

Jean Rouch e a invenção do Outro no documentário

Marcus Freire

Universidade Estadual de Campinas

marcius@unicamp.br

(Artigo desenvolvido a partir de comunicação apresentada no 13^o. Visible Evidence – Encontro Internacional de Pesquisadores do Documentário, realizado na Cinemateca Brasileira (São Paulo-SP), em Agosto de 2006.)

Resumo: Em 1954, Jean Rouch, que à época estudava o sistema de migração na África do Oeste, convida três amigos nigerenses – Lam, Illo e Damouré – para empreenderem uma excursão até a Costa do Ouro (Gold Coast, hoje Gana), a exemplo do que faziam milhares de jovens durante os meses de seca. Rouch filmou essa experiência, misturando documentário com ficção, e introduziu um elemento completamente novo nas relações do cineasta com os sujeitos observados do documentário etnográfico. Com efeito, se até então esses sujeitos se submetiam ao olhar da câmera e eram instados a mostrar-lhe aspectos de sua realidade da maneira a mais natural possível, em *Jaguar*, filme resultante da experiência mencionada, Rouch mostra sujeitos que são construídos ao longo do registro fílmico e que agem sobre uma realidade ela própria também construída. Com isso, procurava a “verdade provocada”, expressão por ele utilizada para definir o procedimento através do qual a liberdade que dava aos personagens para criar ou se criarem poderia levar à verdade do filme. O objetivo deste artigo é fazer uma breve reflexão sobre esse procedimento e os seus desdobramentos no documentário contemporâneo.

Palavras-chave: Documentário, Jean Rouch, filme etnográfico.

Resumen: En 1954, Jean Rouch, que en esa época estudiaba el sistema de la migración en África occidental, invita a tres amigos nigerenses - Lam, Illo y Damouré - a realizar una excursión a la Costa del Oro (Gold Coast, hoy Ghana), para revivir lo que hacían miles de jóvenes durante los meses de la sequía. Rouch filmó esta experiencia, mezclando ficción y documental e introdujo un elemento completamente nuevo en las relaciones del cineasta con los sujetos de la observación del documental etnográfico. En efecto, si hasta entonces los sujetos se sometían a la mirada de la cámara y eran animados a mostrar los diversos aspectos de su realidad de la manera más natural posible,

en Jaguar -la película resultante de la experiencia mencionada- Rouch muestra sujetos que se construyen como personajes a lo largo del registro fílmico y que actúan sobre una realidad, que a su vez resulta también construída. Con eso, procuraba la "verdad provocada", expresión que utilizaba para definir el procedimiento por el que la libertad que daba a los personajes para crear o recrearse ellos mismos, podría conducir a la verdad de la película. El objetivo de este artículo es hacer una breve reflexión sobre este procedimiento y su evolución en el documental contemporáneo.

Palabras clave: Documental, Jean Rouch, película etnográfica.

Abstract: In 1954, Jean Rouch, who at the time was studying the migration system in West Africa, invited three Nigerian friends - Lam, Illo and Damouré - to undertake an excursion up to the Gold Coast (presently Ghana) the same way as thousand of young men did during the drought months. Rouch filmed that experience, mixing documentary with fiction, thereby introducing a whole new element in the relation movie maker/observed citizens. In fact, until then these subjects were under the gaze of the camera and urged to show aspects of their reality in the most natural possible way. In contrast, in Jaguar, the film resulting from the afore mentioned experience, Rouch shows subjects who constructed themselves through the filmic record and act upon a likewise constructed reality. In this way, he sought an "induced-truth", an expression he used to define the procedure through which the freedom he gave to the characters to create or to create themselves could lead to the truth of the film. The aim of this article is to reflect on this procedure and its unfolding in the field of contemporary documentary.

Keywords: Documentary, Jean Rouch, ethnographic film.

