias limitações e contradições da estética do cinema direto e à insuperável situação de alteridade. Decorre disso um paradoxo que mantém qualquer cineasta ocidental à distância daquilo que pretende apreender numa cultura diferente. Na sua base, o cinema direto é técnica e eticamente concebido como acentuação de uma osmose entre o cineasta e aquilo que filma. Mas isso não resulta forçosamente numa fusão. Assim, Breschand resume todo o paradoxo de Jean Rouch no ponto cego que sobra no filme *Os mestres loucos*: “ele [Rouch] continua sendo o ocidental, e conseqüentemente não pode fazer parte da galeria dos “mestres loucos”. Esse ponto cego é precisamente aquele do encontro de dois mundos heterogêneos” (BRESCHAND, 2002: 30).

É em função desse ponto cego que muitos intelectuais e cineastas africanos mais tarde julgariam e questionariam a relação da etnografia com os rituais africanos. Apesar da implicação direta e colaborativa de Jean Rouch e de seus protagonistas naquilo que era representado, Soumanou Vieyra, historiador e co-autor do primeiro filme do cinema negro africano, *Afrique-sur-Seine* (1959), via na ‘etnoficção’ “uma deformação perigosa, na medida em que ela ostentava as aparências da autenticidade” (VIEYRA, 1972: 195). O que é questionado nesse filme não é a relação com o homem negro, mas sim o olhar de cima de um cineasta ocidental. No início e no final de *Jaguar*, na narração em voz off, o próprio Rouch dá a entender ao espectador que se trata da crônica de três personagens com perfis diferentes: “Esses jovens que vão para casa são os heróis do mundo moderno (...). Eles levam histórias maravilhosas, eles levam mentiras”. Nos créditos iniciais de *Cocorico! Monsieur Poulet* (1974), aparece um jocoso alinhamento de nomes dos participantes do filme. Dispostos em três linhas, os nomes e sobrenomes são precedidos das duas letras iniciais dos sobrenomes numa coluna separada. O que mais chama a atenção é o fato de Jean Rouch compartilhar a autoria do filme com dois dos protagonistas africanos do filme:

un film de

Da... Damouré Zika.

La... Lam Ibrahima Dia

Rou... Jean Rouch

Simple jogo ou real intenção de co-autoria? Se Jean Rouch é particularmente atacado, como reconhece Olivier Barlet (1996), é porque ele arrisca e brinca com a ambigüidade ao extremo, isto é, ele dá a impressão de que entrega a palavra aos interessados (os africanos que estão sendo filmados em seu ambiente). No fundo, é ele quem permanece o “dono da realização” do filme. Para Paulin Soumanou Vieyra, não há dúvida quanto ao caráter enganoso da confusão que Rouch estabelece entre o olhar sobre os homens e o olhar desses homens, pois isso cria uma “grande ilusão cinematográfica”. Mas, com essa mentira-verdade, é como se Rouch tentasse inventar a figura do cineasta africano antes mesmo do advento do cinema africano. No protagonismo que reservava aos personagens negros nos seus documentários, havia a preocupação de lhes conferir o direito de contar a sua história ao seu modo. Eles fabulam, comentam, recriam e dramatizam situações com suas próprias falas, soltas e espontâneas.¹⁴ Ao mergulhar no ambiente do homem africano, a câmera etnográfica de Rouch não só traz uma verdade sobre seus ritos e suas crenças. Aceita também torná-lo participante dessa experiência de revelação da sua cosmogonia ao resto do mundo. É, talvez, nisso que Jean Rouch se revela um cineasta africano antes da hora.

14. Essa opção se observa pouco nos documentários que passam na televisão onde, ao contrário, o comentário em *off* e as legendas substituem cada vez mais a fala, inclusive as opiniões dos personagens filmados.

