

# Jean Rouch e o Surrealismo

Daniela Dumaresq

*Universidade de Fortaleza*

danidumar@yahoo.com.br

**Resumo:** Jean Rouch explorou o acaso, assim como os sonhos e a imaginação de seus atores para construir seus filmes. Características que ajudam a identificá-lo como um dos herdeiros do Surrealismo. Este artigo analisa como os filmes dialogam com as idéias do movimento que agitou a França dos anos 20. Para tanto, apresenta o discurso construído pelos analistas da obra de Rouch sobre as relações entre essa e o Surrealismo. Em seguida, analisa os filmes *La Punition*, de 1960 e *Gare du Nord*, de 1965. Esse artigo parte da idéia de que Rouch não se guia pelas mais famosas imagens surrealistas, empenhadas em desnaturalizar o cotidiano. Antes, ele criará outro tipo de imagem surrealista.

Palavras-chaves: Surrealismo, Jean Rouch, *Gare du Nord*, *La Punition*, Cultura de massa.

**Resumen:** Jean Rouch exploró la casualidad, así como los sueños y la imaginación de sus actores para construir sus películas. Estas características permiten identificarlo como uno de los herederos del Surrealismo. Este artículo analiza cómo sus películas dialogan con las ideas del movimiento que agitó la Francia de los años 20. Por tanto, presenta el discurso construído por los analistas de Rouch sobre las relaciones entre su obra y el Surrealismo. A continuación, se analizan las películas *La Punition*, de 1960 y *Gare du Nord*, de 1965. Este artículo parte de la idea de que Rouch no se guía por las imágenes más famosas de los surrealistas, empeñadas en desnaturalizar lo cotidiano. Antes bien, creará otro tipo de imagen surrealistas.

Palabras clave: Surrealismo, Jean Rouch, *Gare du Nord*, *La Punition*, Cultura de masas.

**Abstract:** Jean Rouch explored the fortuitous, as well as dreams and the imagination of his actors in creating his films. These features identify him as one of the heirs of Surrealism. This article analyzes how his films tackle the ideas of the movement that agitated France in the 1920s. Thus, it presents the discourse constructed by Rouch's analysts on the relations between his work and Surrealism. It then proceeds to analyse the films *La Punition*, 1960, and *Gare du Nord*, 1965. This article proposes that Rouch is not guided by the

most famous surrealist images denaturalizing daily life. On the contrary, he will create another kind of surrealist images.

Keywords: Surrealism, Jean Rouch, *Gare du Nord*, *La Punition*, Mass culture.

**Résumé:** Jean Rouch a exploré l'occasionnel et le hasard, ainsi que les rêves et l'imagination de ses acteurs pour construire ses films, caractéristiques qui pourraient permettre de l'identifier comme un des héritiers du Surréalisme. Cet article analyse comment les films dialoguent avec les idées du mouvement qui a agité la France dans les années 1920. Ainsi, il présente le discours construit par ceux qui ont analysé l'IJuvre de Rouch du point de vue des relations entre son travail et le surréalisme. Ensuite, il analyse les films *La Punition* (1960) et *Gare du Nord* (1965). Cet article part de l'idée que Rouch n'est pas guidé par les images surréalistes les plus célèbres, images avec lesquelles a été entrepris de détourner les codes de la vie quotidienne. Au contraire, il va créer un autre type d'images surréalistes.

Mots-clés: Surréalisme, Jean Rouch, *Gare du Nord*, *La Punition*, culture de masse.

## As idéias surrealistas: uma introdução

À época do lançamento de *Os Mestres Loucos*, o crítico francês Claude Beylie ressaltou aspectos desse filme identificados com Antonin Artaud e Luis Buñuel. Não se falava ainda em influência do Surrealismo nos filmes de Jean Rouch, nem as ligações evocadas pelo crítico indicavam especificamente essa direção, apesar dos dois nomes citados terem relação com o movimento. As ligações entre os filmes de Rouch e o Surrealismo viriam poucos anos depois. *La Pyramide Humaine* (1960) traz no título uma homenagem a Paul Éluard, autor do poema *Les dessous d'une vie ou La pyramide humaine* (1926). *La Punition* (1962) traz citações de vários escritores entre eles André Breton. A idéia de um *amour fou* está na base tanto de *La Punition*, quanto de *Gare du Nord* (1965). Para o crítico Claude Ollier, esse último filme, um esquete de *Paris vu par...*, seria um experimento da escrita automática defendida pelos surrealistas.

O Surrealismo teve seus dias de maior ebulição no período entre as duas grandes guerras. No manifesto de 1924, André Breton nos fala da junção de coisas dispare, da criação de imagens desconcertantes, da reinvenção dos objetos do cotidiano, da escrita automática, da dissolução das fronteiras entre sonho ou alucinação e realidade, da abertura ao acaso, do descontentamento com o presente, do desejo de liberdade. Esse seria um breviário dos ideais dos surrealistas.

