



## **Sobre as Possibilidades Auráticas do Cinema<sup>1</sup>**

José Geraldo Freire COELHO<sup>2</sup>  
Universidade de Brasília, Brasília, DF

### **RESUMO**

Para essa análise são trabalhados os conceitos, assim como suas relações, de cine-transe, como estabelecido por Jean Rouch, de aura, definido por Walter Benjamin, dentro das possibilidades da interpretação imaginadas pela obra de Paul Ricoeur. Ao final, conclui-se sobre as possibilidades auráticas da arte da reprodutibilidade técnica que é o cinema, a partir da abertura de equipe, elenco, cineasta e platéia a novas possibilidades de ser como.

**PALAVRAS-CHAVE:** Aura, Cinema, Apropriação, Jean Rouch.

### **TEXTO DO TRABALHO**

Escrever sobre as possibilidades auráticas do cinema, partindo da obra de Walter Benjamin, é uma aparente contra-senso. Em “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” (1996, p. 165-196; 2005, p. 221-254), Benjamin lida com as novas possibilidades da obra de arte, à luz da reprodutibilidade técnica. A arte teria sido sempre suscetível de reprodução, mas as técnicas de reprodução seriam fenômeno histórico novo à época do texto. A transformação histórica e milenar da fundição e relevo por pressão dos gregos à fotografia implicaria em mudança de tal nível que não só se aplicariam a todas as obras de arte anteriores, mas também estabeleceria formas de arte originais existentes apenas se passíveis de reprodução.

À reprodução técnica, à arte não só reproduzível, mas da reprodução, faltaria sempre o *hic et nunc*, a unicidade de sua presença no próprio local onde ela se encontraria. Essa presença única seria sua ligação com sua própria história; com as marcas físicas de sua passagem pelo tempo, por suas funções e por seus proprietários; com sua duração material, com seu poder de testemunho histórico. Essa presença no tempo e no espaço constituiria a sua autenticidade, o que seria uma noção sem sentido para as possibilidades da reprodução técnica, a qual permitiria uma nova cópia a cada momento.

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no NP Audiovisual do IX Encontro dos Grupos/Núcleos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

<sup>2</sup> Mestre em Comunicação pela Universidade de Brasília – UnB. email: kinojg@gmail.com



Essa reprodução técnica, para a qual não se poderia determinar a autenticidade, seria mais independente do original, podendo inclusive ressaltar aspectos que de outra maneira escapariam aos olhos e transportaria a obra para situações nas quais o próprio original jamais poderia se encontrar, aproximando-se do espectador, retirando da arte a unicidade de sua presença no próprio local onde ela se encontraria, já que estaria em qualquer local, a qualquer tempo.

A multiplicação substituiria o evento único, permanentemente atualizando a existência da arte, substituindo a existência única por uma serial, destacando o objeto reproduzido do domínio da tradição. Nesse momento Benjamin introduz uma idéia essencial para o presente trabalho: a aura. “Poder-se-ia condensar todos esses desaparecimentos recorrendo-se à noção de aura e afirmar: na época da reprodutibilidade técnica, o que é atingido na obra de arte é sua aura” (BENJAMIN, 2005, p. 226), a aparição única de algo distante, por mais próximo que esteja.

Sem a aura não haveria distância, não haveria tempo carregado pelo original. Sem a aura não haveria unicidade, a integração neste conjunto de reações conhecido como tradição. Sempre perto das massas, a arte da reprodução técnica responderia aos anseios modernos de permanente proximidade e de superação da unicidade dos fatos, de sempre encontrar “o semelhante no mundo” (BENJAMIN, 1996, p. 170), de se acolher as reproduções e depreciar o caráter daquilo que só aconteceria uma vez.

O valor de sua unicidade, de sua autenticidade, sua tradição, história, todo o seu modo de ser aurático nunca se destacaria completamente de sua função ritual, desse suporte original de seu antigo valor de uso. Na era de sua reprodutibilidade técnica, a arte se emanciparia da existência parasitária que lhe seria imposta pela sua primeira função ritual, perderia o critério da autenticidade, abandonaria sua aura, sua vida na tradição. Livre de suas bases culturais pelas técnicas de reprodução, a arte não poderia mais sustentar suas pretensões de independência e passaria para outra forma de atividade de transformação do mundo: a política.

As possibilidades da experiência aurática, entretanto, não estariam absolutamente impedidas para o homem moderno. Quando Benjamin (1996, p. 222-232) escreve, em “Sobre o conceito de história”, que o “fantoche chamado 'materialismo histórico' ganhará sempre. Ele pode enfrentar qualquer desafio, desde que tome a seu serviço a teologia. Hoje, ela é reconhecidamente pequena e feia e não ousa mostrar-se” (1996, p. 222), escreve sobre uma experiência aurática que, ao contrário do que havia escrito em



“A obra de arte...” não somente seria possível hoje, como desejada para o avanço da práxis política.

