

## Jean Rouch e a ética do encontro1

## MARCIUS FREIRE

Doutor em Cinematografia pela Universit'e de  $Paris\ X$  – Nanterre Professor do Programa de Pós-Graduação em Multimeios do Instituto de Artes da UNICAMP

**Resumo:** Partindo da constatação de que um dos principais elementos que conformam a construção de um documentário antropológico é a qualidade do "encontro" que se estabelece entre o cineasta e as pessoas filmadas, defendemos, aqui, que este aspecto corresponde a uma das principais características dos filmes de Jean Rouch. Corolário natural desse fato, encontramos a questão ética, primordial em tempos de caça às imagens mais insólitas que assola o documentário contemporâneo, imagens essas que, para tomarem forma, nem sempre são movidas por princípios morais transparentes.

Palavras-chave: Ética. Documentário. Encontro. Jean Rouch.

**Abstract:** Assuming that one of the main elements characterizing the construction of an anthropological documentary is the quality of the "encounter" established between filmmaker and people being shot, it is claimed here that this aspect corresponds to one of the main characteristics of Jean Rouch's movies. As a natural corollary of this fact, there is the ethical question, which is fundamental in times in which the chase after the most unusual images invades contemporary documentary. In order to become what they are, those images are not always moved by transparent moral principles.

**Keywords:** Ethics. Documentary. Encounter. Jean Rouch

**Résumé:** A partir de la constatation que l'un des éléments les plus importants de la construction d'un documentaire anthropologique se trouve dans la qualité de la 'rencontre' du cinéaste avec les personnes filmées, on peut soutenir que cet aspect caractérise pour une très grande part l'élaboration des films de Jean Rouch. Corollaire naturel de cet état de fait, nous retrouvons la question éthique, question primordiale à l'heure de la chasse aux images les plus insolites qui domine le documentaire contemporain ; des images qui, pour se former, ne prennent pas toujours appui sur des principes moraux très affirmés.

Mots-clés: Éthique. Documentaire. Rencontre. Jean Rouch.

Segundo Claudine de France, existe, na realização de qualquer documentário sobre o Outro, uma prática que não aparece obrigatoriamente na tela, mas que vai determinar, de forma incontornável, o resultado final do filme: a inserção. Tal prática faz parte de uma fase no processo da construção fílmica por ela denominada de "fase preliminar". No tipo de filme a que chama de "exposição" e que define o documentário clássico, essa fase se traduz na aproximação do cineasta - ou de alguém de sua equipe - às pessoas observadas, com o intuito de aprender sobre elas aquilo de que precisa para a conformação de seu filme. Nessa fase, o cineasta se serve de recursos tais como a identificação de informantes, a entrevista, a observação imediata - geralmente acompanhada de anotações - de elementos passíveis de serem gravados; em suma, suas ações têm, quase sempre, como objetivo a prospecção dos elementos que darão forma ao seu roteiro, pois será este último a servir de guia nas filmagens. Conforme define a autora,

fase preliminar é o período durante o qual é posto em ação um verdadeiro dispositivo de antecipação do conteúdo do filme e de sua apresentação. Pretende-se com isso levar a bom termo a inserção no meio observado, a escolha do sujeito, a decupagem da atividade observada em suas fases e aspectos mais representativos mas também nos mais acessíveis à imagem animada; enfim, arrisca-se a eventualmente formular algumas perguntas e até mesmo hipóteses, cuja pertinência será em seguida verificada pelo filme. Fase de decisão, de previsão, de interrogação, a pesquisa preliminar, como vemos, permite que o filme a ser feito cerque-se de garantias de seriedade sem as quais não será, aos olhos do pesquisador, mais que um vago rascunho (FRANCE, 1998: 316).

Esse procedimento caracteriza boa parte da produção documental clássica. A ele, Claudine de France contrapõe uma fase preliminar cujo objetivo não é mais conhecer de forma aprofundada a manifestação estudada, mas permitir ao cineasta proceder à sua própria inserção no meio observado:

Esta inserção consiste em fazer-se aceitar pelas pessoas filmadas – com ou sem câmera – e em convencê-las da importância de colaborar tanto na realização do filme quanto no aprofundamento da pesquisa. Isto significa que a originalidade e o êxito da fase de inserção devem-se principalmente à qualidade moral e psicológica dos vínculos que venham a se estabelecer entre cineasta e pessoas filmadas (FRANCE, 1998: 344).