Marcel Raymond, em seu livro *De Baudelaire ao Surrealismo*, resume os principais anseios de Breton como a busca por abrir caminhos para ondas de sonho, desejos de maravilhoso e de poesia integral, gritos de ódio contra o estabelecido, aspirações a uma liberdade total do espírito.<sup>1</sup> Esse programa combina uma poética e uma política. Acrescenta-se a ele, um processo de feitura: a escrita automática, uma técnica capaz de exprimir em forma de texto (escrito ou de outra natureza) o funcionamento do pensamento. A escrita automática funcionária como um ditado do pensamento e permitiria a expressão das idéias libertas dos ditames da razão, da hipocrisia e da moral. Dessa forma, o texto surgiria mais livre, mais próximo da imaginação que da realidade. A combinação desse processo de escritura com o programa surrealista fez do movimento um lugar propício para a criação de imagens desconcertantes.

A idéia da criação de imagens desconcertantes estará associada ao cinema surrealista. Peñuela Cañiza, em artigo dedicado a esse tipo de cinema, descreve-o como um cinema subjetivo, aberto ao onírico, ao universo dos sonhos. “Os autênticos cineastas do surrealismo [...] procuraram, obstinadamente, os fantasmas da liberdade e os obscuros objetos do desejo”.<sup>2</sup> Podemos considerar como filme-manifesto *O Cão Andaluz* (1929) de Luis Buñuel e Salvador Dalí. O filme abandona a lógica do relato linear, aderindo ao fluxo desconexo dos sonhos e diluindo a continuidade espaço-temporal. Ele é pródigo na construção de imagens desconcertantes, no rompimento com qualquer expectativa sugerida e nos saltos no tempo e no espaço. *O Cão Andaluz* nos leva, nós espectadores, a lugares sempre inesperados. Somos confrontados com

<sup>1</sup> Cf. Marcel Raymond, *De Baudelaire ao Surrealismo*. São Paulo, Edusp: 1997, p. 245.

<sup>2</sup> Eduardo Peñuela Cañiza, Surrealismo in Fernando Mascarelo(Org), *História do Cinema Mundial*, São Paulo: Papyrus, 2006, p. 151.

um formigueiro surgindo do centro da mão de um homem e com animais mortos sobre o piano. Todo o filme é uma desconcertante seqüência de imagens que trazem do cotidiano seus elementos para romper com a aparência de familiaridade.

O tipo de imagem desse filme de Buñuel se fixou no imaginário do público cinéfilo como exemplo típico das imagens do cinema surrealista. Mas não será nessa linha, a aproximação possível entre o Surrealismo e os filmes de Jean Rouch. Os filmes de Rouch primam, de modo geral, pelo realismo da imagem. O tratamento dado aos momentos de sonho ou de interferência do imaginário não difere do tratamento dado às imagens do restante do filme. É o caso da luta de boxe sonhada pelo protagonista de *Eu, um negro* (1958). Não há nada na imagem que a diferencie do restante do filme. Nenhuma luz especial, *ralenti*, dissolução de imagem ou movimento de câmera diferencia essa seqüência das demais. Nesse caso a seqüência narrativa informa ao espectador o caráter de sonho da cena que sacra Robinson campeão mundial de boxe: a menção aos desejos de glória, o contraste entre o seu cotidiano de trabalhador autônomo no cais do porto e a glória de campeão do mundo, a exibição de uma autêntica luta. Noutras, nem isso. E apenas podemos supor a ruptura entre o cotidiano e o universo de sonhos e desejos. Esse parece ser o caso de *Gare du Nord* de que falaremos adiante.

## Jean Rouch, o Surrealismo e o discurso da crítica

Rouch gosta de contar como descobriu os surrealistas: por acaso. Ele cria uma bela imagem para este evento: na primavera de 1934, o adolescente que acabara de concluir o ensino médio foi atraído por uma vitrine de livraria iluminada pelo sol e, ali expostas, revistas *Minotaure*.<sup>3</sup> Nelas, ele encontrou a reprodução de um quadro de Giorgio de Chirico e fotos feitas por Marcel Griaule dos Dogons, mesmo Griaule que mais

<sup>3</sup> Cf. Jean Rouch, *L'autre et le sacré: jeu sacré, jeu politique*. in C. W. Thompson (Org.), *L'autre et le sacré: surréalisme, cinéma, ethnologie*, Paris: L'Harmattan, 1995, p. 410.

tarde ele procuraria no Museu do Homem e seria seu orientador de doutorado; mesmos Dogons (povo africano) aos quais Rouch dedicaria uma série de filmes. “A partir desta iluminação de sol se pondo, eu segui o caminho iniciático ao longo de toda a minha adolescência. Descobrimo a pintura de Chirico, depois aquela de Salvador Dalí, depois o próprio Dalí. [...] Meu primo André Gain, pintor-fotógrafo e poeta, levava-me às vezes à noite para descobrir os ‘monstros sagrados’”.<sup>4</sup> Simpatizante confesso do surrealismo, ele publicou um poema na revista *Les Réverbères*, em 1939<sup>5</sup>. Por acaso, como gosta de dizer, ou aproveitando os ventos de uma cidade que era a capital cultural da Europa, Rouch freqüentou as festas de Jazz, os debates em torno do Surrealismo, os cineclubes onde se via e se falava de cinema.