As gerações conviveriam todas com o apelo do passado para a sua redenção, uma frágil força messiânica, as imagens de felicidade e salvação sempre ligadas. Esse apelo do passado, sutil, refinado, espiritual, não seria apenas o espólio, as batatas do vencedor. Como esse apelo, essas coisas espirituais se manifestariam nessa luta de classes sob a forma da confiança, da coragem, do humor, da astúcia, da firmeza, agindo de longe, do fundo dos tempos, questionando cada vitória dos dominadores. Esse apelo do passado, pequeno, feio, que não ousaria mostrar-se, moveria também, partindo do fim dos tempos, do juízo final, do dia messiânico, a luta de classes.

Articular historicamente esse passado e seus apelos significaria apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampejaria no momento de um perigo, mostrando nesse flash de luz a verdadeira imagem veloz de um passado que só se fixaria em um instante de reconhecimento. Esse perigo visto no relampejar ameaçaria tanto a existência da tradição como a dos que a receberiam, o perigo de entregar-se às classes dominantes. Seria dever do historiador, do agente da revolução, arrancar a tradição ao conformismo.

Pois o Messias não vem apenas como salvador; ele vem também como vencedor do Anticristo. O dom de despertar no passado as centelhas da esperança é privilégio exclusivo do historiador convencido de que também os mortos não estarão em segurança se o inimigo vencer. E esse inimigo não tem cessado de vencer. (BENJAMIN, 1996, p. 224-225).

Esse relampejar daria ao historiador o vislumbre de uma civilização fundada na barbárie, na qual os monumentos de cultura seriam monumentos à terra arrasada dos oprimidos, cuja tradição ensinaria que o “estado de exceção” seria a regra geral.

Há um quadro de Klee que se chama *Angelus Novus*. Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos de progresso. (BENJAMIN, 1996, p. 226).

O sujeito do conhecimento histórico seria a classe combatente e oprimida, a classe vingadora que consumiria a tarefa de libertação em nome das gerações de derrotados. Não haveria um progresso claro da humanidade, haveria apenas o de suas capacidades



técnicas. Não haveria marcha contínua para um futuro brilhante no interior de um tempo vazio e homogêneo, mas uma história que seria a construção de um tempo saturado de “agoras”, que explodiriam do continuum da história para concretizar a ação das classes revolucionárias – como os dias do calendários, como o mesmo dia que retornaria sempre sob forma dos dias feriados, da festa, dos dias da reminiscência. Não o tempo do relógio, linear, idêntico, vazio, inconseqüente como a esteira da produção, mas o tempo da festa, do calendário, da explosão do passado no agora, construção de um presente que ousaria ouvir os apelos messiânicos da experiência única, irrepitível, que é vislumbrar o passado para cumprir seus anseios.

Não uma história linear, cheia de memórias mortas e enterradas, mas uma histórica como a duração e as memórias de muitas vidas, reencontráveis como reminiscências e possibilidades. Uma história que não se repete, mas que se completa ou novamente se frustra em um tempo além do seu. Um presente, um agora, que abreviaria em resumo incomensurável no instante do reconhecimento da irrupção do passado, dos espaços, da distância no próximo, a história de toda a humanidade. A eternidade construída nos entrecruzamentos dos tempos.

Certamente, os adivinhos que interrogavam o tempo para saber o que ele ocultava em seu seio não o experimentavam nem como vazio, nem como homogêneo. Quem tem em mente esse fato, poderá talvez ter uma idéia de como o tempo passado é vivido na rememoração: nem como vazio, nem como homogêneo. Sabe-se que era proibido aos judeus investigar o futuro. Ao contrário, a Torá e a prece se ensinam na rememoração. Para os discípulos, a rememoração desencantava o futuro, ao qual sucumbiriam os que interrogavam os adivinhos. Mas nem por isso o futuro se converteu para os judeus num tempo homogêneo e vazio. Pois nele cada segundo era a porta estreita pela qual podia entrar o Messias. (BENJAMIN, 1996, p. 232).

O que se pode concluir é que há em “Sobre o conceito de história” (BENJAMIM, 1996, p. 222-232) a possibilidade da aura na vida moderna. Mais do que uma aporia em uma obra estática<sup>3</sup>, é um caminho inconcluso de um autor. Se é possível “experienciar” a história, retirando dos fatos mortos alinhados cronologicamente uma narrativa de redenção dos anseios de um passado inconcluso, se isso tudo for possível, haveria ainda como viver uma experiência aurática na era da reprodutibilidade técnica.

Se a atrofia da experiência é um caminho não apenas da técnica da arte, mas da sociedade, afirmar a experiência aurática da história, a possibilidade do relampejar de

---

<sup>3</sup> “Seja como for, se a memória da história possibilitaria uma restauração moral da experiência passada, subsiste o problema de construir experiência numa época, a modernidade, que erodiu sua possibilidade e que, ao fazê-lo, também tornou frágeis as forças do relato. Essa aporia não se resolve, porque as condições de redenção da experiência passada estão em ruínas. O pensamento de Benjamin se move entre um extremo e seu oposto, reconhecendo, por um lado, as impossibilidades e, por outro, o mandato de um ato messiânico de redenção” (SARLO, 2007, p. 29).



um passado ansioso para completar-se no presente, é afirmar a experiência aurática possível em toda a sociedade traumatófila, do choque da linha de montagem, da especialização e alienação do trabalho.