1. Este texto corresponde à nossa apresentação nos Colóquios Jean Rouch (Brasil), concebidos por Mateus Araújo Silva e Andrea Paganini, a quem agradeço o gentil convite, realizados na Cinemateca Brasileira, em São Paulo e no Instituto Moreira Salles, no Rio de Janeiro, nos meses de junho e julho do corrente. Passagens do presente artigo, em uma versão modificada e mais extensa, encontram-se publicadas na *Revista Galáxia* (PUC-SP), v. 14, p. 13-28, 2007.

Como exemplo, cita a experiência de Richard Leacock, que, segundo declara, antes de passar propriamente às filmagens de *Eddie* (1961), dedicado à vida de Eddie Sachs, piloto de corridas de automóvel, "participou de sua vida quotidiana, nadando, pilotando, fazendo refeições com ele, sem nunca o interrogar". Com tal procedimento, o realizador evita que o seu filme resulte de um contato fugaz, totalmente – ou em grande parte – calcado numa "relação" em que o outro apenas fornece seu corpo, sua voz, seu meio ambiente para a construção de um artefato audiovisual na qual terá pouca ou nenhuma interferência.

De maneira resumida, poderíamos avançar que, para Claudine de France, existem duas estratégias bem definidas de aproximação com as pessoas a serem observadas em um documentário antropológico, ambas identificadas como "inserção": "inserção superficial" e "inserção profunda". A primeira corresponde àquilo que, como dissemos aqui, caracteriza o documentário clássico, ou "filme de exposição", como prefere chamar a autora; a segunda tem sua origem na conhecida iniciativa de Flaherty que, atualizada pelos novos instrumentos de registro audiovisuais, desdobrou-se naquilo que ela chama de "filme de exploração".

Para cada uma dessas modalidades teríamos um tipo de inserção: superficial para o primeiro e profunda para o segundo. Contrariamente ao que acontece com o documentário clássico ou filme de exposição, em que a inserção, por ser superficial, se esgota quando começam as filmagens:

Quando um processo exploratório é iniciado, a inserção não cessa com os primeiros registros; ela se prolonga muito além do instante, certamente decisivo, em que o cineasta vê-se plenamente autorizado a filmar aqueles que observa. Este prolongamento da inserção apóia-se no diálogo gestual durante o qual as pessoas filmadas encenam suas próprias atividades diante da câmera, e no diálogo verbal que se instaura entre cineasta e protagonistas no momento do exame em grupo da imagem, entre dois períodos de registro. É nesse sentido que a fronteira entre as preliminares e a realização do filme propriamente dita é extremamente vaga (FRANCE, 1998: 348).

Vemos, assim, que as relações humanas estão no cerne do processo de realização de um filme de exploração, pois a inserção praticamente se confunde com a consecução dos registros propriamente dita. Ou seja, ela se prolonga até a conclusão do

trabalho e, em casos mais emblemáticos, ultrapassa em muito essa conclusão. Jean Rouch e os Songhay e Sorko do Níger, e os Dogon do Mali; John Marshall e os Bushman do deserto Kalahari; Tomothy Asch e os Yanomami da Amazônia venezuelana são alguns exemplos de relações humanas que se estenderam no tempo e que, vez por outra, geraram filmes. Jean Rouch foi, incontestavelmente, o cineasta que mais longe levou as relações de sua vida com seus filmes. Se uma demonstração disso fosse necessária, poderíamos citar seu envolvimento com aquele que viria a se tornar seu grande companheiro de jornada, seu irmão africano, Damouré Zika.

Recém-chegado à África, o engenheiro civil Jean Rouch se viu chefe de um canteiro de obras da estrada que ligava Niamey a Gao, no Níger. Os raios que caíam na região fizeram várias vítimas, e o jovem Damouré, empregado como ajudante na construção, disse ao seu chefe que aquele era um assunto para a sua avó Kalia. A velha feiticeira realizou um ritual fúnebre evocando o espírito do trovão e fez o jovem engenheiro começar a "descobrir o maravilhoso africano".

A partir de então, a amizade entre os dois homens redundou em filmes como *Bataille sur le grand fleuve* (1951), o primeiro deles, *Jaguar* (1954-1967) e *Les Maîtres fous* (1954), em que Damouré foi responsável pelo som, dentre tantos outros, até culminar com o trágico desastre automobilístico que tirou a vida do *griot* gaulês em 2004, numa localidade a quatrocentos quilômetros a nordeste de Niamey, no Níger. Assim como entrara no maravilhoso africano acompanhado de Damouré, é em sua companhia que Rouch o deixa, única vítima dos quatro ocupantes do automóvel acidentado.