Jean Rouch: cineasta africano antes da hora

Mesmo se Jean Rouch pode ser tratado como africanista (em todos os sentidos desse termo), seus documentários sobre rituais e comportamentos do homem africano estão longe de carregar traços do cinema colonial. Além do mais, é a África pós-colonial que parece ter interessado ao etnólogo francês. Na sua vasta filmografia sobre a África, Rouch consegue apreender de forma visionária algumas questões que acabaram se tornando problemáticas na evolução das sociedades pós-coloniais africanas. Em *Os mestres loucos*, muitos viram na encenação dos huaka uma crítica velada ao poder e à ordem colonial prestes a ruir em toda a África. Mas não há exagero em ver nessa mesma encenação uma espécie de paródia e metáfora

15. Temática do filme *Jaguar*
(1954; 1967)

do mimetismo que iria caracterizar o exercício do poder pelas elites políticas negras depois das independências.

A importância que Jean Rouch concede, na sua obra, aos movimentos de populações entre países africanos¹⁵ é também uma forma indireta de questionar a própria existência das fronteiras herdadas da era colonial. Em nome dessas fronteiras, o pan-africanismo foi esquecido e a elite política passou a cultivar uma forma de nacionalismo, confirmando assim aquilo que Fanon dizia a respeito do pan-africanismo, mera estratégia de conquista da independência. As “desventuras da consciência nacional” na África pós-colonial começam pela instauração de um quadro em que reinam a xenofobia e o tribalismo entre os próprios africanos. Entre as afirmações vibrantes sobre a unidade do continente e certos comportamentos inspirados nas massas pela burguesia africana, diz Fanon, múltiplas atitudes podem ser descritas: “assiste-se a um vaivém permanente entre a unidade africana que naufraga cada vez mais na evanescência e a volta desesperadora ao chauvinismo mais odioso, mais raivoso” (FANON, 2005: 186-187). Se os filmes de Jean Rouch se tornam a ilustração da situação da África pós-colonial descrita por Fanon, é porque compõem um retrato ardiloso e original de muitos demônios que continuam assombrando o destino de muitos países africanos.

Rouch mostrou-se mais pan-africanista do que os próprios cineastas africanos. Mesmo que tenha escolhido o Níger como terra de predileção para os seus principais filmes etnográficos, seu cinema é sem fronteiras, sem nacionalidade. Seus filmes a partir dos anos 50 são mais do que simples registros etnográficos sensacionalistas de ritos africanos. São documentários sociais (no sentido que se dá hoje a esse subgênero do cinema documentário). Rouch se interessa pelo homem africano dos centros urbanos; acompanha-os no seu êxodo do campo para a cidade-miragem na busca do novo eldorado. A África ainda não é independente, adverte a narração de abertura de *Jaguar*. Porém, tudo permite vislumbrar a descolonização iminente nesses anos 50. À capital Accra se dá um ar de modernidade. A viagem dos três protagonistas do filme *Jaguar* em direção a essa cidade não só nos revela uma nítida cisão entre o homem africano do campo e o homem da cidade, como explora as primeiras contradições sociais, relações de força entre empregador migrante e patrão no centro urbano.

De Jean Rouch ao cinema africano

“A África falará um dia, a África escreverá um dia a sua própria história”, predizia Patrice Lumumba na última carta que escreveu para a sua mulher antes de ser assassinado. O advento do cinema africano nos anos 50 é visto por muitos como a realização da profecia do então primeiro-ministro do Congo-Kinshasa independente. Parte das definições do cinema africano é atrelada à idéia da superação dos registros etnográficos feitos pelo homem branco sobre a África.¹⁶ Diante da superioridade, do paternalismo e da exterioridade do olhar, o primeiro reflexo dos cineastas africanos foi reivindicar a autenticidade do olhar sobre sua própria realidade (BARLET, 1996). Essa resposta africana veio por intermédio de documentários sobre tradições ancestrais e sobre o cotidiano das pessoas no meio rural de preferência. Mas não há apenas a descrição dos costumes. Em geral, nos filmes etnográficos africanos como *Lettre paysanne* (Safi Faye, 1975), *Le Roi, la vache et le bananier* (Ngangura Mweze, 1994) ou *Contes cruels de la guerre* (Ibéa Atondi & Karim Miské, 2002), por exemplo, predominam uma qualidade de escuta das personagens e uma busca de si por parte do cineasta que empreende a filmagem como uma tentativa de se religar às suas raízes e à sua região de origem.¹⁷

A escuta e a busca das raízes serão mais cômodas para o nativo. Elas o ajudarão a saber quem ele é (ou era) antes da grande partida; o cineasta (africano) começa, às vezes, sua carreira por um filme sobre a sua família e sua aldeia. Como ele pertence à comunidade, por seu pertencimento e sua percepção direta de uma sociedade e de sua cultura, ele entenderá melhor que um estrangeiro palavras e comportamentos que, às vezes, têm um duplo sentido (BARLET, 1996: 20).