Esse relampejar de algo distante, essa experiência possível na era da reprodutibilidade técnica, também surge na obra de Paul Ricoeur, como a apropriação do mundo do texto, o momento que tornaria contemporâneo e próximo aquilo que é passado e longínquo.

Antes de se definir mais precisamente as propostas de interpretação de Paul Ricoeur, deve-se explicitar que o autor discute a interpretação da escrita. Entretanto, como ele define texto como “discurso fixado pela escrita” (RICOEUR, 1982, p. 145), fica claro que seu texto é um objeto finito, a efetiva obra literária, não um entrelaçamento de códigos observável apenas na linguagem escrita. Dentro da perspectiva de Ricoeur, uma obra é um texto.

Isso é importante para que se apliquem suas idéias na presente pesquisa: o filme não é um texto na definição acima de Ricoeur, um “discurso fixado pela escrita”, mas é uma obra única, com um horizonte de possibilidades fixado pelo ato de concluir a obra e com um evento de encontro entre os mundos do filme e do espectador realizado por sua exibição pública. O livro, o filme, ambos textos, são discursos fixados em um suporte fático, são objetos perceptíveis e percebidos pelo leitor, pelo espectador, preexistem à leitura, à análise. Assim, ainda que Ricoeur fale inicialmente apenas de uma interpretação de textos escritos, é possível o uso de suas categorias para a interpretação de uma obra cinematográfica.

Dessa forma, na obra de Ricoeur, o texto falaria de mundos possíveis e de maneiras possíveis de orientação nesses mundos. Sua interpretação estaria mediada por suas próprias objetificações estruturais, respondendo não ao autor, mas ao objeto ideal pretendido pela proposição, aquilo que seria imanente ao discurso. Essa mediação chamaria por um ato complementar de caráter mais existencial, um tornar próprio o que seria antes estranho, próximo o que seria antes distante.

A interpretação se completaria quando a leitura liberasse algo como um evento, um evento do discurso, um evento no tempo presente: seria a apropriação, o apropriar-se do mundo do texto. Interpretar, assim, tornaria contemporâneo e similar, lutaria contra a distância cultural e alienação histórica. Esse seria um objetivo somente alcançável pela atualização do sentido do texto para o leitor do presente; seria



compreender na e pela distância entre o mundo do texto e o leitor, a qual existe no próprio texto; seria a apreensão dos mundos propostos abertos pelos referentes do texto.

Apropriação seria, portanto, um conceito dialético: a contraparte do distanciamento eterno entre autor e leitor implicado por qualquer criticismo literário ou textual de caráter anti-historicista, pois atualizaria o sentido dirigido à platéia do presente. Entretanto, seria menos uma relação intersubjetiva de compreensão mútua que uma relação de apreensão do mundo do texto, ampliando a capacidade do leitor de se projetar ao receber um novo modo de ser do texto, a convergência dos horizontes mediada por marcas materiais e relações internas do próprio texto.

Além da compreensão estrita do leitor, além da situação do autor, haveria a possibilidade de se oferecer ao possível modo de ser-no-mundo que o texto abriria e revelaria; haveria a possibilidade de apropriar-se do mundo do texto, do mundo proposto, do horizonte de um mundo em direção ao qual a obra se dirigiria. Não o que estaria por trás, mas se compreender frente ao texto.

Não seria isso o retorno à pretensão romântica de recuperar o “gênio”, a mente do autor – um encontro de mentes entre leitor e autor, identificáveis como indivíduos – pois não haveria nada menos intersubjetivo ou dialógico do que o encontro com um texto. A convergência dos horizontes de mundo de texto e leitor sempre seria mediada pelo próprio texto, não pelo encontro com um sujeito por trás dele, um encontro com um suposto processo de criação de um autor objeto de biografia.

Tampouco seria afirmar a primazia do público original, buscar descobrir e identificar-se com essa audiência: somente o diálogo possui um “você”, cuja identificação procede do diálogo em si. Aberto para qualquer um que o leia, o sentido do texto passaria a possuir uma omni-temporalidade, uma abertura para leitores desconhecidos, a contraparte para historicidade da leitura.

Do momento do qual o texto escapa de seu autor e de sua situação [do autor], ele também escapa de seu público original. Assim, pode procurar novos leitores para si. (RICOEUR, 1982, p. 192, tradução nossa).

Também não significaria que a apropriação se submeteria às capacidades finitas de entendimento do leitor presente: o que seria tornado próprio não seria algo mental, menos ainda a intenção de outro sujeito ou sequer algum plano supostamente escondido por trás do texto. Seria, na verdade, a projeção de um mundo, que o texto revelaria defronte de si pelos meios de seus referentes não-ostensivos. Se o referente de um texto seria a projeção de um mundo, então não seria o leitor a projetar-se.



Apropriação seria o processo no qual a revelação de novos modos de ser daria ao sujeito novas capacidades para conhecer-se, implicando que a interpretação de um texto culminaria na auto-interpretação de um sujeito que a partir daí se compreenderia melhor, se compreenderia de outra maneira ou simplesmente começaria a se compreender. Ao buscar o mundo do texto, o leitor iniciaria o processo de se despir de suas idéias pré-concebidas, alargando suas possibilidades de ser-come.