Poderíamos então dizer, sem medo de sermos hiperbólicos, que praticamente toda a obra de Jean Rouch é o resultado desse primeiro encontro, dessa "inserção profunda" que deu a seus filmes aquele caráter "exploratório" de que falava Claudine de France. A relação humana que, a partir desse momento, passou a existir entre ele e os seus amigos africanos imprimiu em seus filmes as marcas que vão influenciar de maneira decisiva o documentário moderno.

Mas, que marcas são essas? De que procedimentos e estratégias de *mise en scène* se serviu Rouch para conformar a sua

obra? Evidentemente não estou me dispondo a responder a essas questões, pois creio que este é o objetivo deste nosso colóquio. Mas, gostaria de tentar jogar alguma luz sobre uma dessas marcas.

E começaria citando a famosa querela envolvendo Jean Rouch e Sembène Ousmane. Em meados dos anos 60, numa conversa em forma de entrevista, Rouch perguntou a Ousmane por que ele não gostava de seus filmes puramente etnográficos, aqueles em que ele mostra a vida tradicional. Sembène respondeu: "Porque eles mostram, descrevem uma realidade, mas sem ver a sua evolução. As recriminações que lhes faço são as mesmas que faço aos africanistas: olhar-nos como se fôssemos insetos". E continuou:

No mundo do cinema 'ver' não é suficiente, é preciso analisar. O que me interessa é aquilo que vem antes e depois do que vemos. O que me desagrada na etnografia (...) é que não basta dizer que um homem que vemos está andando, é necessário saber de onde ele vem e para onde ele vai... (CERVONI, 1996: 105, 106).

Essa observação de Sembène foi provocada pela justificativa que lhe dava Rouch para fazer filmes na África:

A própria noção de etnologia está baseada na seguinte idéia: se alguém é colocado diante de uma cultura que lhe é estrangeira, certamente verá algumas coisas que as pessoas que vivem no interior dessa mesma cultura não vêem (CERVONI, 1996: 104).

De tudo isso, o que entrou para a história foi a *boutade* de Sembène: "Você olha para nós como se fôssemos insetos". De toda maneira, o que interessa aqui é essa relação de subordinação revelada pelo cineasta senegalês em que o observado se submete ao sistema de representação do observador; em que aquele não dispõe da possibilidade da intervir no processo de observação e é por ele subjugado. Na maior parte das vezes, na etnografia tradicional – e estamos falando aqui, por enquanto, de filme etnográfico –, essas duas entidades pertencem a sociedades diferentes, com culturas, valores diferentes e, por que não, sistemas narrativos diferentes.

O cinema documentário de maneira geral, se abstrairmos desse gênero subgêneros como os filmes de montagem, produções sobre o mundo animal etc., caracteriza-se justamente por abrigar filmes que são produtos dessa relação de subordinação. Aquele ou aquela que empunha a câmera detém um poder inquestionável

sobre aqueles ou aquelas que são objeto de sua mirada. Independentemente dos procedimentos de compartilhamento desse poder, em voga já há algum tempo, como distribuição de câmeras aos sujeitos observados nos moldes de *O prisioneiro da grade ferro* (2003), de Paulo Sacramento, ou da bem mais antiga antropologia partilhada – cujas raízes foram fincadas por *Nanook, o esquimó* (1922), de Robert Flaherty, mas que vai encontrar seu desabrochamento com Jean Rouch, em que o filme se constrói a partir da devolução às pessoas filmadas das imagens registradas e do diálogo que se estabelece entre elas e o cineasta –, esse poder está sempre presente, pois, em sua quase totalidade, a montagem final dos filmes fica nas mãos do realizador.

Há, portanto, na realização de todo documentário, uma relação de poder, quer o realizador queira ou não, em que ele, realizador, detém o domínio sobre um processo em construção, enquanto as pessoas filmadas lhe são submetidas. Isso significa dizer também que, para que esse documentário exista, é necessária a organização de um "encontro". E esse procedimento não difere daquele que comanda a etnografia clássica.

Com efeito, tomando esta última como o estudo de uma manifestação humana ou de um grupo humano qualquer a partir da coleta e da descrição de elementos intrínsecos a esse grupo, é evidente que, assim como nas ciências naturais, esse estudo começa com um processo de observação das manifestações sensíveis, pois todo conhecimento científico está baseado neste jogo de observar, interpretar, comparar. Para que esse procedimento tenha lugar é necessário, antes de mais nada, que aquele ou aquela que leva a cabo esse processo esteja partilhando do mesmo ambiente, respirando o mesmo ar daqueles ou daquelas a quem observa.

