

A CONSTRUÇÃO DO REAL E O CINEMA VERDADE DE JEAN ROUCH¹

Amanda A. Silva Barros²

Resumo: o artigo irá discutir perspectivas sobre a construção do que seja real ou imaginário na obra cinematográfica de Jean Rouch, tomando como objeto seu filme *Moi, um noir* (1958). Serão tecidas elucidações a partir das fronteiras e imbricações do cinema verdade, tendo como norte sua condição de filme documentário.

Palavras chave: cinema verdade; real; ficção.

INTRODUÇÃO

Ao longo de estudos realizados no curso de Comunicação Social: Imagens e Culturas Midiáticas foram sendo levantados conceitos sobre os modos de representação e a relação entre estes e a construção da realidade. Entre tantos objetos da comunicação, o cinema praticado por Jean Rouch, a partir da década de 1950, se configurou como um rico material para a discussão sobre a representação e sua correspondência com o real.

Rouch sabia explorar conjuntamente o lugar do sujeito em uma dada sociedade, o lugar do real e das encenações possíveis que este abarca, com a condição da subjetividade e alteridade que o sujeito/personagem admite e repassa através de sua encenação. Acima de tudo, sua obra convida a pensar o real de uma maneira diferente. Seus filmes desafiam as convenções e os limites que dividem a produção cinematográfica em dois grandes gêneros: o ficcional e o real.

Pensar em filmes como *Jaguar*, *Petit à petit* e *Eu, um negro*, dentro de uma construção documental requer reflexões tanto sobre o momento da produção quanto o da recepção. São todos filmes encenados e montados como os filmes de ficção. Mas quem os encena, de que maneira, em quais condições, com a presença ou ausência de um roteiro, e talvez o mais

¹ Trabalho apresentado como exigência final para conclusão do Curso de Pós-Graduação *lato sensu* em Comunicação Social: Imagens e Culturas Midiáticas – UFMG, 2010

² Graduada em Comunicação Social – Jornalismo pela PUC Minas; especialista em Comunicação Social: Imagens e Culturas Midiáticas pela Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG; barros.amandasilva@gmail.com.



importante, sobre o que estão falando, se tornam perguntas cruciais para a análise e conceituação da obra.

Portanto, a definição do conceito documentário se torna demasiado vaga, pois abarca tanto concepções e objetos distintos quanto modos de se produzir diferenciados. Nem todos os documentários são parecidos, assim como nem todos os meios de transporte são considerados veículos, para citar a analogia de Nichols (2005). Para o autor:

(...) um documentário organizado como *Ele fala deles para nós* tem qualidades e afetos muito diferentes de outro, organizado como *Nós falamos sobre nós para eles*. No entanto, essas diferenças são apenas o começo. Como veremos, existem várias distinções entre um documentário e outro, embora, apesar delas, continuemos a pensar em todo um conjunto de filmes como documentários (NICHOLS, 2005, p. 48).

Se a definição de documentário estivesse condicionada à visão do senso comum de que filmes de ficção são construídos através da fabula e filmes documentários são registros da realidade, o caminho a se percorrer estaria atrelado ao reducionismo, e muitos embates no campo de discussão sobre o tema seriam solucionados. Mas, sendo apenas a reprodução da realidade, ter-se-ia somente uma cópia do filmado e não necessariamente a reprodução do real, uma representação do mundo. O resultado dessa cópia seria algo como a filmagem de um evento esportivo, o registro de um casamento. O documentário vai além. Não é *a* representação do mundo ou *o* registro do real, mas sim uma determinada visão do mundo, a qual talvez nunca se tenha percebido antes, ainda que verse sobre algo familiar (NICHOLS, 2005).

Geralmente, entendemos e reconhecemos que um documentário é um *tratamento criativo* da realidade, não uma transcrição fiel dela. Transcrições ou registros documentais estritos têm seu valor, como nos vídeos de sistemas de segurança ou na documentação de um acontecimento ou situação específica, como no lançamento de um foguete, o progresso de uma sessão terapêutica ou a apresentação de uma peça ou de um evento esportivo em particular. Entretanto, costumamos ver tais registros estritamente como documentos ou “simples filmagem”, não como documentários. Os documentários reúnem provas e, em seguida, utilizam-nas para construir sua própria perspectiva ou argumento sobre o mundo, sua própria resposta poética ou retórica para o mundo (NICHOLS, 2005, p. 68).

O documentário não é simples filmagem pelo mesmo motivo que não é espelho do real. A expressão que define o documentário de John Grierson: “o tratamento criativo da realidade”, desconstrói a ideia de pretensão do real e de verdade à qual o documentário costuma ser submetido. Esse *tratamento criativo* implica justamente no modo de produção,



que recorre a estratégias distintas seja para cobrir uma deficiência técnica ou para atender os requisitos de determinada linguagem cinematográfica, o que nem sempre evidencia ao espectador a construção da realidade a qual ele assiste.