Eu preferiria dizer que o leitor se entende defronte do texto, defronte do mundo do texto. Se entender defronte o texto é bem o contrário de projetar-se e suas crenças e preconceitos; é deixar que a obra e seu mundo aumentem o horizonte do entendimento que tenho de mim mesmo (RICOEUR, 1982, p. 178, tradução nossa).

A atualização do sentido característica da apropriação, do tornar próprio o que seria estranho não seria, também, uma relação imediata, direta. Entre o leitor, o texto e o mundo desse ocorreria uma brincadeira de proposição de mundos, de horizontes, uma brincadeira não determinada pelas consciências de seus jogadores e que possuiria sua própria maneira de ser. A brincadeira seria uma experiência transformadora para seus participantes, na qual o sujeito da experiência estética não seria o jogador, mas “o que acontece” na brincadeira, o “ir e vir” dessa experiência. A brincadeira da arte seria algo mais do que apenas uma experiência subjetiva, com seu “ir e vir” ocorrendo por si, ou seja, sem esforço ou intenção aplicada.

Na brincadeira, os jogadores também seriam jogados: as regras da brincadeira se imporiam sobre seus participantes, prescrevendo o “ir e vir” da brincadeira e delimitando o campo onde tudo seria jogado. Nesse “ir e vir”, a subjetividade se esqueceria de si e se romperia a seriedade de uma preocupação utilitária, na qual a auto-presença do sujeito seria segura demais, com um horizonte estreitado de possibilidades para o seu “ser-come”.

Ocorreria uma importante metamorfose na brincadeira, uma transposição imaginária marcada pelo reino das imagens e a transformação de tudo em seu ser mais verdadeiro: a realidade habitual seria abolida e ainda assim todos se tornariam eles mesmos, como a criança que se disfarça como outro para expressar sua verdade mais profunda. O que “é” emergiria na brincadeira, mas o que “é” não seria mais a realidade habitual – a realidade se tornaria efetivamente realidade, algo que incluiria um horizonte futuro ainda indeciso, de possibilidades não descritas, algo para se temer ou esperar, algo a se formar.

Pois a poesia procede ao essencial, enquanto a história resta contente com o anedótico (RICOEUR, 1982, p. 187, tradução nossa).



Na brincadeira aconteceria o encontro do mundo do leitor e do mundo do texto, que se fundiriam em um novo horizonte. A apropriação seria esse processo, essa revelação de novos modos de ser para dar ao sujeito novas capacidades para se conhecer apresentadas pelos referentes de um texto, pelo horizonte de possibilidades, distantes, passadas, mas que seriam aproximadas e atualizadas pela interpretação, projetados na obra de arte. O encontro próximo com algo distante, trazendo novas possibilidades para o sujeito.

Mas essa brincadeira não começa apenas na interpretação, apenas com o espectador. Essa brincadeira, essa transposição da realidade habitual tem seu início e seu convite à platéia participativa feitos pelo autor. E esse começo se dá dentro da idéia de cine-transe, como imaginada pelo cineasta e etnógrafo Jean Rouch.

Jean Rouch era engenheiro formado pela Ponts et Chaussées e começou sua carreira destruindo pontes e estradas para evitar o avanço das tropas nazistas. Com a capitulação da França, foi designado para supervisionar a construção de rodovias em Níger. Passando a lidar in loco com a cultura das colônias francesas na África – já havia sido apresentado a esse contexto por ser assíduo freqüentador do Musée de l’Homme, onde a Cinémathèque funcionava – iniciou uma longa e importante carreira no cinema e na etnografia que se estendeu até sua morte em 2004, em um acidente de carro na África.

Seus primeiros longas-metragens coincidiram com o desenvolvimento de uma série de avanços tecnológicos, que o permitiram ir com a câmera ao mundo: gravadores magnéticos portáteis, funcionando em sincronia com câmeras menores e mais silenciosas, filmes, coloridos e preto & branco, mais rápidos e com menores grãos. Com essas possibilidades, Jean Rouch estabeleceu uma extensa e importante obra cinematográfica<sup>4</sup>, na qual a participação do cineasta não se esconde por trás dos véus da técnica. Pelo contrário, põe-se à frente de um filme construído pelo momento especial do cinema, marcada pela intervenção radical na busca de uma verdade além do real, uma verdade presente e dependente do próprio cinema, do próprio evento de filmar, uma “verdade filmica”.

Esse desvelamento do real pelo cinema, o estabelecer a presença da câmera como desordem intolerável no mundo habitual para nele se revelar verdades mais profundas,

---

<sup>4</sup> Informações sobre a filmografia de longas metragens de Jean Rouch encontra-se no Anexo desta obra. Mais informações podem ser obtidas no **Internet Movie Database**, disponível em: <<http://www.imdb.com/name/nm0745541/>>.





dependeria de um instante quase religioso de possessão: o cine-transe, o instante no qual cineasta, equipe, elenco, se tornariam “cavalos” do espírito do cinema, passariam a pensar/sentir o filme, permitindo que seus sentidos sejam mediados pelos dispositivos cinematográficos (ROUCH in FELD, 2003, p. 87-101).