O amigo de faculdade Jean Sauvy conta sobre o espírito que tomava conta de Paris na época. Ele e Rouch ouviam a música americana, freqüentavam uma sala de cinema onde projetavam filmes de vanguarda e visitaram a Exposição Surrealista Internacional.<sup>6</sup> Entre 1938-1939, os dois fizeram o curso preparatório militar. A guerra se aproximava contrastando com o desejo dos jovens de aproveitar a vida e expandir os conhecimentos. Na mesma época, Rouch começou a freqüentar as sessões de cinema organizadas por Henri Langlois nas noites de sexta-feira. Estas sessões estão na origem da atual Cinematheca Francesa. Mas Rouch era então um jovem que não pensava em fazer cinema.

Mais tarde, já como engenheiro no Níger, Rouch descobriria os rituais de possessão. Em entrevista a Esnault, ele rememora o período de trabalhos no Níger. Segundo suas declarações, seus compatriotas estavam dispostos a colaborar com os alemães e, para o trabalho de engenharia, faltavam condições materiais. Diante da escassez de gasolina e cimento, ele lidava com homens que carregavam areia na cabeça, numa época de trabalhos forçados. “Eu estava muito mais interessado nestes homens que no trabalho propriamente dito. [...] E assim eu fui levado a observar alguns eventos e a escrever os primeiros textos

<sup>4</sup>Jean Rouch, *L'autre et le sacré: jeu sacré, jeu politique*, op. cit., p. 411.

<sup>5</sup> Cf. Michel Fauré, *Les Réverbères* in *Histoire du Surréalisme sous l'Occupation*, Paris: La table ronde, 1982, p. 36.

<sup>6</sup>Cf. Jean Sauvy, *Jean Rouch tel que je l'ai connu*, Paris: L'Harmattan, 2006, p. 10-11.

que envie à Sociedade dos Africanistas do Museu do Homem”.<sup>7</sup> Um desses homens com quem Rouch lidava se tornaria fundamental para seu trabalho. O pescador Damouré Zika acompanharia toda a vida profissional do futuro cineasta e etnólogo, assumindo diferentes funções: tradutor, guia, assistente de filmagem, ator e diretor ao lado de Rouch<sup>8</sup>. Um dia, o então engenheiro recebeu um bilhete informado que Dongo – o espírito do trovão – havia matado dez operários, ao que Damouré teria respondido tratar-se de um assunto para a sua avó resolver. A senhora conduziu os ritos que teriam acalmado Dongo e despertado o interesse de Rouch pelo filme etnográfico. Nos anos 90, ao participar de um encontro sobre surrealismo, cinema e etnologia, ele reflete sobre suas experiências de juventude e relaciona o rito de possessão – os corpos metamorfoseados pelo transe – ao Teatro da Crueldade de Artaud: “Estas técnicas do corpo se metamorfoseando conheceram uma muito gentil avó songhay e um furiosíssimo Dongo, espírito do trovão... A experiência do teatro da crueldade era como um modelo reduzido e profano da misteriosa máquina de metamorfosear”.<sup>9</sup>

A influência do Surrealismo aparece nos filmes, por vezes, em citações diretas: um poema de Paul Éluard nomeia *La Pyramide Humaine*, de 1959. Noutras, aparece como o gosto pelo acaso, pelo banal, pelo improvisado. Nas críticas publicadas à época do lançamento dos filmes é possível encontrar algumas referências. Claude Beylie evoca Artaud e Luis Buñuel de *Terra sem Pão*<sup>10</sup> para falar do vigor artístico e da importância sociológica de *Os Mestres Loucos*.<sup>11</sup> Esta associação entre o trabalho de Rouch e Artaud seria retomada anos depois por Réda Bensmaïa. Para ele um filme como *Os Mestres Loucos* teria uma dívida com outro “mestre louco”, Artaud, quando este defende um teatro capaz

<sup>7</sup>Rouch em entrevista a Philippe Esnault, Jean Rouch ou Les Aventures d’un nègre blanc. *La Revue du Cinéma – Image et Son*, n. 249, avril, 1971, p. 58.

<sup>8</sup> Os dois e Lam Ibrahim Dia fundariam a produtora Dalarou (Damouré-Lam-Rouch). Os dois africanos colaboram em importantes filmes de Rouch, entre eles: *Os Mestres Loucos*, *Eu, um Negro*, *La Chasse au Lion à l’Arc*; *Jaguar* e *Petit à Petit*.