A narrativa com imagens-câmera estabelece asserções sobre o mundo e é preparada objetivando sua conclusão apenas no momento em que é assistida. A produção de sentido é realizada no mesmo momento em que é estabelecida para tantos outros produtos midiáticos, durante a recepção e considerando o contexto cultural do espectador. Além de que, a produção, mesmo de documentários, não é desinteressada. Ainda que as tecnologias utilizadas no momento da filmagem e o estilo do cineasta levem a crer em uma correspondência direta entre o filmado e a realidade, sempre há efeitos que são utilizados para garantir a autenticidade do que é visto. Essa *impressão* de verdade é sempre fabricada e construída, com o uso de certas lentes, o tipo de película, a cor, alta resolução, a montagem e as sequências das cenas, enfim, todo um aparato que se conclui mesmo no momento da recepção, através da forma como será apreendido pelo espectador (NICHOLS, 2005).

Para além da definição sobre o que é ou não documentário, torna-se então mais relevante a análise sobre os diversos modelos, práticas e os casos que trouxeram inovações para essa área tão contraditória, como foi o caso de Jean Rouch. Por hora, a única certeza que se mantém sobre uma definição para o documentário é aquela que em nenhum momento é capaz de cobrir todos os filmes que podem ser considerados documentários.

Devemos admitir que *documentário* não é um conceito com o qual se possa operar no plano teórico. Toda conceituação terá então que ser produzida pela própria análise, evitando a dupla simplificação do problema: seja considerar o documentário um falso objeto a ser descartado, seja considerá-lo um objeto dado e dotado de uma imanência (DA-RIN, 2006, p. 18).

Para tanto, o trabalho em questão fará a análise do filme *Eu, um negro*, por julgar que esta obra ressalta e é produto da corrente metodológica desenvolvida e aplicada por Jean Rouch, o cinema verdade, aqui tomado como uma forma de produção de filmes documentários. A obra é um dos mais significativos exemplares da revolução empreendida por Rouch, dentro da linguagem do documentário. Foi produzida não somente pelo cineasta francês, mas também por seus protagonistas, em uma troca entre pesquisador e pesquisado. Através da filmagem e montagem de *Eu, um negro*, Rouch estende sua autoria e compartilha a



voz onisciente de narrador em *off* com a voz adicionada posteriormente daqueles que vivem em situações tão próximas às de seus personagens encenados no vídeo.

Na posição de pesquisador, Rouch quebra o limite que o separa do pesquisado. Ao realizar etnografias sobre rituais de tribos africanas, a formação das sociedades recém descolonizadas e as migrações entre cidades e países da África, ele propõe que se passe para o outro lado das aparências, a fim de enxergar não somente o *Outro* através do comum olhar etnocêntrico, mas a se colocar e experienciar, de maneira mediada, a situação proposta por seus personagens. Tudo através de uma percepção que julga o diferente como uma adição e não uma restrição, o sujeito não como objeto de estudo, mas como sujeito mesmo.

O pesquisador e o pesquisado são englobados numa situação que lhes escapa à medida que eles a definem. (...) É um convite a prosseguir o questionamento, a procurar para além do campo oferecido e da representação proposta, uma sugestão constantemente renovada para explorar e experimentar a diferença, para trocar – senão mudar – os pontos de vista e, por conseguinte, alterar e, sobretudo, descentrar a análise (GONÇALVES, 2008, p. 18).

A câmera participativa de Rouch era então instrumento de compreensão da realidade. O cineasta aportou no Níger em 1940 para ser engenheiro da administração colonial, mas logo admitiu uma nova função: a de etnólogo, sempre mantendo contato próximo dos hábitos culturais e sociais dos locais em que estava. Esse extenso convívio com as populações pesquisadas se aproxima do método de trabalho de Robert Flaherty, do qual Rouch admite ter sofrido grande influência, ainda que desenvolvam trabalhos distintos (BAMBA, 2009; DARIN, 2006). Em seu trabalho aparece a distinção entre os filmes que são feitos sobre a África, nos quais a participação dos nativos é apenas parte constituinte do ambiente, e os filmes que são realizados “na África”, em que a participação dos africanos é ativa e consciente. Rouch foi capaz de dividir a palavra com os atores das histórias filmadas, que não necessariamente eram histórias dos atores do filme (BAMBA, 2009).

