

GONÇALVES, Marco Antonio. 2008. *O real imaginado: etnografia, cinema e surrealismo em Jean Rouch*. Rio de Janeiro: Topbooks. 239 pp.

Eliska Altmann

Professora adjunta do departamento de Letras e Ciências Sociais da UFRRJ

“Por que não?” parece uma boa pergunta introdutória para uma série de indagações despertadas a partir da leitura do livro *O real imaginado: etnografia, cinema e surrealismo em Jean Rouch*, de Marco Antonio Gonçalves. Homônimo do navio (em francês, “Pourquoi pas?”) navegado no início do século passado pelo pai explorador do futuro antropólogo-cineasta, a interrogação parece não servir somente à obra de Jean Rouch, mas ao fazer antropológico-cinematográfico em geral. Nesse sentido, outras indagações se seguiriam. Por que não fazer antropologia por intermédio de imagens? Por que não inventar o outro como sujeito em vez de objeto? Por que não colocar o antropólogo na posição do observado, invertendo certas posturas colonialistas da disciplina? Por que não questionar a cientificidade e a verdade antropológicas? Por que não buscar o outro em si próprio? Por que não inverter, interagir, ou mesmo hibridizar alteridades, como as do nativo e do antropólogo? Por que não tomar o real no nível da fabulação,

ou melhor, do surreal? Enfim, por que não extrair e construir "verdades" de "ficções" e vice-versa?

Sem querer trazer respostas definitivas a essas e outras questões, Marco Antonio dissecou três dos 107 filmes realizados por Jean Rouch entre 1947 e 2002. O recorte em *Os mestres loucos* (1954), *Eu, um negro* (1958) e *Jaguar* (1954, finalizado em 1967), que compõem a "trilogia migratória" do antropólogo-cineasta, dá-se pelo fato de "os três filmes terem como foco os nativos do Níger que experimentam a migração, seja na Costa do Ouro, atual Gana, seja na Costa do Marfim. Foram filmados com a mesma câmera, a velha Bell & Howell 16mm que restringia a duração dos planos (não alcançavam mais do que 25 segundos) e a captação do som, que necessitava ser obtida através de uma pós-produção", explica o autor (:27). Indo mais além, nota-se que há uma ambiguidade insinuada nos três títulos a tratar, também, de outras espécies de migração (ou reinvenção de si): a do próprio Jean Rouch na África com seus sujeitos-objetos; a do filme etnográfico e seus fatos sociais *mimetizados*; e, finalmente, a da antropologia anticolonialista e sua produção de verdades aparentes. É imperativo atentar, ainda, a importância da narração nos filmes que, como ferramenta para contornar problemas de sincronia entre som e imagem, acaba por criar uma linguagem que torna indiscerníveis fronteiras entre documentário e ficção.

De fato, de toda a obra de Jean Rouch, poucos filmes foram realizados fora da África, como o clássico do cinema-verdade *Chronique d'un été* (1960), filmado em sua Paris natal. Nas experimentações sobre etnografia imagética realizadas naquele continente, instituiu-se a denominada "antropologia compartilhada", na qual o antropólogo literalmente põe-se em interação com o nativo – o outro – a ponto de desconstruir ideias

de autoridade etnográfica em função de uma intersubjetividade. Deste modo, Jean Rouch acaba por "autoconstruir" um personagem de si juntamente com a construção de outros personagens, criando sua "etnificação". O que se privilegia aqui é "a verdade do cinema e não a verdade no cinema", explica o cineasta. Em outras palavras, são dois os pontos a compor o método fílmico-etnográfico rouchiano, assim como sua ética. O primeiro é o que trata de fazer do objeto sujeito, ponto-chave da antropologia compartilhada. O entrecruzamento proposto nessa perspectiva dessubjetiva o antropólogo em função de uma outra forma de subjetivação, a saber, a ressubjetivação da *outridade*. O que se questiona, no caso, é a hierarquização estabelecida por certa antropologia. O segundo ponto encontra-se no compromisso dessa antropologia compartilhada em mudar o foco de uma suposta verdade ou de um conhecimento científico inquestionável para uma verdade fílmica, que compreende um sentido de *provisoriidade*, ou seja, da construção de uma verdade que se busca interpretar. A concepção de verdade, nesse sentido, está em sua possibilidade de construção a partir do que é filmado, do que é provocado pela câmera. Valoriza-se, portanto, a *construção* de uma verdade fílmica, e não seu estado bruto. Esse mesmo método serviria à etnografia.

Isso posto, "Filme-ritual e etnografia surrealista: os mestres loucos de Jean Rouch", primeiro capítulo do livro, propõe, a partir da recepção europeia, acadêmica e africana de *Les maîtres fous*, um debate sobre a alteridade referente às relações nós/outros, nativo/antropólogo. Mais do que isso, sugere-se a possibilidade de um "devir-outro" concernente ao encontro de duas entidades que não chegam a se tornar uma especular da outra, refletindo um princípio construtivo e criativo da *mimesis* em detrimento da mera imitação.