<sup>9</sup>Jean Rouch, *L’autre et le sacré: jeu sacré, jeu politique*, op. cit., p. 408.

<sup>10</sup> *Las Hurdes – Terre sans pain*, Luis Buñuel, 1932. O filme aborda os problemas de uma região pobre da Espanha, onde um regime alimentar inadequado, o baixo índice de higiene e os casamentos endêmicos provocam anomalias físicas.

<sup>11</sup> Cf. Claude Beylie, *Traité de bave. Cahiers du Cinéma*, Paris, n. 79, p. 59, jan. 1958.

de fazer a Europa reviver de maneira brutal, implacável e sangrenta sua própria presunção.<sup>12</sup>

Rouch recorria a improvisações e às experiências de vida dos atores com quem trabalhava. Dessa forma, abria-se para o acaso, para os arroubos da imaginação, para o abandono da lógica do relato linear. Assim ele fez seus filmes mais conhecidos: *Jaguar*, *Eu, um Negro*, *Crônica de um Verão*. Nesses filmes as histórias surgem das conversas entre o diretor e os atores. Tal método resulta em filmes marcados pela dissolução das fronteiras classificatórias, sejam elas artísticas ou científicas. René Prédal<sup>13</sup> encontra na mistura de teatro, poesia, ficção e etnografia um acento lúdico que seria fruto do interesse de Rouch pelo Surrealismo. Para ele, o cineasta emprega em seus filmes uma metodologia herdada dos poetas daquele movimento (numa referência à escrita automática) e tem o gosto pela provocação, seja ela estética, científica, social ou religiosa. Os elementos que ligariam o trabalho de Rouch àquele dos surrealistas aparecem nos textos críticos como pujança artística (especificamente em Beylie), misturas improváveis, figurações fantásticas, e ainda no uso da improvisação como método, do acaso e do encontro como temática.

A associação entre o trabalho de Rouch e o movimento surrealista torna-se mais presente na crítica após o lançamento de *La Punition*. Por um lado, Rouch inclui no filme citações de Breton ao lado de Arthur Rimbaud e Marquês de Sade.<sup>14</sup> Mas, sobretudo, reclama a influência do Surrealismo em longa entrevista concedida aos *Cahiers du Cinéma*.<sup>15</sup> Nessa entrevista, ele busca responder aos críticos que receberam mal a experiência por ele realizada. E também declara seu contentamento em saber do apreço de Breton pelo filme, pois teria encontrado nele o tom de *Nadja*. *La Punition* foi praticamente inteiro improvisado diante da câmera. Apenas uma idéia inicial regeu o filme. Uma adolescente

<sup>12</sup> Réda Bensmaïa, Un cinéma de la cruauté in *CinémAction*. Paris, n. 81, p. 64-67, 1996.

<sup>13</sup> Cf. René Prédal, La place du surréalisme. *CinémAction*. Paris, n. 81, p. 56-58, 1996.

<sup>14</sup> Diz Breton sobre os dois autores: “Sade é surrealista no sadismo. [...] Rimbaud é surrealista em seu modo de vida e em outras coisas”. Cf. André Breton, Manifesto do Surrealismo, op. cit., p. 41.

<sup>15</sup> Cf. Louis Marcorelles, Eric Rohmer, Entretien avec Jean Rouch. *Cahiers du Cinéma*, Paris, n. 144, p. 1-22, jun. 1963.

é dispensada do colégio e resolve passear por Paris. Depois de alguns encontros ao acaso e tomada pelo tédio ela tenta voltar para casa, enquanto sofre a abordagem de vários homens. Rouch recheou o filme com referências literárias. No entanto, elas não foram o suficiente para convencer alguns. Para *Positif*, esse filme é a prova de que seu realizador não tem nada a dizer,<sup>16</sup> numa alusão à temática “pouco séria” dos jovens entediados. Também Roberto Rossellini critica *La Punition*. Para ele, o filme é enfadonho, preguiçoso e lamentável.<sup>17</sup> Diante das críticas que já circulavam verbalmente, antes mesmo da publicação pelas revistas, o próprio diretor defende seu filme aproximando a temática e a metodologia do Surrealismo. E a partir das declarações do diretor, os improvisos que estão na base de seus filmes seriam associados mais facilmente ao movimento do pré-guerra.