Reunindo seu conhecimento sobre os Songhay falantes do dialeto zerma, produzido em anos de pesquisa etnográfica e fortemente influenciado pelas idéias e obras de Dziga Vertov (Rússia, 1896-1954) e Robert Flaherty (EUA, 1884 - 1951), Rouch trabalha com a noção de *personne* – o self, o “eu” – um dos principais fatores religiosos envolvidos no transe, na dança de possessão, na magia e na feitiçaria, assim como a noção de que seria correto também considerar o self do observador ao participar também desses fenômenos.

Antes de apresentar as idéias de Jean Rouch, é importante explicitar as idéias de Vertov e Flaherty, muito influentes em toda a obra de Rouch: respectivamente, o cine-verdade – *kinopravda*<sup>5</sup> – e a câmera participante.

O cine-verdade de Vertov fala das possibilidades da câmera, do cinema, de desvelar uma verdade escondida aos olhos humanos, mas revelável ao olho mecânico da câmera e às possibilidades de organização da montagem cinematográfica. Essa verdade estaria no agir cotidiano, não nas interpretações e representações de um cinema de ficção, mas na vida e luta diária do proletário.

Eu sou o cine-olho. Eu sou o olho mecânico

Eu, máquina, mostro-vos o mundo como só eu posso vê-lo.

Eu liberto-me, desde hoje e para sempre, da imobilidade humana, eu estou em movimento contínuo, aproximo-me e afasto-me dos objectos, deslizo por debaixo deles, trepo por cima deles, movo-me ao lado de um cavalo a correr, irrompo, em plena velocidade, na multidão, corro diante dos soldados que carregam, volto-me de costas, voo com os aeroplanos, caio e levanto voo com os corpos que caem e sobem.

[...]

Essa não será a cine-crônica Pathé ou Gaumont (crônica jornalística) nem mesmo o Kino-Pravda (crônica política), mas uma autêntica crônica dos Kinoki: uma vertiginosa panorâmica de acontecimentos VISUAIS decifrados pela câmara de filmar, fragmentos de energia REAL (que se distingue daquela do teatro), combinados, pelos intervalos, num todo acumulador pela grande arte da montagem.

[...]

Na barafunda da vida entram de modo decisivo: a) o Cine-Olho, que disputa ao olho humano a representação visual do mundo e que propõe o seu eu vejo! e o Kinok-montador, que organiza os momentos da estrutura da vista deste modo pela primeira vez (VERTOV in GRANJA, 1981, pp. 44, 47).

---

<sup>5</sup> Tanto cine-verdade, como a versão cinematográfica do jornal oficial do Partido, o *Pravda*.



A câmera como reveladora de uma verdade escondida aos olhos humanos é vista por Rouch como uma idéia fundamental para o desenvolvimento de uma “verdade filmica”.

Dziga Vertov entendeu que a visão cinematográfica seria um tipo particular de ver, usando um novo órgão da percepção – a câmera. Essa nova percepção teria pouco em comum com o olho humano; ele o chamou de “cine-olho”. [...] Extendendo sua análise, nós sabemos hoje que esse novo tipo de linguagem audiovisual pode ser entendida (eu deveria dizer “cine-entendida” ou “filmicamente entendida”) por públicos sem uma educação especial. Vertov chamou a totalidade dessa disciplina “kinopravda” [...]. Para mim, entretanto, kinopravda é um termo preciso [...] e designa não a “pura verdade”, mas a verdade particular das imagens e sons gravados – uma verdade filmica (cine-verité) (ROUCH *in* FELD, 2003, p. 98, tradução nossa).

Já o conceito de câmera participante estabelecido por Flaherty trata da criação do filme em colaboração com os seus sujeitos/atores. É essencial para a obra de Flaherty a recriação das condições de vida ou de aventuras por quem as viveu ou já as viveu. É a própria proposta de Rouch na realização de “Jaguar”.

Desde o início, ele aplicou uma extraordinária técnica empírica ao permitir que os esquimós, Nanook e sua família, participassem (além de atuar) em seu filme Nanook, o esquimó. Debaixo de incríveis condições, Flaherty conseguiu esse tipo de participação construindo um laboratório e sala de projeção em locação. Ao fazê-lo, ele inventou o uso da “câmera participante”, uma técnica que ele não viu como obstáculo à comunicação, mas, ao contrário, como uma parte indispensável da filmagem em campo. (FELD, 2003, pp. 98-99, tradução nossa).

Essa participação dos atores/sujeitos do filme possibilitaria ao cineasta se aproximar muito mais não somente dos fatos, mas das próprias experiências de quem é filmado.