Logo, tanto a etnografia quanto o filme documentário de cunho antropológico têm este traço em comum: para tomar forma, têm de ser produto de um encontro. Não pode existir a descrição de uma cultura qualquer sem que aquele ou aquela que a descreve com ela trave contato; *mutatis mutandis*, não pode existir um filme documentário que tenha a alteridade como tema se não houver um encontro entre o realizador e seus sujeitos. Portanto, a qualidade desse encontro, ou da relação que se estabelece entre os protagonistas dessa interlocução, é fundamental para definir os atributos do texto ou do artefato filmico final que vai dar conta dos resultados desse encontro.

Se a qualidade do *encontro* ou da *relação* é determinante para a qualidade do texto ou do artefato fílmico final que vai dar conta dos resultados desse encontro, devemos nos perguntar, então, se existe uma distinção entre "encontro" e "relação" – como parece sugerir a frase – e, em caso positivo, em que ela consiste. Corolário dessas questões, uma outra se impõe: que implicações têm essas noções quando se trata da ética ou de princípios morais no documentário?

Para Martin Buber, "toda verdadeira vida é encontro". E esse encontro só pode ser um encontro dialógico se eu me endereçar ao outro como Tu, e não como Isso. Quando me dirijo ao outro ou às coisas do mundo como Isso não estou me comunicando, pois o princípio dessa relação está na separação, e não na união. Trata-se de um princípio monológico.

Já o dialógico é, para ele, a forma explicativa do fenômeno do inter-humano, que implica presença no evento do encontro mútuo. Presença significa presentificar e ser presentificado, e a reciprocidade é a marca definitiva da atualização do fenômeno da relação. Em outras palavras, a "vida dialógica" nos propõe uma alternativa: a relação, ou a não-relação. Isso quer dizer que eu posso tanto me colocar ao lado daquele que se encontra em minha presença e, de acordo com Buber, dirigir-me a ele como "Tu", quanto me manter à distância e o considerar como um objeto, um "Isso" (BUBER, 2003)².

Poderíamos, de imediato, partir do pressuposto de que a realização de um filme desse cariz deveria se traduzir na busca de um encontro dialógico, um encontro em que o cineasta fosse um Eu e seus sujeitos um Tu nos termos traçados por Buber. No entanto, sabemos que muitos documentários resultam de uma simples *relação*, relação essa que não se desdobra em *encontro*, enquanto outros têm como suporte basilar uma relação Eu-Isso. Tal é o caso de muitos filmes, documentários/reportagens cujos realizadores fazem um sobrevôo rápido pelas culturas ou aspectos de uma determinada cultura que querem observar, registram esses aspectos e voltam para a moviola ou ilha de edição e dão a forma final do filme. A televisão é pródiga em gerar esse tipo de produto, e não vamos nos deter sobre eles neste momento, pois não é o que nos interessa em primeiro lugar.

Vamos abordar agora um tipo de produção documentária que, pelos procedimentos adotados para a sua realização, parece se

2. As considerações aqui expostas foram extraídas da introdução de Newton Aquiles Von Zuben à obra de Martin Buber Eu e tu (2003).

aproximar daquilo que Buber chama de encontro dialógico. Talvez a primeira experiência documental a colocar em prática esses procedimentos tenha sido aquela a que já aludimos e que redundou no clássico *Nanook, o esquimó* (1922), de Robert Flaherty.

Sabemos que a relação deste último com os habitantes da região da Baía do Hudson, no Canadá, foi muito especial. Ao conviver com seus sujeitos durante um longo período, ao envolvêlos no processo de realização consultando-os antes de cada nova filmagem diante de suas próprias imagens graças à revelação do material registrado em um laboratório improvisado, Flaherty inaugurou, como vimos, aquilo que posteriormente Jean Rouch irá chamar de "antropologia partilhada".

Em que pese aquilo que, pelo relato do realizador, podemos considerar como o desdobramento de sua relação com Nanook em encontro dialógico nos termos enunciados por Buber, faltou reciprocidade à experiência de Flaherty. Não há traços do encontro que se estabeleceu entre os sujeitos em presença, não há rastros de reciprocidade que, como vimos, é a marca definitiva do fenômeno da relação. Como nos ensina Buber (apud VERMES, 1992), a relação Eu-Tu conduz à reciprocidade: cada um dos envolvidos sabe que o outro o leva em conta, que se trata de uma pessoa total, que está lá com tudo que lhe é próprio, com suas coisas agradáveis e desagradáveis. Trata-se, no caso, de uma comunhão intersubjetiva: "Eu sei que Tu sabes... Eu sinto que Tu sentes que Eu sinto...". E isso não aparece em *Nanook*. Suas peripécias nos são contadas por uma entidade abstrata, sem identidade, com cartelas, ângulos e enquadramentos anônimos.