O Surrealismo será evocado com mais força pela crítica apenas mais tarde, por ocasião do lançamento, em outubro de 1965, de *Gare du Nord*. O filme pode ser visto como uma espécie de autocrítica. Rouch teria cedido aos argumentos mais rigorosos contra *La Punition* e buscado “corrigir os erros” no novo filme. Aqui, ele retoma o tema do acaso, do encontro, do amor à primeira vista, mas trabalha sobre um diálogo pré-elaborado. Segundo o diretor, essa decisão foi tomada ao refletir sobre *La Punition*: sete horas e meia de balbúcio filmado corresponderam a uma meia hora de coisas essenciais. Rouch, no entanto, garante que a improvisação da *mise-en-scène* foi mantida.<sup>18</sup> Com o lançamento de *Gare du Nord* a influência do Surrealismo na obra Rouch é reconhecido. Para Jean-André Fieschi, esse filme, além de privilegiar o tema do encontro, dispõe da construção de um espaço-tempo que se assemelha a algumas obras surrealistas.<sup>19</sup> Para Claude Ollier, a filmagem em plano-seqüência ressalta a importância do acaso para a história; um *acaso objetivo* como o de Breton.<sup>20</sup>

<sup>16</sup> Robert Grelier, *La Punition. Positif*, Paris, n. 66, p. 144, jan. 1965.

<sup>17</sup> Rossellini em entrevista a Fereydoun Hoveyda, Eric Rohmer, *Nouvel entretien avec Roberto Rossellini. Cahiers du Cinéma*, Paris, n. 145, p. 4, jul. 1963.

<sup>18</sup> Cf. Jean Rouch, *Gare du Nord, Cahiers du Cinéma*, Paris, n. 171, p. 11, out. 1965.

<sup>19</sup> Cf. Jean-André Fieschi, *Paris vu par... Film à sketches. Cahiers du Cinéma*, Paris, n. 168, p. 73, jul. 1965.

<sup>20</sup> Cf. Claude Ollier, *Cinéma-surréalité. Cahiers du Cinéma*, Paris, n. 172, 50-52, nov. 1965.

Para Ollier,<sup>21</sup> a câmera de Rouch seguindo Odile foi prenunciada por aquela que segue Damouré em *Jaguar*, Nadine em *La Punition* e que acompanha as aventuras dos adolescentes de *La Pyramide Humaine*. Referindo-se ao trabalho improvisado do diretor diante da cena, fala em descoberta “automática”. Assim, ele constrói o argumento que levará ao Surrealismo, destacando o acaso e o plano-seqüência como parte das influências do pensamento de Breton no filme. Chega a se perguntar por que outros diretores identificados com o Surrealismo, entre eles Buñuel, não exploraram mais o uso do plano-seqüência. Assim, ao mesmo tempo em que identifica a experiência de Rouch com o Surrealismo admite a existência de outros diálogos com o movimento para além do plano-seqüência como analogia da escrita automática; mas também para além das imagens desconcertantes criadas por Buñuel.

O gosto pelo acaso e pelo espontâneo seria adotado por Rouch como forma em algumas de seus filmes (*Gare du Nord* entre eles) e, sobretudo, como método de trabalho. E quando reconstrói em discurso sua própria vida, não o faz diferentemente. Nos textos em que fala de si, Rouch gosta de ressaltar o papel do acaso. A luz da primavera o levou ao Museu do Homem e ao Surrealismo. Os passeios noturnos ao lado do primo o aproximaram do meio artístico. A guerra lhe fez descobrir a África. Esse gosto do acaso revelado ao falar de sua vida é reencontrado em seus filmes. Por vezes nas narrativas que jogam com o destino das personagens na quais decisões racionais e acontecimentos aleatórios parecem ter a mesma importância. Em outras pelo seu método de construir essas narrativas, somando a um conhecimento prévio das temáticas, o improvisado e os imprevistos da hora da filmagem.

### ***La Punition e Gare du Nord***

Para analisar a influência do Surrealismo nos filmes de Rouch, nos deteremos em dois de seus filmes: *Gare du Nord* e *La Punition*. Eles destoam em meio a produção do cineasta e etnólogo francês, em maior parte dedicada às imagens da África e dos povos africanos. No entanto, Rouch traz para esses filmes realizados em Paris boa parte da reflexão que motivavam seus outros filmes do período. A abertura para o acaso,

<sup>21</sup> Cf. Claude Ollier, *Cinéma-surréalité*, op. cit., p. 50-52.

o aproveitamento dos imprevistos de filmagem, o gosto pelo banal, a busca por compreender uma cultura, a construção de uma imagem realista. *Gare du Nord*, realizado pouco tempo depois de *La Punition*, pode ser visto como uma atualização deste. Ambos tratam de temas semelhantes e trazem no elenco a mesma atriz. No entanto, enquanto *La Punition* traz em si a crença na liberdade, *Gare du Nord* mostra uma profunda desconfiança com relação ao futuro de um mundo tomado pela terceira cultura, conceito elaborado por Edgar Morin na mesma época<sup>22</sup>.