Por sorte a primeira cena que filmamos foi a de um cabo de guerra com uma morsa. Quando revelei e imprimi as cenas e estava pronto para projetar, eu imaginei se os esquimós poderiam entendê-las. O que essas imagens intermitentes projetadas em um cobertor da baía de Hudson pendurado na parede da cabana significariam para eles? Quando ao fim eu disse que estaria para começar o show, eles encheram a minha pequena cabana de 4,5 por 6 ao ponto da sufocação. [...] No início eles olhavam tanto para a fonte de luz do projetor quanto para a tela. Eu estava certo que o show iria fracassar, quando alguém gritou subitamente “Iviuk! (Morsa)”. Então estavam eles [as morsas] – todos uns grupos – tomando sol em uma praia. No fundo podia-se ver Nanook e sua turma, arpão na mão, arrastando-se em seus ventres em sua direção. Subitamente, as morsas se alertam; começam a se jogar na água. Houve um grito agonizante da audiência, até Nanook jogar seu arpão enquanto se levantava. No cabo de guerra que se seguiu entre a morsa na água e Nanook e seus homens segurando desesperadamente a linha do arpão, o pandemônio se seguiu; todos os homens, mulheres e crianças no cômodo estavam lutando contra aquela morsa, sem mais certeza do que Nanook tinha naquele tempo [a filmagem] que a morsa não iria fugir. “Segure-a!”, gritavam, “Segure-a! Segure-a!”.



Desse dia em diante não havia nada que Nanook e sua equipe não fizessem por mim; Nanook estava pensando constantemente em novas cenas de caça para o filme (FLAHERTY *apud* COUSINS, 1998, p. 40, tradução nossa).

Neste mundo de espelhos frágeis, ficar ao lado de homens e mulheres para os quais qualquer ação desastrada pode provocar ou inibir o transe, a presença do observador nunca pode ser neutra. (ROUCH *in* FELD, 2003, p. 97, tradução nossa).

Rouch trabalhou com pessoas nem sempre alfabetizadas, mas que sabiam ver e ouvir sua realidade. Ao sintetizar e aplicar em campo os métodos e teorias de cine-verdade, *kinopravda*, de Vertov de câmera participante de Flaherty e da gravação sincrônica, Rouch teria conseguido que as pessoas que filmara conhecessem a câmera e entendessem as capacidades desta de visão e audição.

Eles me ajudaram durante a edição em projeções de meus filmes; em termos de Vertov, no tempo da filmagem eles são “cine-vistos” quando eu os “cine-observo”. De fato, eles reagem a essa arte do reflexo visual e sonoro da mesma maneira que reagem à arte pública da possessão ou às artes privadas da magia ou da feitiçaria. [...]

Eu creio agora que para as pessoas que são filmadas, o “eu” do cineasta se transforma na frente de seus olhos durante a filmagem. Ele não mais fala, a não ser para gritar ordens incompreensíveis (“Vai!” “Corta!”). Ele agora olha através de um estranho apêndice e os escuta apenas através de um microfone direcional.

Mas paradoxalmente é por esses equipamentos e esse novo comportamento (que não tem nada a ver com o comportamento observável da mesma pessoa quando não está filmando) que o cineasta pode jogar-se em um ritual, integrar-se a ele, e segui-lo passo a passo. É um estranho tipo de coreografia, que, se inspirada, torna o câmera e o técnico de som não mais invisíveis, mas participantes do evento

Para os Songhay-Zarma, que estão agora bem acostumados ao filme, meu “eu” é alterado na frente de seus olhos da mesma forma que o “eu” dos dançarinos de possessão: é o ciné-transe de um filmando o “verdadeiro transe” do outro. (ROUCH *in* FELD, 2003, p. 99, tradução nossa).

Observador e participante de um transe, o cineasta acompanharia a possessão, sendo tomado por um espírito particular, o cinema, unindo-se ao evento filmado.

A imagem roubada volta meses mais tarde e, quando projetada na tela, recupera sua vida por um instante. Ao reflexo seria concedido um estranho poder que sua visão é suficiente para fazer um “cavalo do espírito” ver-se possuído na tela e imediatamente entrar em transe. (ROUCH *in* FELD, 2003, p. 99, tradução nossa).

Mas esse transe não seria apenas da equipe, do cineasta. Com exemplos de “Os tambores do passado” (1971), “Os mestres loucos” (1955), “Crônica de um verão” (1960), todos dirigidos por Rouch, tem-se que o cine-transe também seria de seus atores, de seu elenco, de seu público.

Em “Os tambores do passado” (1971), Rouch estava acompanhando por quatro dias uma dança de possessão. Por quatro dias não teria acontecido nenhum diálogo entre a vila e os deuses. Ele então passa a gravar parte da música, em vias de extinção. Em



uma tomada contínua, entra na vila, filma os músicos e alguns dançarinos, todos dançando sem grandes convicções. Quando o violino toca o solo, ele se surpreende, vira-se para a presença da hiena, um velho dançarino possuído pelo espírito *kure*. Nesse instante, ele percebe que não está documentando o ritual, e sim que é parte dele.