Résumé: En 1954, Jean Rouch, au temps où il étudiait les phénomènes de migration en Afrique de l'Ouest, invita trois amis nigériens - Lam, Illo et Damouré - à entreprendre un voyage jusqu'à la Côte de l'Or (ou Gold Coast, aujourd'hui République du Ghana), à l'exemple des milliers de jeunes africains qui s'expatriaient chaque année pendant les mois de la saison sèche. Rouch a filmé cette expérience, en mélangeant documentaire et fiction, et a introduit un élément entièrement nouveau dans les relations entre le cinéaste et les sujets observés du documentaire ethnographique. En effet, si jusqu'alors, les sujets se soumettant au regard de la caméra étaient incités à montrer des aspects de leur réalité de la manière plus naturelle possible, dans Jaguar, film résultant de l'expérience mentionnée, Rouch montre des sujets qui se construisent tout au long de l'enregistrement fílmique et agissent sur une réalité également construite. Ainsi, il a mis en oeuvre une "'vérité provoquée'", expression qu'il a utilisé pour définir le procédé grâce auquel il a donné la liberté aux personna-

ges de créer ou de se créer eux-mêmes, liberté qui pourrait conduire à la vérité du film. Cet article a pour objectif de proposer une brève réflexion sur cette méthode et son utilisation dans le documentaire contemporain.

Mots-clés: Documentaire, Jean Rouch, film ethnographique.

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 em nível de desejo vão ser trazidos à tona e que posições vão ser 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 re-apresentação, 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, p. 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 artigo.

Jean Rouch considerava que para registrar as coisas do mundo em imagens em movimento fazia-se 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 movi-

mento 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 – para o tema que aqui nos interessa, e como mencionado acima –, que Rouch era também antropólogo e que fez sua tese de doutorado com Marcel Griaule, cronologicamente o primeiro antropólogo-cineasta francês, e foi um trabalho científico que o revelou ao mundo do cinema.

Podemos dividir a vasta obra de Jean Rouch em três categorias:¹

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), *Chronique d’un Été* (1960), *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* (1964), *Les adolescents*, *Le foot-girafe* ou *L’alternative*, filme publicitário para a Peugeot (1973), *Cocorico, monsieur poulet* (1974), *Babatu, les trois conseils* (1976), *Dyonisos* (1984).

Para cada uma dessas categorias, encontramos aspectos intrínsecos ao “estilo” Rouch: longos planos sequências, sua presença na banda sonora, e a improvisação. Para ele, trabalhando com pessoas que são “campeãs” da tradição oral, é impossível escrever roteiros, é impossível escrever diálogos. Então, diz ele, “sou obrigado a me submeter a essa improvisação que é a arte do *logos*, a arte da palavra e a arte do gesto. É necessário deslanchar uma série de ações, para ver, de repente, emergir a verdade da ação inquietante de um personagem que se tornou inquieto”.

Essa estratégia de *mise en scène* pode ser resumida nessa declaração a respeito de *Jaguar*: “Com Damouré, Illo e Lam, inventamos situações, criamos enigmas para nós mesmos, nos colocamos charadas, adivinhações; nesse momento penetramos no desconhecido e a câmera é obrigada a nos acompanhar. Trata-se de uma receita bastante simples, uma vez que eu mesmo estou com a câmera. Em grande parte dos casos, na maior parte das sequências que começo a rodar,

¹ A obra de Jean Rouch é usualmente analisada a partir dessas categorias. Para maiores referências sobre as categorias e os filmes nelas incluídos, ver “Jean Rouch ou le ciné-plaisir” in René Prédal, *CinémAction*, n.81, Set.-Dez. de 1996.

nunca sei o que vai acontecer no fim, logo não me entedio. Sou forçado a improvisar, para o bem ou para o mal (Fulchignoni, 1981).