Vamos ter de esperar 38 anos até que Jean Rouch e Edgar Morin esbocem, em *Chronique d'un été* (1960), uma experiência fílmica que tem como tema justamente a relação e seus desdobramentos: presença, reciprocidade e encontro. Os dois realizadores, mesmo conduzindo as situações e estimulando-as, não deixam de também delas participar e nelas se mostrar. Nesse processo, uma troca se estabelece, e o filme é o resultado dessa troca. Ao provocar, incitar a relação entre os membros de um grupo de indivíduos, representantes da sociedade parisiense de então, integrando-se ele próprio a esse grupo e mostrando-se diante da objetiva, Jean Rouch se torna ele também um "inseto", como diria Ousmane, por nós observado. Evidentemente, a relação de força de que

falamos está lá, e sabemos quem detém o poder, mas o processo é revelado, no que podemos considerar como uma postura ética até então pouco vista no filme documentário. Ao revelar o processo de construção do próprio filme, ao disponibilizá-lo para o espectador – tal como fez Eduardo Coutinho ao pagar os seus informantes diante da câmera em *Santo forte* (1999) –, o documentarista está desvelando para o seu público um procedimento que, comum em grande parte dos filmes documentários, permanece, quase sempre, ausente da sua mostração.

E aqui, através das imagens e sons de Chronique d'un été, chegamos ao subtema deste ensaio: quais os princípios éticos e morais que devem guiar o documentarista quando este se dá como propósito a observação fílmica de um "outro" qualquer? Sobre que bases ele deve se apoiar para decidir o que deve e o que não deve ser registrado nessa relação que, como vimos, é a força motriz do documentário antropológico? Creio que um bom mote para avançarmos um pouco nessa questão da relação, do encontro, da presença e da reciprocidade é uma passagem tirada do livro de memórias da cineasta Marina Goldovskaya, em que ela afirma: "Ética é ética, pois não é regulada por lei; é uma questão de consciência. Consciência é muito pessoal e cada um de nós determina o que é aceitável", e "Em documentários temos reais situações, não modelos. Isso aumenta a responsabilidade do cineasta e as demandas sobre suas qualidades humanas" (GOLDOVSKAYA, 2006: 215). Essa afirmação de Goldovskaya vai ao encontro da definição de Habermas sobre moral:

Vou chamar de 'morais' todas as intuições que nos informam acerca do melhor modo de nos comportarmos para contrabalançar, mediante a consideração e o respeito, a extrema vulnerabilidade das pessoas. Pois, a partir de um ponto de vista antropológico, pode-se entender a moral como um mecanismo protetor que serve de compensação à vulnerabilidade estruturalmente inscrita nas formas de vida socioculturais (HABERMAS, 1991: 105).

"Consciência" para Marina Goldovskaya, "intuição" para Habermas. Parece que o filósofo alemão e a cineasta russa situam os princípios de conduta que regem nossa relação com o mundo histórico, o nosso comportamento dentro desse mundo, como parte de nosso ser, de nossa subjetividade. E esse ser toma forma, se individualiza conforme condicionantes variados, como a socialização do indivíduo, seu *habitat*, sua formação; e

essas condições objetivas vão interferir na sua subjetividade. Conseqüentemente, as suas escolhas e a sua responsabilidade diante dessas escolhas decorrem em boa parte dessas circunstâncias.

Isso talvez explique por que um filme que explore relações de alteridade feito por um antropólogo e outro feito por um jornalista, por exemplo, podem ser tão distintos do ponto de vista ético. Mesmo que ambos se sirvam de procedimentos semelhantes, a "consciência" que move um e outro, para retomar Goldovskaya, será diferente; suas "intuições", para retomar Habermas, serão diferentes, e a moral como "mecanismo protetor que serve de compensação à vulnerabilidade estruturalmente inscrita nas formas de vida socioculturais" pode, no caso do jornalista, não compensar essa vulnerabilidade de que fala Habermas, mas, ao contrário, colocá-la em evidência. É o que acontece com certos filmes cujos realizadores vêm no outro apenas a matéria-prima, o insumo fundamental para a construção de sua obra. O Outro, para esses cineastas, não é um Tu, mas um Isso de quem eu me sirvo em determinadas circunstâncias.

