

René Capriles — Quase todos seus filmes foram realizados na África e se caracterizam, antes de tudo, por uma forte tendência etnográfica. Poderia dizer como surgiu essa inclinação pelos temas africanos?

Jean Rouch — Eu era etnólogo, mas quando fui para a África o fiz na condição de antropólogo. Nas aulas da Sorbonne, nosso professor aconselhava sempre: "Vocês devem filmar o que vêem e procurar expressá-lo com a câmara." Pensava em viajar com uma equipe de técnicos em 35mm, filmar tudo aquilo que imaginava e outras coisas. Mas acabei viajando com apenas dois amigos, Pierre Ponty e Jean Sauvy, depois de vendermos tudo que tínhamos e comprado uma velha Bell & Howell 16mm. Na África, fizemos uma expedição pelo rio Níger, de canoa, descendo até o oceano Atlântico. Daí resultou meu primeiro filme, *Au Pays des Mages Noirs*, que trata da técnica e do ritual da caça ao hipopótamo entre os *sorkho*, pescadores *songhai* do rio Níger. Esse documentário, filmado em preto e branco, foi premiado (em 1947) pela Atualidades Francesas e ampliado de 16mm para 35mm. Acho que foi a primeira ampliação que se fez na França. É um filme terrível. As Atualidades Francesas puseram como narrador um locutor esportivo que lê o texto como se estivesse descrevendo uma corrida de ciclistas: "...aparece o hipopótamo... aproxima-se... agora!" É horrível, mas como era meu primeiro filme...

RC — Quer dizer que sua aproximação do cinema resultou de sua atividade profissional, como etnólogo?

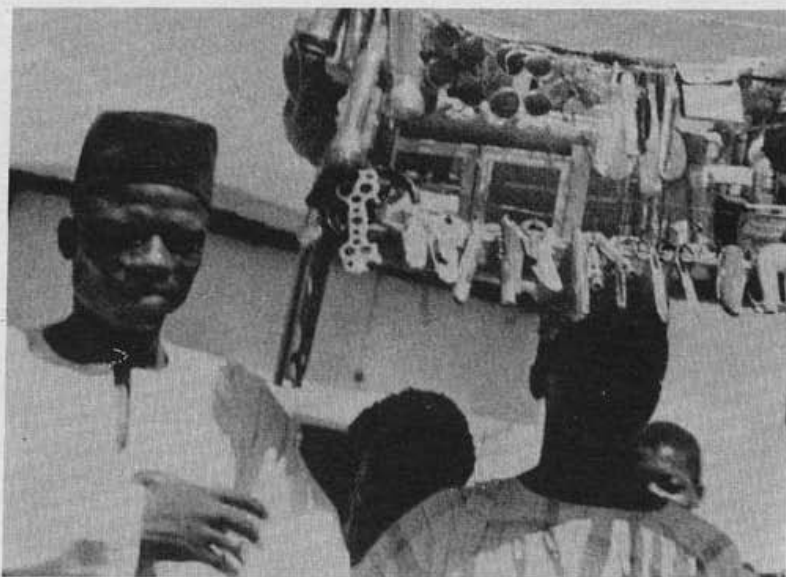
JR — Não sou etnólogo de formação. Sou engenheiro de pontes. Durante a Segunda Guerra Mundial fui prêso com dois amigos. Depois que fomos postos em liberdade, tivemos que ir para a África Ocidental, como engenheiros. Foi assim que conheci o Níger. Expulso da região pela Administração Colonial, fui enviado pela polícia francesa a Dacar, como "turista". Quando voltei à África, anos mais tarde, por minha própria conta, passei a representar para os africanos que eu possa, mais que qualquer pessoa que tivesse sido vítima de um regime colonial. Esta é a razão que faz com que eu possa, mais que qualquer outro cineasta europeu, trabalhar livremente na África, ter um diálogo direto com os africanos. Isto é, eu os insulto e eles a mim, tudo como entre velhos amigos...

RC — Nos créditos de seus documentários, além dos nomes de Ponty e Sauvy, aparece sempre o de Damouré Zika. Quem é ele?