Tal estratégia, no entanto, não nasceu junto com o primeiro filme de Jean Rouch. Ao contrário. Ela é o resultado de suas primeiras experiências com o registro etnocinematográfico de aspectos de algumas sociedades africanas. Foi a partir dessas experiências que sua forma de interagir com as pessoas observadas e seu estilo fílmico, seus procedimentos de *mise en scène*, começaram a se construir. Esse processo pode ser mais bem compreendido com esta sua revelação: “Em 1951, voltei ao Níger para fazer um segundo filme sobre a caça ao hipopótamo, pois estava realmente envergonhado com o primeiro. O filme em questão, *Au pays des mages noirs*, foi meu primeiro filme. Ele foi rodado em preto-e-branco e era mudo. As filmagens duraram nove meses (1946-1947), o tempo de descida do rio Níger numa piroga. As *Actualités Françaises* o compraram e reduziram a dez seus trinta minutos. Na falta de som real, foram acrescentados uma música imbecil e um comentário lido por um comentarista do *Tour de France* com sua voz característica. O título foi dado por eles. Comercialmente, o filme funcionou muito bem (Rouch, 1988).

Rouch continua: “Após esse filme minha reação foi dizer ‘não, não é possível!’. Essa música é nula, o tom do comentário é insuportável. Trata-se realmente de um filme exótico, um filme que não deve ser feito. Eu não o projetei na África, pois teria vergonha. Hoje eu não concordo com nada neste filme, a narração, a música e assim por diante. Antes eu tinha filmado em preto-e-branco, mas não sou um fotógrafo muito bom, assim mudei para o Kodachrome. Filmar/enquadrar em cores é muito mais fácil! Três anos depois voltei à ilha dos pescadores Sorko, mostrei-lhes o novo filme colorido (*Bataille sur le grand fleuve*, 1951-1952) e, pela primeira vez, eles entenderam o que eu estava fazendo com aquela máquina estranha que estava sempre em minhas mãos. Eles viram sua própria imagem no filme, descobriram a linguagem fílmica, reviram o filme várias vezes, e de repente começaram a fazer críticas, me dizendo o que tinha de errado com ele. Esse foi o começo da *anthropologie partagée*, a antropologia partilhada: de repente partilhamos um relacionamento. Dei a eles minha tese de doutorado, e os livros que tinha escrito sobre sua cultura, mas eles não tinham o que fazer com eles. Mas se você tem a possibilidade de voltar às pessoas

filmadas com uma tela, um projetor e um gerador, seu passaporte para elas está garantido (Rouch, 1988).

Com esse procedimento, ou seja, fazer com que as pessoas filmadas participassem da *mise en scène*, Rouch vai ao encontro de Flaherty que, junto com Vertov, são seus dois ancestrais totêmicos, os dois pilares sobre os quais está ancorada a sua obra cinematográfica. Esse procedimento foi iniciado com Robert Flaherty e seu *Nanook of the North*, realizado em 1922.

Essa guinada, essa demarcação de sua postura em relação a toda uma tradição do documentário, notadamente do documentário antropológico que vigorava até então, e até mesmo, como vimos, em relação ao seu primeiro filme, irá estabelecer novos patamares para o registro das coisas do mundo através das imagens em movimento.

Voltando então às três modalidades ou estratégias anteriormente mencionadas (filmes de registro etnográfico, filmes de improvisação, filmes de “ficção”), vamos nos ater àquela que chamamos de filmes ditos “psicodramas ou de improvisação”. É nessa modalidade que o “outro” deixa de ser apenas objeto do registro, mesmo que contribuindo para que este aconteça – como 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.

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 a Costa do Ouro, hoje Gana), partem de seu vilarejo para se aventurar em 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, in-

fluenciaram 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 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, aqui, retirado do seu contexto sócio-cultural imediato e envolvido numa situação extra-ordinária, ou seja, uma situação desvinculada de sua vida quotidiana. Em outras palavras, contrariamente ao que acontece nos filmes etnográficos, 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, existente em qualquer documentário, aconteceriam independentemente da câmera –, no filme de improvisação, bem como no documentário-ficção, o objeto do registro não pré-existe à presença da câmera. É esta última que provoca, que instaura a situação a ser registrada.