Sabemos que esse não era o caso de Rouch, muito pelo contrário. Seus filmes são resultado de sua relação e, mais que tudo, de seu encontro com seus sujeitos. Por que, então, Sembène Ousmane acusou Rouch de olhar para seus irmãos africanos como se estivesse observando insetos? Tanto mais que ele conhecia os laços profundos que uniam o francês aos seus sujeitos. Não nos parece difícil inferir que, para além desses laços tecidos ao longo dos anos e notórios para todos aqueles que conheciam o documentarista, o que efetivamente deu origem à reprimenda de Ousmane foram os filmes de Rouch. É como se de um lado existissem as ligações afetivas que aproximavam este último dos seus interlocutores africanos, e de outro os documentários que realizava sobre eles. O que nos leva a pensar que, para Ousmane, os filmes em nada revelavam que sua realização só era possível porque existia uma "relação" entre observador e observado. Ademais, como vimos acima, o cineasta senegalês fazia aos filmes de Rouch o mesmo tipo de reprimenda que fazia à etnografia: "No mundo do cinema 'ver' não é suficiente, é preciso analisar. O que me interessa é aquilo que vem antes e depois do que vemos".

É o caso de nos perguntarmos: como se manifestaria em um filme etnográfico esse antes e esse depois? Seria lícito argüir

sobre se uma eventual resposta estaria naquilo que Claudine de France chama de filme de exploração, aquele em que a fase de inserção se confunde com a realização propriamente dita? Somos tentados a dizer que sim, porque, conforme sugere essa autora, a análise das circunstâncias em que se deu o processo de apreensão fílmica de uma determinada realidade é, ela também, objeto do filme. Como vimos, as diversas fases que precedem as filmagens no documentário clássico se tornam elas mesmas partes dos registros.

Dito de outra forma, as relações humanas entre o observador e os seus sujeitos, as relações de força entre eles a que nos referimos aqui integram o material gravado, e parte dele será disponibilizada para o espectador.

No entanto, dizíamos que um certo número de documentaristas contemporâneos não apenas se serve dessa estratégia como, muitas vezes, faz dela o traço distintivo de seu filme. Para o bem e para o mal! Temos casos em que essa exposição imputa ao filme uma dimensão ética incontestável; em outras essa dimensão passa ao largo e nos deparamos com o seu próprio reverso.

Como identificar uma e outra? Quais são as marcas, e quais os mecanismos acionados pelo cineasta que lhes dão origem? Antes, porém, retomemos a questão das eventuais diferenças entre "relação" e "encontro" e suas implicações para o resultado final do filme, notadamente naquilo que diz respeito aos seus princípios éticos. Ainda: que vínculos existem entre essas noções e aquelas de inserção superficial e inserção profunda – que, para comodidade do entendimento, podemos traduzir em "filme de exposição" e "filme de exploração"?

Bill Nichols, em seu livro *Ideology and the image*, começa o capítulo intitulado "Documentary, criticism, and the ethnographic film" afirmando que "a questão central colocada pelo filme documentário é: *What to do with people?*". Em seguida, partindo da premissa de que "o filme documentário nos informa sobre situações ou eventos históricos e freqüentemente representa pessoas que estão envolvidas nessas situações e eventos", Nichols faz as seguintes perguntas: como essas pessoas devem ser representadas? Que investimentos no nível do desejo serão trazidos à tona e que posições serão demarcadas para

o espectador? Até que ponto nosso reconhecimento de uma realidade pró-fílmica, externa, mas descrita pelo filme, pode ser contrabalançado por nosso conhecimento de que essa realidade permanece um construto, uma aproximação e reapresentação, à qual não temos verdadeiramente direto e livre acesso? O que pode proporcionar o documentário em termos de entendimento sobre como as pessoas se organizam em coletividades, como estabelecem sentido e valores, como conduzem e compreendem as interações sociais em curso? (NICHOLS, 1981: 237).

O filme etnográfico, ou o documentário *tout court*, criou, ao longo de sua história, muitas estratégias para responder a essas perguntas. Evidentemente, não se trata aqui de passar em revista essas estratégias, mas, conforme anunciado no título deste artigo, tratar daquela que tem em Jean Rouch o seu iniciador e defensor. Antes, porém, de ir ao ponto que nos interessa, parece-me importante situar rapidamente sua obra no contexto deste ensaio.

Jean Rouch considerava que para registrar as coisas do mundo em imagens em movimento era necessário reatar com Muybridge e Marey, para quem o cinema era, antes de mais nada, um instrumento científico. Mas Rouch, que além de engenheiro e antropólogo era um amante da pintura – que havia praticado na juventude – e da poesia e vivera a efervescência parisiense dos anos 30, notadamente o movimento surrealista, acrescenta à divisa de Muybridge e Marey que "um bom filme etnográfico deve aliar o rigor científico à arte, no caso, a arte cinematográfica". É importante não esquecer que Rouch era também antropólogo e fez sua tese de doutorado com Marcel Griaule, cronologicamente o primeiro antropólogo-cineasta francês, e que foi um trabalho científico que o revelou ao mundo do cinema.