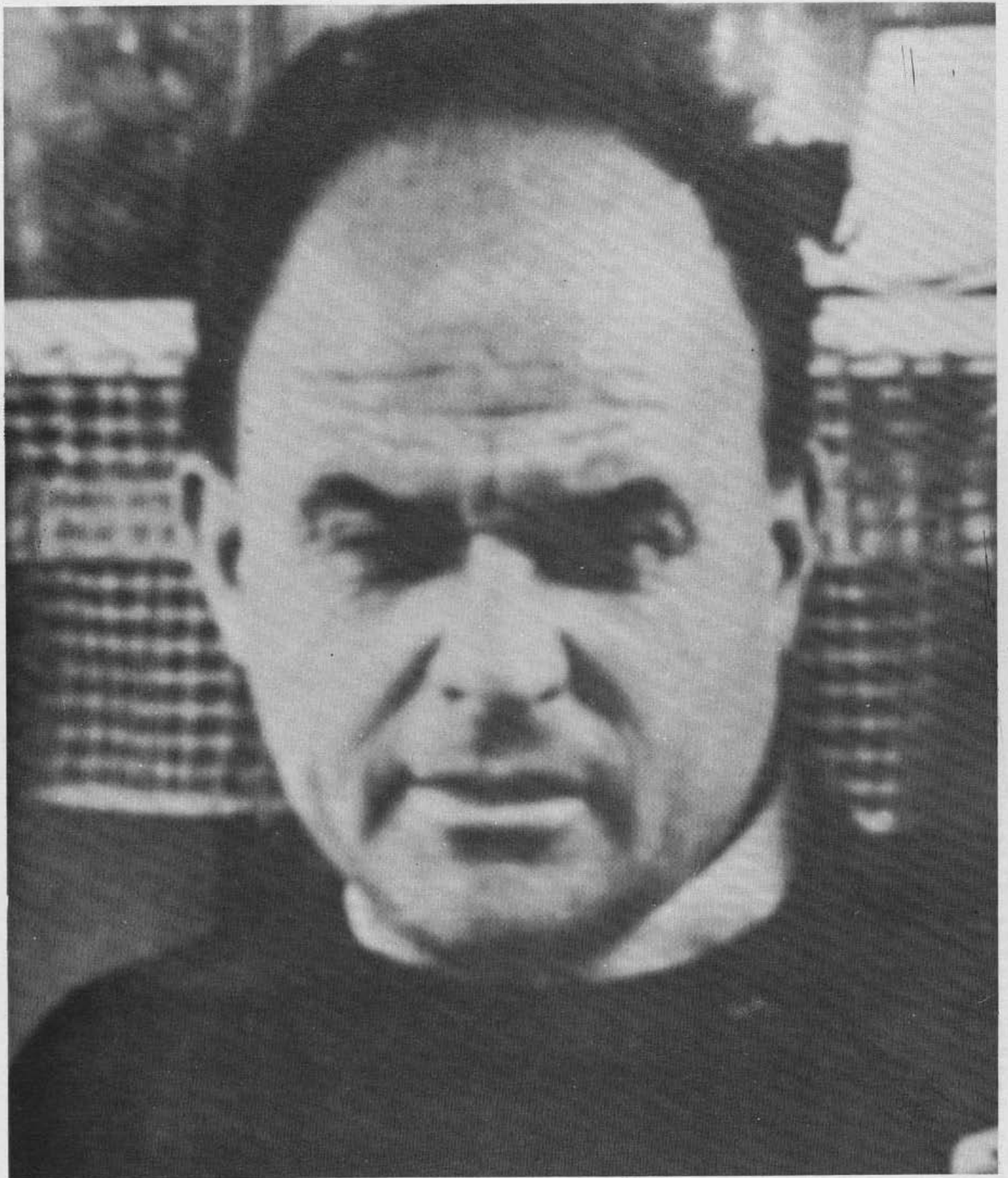
JR — Damouré Zika é um velho ami-

A DESCOBERTA DA CULTURA NEGRA

Entrevista de Jean Rouch
a René Capriles Fárfan



Jaguar (1953) reúne elementos ficcionais e etnológicos.



go, que conheci há trinta anos. Fizemos todos os filmes africanos juntos. É um amigo com o qual não tenho nenhum problema. Quando ele vai à França, hospeda-se em minha casa; quando vou à África, fico na casa dele. Nossa amizade é muito sólida. Ele tem cinco mulheres, que me emprestaria se eu as quisesse...

RC — Como se deu sua opção pelo documentário?