Ao colocar os três personagens de *Jaguar* face às suas próprias imagens com um recuo de dez anos, Rouch estimulou a construção de um discurso desses personagens sobre suas próprias imagens que revelou muito da cultura africana a que estes 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 sócio-cultural 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, o que tem como resultado um filme em que a *auto-mise en scène* das pessoas filmadas prevalece em detrimento da *mise en scène* do cineasta.

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” (Marker apud Michaud, 1982, p. 112).

Rouch havia se dado conta de que o problema principal nesse tipo de filme é a sinceridade dos personagens quando diante da câmera. Todos nós sabemos que, nessas situações, quer dizer, situações de entrevista, a tendência dominante é o entrevistado dizer o que o entrevistador quer ouvir, ou então, em tempos de televisão, o que ele quer que o espectador pense sobre ele. Por isso Rouch dizia que filmava a ficção engendrada por seus personagens como se filmasse a realidade, sem dirigi-la como faz o entrevistador e como ele próprio vai fazer mais tarde em *Chronique d'un été*. Como ele dizia: eu apenas filmava e deixava os personagens elaborarem sua própria verdade.

Chronique d'un été foi a resultante das experiências de *Jaguar e Moi, un Noir*, tornada possível em razão do aparecimento das câmeras Éclair e do gravador Nagra, que permitiram a gravação do som sincronizado com as imagens. A história é conhecida: com o advento do som direto nasciam o “cinéma vérité” (cinema-verdade), na França, e o “direct cinema” (cinema-direto), nos Estados Unidos.

Mas, e os desdobramentos dessas experiências em tempos de câmeras miniaturizadas e de baixo custo? Como os documentaristas do século XXI estão respondendo à pergunta que abriu este artigo: “O que fazer com as pessoas?”. Que novas estratégias estão sendo criadas com as possibilidades oferecidas pelos modernos equipamentos à disposição dos cineastas?

Evidentemente não vamos responder a essa pergunta no espaço deste texto, mas vamos citar rapidamente uma tendência que vai ao encontro daquela categoria a que chamamos de “filme de improvisação”,

criada por Jean Rouch há mais de meio século e da qual *Jaguar, Moi, un Noir* e *Chronique d'un été* são os exemplos mais representativos.

É fato que o barateamento e a consequente facilidade de acesso aos instrumentos de registro e edição em imagem e som a que temos assistido nos últimos anos, aliados à proliferação de canais de televisão por assinatura, têm provocado experimentações de toda sorte no universo do documentário. Da disponibilização de câmeras aos sujeitos tradicionalmente observados para que realizem seus próprios registros, como em *O prisioneiro da grade de ferro* (2003), de Paulo Sacramento, à distribuição de câmeras em determinados ambientes para a observação dos sujeitos como nos *reality shows*, passando por gravações em celulares e câmeras fotográficas digitais, o filme de não-ficção se perde e se encontra na sociedade do espetáculo.

Está se tornando cada vez mais comum a realização de documentários cujo objetivo se situa muito mais na mobilização do aparato que vai lhe dar forma, na estratégia de organização do mundo histórico a ser registrado e no apelo a outros suportes de imagem e som, como a internet, durante sua realização, do que propriamente em dar a conhecer, em levar o espectador a ter contato e penetrar mais profundamente na realidade do “outro”.

Um bom exemplo desse perfil de documentário, pelo menos no que diz respeito às duas primeiras características, é o filme *A pessoa é para o que nasce* (2005), de Roberto Berliner. Esse filme tenta retratar o dia-a-dia de três irmãs cegas que ganham a vida cantando e tocando ganzá nas ruas de Campina Grande, na Paraíba. Até um determinado momento, o filme efetivamente nos mostra esse cotidiano, de uma maneira que não vem ao caso aqui – pois haveria muito a dizer sobre a estratégia de *mise en scène* do diretor em relação aos ângulos, enquadramentos e outros recursos técnicos utilizados para pintar o mundo das três personagens. Mas o que nos interessa nesse momento é dizer algumas palavras sobre o aspecto “cinema-verdade” que o filme adquire na sua segunda parte, aquela em que uma legenda anuncia “dois anos depois”.