A protagonista de *Gare du Nord*, Odile, poderia ser vista como um retorno às telas de outra personagem criada por Rouch e igualmente interpretada por Nadine Ballot. Trata-se da jovem de *La Punition*. Fugindo do tédio e sonhando com um louco amor, ela se entrega a encontros fortuitos pelas ruas de Paris. Alguns problemas postos pelo filme mais antigo são retomados em *Gare du Nord*: a temática do encontro, o desejo de fuga, o acaso interferindo no curso da protagonista. Mas a Nadine de *La Punition* não é a mesma Odile de *Gare du Nord*. A personagem de *La Punition* parecia buscar um lugar onde a vida e a poesia se encontrassem. Odile parece esperar por um golpe de sorte e não por um sopro de liberdade. Uma não se importa com dinheiro, a outra deseja consumir os objetos e as maneiras de viver oferecidas pelas revistas femininas. Ambas citam o desejo de encontrar um louco amor. Para Nadine, basta apenas que ele chegue por acaso e ajude-a em sua fuga pelo mundo. Já Odile sonha com uma vida como a dos novos deuses, os olímpicos descritos Morin.<sup>23</sup>

*Gare du Nord* é filmado em plano-sequência. Apenas dois cortes são visíveis: o que nos leva a Odile e outro que nos faz abandoná-la. Um terceiro corte é disfarçado no escuro do elevador, tornando-se imperceptível para o espectador. O filme conta a história de um casal que inicia uma briga por causa da vista da janela do apartamento em que vivem em um bairro popular de Paris. Uma construção ameaça tampar a visão da parte mais glamorosa da cidade e com a qual sonha Odile. O marido, Jean-Pierr, parece não se importar com isso o que leva os dois a uma discussão sobre valores, desejos, sonhos e, por fim, à separação. Odile deixa para trás o marido e embarca no elevador. Já

<sup>22</sup> Cf. Edgar Morin, *Cultura de Massa no Século XX: o espírito do tempo I - neurose*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1990.

<sup>23</sup> Cf. Edgar Morin, *Cultura de Massa no Século XX*, op. cit.

na rua, quase é atropelada por um homem. Rico e em busca de uma razão para viver, ele convida a moça para seguir com ele por onde ela quiser. Mas ela recusa-se e o homem se joga nos trilhos do trem.

Odile sonha com uma vida de luxo e aventuras, mas recusa-se a fugir com esse homem de espírito livre. Para Nadine, em *La Punition*, o desejo de fuga não surge da vontade de ir a algum lugar específico. O filme fala mais do descontentamento com o presente e a eterna busca pela liberdade. A fuga desejada pela personagem de *Gare du Nord* é rumo a uma vida de sonhos. Ela parece desejar abandonar uma vida percebida como repetitiva e entediante. Os lugares que Odile frequenta em seus devaneios são aqueles que parecem revestido pelo *glamour* olímpico. Ela não gosta de seu trabalho nem recebe o bastante para suprir seus desejos de consumo. Seu marido, igualmente, não pode lhe oferecer passeios de carro nem viagens de férias. Mais do que um desejo imanente de liberdade, Odile parece sentir-se frustrada por não poder integrar-se à sociedade de consumo.

Outra é a natureza de Nadine. Entre o tédio e o devaneio que a fizeram ser suspensa do colégio, ela passeia pelas ruas de Paris. A cena inicial do filme mostra Nadine chegando ao liceu. A câmera não a acompanha e, assim, deixa à imaginação do público a cena povoada por sons de passos e suspiros. Após entrar atrasada em sala e permanecer alheia às explicações da professoras, ela retorna à rua. Já livre, parece buscar algo que sacuda seus nervos: um louco amor, uma viagem a não importa que lugar ou mesmo um livro nos sebos às margens do Sena. Longe da lógica ensinada nas escolas, ela entrega-se aos tortuosos caminhos da cidade. *La Punition* parece ecoar um trecho de *L'amour fou*, no qual Breton fala sobre o espírito do Surrealismo: "Ainda hoje, espero de minha disponibilidade, desta sede de errar *ao encontro* de tudo, da qual me asseguro que ela me mantenha em misteriosa comunicação com os outros seres disponíveis, como se nós tivéssemos sido de repente chamados a nos reunirmos".<sup>24</sup> Errando pelas ruas de Paris, Nadine nada mais espera que encontrar alguém tão disponível quanto ela. Este também parece ser o espírito que rege o homem que cruza o caminho de Odile.

Também a produção de *La Punition* teve inspiração surrealista. Rouch tentou aplicar ao cinema o método da escrita automática, o *automatismo*

<sup>24</sup> André Breton, *L'Amour Fou*. Paris: Gallimard, 1937. (grifos do autor)

*psíquico* ou *ditado do pensamento*, como descreveu Breton.<sup>25</sup> Por dois dias a equipe seguiu os atores propondo diálogos e encontros ao sabor do acaso e deixando que a imaginação ditasse as cenas assim como as escolhas de ângulos de câmera. Para Breton, o diálogo é uma das melhores formas de linguagem para o Surrealismo:<sup>26</sup> as respostas desconexas, os solilóquios e tudo o que se esconde pelos mecanismos da sociabilidade. E Rouch proporá à Nadine três encontros baseados na improvisação das falas. É bem verdade que Rouch juntará, aos diálogos, citações poéticas. Entre os autores citados: Breton, Rimbaud e Sade. Em *La Punition*, o Surrealismo se faz presente na personagem, na narrativa, nas poesias citadas, na tentativa de exercitar a escrita automática. Pouco restará da sede de liberdade de Nadine para Odile. No entanto, também em *Gare du Nord* o Surrealismo deixará sua marca, quando o filme se abrir para a irrupção da irrealidade.