JR — Quando comecei a fazer documentários, por volta de 1947, pretendia partir, mais tarde, para a ficção. Mas encontrei muitas dificuldades econômicas. Depois, não me interessava dirigir filmes do tipo de *Paysans Noirs* (conhecido na África como *Famoro, le Tyran*), produzido naquela época por Georges Régnier com a ajuda de uma equipe de dez técnicos e a supervisão da missão etnográfica Ogooué-Congo. Foi a primeira fita de ficção feita na África e mostra coisas como um Administrador Colonial libertando nativos do Alto Volta do domínio de um déspota negro e trazendo-lhe de volta "a felicidade e a prosperidade". Somente em 1953, é que utilizei elementos ficcionais em *Jaguar* e *Les Maitres Fous*.

RC — Que acha você das experiências de ficção sobre temas africanos?

JR — A maioria dos diretores — e especialmente os norte-americanos — encara a África como pretexto para aventuras comerciais explorando o canibalismo (mito dos Mau-Mau), o exotismo (mito de Tarzan) ou o misticismo (mito das bruxarias e ritos bárbaros). Mas existe gente honesta, como Lionel Rogosin, que fez em 1959 *Come Back Africa*, sobre o problema do *apartheid* na África do Sul, e Alain Resnais e Chris Marker que focalizaram em *Les Statues Meurent Aussi* a perda de sentido de uma arte negra conservada em museus. Também Joris Ivens mostrou-se interessado pelos verdadeiros problemas africanos ao realizar em 1962, em Mali, *Demain à Nanguila*, mostrando a possível evolução de uma comunidade camponesa no contexto da nova África.

RC — Que importância tem, para você, o curta e o longa metragens?

JR — Para mim é indiferente que um filme seja curto ou longo. Se dura uma hora, é porque sua história só dava para uma hora; se dura um minuto, é porque só permitia um minuto. A estética de um filme está diretamente relacionada com sua duração. *Petit à Petit*, por exemplo, é muito longo: tem quatro horas e meia (a versão exibida no Brasil é a comercial, condensada para hora e meia).

RC — Normalmente, você filma seguindo um roteiro ou improvisa o tempo todo? No caso de *La Chasse au Lion l'Arc*, houve um roteiro prévio?

JR — Antes de filmar, nunca escrevo roteiro. Mas em *Petit à Petit* tive de es-



Por sua vivência no continente negro, Jean Rouch é um dos poucos cineastas europeus que os africanos respeitam e admiram.



Preparação de uma cena de *La Pyramide Humaine*, realizado em 1959 e, como todos os filmes de seu autor, inédito comercialmente no Brasil.

crevê-lo para obter financiamento do Centro Nacional de Cinema. Estava com metade do filme rodado quando fui forçado a isso, mas o crédito acabou sendo recusado. Quando fiz *La Chasse au Lion l'Arc* não sabia nada do que estava filmando. Rodava tudo sem planejamento. Depois de quatro anos de filmagens, pensando que tinha concluído tudo, exibi a fita para os caçadores (como sempre faço com os filmes que rodo n'África) a fim de saber sua opinião. Eles não gostaram do resultado porque não viram uma leoa que vomitou durante a caçada. Voltei a filmar a cena, mas eles também não gostaram da nova versão. Diziam que eu, como todos os caçadores do mundo, era mentiroso. Decidi montar o material de qualquer maneira e, cinco anos depois, projetei para eles a cópia montada que, finalmente, foi

aprovada. O comentário foi improvisado durante a primeira exibição em Paris para o produtor e alguns amigos diretores, entre os quais Claude Lelouch. Com *Les Maitres Fous* agi diferente: o comentário foi gravado diretamente. O título *Les Maitres Fous* é uma espécie de jogo de palavras, de sentido duplo: tanto pode significar a loucura dos africanos como a dos colonizadores. O filme focaliza apenas os africanos, por ocasião da cerimônia anual dos Hauka, na cidade de Accra, quando eles representam simbolicamente a nossa civilização. Se parecem grotescos, nesse espetáculo ritual, é porque lhes parecemos grotescos. Ao documentá-lo não o fiz com intenção crítica. Como antropólogo, filmo os fatos... Na África, certos grupos tribais usam o delírio