A cerimônia dos Hauka, os espíritos do colonialismo e seus cavalos, é o tema de “Os mestres loucos” (1955), um filme sobre uma religião de possessão, de transe, cujas imagens foram captadas simultaneamente com a filmagem de “Jaguar” (1967) - não só isso, mas os planos iniciais e finais de “Os mestres loucos” (1955) são utilizados por “Jaguar” (1967). Reunidos em um local afastado na *Gold Coast*, atual Gana, por um acordo com a polícia, os jovens imigrantes médiuns se entregam aos deuses dos poderes coloniais: o governador, a locomotiva, o general, o capitão da guarda, o tenente Malia...

Não podia exibir o filme, primeiro pela censura britânica, que igualava a imagem do governador<sup>6</sup> a um insulto à rainha e à sua autoridade; e também não podia exibi-lo porque quando eu projetava o filme – eu fiz experimentos sobre isso – as pessoas que estiveram em transe o faziam de maneira incontrollável e quase perigosa. É um tipo de eletrochoque mostrar a um homem um filme dele mesmo em transe. (ROUCH *in* FELD 2003, p. 192, tradução nossa).

Ao se comparar esse depoimento com o de Flaherty sobre o cabo de guerra com a morsa observa-se como, nos dois casos, o filme, apresentado a seus atores/sujeitos/objetos, recria e reaproxima o momento da filmagem do momento da exibição. Se em “Nanook” (1922), os *innuit* se vêem no combate pela caça, em “Os mestres loucos” (1955), o transe se repete, continua na audiência e se prolonga pela exibição.

Em “Crônica de um verão” (1960), Rouch entrega um gravador e um microfone a uma das personagens do filme, Marceline, que caminha pela *Place de la Concorde* e por *Les Halles*, falando sozinha, uma atitude anti-natural, com a câmera a distância, forçando a sua lembrança do dia em que sua família foi deportada para os campos de concentração.

Você sabe muito bem que quando você tem um microfone – como esse que você está segurando, e quando você tem uma câmera apontada para as pessoas, há, repentinamente, um fenômeno que ocorre porque as pessoas estão sendo filmadas: elas se comportam bastante diferentemente do que fariam se não fossem filmadas: mas o que sempre pareceu muito estranho para mim é que, **contrário à idéia geral, quando as filma, as reações que têm são sempre mais infinitamente sinceras do que aquelas de quando não são filmadas.** O

---

<sup>6</sup> Parte da cerimônia apresentada em “Os mestres loucos” (1955) traz um dos cavalos – o tenente Malia – a quebrar um ovo sobre uma estátua que representa o governador colonial inglês da *Gold Coast*. Rouch, que, como visto acima, não se afasta das possibilidades da montagem cinematográfica, corta da imagem da estátua para uma parada, uma cerimônia oficial do governador inglês. A narração do filme não deixa dúvidas: o ovo quebrado simula e substitui a pluma sobre o capacete do uniforme de gala do governador britânico.



fato de ser filmada dá a elas um público (ROUCH *apud* COUSINS, 1998, pp. 268-269, grifo e tradução nossos).

Minha verdade não está nesse filme, mesmo se as memórias da deportação que evoquei sejam reais. De fato, aí está toda a ambigüidade do cinema-vérité. Mesmo se pensei sobre essa cena por muito tempo antes de filmá-la e foi só uma questão de encontrar o 'tom' para mim, minha verdade está lá nessa sequência, porque disse o que realmente vivi. (MARCELINE *apud* ROUCH *in* FELD 2003, pp. 341-342, tradução nossa).

Estar presente na cerimônia é participar dela, é estar presente. Conversar, entrevistar, participar, buscar uma verdade velada. O cineasta não mais se anula ou se fecha em si, em sua câmera, mas participa, cria, vê, escuta, experimenta e se transforma. Ele está presente e participa da cerimônia da verdade vivida, não de uma “verdade” criada para o momento. E por meio de sua participação, ao desvelar o que havia por baixo da camada da rotina, entrega a seu público a oportunidade de também participar desse transe e de se reencontrar, mesmo que por um instante, com o momento da filmagem.

Esse seria o cine-transe, cujo instrumento é a câmera. Ver pelo cine-olho, ouvir pelo cine-ouvido, cine-pensar, viver a cine-sensação. Ser cavalo do espírito do filme, viver o cinematográfico, não o negar. Perceber a verdade do cinematográfico, do audiovisual, da imagem e do som em movimento, não pensar em substituí-la por um tubo de ensaio. Acompanhar e estimular transformação do “eu” do cineasta/elenco/espectador por um outro filmico, mais verdadeiro, mais sincero porque provocado, porque cine-pensa, cine-sente e cine-lembra.

O espectador, ao entrar no jogo, participa da experiência, vive as vozes e os gestos distantes como se fossem próximos, encontra o mundo das personagens. Se o filme for criado com seu elenco, com sua equipe, se houver o encontro entre os mundos e olhares na filmagem, se não acontecer a imposição de um único olhar, haverá um encontro entre os mundos possíveis de espectador, cineasta, elenco, equipe, cinema.

E esse encontro só ocorre quando se entregam todos ao jogo, à brincadeira do cinema, quando desmancham suas barreiras e muros e se deixam cair na brincadeira, brincam de se reencontrar e de reencontrar o outro, de substituir a certeza do ser pela fluidez do “ir e vir” do encontro.