Uma das características do trabalho dos surrealistas seria criar imagens que desafiarão o bom senso.<sup>27</sup> Mas a primeira metade de *Gare du Nord*, centrada na cena de briga do casal, em nada desafia o bom senso. Trata-se, antes, de uma cena cotidiana e perfeitamente integrada à realidade social da França de seu tempo. Talvez encontremos essas imagens desafiadoras na segunda parte do filme, quando cruzar o caminho de Odile a personagem de seus sonhos. Ele mora no rico bairro de Auteuil, jamais trabalhou e a convida a acompanhá-lo até o aeroporto, para pegarem um avião a não importa que lugar. Este homem parece oferecer-lhe a oportunidade de realizar todos os seus desejos. Ele repete quase palavra por palavra as falas ditas por Odile durante a discussão com o marido. Assim, ele aparece como a materialização dos sonhos de Odile, como se fosse uma personagem surgida de sua imaginação. A câmera que se aproxima da moça, quando sentada à mesa de café e mergulhada em sonhos, oferece uma pista. O plano fechado no rosto de Odile será repetido por toda esta segunda parte. Sempre fechado em um, no outro ou mesmo enquadrando o casal. Ao acompanhá-los muito de perto, a câmera nos obriga a nos concentrarmos em seus rostos e não nos dá a oportunidade de nos perdermos

<sup>25</sup> Cf. André Breton, Manifesto do Surrealismo in *Manifestos do Surrealismo*. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2001. p. 40.

<sup>26</sup> Cf. André Breton, Manifesto do Surrealismo, op. cit., p. 50-51.

<sup>27</sup> Cf. Marcel Raymond, *De Baudelaire ao Surrealismo*, op. cit., p. 248.

na materialidade da cidade, do bairro que dá nome ao filme. Neste momento, *Gare du Nord* abandona o tom cotidiano da cena de briga de casal para mergulhar em um mundo mais próximo dos sonhos. Esta junção de dois mundos estranhos um ao outro parece satisfazer à idéia de “imagem surrealista” descrita por Breton aquela que “apresenta o mais alto grau de arbitrariedade”.<sup>28</sup>

O encontro entre Odile e o homem de Auteuil parece fornecer elementos da imagem surrealista. Como explicar o encontro improvável? Que noção de verossimilhança guiaria a cena? A descida do elevador conduziria Odile a um lugar onde tudo é possível e a faria mergulhar em um mundo onde suas personagens ganham vida. O tom amigável da conversa contrasta com o conteúdo das frases ditas. A absurdidade da cena surge da combinação de conversa banal com a reprodução, quase palavra por palavra, das frases ditas por Odile em sua briga com o marido. Mas agora as palavras estão na boca de outra pessoa e a moça não as reconhece.

Esses seres desconhecidos, que aparecem de repente e de repente somem e dizem coisas sem sentido aparente parecem personagens de sonhos. Assim, não seria possível analisar a segunda metade do filme partindo dos mesmos parâmetros de seu início. As duas partes de *Gare du Nord* parecem unir, no escuro do elevador, o tempo da vigília e o tempo do sono. Encontro ao gosto do Surrealismo com suas imagens improváveis. O alto grau de arbitrariedade, próprio ao tempo do sono, justificaria a junção destas personagens socialmente discordantes. Seria este homem fruto das alucinações de Odile ou a vida ria-se dela ainda uma vez? Personagem de alma livre que parece apenas procurar outras almas, disponíveis como ele, para errarem juntos pelo mundo. Odile que renega a vida medíocre ao lado do marido não pode dizer “sim” ao homem de Auteuil. O *raccord* perfeito no escuro do elevador esconderia uma quebra profunda na narrativa e nos conceitos trabalhados no filme. A sociedade de consumo, tratada com realismo na cena inicial é substituída por um mundo onírico de personagens fantásticas surgidas não se sabe da onde. Nesse mundo o espectador apenas advinha acontecimentos, entrevê cenários e deixa-se guiar pela câmera.