como forma de expressão. Os Hauka, por exemplo, têm uma religião admirável, viva, continuamente nova. Na Nigéria, pratica-se mesmo uma religião do sexo: as pessoas entram em transe e fazem o amor diante das outras. É uma religião de sexo e de morte, uma religião cheia de santos, como o candomblé e a macumba. Se isso tem significação para eles, não sei. A única coisa que sei — que filmei — é que os africanos acreditam que o delírio dessa gente significa a expressão profunda de uma sociedade. A polícia proíbe essas manifestações, prende gente e fabrica mártires (o que é a melhor maneira de firmar uma seita ou religião). Houve quem pensasse que em *Les Maîtres Fous*, o governador, o comandante o médico representavam o ideal da in-

dependência, mas isso é um equívoco. O culto dos Hauka tem significação apenas como manifestação religiosa, uma manifestação religiosa oriunda da época colonial e que parou no tempo. Parou no tempo porque atualmente os mitos são outros, como o político, que recorda o surgimento do mito do sexo.

RC — Alguns críticos o acusam de fazer cinema europeu na África em lugar de um cinema propriamente africano. Que acha disso e como vê sua posição em relação aos novos cineastas dessa região?

JR — Quando me acusam disso, respondo apenas que faço filmes rouchianos. Não sou branco nem negro, não tenho fronteiras, nem país. Eu não faria, por exemplo, *Le Mandat*, de Ousmane Sembène, porque não sou africano. Somente um senegalês poderia criticar

a administração de seu país. Se fizesse um filme como *Le Mandat*, os africanos o chamariam — e com razão — de colonialista. Embora chamado de pai do novo cinema africano, preferia ser considerado tio — um tio "interino" com o direito de sentir-se mais à vontade do que como pai. Se devesse representar um papel, acho que seria melhor o de crítico, porque prefiro dizer a uma pessoa que seu filme é ruim ou bom, independentemente de vinculações políticas. Mas isso é difícil para mim, devido a que sou, na verdade, um dos responsáveis pelo nascimento do cinema africano. Se é que se pode dizer nascimento, pois na minha opinião éle, efetivamente, ainda não nasceu.

RC — Mas, segundo as revistas cinematográficas européias, existem vários cineastas, filmes, escolas?



JR — Existem três escolas de cinema na África negra: no Senegal, na Guiné, e na Nigéria. A escola senegalesa mostra influência francesa e a maioria dos seus filmes tem uma confecção classicista, com idéias muito literárias. Ousmane Sembène, seu nome mais conhecido, é um bom roteirista, mas não um bom realizador. Apesar de ter estudado na Universidade Patrice Lumumba, é fortemente influenciado pelo cinema clássico francês. A escola guineense é interessante, politizada, revelando influência dos iugoslavos. Vi dois filmes curiosos dessa escola, que infelizmente não recordo os nomes agora. O primeiro focaliza dois músicos que se encontram e dialogam sobre problemas sociais. O outro, a respeito da independência da Guiné, possui um clima fantástico, mas

cai na apologia do industrialismo. Quanto aos nigerianos, cujos representantes são Moustapha Alassane (*Les Contrabandiers*, *Le Telephoniste*) e Oumarou Ganda (*Erreur de Frappe*), há a lamentar a pobreza de material. No entanto, é a única escola que se lança à procura de invenções cinematográficas. Do cinema argelino vi uma série de curtas-metragens maravilhosos, entre os quais o interessante *L'Enter à Dix Ans*, sobre a guerra da Argélia. Mas a Argélia ainda segue o sistema norte-americano de filmar super-produções. Prefiro falar do cinema da África negra que é o que mais me interessa.

RC — Qual a atitude da censura africana em relação a seus filmes?

JR — Muitos deles estão proibidos. *Moi, un Noir*, por exemplo, foi interdi-

tado porque há uma cena em que um negro luta com um branco. *La Pyramide Humaine*, por mostrar o racismo organizado, através das relações entre estudantes africanos e europeus no Lycée d'Abidjan, foi também proibido. Outro que não poderá ser exibido é *La Goumbé des Jeunes Nouveurs*, cujo intérprete, inclusive, foi preso.

RC — Você está filmando atualmente?

JR — Estou fazendo três filmes, todos na África. O primeiro, ambientado no Mali, documenta uma cerimônia que se realiza a cada sessenta anos e que dura mais de sete. Já estou filmando pelo quinto ano. Trata-se de uma festa ritual muito bonita em que se comemora a Invenção da Morte. Esse ritual começou há 600 anos atrás. Descobri isso ao contar os cortes que eles fazem



durante cada cerimônia numa grande máscara oculta numa caverna. Essa máscara, que nunca é usada, tem a forma de um ancestral morto. Nessa cerimônia, os homens mais velhos, representado por um ancião de 60 anos de idade, transmitem às novas gerações toda a cultura que acumularam até aquela data.