O diretor, o elenco, a equipe, o espectador, todos se entregam a novas possibilidades de ser e ver, a uma experiência distante próxima, ao transe e à posseção pelo espírito do cinema, todos presentes a uma cerimônia de desvelamento da verdade existente abaixo da rotina. Criar, ver e viver o cinematográfico e a transformação.



Conhecer e possuir a câmera, o filmar, o filme, a projeção como caos insuportável e revelador, substituindo as certezas pelas possibilidades, o rígido pela fluidez de novos horizontes.

Nesse transe, nessa possessão, nessa brincadeira, há o cinema como imaginado por Jean Rouch. O cine-olho vê, o cine-ouvido escuta, a cine-memória monta, o cine-espectador participa. Rompe-se a seriedade de uma preocupação utilitária, a realidade habitual pela inserção de uma contradição, que é o próprio cinema, o próprio espírito do cinema possuindo e recriando.

Se o cineasta quer criar essa brincadeira, quer superar a barreira da objetificação do formato, quer sentar junto com sua platéia, também deve se entregar à brincadeira, jogando e sendo jogado, entregando-se ao “ir e vir” de sua própria subjetividade, entregando-se ao espírito do cinema, incentivando o mesmo jogo por seu elenco, por sua equipe, deixando que o que “é” surja, um horizonte ainda indeciso, de possibilidades não descritas, um novo mundo, um novo filme, uma nova experiência. Se o espectador quer jogar, ele também deve se entregar à brincadeira, deve deixar-se moldar como o barro da experiência pelas mãos do oleiro narrador.

E entregar-se é fazer cinema. É abrir-se a essas possibilidades. É fazer-se novo e renovado. E é o primeiro passo para permitir a mesma experiência à platéia. Uma platéia se vê, se revê, descobre novos caminhos. Mas somente se antes, equipe, elenco, diretor, fotógrafo, todos se entreguem ao espírito do filme, criem e sejam recriados pela desordem intolerável que é o cinema.

Uma platéia que não apenas assiste, mas que está lá. Um filme que se torna presente em sua exibição, permitindo a própria possibilidade de novas possibilidades, de novos mundos, de novos horizontes. De apropriação. De aura.

E o cinema de Jean Rouch dá esse passo. Por alguns instantes, uma realidade, um passado, se abre para o espectador. Ele se vê presente em uma realidade que não é mais: uma África da descolonização, movimentos migratórios que se perderam, possibilidades que não são, mas que por alguns momentos, se fazem reais, se fazem próximas.

Por instantes, o cineasta, a equipe, o elenco, todos estiveram ao lado da platéia e se fizeram ouvidos, se fizeram vistos, se fizeram presentes. A brincadeira, o “por que não?”, tudo continua na platéia, continua com o espectador. Por que não se abrir à aura? Por que não se apropriar de um novo mundo? Por que não romper a distância? Por que não se entregar à mudança, às novas possibilidades de “ser-como”?



Quando se deseja que a platéia tenha a experiência aurática, o cineasta deve se entregar, abrir-se, desvelar e desvelar-se, moldar e ser moldado pelo espírito do cinema, ser possuído no cine-transe. Ser cavalo para que a possibilidade da possessão chegue a sua platéia, para continuar o transe, para continuar a experiência, para continuar a aura.

## REFERÊNCIAS

- BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Trad. Carlos Nelson Coutinho. In LIMA, Luiz Costa Lima (Org.). **Teoria da Cultura de Massa**. 7ª edição revista. São Paulo: Paz e Terra, 2005.
- \_\_\_\_\_. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7ª edição, 10ª reimpressão. São Paulo: Brasiliense, 1996, Obras Escolhidas, vol. I, p. 165-196.
- \_\_\_\_\_. Sobre o conceito de história. In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7ª edição, 10ª reimpressão. São Paulo: Brasiliense, 1996, Obras Escolhidas, vol. I, p. 222-232.
- COUSINS, Mark e MACDONALD, Kevin (Org). **Imagining Reality: the Faber book of documentary**. Londres: Faber and Faber, 1998.
- GRANJA, Vasco. **Dziga Vertov**. Lisboa: Livros Horizonte, 1981.
- RICOEUR, Paul. **Hermeneutics and the human sciences**. Tradução e edição de John B. Thompson. 1ª edição, 2ª reimpressão. Cambridge: Cambridge University Press, 1982.
- ROUCH, Jean. Les maîtres fous, The Lion Hunters, and Jaguar. Entrevista concedida a John Marshal e John Adams em setembro de 1977. In FELD S., editor. **Ciné-Ethnography. Jean Rouch. Visible Evidence**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003, p. 188-209.
- \_\_\_\_\_. On the vicissitudes of the Self: the possessed dancer, the magician, the sorcerer, the filmmaker, and the ethnographer. In FELD S., editor. **Ciné-Ethnography. Jean Rouch. Visible Evidence**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003, p. 87-101.
- \_\_\_\_\_. MORIN, Edgar. The point of view of the “characters”. In FELD S., editor. **Ciné-Ethnography. Jean Rouch. Visible Evidence**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003, p. 330-344.