De maneira geral e algo simplificada, a vasta obra de Jean Rouch é dividida em três categorias: a) os filmes de registro etnográfico, tais como Bataille sur le grand fleuve (1951), Les Maîtres fous (1954), Sigui (1967), Le Dama d'Ambara (1980); b) os filmes ditos "psicodramas" ou de improvisação – Jaguar (1954-1967), Moi, un noir (1958), La Pyramide humaine (1959), Petit à petit (1970), Madame l'Eau (1993); e c) os filmes de "ficção", ficção aqui entre aspas – La Punition (1962), Gare du Nord (1965), "Les veuves de quinze ans", sketch de Les Adolescents (1964), Le Foot-girafe ou l'alternative, filme publicitário para

3. A obra de Jean Rouch é usualmente analisada a partir dessas categorias. Para maiores referências sobre estas últimas e sobre os filmes nelas incluídos, ver PRÉDAL, 1996.

**4.** Sobre a questão aqui desenvolvida cf. FREIRE. 2007.

Peugeot (1973), Cocorico! Monsieur Poulet (1974), Babatu, les trois conseils (1976), Dyonisos (1984)<sup>3</sup>.

Dessas três modalidades, vamos nos ater àquela que chamamos de "filmes de improvisação ou psicodramas". É nessa modalidade que o "outro" deixa de ser apenas objeto do registro, mesmo que contribuindo para que este aconteça – como acontece nos filmes de "registro etnográfico" –, e passa a ser "inventado", construído pelo cineasta e por ele próprio. Não é preciso dizer que tanto num quanto noutro existe construção de uma realidade fílmica, uma realidade que não é propriamente aquela do mundo histórico. A diferença entre os dois está justamente na explicitação dessa invenção, na eleição dessa invenção como condição prévia para a existência mesma do filme. E o espectador é convidado, desde o começo, a ser testemunha dessa invenção.<sup>4</sup>

A primeira experiência a, efetivamente, pôr em prática esse princípio da construção coletiva do Outro, se assim podemos chamá-la, foi Jaguar. Filmado em 1954 e pós-sincronizado em 1967, conta a história de três nigerianos ou nigerenses, Lam, Illo e Damouré, que, estimulados por Rouch (que nessa época estudava o sistema de imigração para Gana), partem de seu vilarejo para se aventurar na Costa do Ouro (Gold Coast), hoje Gana, então colônia inglesa. O filme traça as peripécias pelas quais passam os três – mas deveríamos dizer os quatro personagens, pois Rouch participa da aventura, filmando-a. Na época não existia som sincronizado, mas Rouch dá voz aos seus sujeitos mais de dez anos depois da maneira mais inusitada: o filme é projetado e os seus reais personagens fazem "um esforço de memória" e reconstituem a aventura que haviam vivido quase dez anos antes. Rouch faz comentários pontuais que, segundo alguns autores, influenciaram toda uma forma de relato da etnografia francesa. Trata-se, com efeito, de um relato construído em colaboração. Os quatro amigos viveram efetivamente a aventura dessa viagem entre o Níger e Gana, Rouch foi seu narrador imagético e os três nigerianos foram seus narradores verbais. Nesse filme, o vivido pelos três personagens é efetivamente mostrado e contado. Mas, para que essa experiência de vida acontecesse, foi necessária a "invenção" dos três personagens. Sim, pois Lam, Illo e Damouré pertenciam a uma determinada comunidade, lá exerciam suas

atividades de pesca, pastoreio, comércio, e não pensavam em imigrar para a Costa do Ouro. Fizeram isso estimulados por Jean Rouch, que, como já dissemos, estudava esse processo de imigração entre os países da África do Oeste. O "outro" é, então, retirado do seu contexto sociocultural imediato e envolvido numa situação extraordinária, ou seja, uma situação desvinculada de sua vida quotidiana. Em outras palavras, contrariamente ao que acontece nos filmes etnográficos - ou seja, aqueles que buscam registrar aspectos da cultura observada, aspectos esses que, desconsiderando a dose de pró-filmia, ou seja, o comportamento que resulta da presença da câmera, presente em qualquer documentário, existiriam independentemente da presença da câmera -, no filme de improvisação, ou documentário-ficção, o objeto do registro não preexiste à presença da câmera. É esta última que provoca, que instaura a situação a ser registrada. E isso só é possível porque um efetivo "encontro", nos termos buberianos, aconteceu entre o cineasta e seus sujeitos.