O CINEMA VERDADE E ANTROPOLOGIA COMPARTILHADA DE ROUCH

O desenvolvimento de equipamentos leves e sincrônicos, almejados pelo telejornalismo norteamericano e por acadêmicos da sociologia e etnologia, na França, estimularam o desenvolvimento de métodos de trabalho baseados na improvisação e na



espontaneidade. Nos Estados Unidos aparecia o cinema direto de Leacock e Michel Brault, enquanto que na França iniciava-se o cinema verdade de Jean Rouch e Edgar Morin. As câmeras leves podiam ser manuseadas fora de seu suporte, sem o uso do tripé, as películas eram mais sensíveis a condições de luz baixa e os acessórios de som permitiam a captação direta. As equipes podiam ser reduzidas e ao cineasta era permitido entrar com a câmera em situações antes impossibilitadas, uma chance de adentrar no real com maior nível de profundidade.

Mas as similitudes entre as duas escolas, uma americana e a outra francesa, se interrompem por aqui. Se a técnica era parecida, a metodologia, no entanto, era muito distinta e as concepções e conceituações não estabeleciam analogias. O cinema direto era observacional, enquanto que o cinema verdade era interativo. No primeiro a câmera era dissimulada e se posicionava à espreita das situações a serem registradas. Não se pode deixar de considerar certo nível de interferência do realizador no cinema direto, afinal, a simples presença da câmera e da equipe de filmagem, ainda que restrita, transforma a situação a ser filmada, uma vez que os sujeitos irão performar ante o processo de filmagem. No entanto, os diretores dessa escola tentavam de toda maneira estarem “ausentes” da cena, se mimetizarem junto ao ambiente, em prol da objetividade da filmagem. Assim era a prática do cinema direto para Mário Ruspoli:

O cameraman, como o técnico de som, deve carregar seu aparelho com a discrição que só o hábito do mimetismo pode trazer. Devem saber instintivamente se dissimular na multidão, nunca fazer gestos bruscos para chamar a atenção dos companheiros de equipe, nunca gritar, falar o mínimo possível e nunca sobre a filmagem – em resumo, não fazer nenhum movimento que pareça insólito. É preciso armarem-se de paciência, serem ao mesmo tempo simpáticos e ausentes, em uma palavra, *confundir-se com as paredes* (DA-RIN, 2006, p. 125).

Mas no segundo modelo, a intervenção ativa se faz condição essencial, e a figura do idealizador é potencializada ao invés de ser suprimida. Este tinha o papel de provocar as situações latentes, a fim de que elas fossem reveladas enquanto filme. Para o cinema verdade, o real podia ser expresso por inúmeras possibilidades cinematográficas. O cinema verdade é um ato de imaginação que compreendia uma reorganização cinemática da verdade (FLAHERTY *apud*. DA-RIN, 2006). Enquanto os americanos do cinema direto rejeitavam todo o som que não fosse proveniente da captação direta, em estrita sincronia com as imagens,



a escola francesa do cinema verdade introduzia a dimensão fabular através da narração acrescentada pós-filmagem. Um *tratamento criativo* que guardava relação com a produção compartilhada entre cineasta e sujeitos filmados. O cinema direto é diferente do cinema verdade, ainda que muitas vezes sejam compreendidos como estéticas idênticas de produção cinematográficas.

O documentarista do cinema direto levava sua câmera para uma situação de tensão e torcia por uma crise; a versão de Jean Rouch do cinema-verdade tentava precipitar uma. O artista do cinema direto aspirava à invisibilidade; o artista do cinema-verdade de Rouch era frequentemente um participante assumido. O artista do cinema direto desempenhava o papel de um observador neutro; o artista do cinema-verdade assumia o de provocador (DA-RIN, 2006, p. 150-151).

A função da câmera no cinema verdade passa de simples registro para agente provocador e deflagrador de situações que não aconteceriam não fosse a sua presença, ou pelo menos, não aconteceriam da forma como se deram frente a ela. Para Rouch, aproximar-se da ficção era tratá-la como se fosse realidade, era partilhar os sonhos das pessoas como uma maneira de fazer filmes, era o que ele entendia por cinema verdade. Nesse sentido, *Eu, um negro* seria um documentário de ficção, pois fora realizada uma pesquisa profunda sobre os modos de vida dos imigrantes de Abidjan e os protagonistas que encenavam sua própria vida para o filme revestiam seus sonhos de certa realidade.

A construção do cinema verdade se resumia a uma estética próxima da realidade, mas não se configurava a transcrição desta, era mais o resultado da intervenção/provocação de Rouch em parceria com os personagens de seu filme. Obras que não resultavam no registro de uma realidade dada e sim da “verdade fílmica” (GONÇALVES, 2008).