A partir daqui o objeto de registro já não é o cotidiano dos personagens. Esse cotidiano é fabricado para a câmera, com a participação do próprio diretor e de membros de sua equipe nas imagens e sons. As três irmãs vão participar do festival de percussão da Bahia. Antes elas

já tinham sido alçadas, pela mídia de sua Campina Grande natal, à condição de estrelas de cinema. Agora estão vivendo seus dias de glória, seus dias de estrelas da MPB. O filme passa então a retratar o contato dos personagens com uma realidade que não conheciam. Câmeras são colocadas no quarto do hotel para revelar a sua estranheza diante de um mundo com o qual não estavam habituadas. Cenas cômicas abundam no filme, como quando uma das irmãs não consegue utilizar o telefone, invertendo a posição do aparelho, e precisa ser ajudada para utilizá-lo corretamente. A produção leva as irmãs para passear pelas ruas de Salvador e, carregadas no colo até a escadaria de uma igreja, cantam e tocam seu ganzá para a câmera.

De Salvador elas vão para São Paulo, e o espanto diante da cidade grande vira o tema do filme. A câmera invade o quarto do hotel sem cerimônia, escuta as conversas sobre problemas de família, grava o sono das três irmãs. Essa câmara não registra uma improvisação, como em *Jaguar*, que revela ao espectador a cultura dos personagens e sua relação com a cultura do Outro, tampouco penetra o mundo interior, os desejos e frustrações dos imigrantes de *Moi, un Noir*. Em *A pessoa é para o que nasce* os personagens são apenas peças de situações criadas para a câmera, situações essas que não tem outro objetivo que não elas próprias. As três irmãs se dão em espetáculo para a câmera, nada mais que isso. Personagens simples diante de situações que não dominam, que não entendem, que nem mesmo enxergam, já que são cegas.

Estamos bem longe de Jean Rouch! Não se trata aqui, como nos seus filmes, de filmar a ficção engendrada por seus personagens como se filmasse o mundo histórico, mas de filmar a ficção criada pelo diretor como se fosse, efetivamente, um filme de ficção. Essa é a grande diferença. Não há, como dizia Chris Marker, uma “verdade no caminho”, não há, como diz Jean Rouch, a “verdade do filme”. Nesse filme, há apenas um exercício explícito de *voyeurismo*, *voyeurismo* esse que culmina com a cena em que as três irmãs tiram a roupa e entram no mar, numa das últimas sequências do filme que resume o seu espírito e objetivo: o espetáculo. E, como dizia Guy Debord, “o espetáculo não deseja chegar a nada que não seja ele mesmo” (Debord, 1997, p. 17).

Referências bibliográficas

DEBORD, Guy, *A sociedade do espetáculo*, Rio de Janeiro: Contraponto, 1997

FULCHIGNONI, Enrico, "Rouch le magicien. Entretien avec Jean Rouch" in Pascal-Emanuel Gallet (ed.). *Jean Rouch, une retrospective*, Paris: Ministère des Affaires Etrangères – Animation Audio-visuelle, 1981

MICHAUD, Samuel, "Rouch et le cinéma-vérité: un détour par le direct, in *Cinémaction – Jean Rouch, un griot gaulois*. N. 17, pp. 111-118, 1982

NICHOLS, Bill, *Ideology and the Image*, Bloomington: Indiana University Press, 1981

ROUCH, Jean, "Our totemic ancestors and crazed masters" in Paul Hockings, & Yasuhiro Omori (eds.), *Cinematographic Theory and New Dimensions in Ethnographic Film*. Osaka: National Museum of Ethnology, pp. 225-238, 1988