As duas metades de *Gare du Nord* mergulham o filme em uma das características caras a Breton: a mistura de realidade e irreabilidade, de

<sup>28</sup> André Breton, Manifesto do Surrealismo, op. cit., p. 54-55. (grifo do autor)

razão e desrazão, de reflexão e de impulso.<sup>29</sup> Não sabemos se Odile, pelas ruas de Paris, sonha, lembra-se ou vive. Seria seu “não” final uma negativa ao impulso, ao acaso ou aos sonhos? O filme de Rouch parece nos dizer que no mundo de Odile, povoado pelo imaginário difundido pelas revistas femininas, já não há espaço para os fantasmas da liberdade ou para os obscuros objetos de desejo. Os sonhos de Odile não se reconhecem no homem de Auteuil, cujos anseios parecem ecoar outros tempos. Seres separados não apenas pelos extremos de Paris, mas também pelo tempo em que vivem, temporalidade simbólica traduzida pelos desejos manifestos de cada personagem: uma ligada ao mundo de consumo, outra ainda querendo acreditar na liberdade do espírito.

Para Benjamin, os surrealistas, partidários do comunismo, apresentam um pessimismo integral. Tal pessimismo traduz-se em desconfiança. Desconfia-se do destino da liberdade, do destino da humanidade européia, de qualquer forma de entendimento mútuo, seja ele entre as classes, entre os povos ou entre os indivíduos.<sup>30</sup> O filme de Rouch parece ser a materialização desse pessimismo, não se acredita nem na liberdade nem no entendimento mútuo. Pior ainda, não se acredita mais no imaginário. No Surrealismo, a imaginação torna as coisas reais, mas fala-se aqui na liberdade do imaginar e na realidade dos sonhos. Nesse lugar comandado pela mente, torna-se possível o encontro entre o homem de Auteuil e Odile. Mas os seres e lugares imaginados não atravessam a porta invisível quando se faz o caminho de volta para o cotidiano. Do lado de lá, eles vivem e morrem. Odile, no entanto, nem mesmo em sua mente pode dizer sim a seus sonhos. Ela parece nos dizer que já não há mais lugar para deixar fluir livre a imaginação em busca da poesia e do maravilhoso.

Em *Gare du Nord*, Odile já não pode mais desfrutar da liberdade de sua mente, ela que já não buscava a liberdade de suas ações. A vida imaginária apenas pode ser devaneio. É como em um devaneio que Odile mergulha nas ruas de Paris e encontra o homem de Auteuil.

<sup>29</sup> André Breton, Segundo manifesto do Surrealismo in *Manifestos do Surrealismo*, op. cit., p. 169.

<sup>30</sup> Cf. Walter Benjamin, O surrealismo: o último instantâneo da inteligência européia in *Obras Escolhidas I (magia e técnica, arte e política)*, São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 34.

Entre surpresa e assustada ela nega essa vida que se oferece a ela. Nesse filme, a desconfiança surrealista transfigura-se na dupla morte. O homem de Auteuil nega a vida e Odile diz “não” à porta que se abriu para seus sonhos.

O sonho com uma vida como a dos olímpianos parece, então, constituir amarras para a vida de Odile, vida vivida ou imaginada. Assim, o filme de Rouch parece nos dizer que quando o espírito perde espaço para os sonhos de consumo, chega ao fim o tempo de sonhar com a liberdade. O último vestígio desse tempo sonhado se entrega aos trilhos de trem. O homem de Auteuil ainda tinha a esperança de viver um louco amor, uma vida de mistérios, mas vê seu sonho dissipar-se quando Odile lhe diz “não”. Em *Gare du Nord*, os sonhos são tolhidos e a imaginação pouco se rebela. Assim como se imagina pouco, pouco se realiza. Não se representa o gangster, não se tenta ser artista, não há espaço para a realização dos sonhos pregados pela cultura de massa. Também não há mais espaço para o homem de espírito livre em busca de seus pares, o homem surrealista. Percebemos então, que o alto grau de arbitrariedade desse encontro não se deve apenas a esse trânsito improvável entre os dois bairros de Paris. Mas, como Jean-Pierre, o marido, permanecia ligado à cidade em demolição, também o homem de Auteuil não está adequado ao espírito do tempo. E Odile que largou o marido e se negou a fugir com o homem de Auteuil é, então, abandonada pela câmera.

## **Ainda uma palavra**

Para encontrar relações entre o Surrealismo e os filmes de Rouch é preciso primeiro esquecer as imagens de *Um Cão Andaluz*. Rouch buscou construir imagens realistas e pouco ou nada em seus filmes criam diferenças entre os momentos de sonhos e de vida cotidiana. Por toda sua obra encontramos o gosto pelo acaso e pelo improvisado que pode ser visto como uma herança da idéia de escrita automática ou do espírito surrealista errando em busca de poesia. No entanto, mais que desnaturalizar o cotidiano, Rouch buscou naturalizar o sonho. Em *Gare du Nord* não podemos mais que desconfiar da irrealidade do homem de Auteuil. Podemos apenas afirmar o alto grau de pessimismo do filme diante de

uma sociedade em que avançam os desejos de consumo e os sonhos de *glamour*, diante de um mundo onde já não podemos mais errar.