RC — No seu entender, qual o papel que o cinema antropológico poderia desempenhar na solução dos problemas africanos?

JR — É difícil dizer, porque a posição de um africanista ou de um cineasta estrangeiro que filma na África é muito criticada. No Festival Pan-Africano realizado em Argel os africanos denunciaram os dois monstros que, segundo acreditam, ameaçam o continente: a negritu-

de e a etnologia. Eles acham que o etnólogo é um demônio que passa alguns anos entre povos subdesenvolvidos e vive confortavelmente o resto do tempo vendendo às universidades as impressões sobre o que viram. Isto é, ele é acusado de traficante de costumes negros para os brancos verem. Pessoalmente, acho necessário que a antropologia não se feche em si mesma, num monólogo de especialistas de países independentes e ricos que estudam os costumes de países que não são nem independentes nem ricos. Em *Petit a Petit* procurei mostrar isso ao questionar as dúvidas dos antropólogos africanos sobre o objeto de estudo dos antropólogos europeus, particularmente os franceses. Acho que o antropólogo tem o dever de estudar uma cultura

diferente da sua, pois pode vê-la com o distanciamento de quem não está dentro dela. Nossa missão é a de estudar os outros e permitir que eles também nos estudem. Essa é minha posição em relação à África, e por isso me atrevo a fazer esses filmes. Muitos africanos, sobretudo Ousmane Sambéne, dizem que o cinema tem fronteiras. Certa vez lhe perguntei por que não rodava filmes fora do Senegal. Ele respondeu que não tinha esse direito, devia filmar temas de seu próprio país antes de se aproximar de assuntos ligados a outros. Quando lhe apontei o exemplo de Michelangelo Antonioni, que filmou na Grã-Bretanha e nos Estados Unidos, e indaguei qual a diferença que poderia haver, ele me respondeu: "Antonioni vem de um país desenvolvido, e eu de um país subdesenvolvido".

RC — Você tem algum plano em relação ao Brasil?

JR — Queria realizar aqui um seminário com os novos diretores e também realizar um filme antropológico na Bahia um sociológico em São Paulo e outro de ficção no Rio de Janeiro. Todos possivelmente com a ajuda de Thomas Farkas.

FILMOGRAFIA

- 1947 — *Au Pays des Mages Noirs* (Nigéria)
- 1948 — *Les Magiciens de Wanzerbe* (Nigéria)
— *Initiation à la Danse des Possédés* (Nigéria)
- 1949 — *Circoncision* (Mali)
- 1950 — *Yenendi: les Hommes qui Fonte la Pluie* (Nigéria) — *Bataille sur le Grand Fleuve* (Nigéria)
- 1952 — *La Chasse à l'Hippopotame* (Nigéria)
— *Cimetière dans la Falaise* (Mali)
- 1953 — *Jaguar* (Gana) — *Les Maitres Fous* (Gana) — *Mammy Water/Ma Mère l'Eau* (Gana)
- 1955 — *Les Fils de l'Eau* (Nigéria)
- 1957 — *Moi, Un Noir* (Costa do Marfim)
- 1958 — *Moro-Naba* (Alto Volta)
- 1959 — *La Pyramide Humaine* (Costa do Marfim)
- 1960 — *Le Niger, Jeune Republique* (Nigéria)
- 1961 — *Hampi, il Pose le Ciel sur la Terre* (Nigéria) — *Chronique d'un Été* (França)
- 1962 — *Abidjan, Port de Pêche* (Costa do Marfim) — *Le Cocotier* (Costa do Marfim) — *Les Fêtes de l'Indépendance* (Nigéria) — *Le Palmier à Huile* (Costa do Marfim) — *Rose et Landry* (Costa do Marfim)
- 1963 — *La Punition* (França) — *Monsieur Albert, Prophète* (Costa do Marfim).
- 1964 — *Le Mil* (Nigéria)
- 1965 — *La Goumbé des Jeunes Nouceurs* (Costa do Marfim) — *La Chasse au Lion a l'Arc* (Nigéria) — *Gare du Nord* (França)
- 1971 — *Petit a Petit* (França/Nigéria)