Ao colocar os três personagens de *Jaguar* diante das suas próprias imagens com um recuo de dez anos, Rouch estimulou a construção de um discurso desses personagens sobre suas próprias imagens que revelaram muito da cultura africana a que pertenciam e, também, da visão que tinham tanto de sua própria cultura quanto daquela dos povos que iam encontrando ao longo de seu percurso entre o Níger e a Costa do Ouro.

Diferentemente de *Jaguar*, em que o comentário dos personagens está ancorado na realidade concreta mostrada pelas imagens, em *Moi, un noir* o comentário remete ao mundo interior dos personagens, aos seus sonhos, ambições, desejos, à sua mentalidade. Desse processo, desse encontro entre o mundo vivido mostrado pelas imagens e o mundo interior dito pelo comentário, aflora a realidade sociocultural imposta pelo colonialismo.

Não obstante essas diferenças, em ambos os casos os comentários foram feitos a partir do contato dos personagens com a realidade por eles mesmos criada e vivida nas imagens; em ambos os casos estamos diante de personagens que inventam sua própria história, inventam sua história a partir de seu encontro com Jean Rouch. Como resultado, temos filmes em que a *automise en scène* das pessoas filmadas prevalece em detrimento da *mise en scène* do cineasta.

Conforme nos diz Rouch na abertura de *La Pyramide humaine*, após apresentar seus personagens, europeus e africanos:

O filme que nós assim realizamos não reflete a realidade, mas cria uma nova realidade. A história nunca aconteceu, mas foi construída durante as filmagens os atores inventando, como melhor lhes convinha, sua vida, suas reações, seus diálogos. A única regra do jogo era a improvisação espontânea.

Nesse procedimento, muito mais importante do que conclusões a que o filme poderia chegar ou a "verdade" que poderia ser encontrada nessas conclusões, temos no processo de realização seu verdadeiro objetivo. Como que afirmando a posição de Chris Marker, para quem no cinema verdade "Talvez a verdade não seja o objetivo, talvez ela seja o caminho" (*apud* MICHAUD, 1982: 112).

Em *Jaguar* e em *Moi, un noir*, Rouch revela o processo de construção desse caminho por meio de seu comentário; em *La Pyramide humaine* ele o anuncia com a sua própria presença nas imagens no começo do filme; em *Chronique d'un été* o procedimento se completa com o envolvimento direto do cineasta ao longo de toda a realização.

Ao revelar o processo de construção fílmica, ao "mostrar" ao espectador os bastidores desse processo (o processo de inserção de que falávamos acima), Rouch inaugura não apenas o cinema verdade, mas aquilo que, mais tarde, viria a ser chamado de documentários reflexivos. Esses documentários trazem consigo uma postura ética em potencial que decorre, em grande parte, da revelação do "encontro" que lhes deu origem. Não obstante, sabemos que nem sempre filmes reflexivos são filmes em que a ética prevalece, mas isso é assunto para um outro colóquio.

## Referências

BUBER, Martin. Eu e tu. São Paulo: Centauro, 2003.

CERVONI, Albert. Une confrontation historique en 1965 entre Jean Rouch et Sembène Ousmane: "Tu nous regardes comme des insectes". *In*: PRÉDAL, René (Éd.) Dossier Jean Rouch ou le ciné-plaisir. *CinémAction*, n. 81, 4ème trim.1996.

FRANCE, Claudine de. *Cinema e antropologia*. Campinas: Editora da Unicamp, 1998.

FREIRE, Marcius. Jean Rouch e a invenção do Outro no documentário. Doc online, Revista Digital de Cinema Documentário, n. 3, p. 55-65, dez. 2007.

- GOLDOVSKAYA, Marina. *Woman with a movie camera*: my life as a Russian filmmaker. Austin: University of Texas Press, 2006.
- HABERMAS, Jürgen. Escritos sobre moralidad y eticidad. Barcelona: Paidós, 1991.
- MICHAUD, Samuel. Rouch et le cinéma-vérité: un détour par le direct. *In*: PRÉDAL, René (Éd.). Dossier Jean Rouch, un griot gaulois. *CinémAction*, n. 17, p. 111-118, 1982.
- NICHOLS, Bill. *Ideology and the image*. Bloomington: Indiana University Press, 1981.
- PRÉDAL, René (Éd.). Dossier Jean Rouch ou le ciné-plaisir. *CinémAction*, n. 81, 4ème trim. 1996.
- VERMES, Pamela. Martin Buber. Paris: Albin Michel, 1992.