Mas seria injusto dizer que Jean Rouch não contribuiu, de certa forma, para a emergência de um cinema feito pelos próprios africanos. Sua implicação no cinema africano não se limitou a transformar alguns atores africanos de seus filmes em cineastas.¹⁸ Ela se prolongou e se concretizou numa aventura do super-8 que ele levou a cabo em Moçambique. Depois da guerra de descolonização com Portugal, a Frente de Liberação Moçambicana (Frelimo) colocou o cinema entre suas prioridades. É nesse contexto de efervescência política e cultural que Jean Rouch e sua equipe francesa chegam a Maputo. Eles pretendiam realizar sessões de treinamento da população local no manuseio da tecnologia do super-8, para que ela pudesse participar ativamente do processo de criação do cinema nacional, cujo projeto, aliás, se misturava com a utopia da criação da nação moçambicana. Em 1979, a conceituada revista *Cahiers du Cinéma* publicava a entrevista de quatro integrantes do Comitê do Filme Etnográfico do Departamento de Cinema da Universidade de Paris X.¹⁹ Os organizadores frisavam o contexto sociopolítico complexo e em plena mutação, em que todos concebiam o filme como um “veículo de informação e instrumento ideológico importante”.

16. Pelo menos foi assim que o cineasta de Mali, Souleymane Cissé, definiu o seu filme *Yeelen* (1987) premiado no Festival de Cannes: “*Yeelen* foi feito em resposta e contra os filmes etnográficos europeus. Quis responder a um olhar exterior, a um olhar de sábios e de técnicos brancos, a um olhar estrangeiro” (*Cahiers du Cinéma*, n. 402, 1987, p. 29).

17. Esse duplo movimento, retrato etnográfico e busca de si, é também notável no cinema de ficção africano, sobretudo desde que o gênero documentário foi abandonado em proveito da ficção pelos cineastas africanos.

18. Oumarou Ganda, depois de atuar em *Eu, um negro*, foi encorajado por Rouch a se tornar diretor.

19. “Une expérience de Super 8 au Mozambique”. *Cahiers du Cinéma*, n. 296, jan. 1979, p.54-59.

A experiência com o super-8 na jovem república moçambicana tinha, assim, valor de teste das efetivas potencialidades (políticas, econômicas e estéticas) dessa nova tecnologia leve e barata. Moçambique se prestava a tal experimentação por ser um terreno “virgem”, em que tudo estava em construção. Em 1977, Jean Rouch já havia travado um primeiro contato com as autoridades moçambicanas, indo à Universidade de Maputo. Propôs a criação de oficinas que permitissem aos moçambicanos filmarem a sua própria realidade. Portanto, o trabalho seguinte da equipe de Jacques d’Arthuys fazia parte de uma nova forma de cooperação cultural que o governo moçambicano queria estabelecer com o resto do mundo disposto a ajudá-lo. Além dos cursos rápidos de leitura fílmica ministrados para grupos de pessoas selecionadas em várias camadas socioprofissionais, o que os organizadores dessas oficinas queriam mesmo era dar ênfase à formação prática. Isso resultou na realização de vários curtas, realizados na improvisação, mas em torno de temas e assuntos de interesse geral (uma escola de periferia de Maputo, uma velha penitenciária colonial transformada em escola-orfanato, ambiente hospitalar...). Se a experiência do super-8 se revelou a “mais bela escola de cinema” na África, diz Rouch, foi por causa da espontaneidade e da implicação direta e ativa da população local:

20. Experiência que, aliás, acabou inspirando uma forte tradição do documentário em Moçambique.

21. Entrevista de Jean Rouch com Laurent Devanne, disponível em: www.arkepix.com/kinok/Jean%20ROUCH/rouch_interview.html. Acesso em: 30 de julho de 2009.