Verifica-se, primeiramente, o não controle em relação às imagens produzidas a partir de sua polêmica e controversa recepção, motivada, sobretudo, pela própria ambiguidade fílmica. Afinal, o ritual "selvagem" dos *hauka* representaria que sociedade: a africana, a dos britânicos, ou as duas ao mesmo tempo? Quem seriam os "mestres loucos"? A partir da constatação de que o filme é uma "ritualização de um ritual", analisa-se o sentido ético-estético rouchiano, ancorado no método da antropologia compartilhada e de seu *cinéma vérité*. O "surrealismo" dessa estética ritual estaria na desestabilização dos pares opostos realidade/ficção, objetividade/subjetividade provocada pelo descompasso entre imagem e som, ritual e narração, universo imagético do ritual e densidade etnográfica textual. Longe de ser meramente técnica e descritiva, a narração (ou os comentários) de Jean Rouch sobre o ritual filmado implica um *significado emocional*, que, subjetivo, acaba por destituir qualquer objetividade proposta por parâmetros científicos. Tal descentramento – ilustrado pela "beleza violenta" da irracional devoração do cachorro narrada racionalmente pelo antropólogo-cineasta – parece compreender a estética surrealista geradora, justamente, daquela recepção polêmica.

Sob o título "Ficção, imaginação e etnografia: a propósito de *Eu, um negro*", o segundo capítulo aprofunda concepções sobre verdade e ficção no filme etnográfico/documentário. A partir de uma análise de planos de *Moi, un noir* pautada, sobretudo, nas falas dos personagens, Marco Antonio examina a ambiguidade fílmica como reflexo da ambiguidade da realidade. Entendemos, então, a importância dada às falas, gravadas posteriormente ao registro das imagens. A reconstituição narrativa dos comentários e diálogos possibilita à palavra imaginada a criação de verdades, ou seja, o mundo imaginado

do outro é construído por suas próprias palavras, que desvelam verdades próprias (ou essenciais). Nesse caso, na medida em que Oumarou Ganda se narra como Edward G. Robinson, ele atualiza verdades imaginadas "*comme si*" fosse outro. Logo, o que se expressa é uma potencialidade do falso inscrita na *sinceridade*, que está acima e além da realidade ou da ficção. Aqui percebemos não apenas uma condição do fazer fílmico, mas também do fazer etnográfico, uma vez que as verdades da etnografia e do filme são construídas a partir de palavras ditas pelo outro em relação com o cineasta-antropólogo. Acontece, assim, uma fusão entre etnografia e cinema, ambos construídos por imaginações e produtores de representações de outros em si próprios. Na medida em que "aponta para a dimensão do vivido, da experiência que se transmuta em imaginação de uma relação vivida" (:119), a *sinceridade* torna-se princípio da percepção surrealista a pregar uma libertação tanto da arte quanto da vida, uma realidade manifestada por meio da imaginação. O risco que o antropólogo-cineasta pode experimentar orientado por tal método é o de sua "etnoficção" (proposta ainda na década de 20 por Robert Flaherty) comportar um híbrido que não satisfaça o rigor científico da antropologia nem o cinema propriamente dito. Vale atentar, contudo, o entendimento de que a verdade encenada engendra um "devir-outro" a centrar um "perspectivismo" fundado num faz-de-conta. Faz-se de conta, portanto, que o cinema é verdade, que o real é ficção, que o branco é negro, que o negro é branco, que "eu é outro".

"*Jaguar*: etnobiografia ou 'cinema etnográfico em primeira pessoa", terceiro e último capítulo, discute mais detidamente o exercício da narração em Jean Rouch – motor da simulação de si, da complexificação da alteridade e da falsificação do vivido. *Jaguar*, que conta a viagem de três

amigos do Níger para a Costa do Ouro, representa a experiência de ser outro não somente quando se está em outro lugar, mas em seu recontar. Representando-se na condição de um jaguar – que, além do carro inglês, simboliza, no contexto colonial britânico, o homem moderno, sedutor, na moda e urbano – Damouré reconta esse “devir-outro”. Filmado em 1954, mesmo ano em que *Os mestres loucos* foi rodado, *Jaguar* foi finalizado 13 anos depois. Assim sendo, o recontar da aventura migratória acaba por pressupor um deslocamento no tempo, quando o outro já é mesmo outro, mas se faz revivido em sua memória fabuladora. De fato, a narração gravada em 1957, improvisada em cima das imagens – e abrindo caminho para a realização de *Eu, um negro* –, evidencia a dialética do cinema-verdade rouchiano: a da verdade da encenação e vice-versa. Princípio nietzschiano de desvelar a essência por meio da aparência, ou deleuziano da falsificação potencializada, tal dialética suspende qualquer julgamento sobre o eu, o outro e o real. Da perspectiva do migrante, a narração pode ser entendida como tradução no sentido de uma nova autointerpretação sobre a vivência em realidade adversa. Damouré, Illo e Lam experimentam a migração sazonal nigeriana, que implica necessariamente retorno a casa, ao originário. Eles experimentam, portanto, um “quase tornar-se outro no estrangeiro” (:184). O processo de aventurar-se no desconhecido, que origina uma “ex-centricidade” do eu (e do outro), é utilizado por Jean Rouch não somente em seu cinema, sem roteiro prévio, mas em sua antropologia e etnografia, ambas pautadas em encontros que geram interpretações e consequentes “invenções de si”. Aqui, uma vez mais, a verdade nada tem de objetiva, sendo olhada e construída pela objetiva da câmera, capaz de ver o que os olhos não veem – homenagem ao *kino-pravda* de Dziga Vertov.

Ao reescrever essas experiências, Marco Antonio estabelece uma espécie de “etnodiálogo” com Jean Rouch, seus personagens e etnografias filmicas, trazendo à luz uma narrativa que busca traduzir problemáticas essenciais da antropologia para aqueles que pretendem pensá-la e representá-la de forma criativa.