“pela manhã, as pessoas rodavam numa aldeia.²⁰ Eles revelavam no processador, faziam uma pré-montagem numa moviola de super-8 e na mesma tarde, numa tela de 2x1 metros, projetavam na aldeia aquilo que haviam rodado pela manhã”.²¹

Se há algo de etnográfico nessa experiência, foram os temas e as questões do dia a dia abordados de forma documental: “eram pequenas histórias construídas para as atividades deles e que eram esboço de um cinema novo”. Em outras palavras, foi o esboço de um novo tipo de cinema etnográfico no país em que os moçambicanos se encontravam, pela primeira vez, atrás da câmera.

Conclusão

Se existe uma forma de africanismo no cinema de Jean Rouch é porque, diferentemente de outros documentaristas ocidentais que se interessaram de passagem e ocasionalmente pela África e sua cultura, ele permaneceu visceral e afetivamente ligado à cultura e aos homens desta área geográfica do mundo que é a África. Seus filmes, ao mesmo tempo que buscam restituir um retrato justo e autêntico do homem africano por meio de seus ritos e costumes, tangenciam a questão da representação e da relação dos sujeitos filmados com suas próprias imagens. Não é de surpreender, portanto, que muitas questões referentes às sociedades pós-coloniais africanas, desenvolvidas em filigrana nos filmes de Jean Rouch, tenham passado a ser a temática central dos filmes africanos nos anos 70 e 80 do último século. Os mesmos cineastas africanos que

não pouparam críticas ao etnólogo francês compartilham, consciente ou inconscientemente, com ele as mesmas preocupações sobre a África. Por ironia do destino, as decepções das independências e as miragens dos “sóis das independências” acabaram criando um ponto comum entre a “etnificação” de Rouch e as narrativas dos cineastas africanos. Jean Rouch, cineasta africanista ou africano? Os dois epítetos convêm para resumir os paradoxos, as contradições e as ambigüidades da relação do etnólogo francês, ou melhor, do “griot gaulois”, com a África.

Referências

- BARLET, Olivier. *Les Cinémas d'Afrique noire: le regard en question*. Paris: L'Harmattan, 1996.
- BRESCHAND, Jean. *Le Documentaire: l'autre face du cinéma*. Paris: Cahiers du Cinéma/SCÉRÉN-CNDD, 2002.
- FANON, Frantz. *Os condenados da terra*. Juiz de Fora: Editora da Universidade Federal de Juiz de Fora, 2005.
- GONDOLA, Didier. *L'Africanisme, la crise d'une illusion*. Paris: L'Harmattan, 2007.
- GAUTHIER, Guy. *Le Documentaire: un autre cinéma*. Paris: Armand Colin, 1995.
- PIRIOU, Anne. Indigénisme, et changement social: le cas de la revue Outre-Mer (1929-1937). In: PIRIOU, Anne; SIBEUD, Emmanuel (Orgs.). *L'Africanisme en question*. Revue des Cahiers d'Études Africaine, v. XXXVII, n. 3, 1997.
- PRÉDAL, René (Éd.). Jean Rouch, un griot gaulois. *CinémAction*, n. 17, 1982.
- PRÉDAL, René (Éd.). Jean Rouch ou le ciné-plaisir. *CinémAction*, n. 81, 1996.
- SAID, Edward. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- SIBEUD, Emmanuelle. L'Afrique d'une société savante : les africanistes et leur mémoire. Dossier L'Africanisme en question. *Cahiers d'Études Africains*, v. XXXVII, n. 3, p. 71-88, 1997.
- SIGNATÉ, Ibrahima. *Med Hondo, un cinéaste rebelle*. Paris: Présence Africaine, 1994.
- STAM, Robert; SHOHAT, Ella. *Crítica da imagem eurocêntrica*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- TODOROV, Tzvetan. *Nós e os outros: a reflexão francesa sobre a diversidade humana*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993. vol. 1.
- _____. *A conquista da América: a questão do outro*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- VIEYRA, Paulin Soumanou. *Sembène Ousmane cinéaste*. Paris: Présence Africaine, 1972.