O *kino-pravda*, tradução conceitual do cinema verdade, apontava para essa realidade que apenas se constituía enquanto obra cinematográfica. Rouch vê nessa característica a condição essencial para se ter acesso à realidade, mas não a realidade objetiva, e sim aquela que é construída pela câmera e compreende a complexidade do que se possa entender como real. A prática etnográfica estabelecida através de seus filmes promovia uma reflexão sobre as possibilidades de produção de sentidos através da relação entre objetividade e subjetividade e entre real e ficção. Deleuze, citado por Gonçalves (2008), compreendia assim o cinema verdade:



O que o cinema deve apreender não é a identidade de uma personagem, real ou fictícia, através de seus aspectos objetivos e subjetivos. É o dever da personagem real quando ela própria se põe a ‘ficcional’, quando entra ‘em flagrante delito de criar lendas’, e assim contribui para a invenção de seu povo... Então o cinema pode se chamar cinema-verdade para se tornar criador, produtor de verdade: não será um cinema da verdade, mas a verdade do cinema... É isso que Jean Rouch entendia ao falar em ‘cinema-verdade’ (GONÇALVES, 2006, p. 144).

O ponto crucial que irá separar o cinema verdade do cinema direto é a questão de assumir ou não a invisibilidade da câmera. Para o cinema verdade, o momento em que as situações são apresentadas frente ao aparato técnico representa um encontro entre aquele que filma e os que estão sendo filmados. A condição é dialógica e no momento da produção se estabelece uma antropologia compartilhada, conceito melhor situado que o de Roy Wagner, a *antropologia reversa*, uma vez que esta guarda algo de etnocêntrico em sua definição. Afinal, considerar a reflexividade dos *outros* para estabelecer uma “paridade epistemológica” não é também pressupor que a antropologia esteja somente para os euroamericanos? Se a antropologia vem do Homem, ela não precisa ser reversa por se tratar de uma cultura e etnologia distinta daquela que é dominante e que um dia foi colonizadora.

O permanente cine-diálogo estabelecido entre Rouch e seus etnografados apreendia o conhecimento sobre a cultura do *outro* não como um conhecimento roubado e que posteriormente seria foco das análises e dos estudos em terras ocidentais. Sua relação com os sujeitos filmados compreendia um conhecimento formado através do encontro em um método de pesquisa que consistia em partilhar com as pessoas que deixam de ser apenas objeto de estudo para passar a serem sujeitos (GONÇALVES, 2008).

A antropologia compartilhada de Rouch também foge de um olhar romântico e simplista, através do qual não se produz tensões e diferentes percepções sobre o que está sendo realizado. A realidade fílmica era o objeto principal e esta nem sempre coincidia de forma idêntica com a realidade da sociedade a qual era estudada. Rouch também enfrentou resistência, mas colocava o trabalho cinematográfico acima de uma concepção etnográfica. A verdade da etnografia, a transcrição da fala do outro a partir de si próprio e sobre seu mundo pode resultar na credibilidade da etnografia, mas para Rouch, a ficção e a fabulação não se configuravam como planos opostos ao da realidade.



“Para mim, como etnógrafo e cineasta, não existe quase barreira entre filme documentário e filme de ficção. O cinema, a arte do duplo, é sempre a transição do mundo real para o mundo imaginário, e etnografia, a ciência dos sistemas de pensamento dos outros, é um permanente cruzar de um universo conceitual para outro; ginástica acrobática, em que perder o pé é o mínimo dos riscos” (GONÇALVES, 2008, p. 129).

Adotando tal modo de produção, Rouch abandona a condição básica da tradição do documentário clássico para utilizar outras ferramentas, as quais ao invés de espelhar e refletir a natureza e a sociedade quer mais transformá-las. O cinema interativo de Rouch ao provocar as situações a serem filmadas, característica própria do cinema verdade, cria representações espontâneas, na medida em que essas representações são dimensões de si mesmas e reúnem aspectos do real e do imaginário simultaneamente (DA-RIN, 2006). A história apresentada em *Eu, um negro*, assim como em outros filmes da mesma vertente de Rouch, eram inventadas, vividas e filmadas, tudo ao mesmo tempo. Era a *pura ficção*, termo paradoxal cunhado por ele, segundo o qual as pessoas encarnam seus próprios papéis. “Entrava-se em um domínio que não era a realidade, mas a provocação da realidade, que revelava essa realidade” (ROUCH *apud*. DA-RIN, 2006, p. 160-161).

EU, UM NEGRO, REGISTRO FICCIONAL DA REALIDADE

O cinema-verdade propunha não uma realidade, mas a provocação desta que a revelava e, dessa forma, a ficção se constituía documento. O interesse de Rouch pela ficção como instrumento de compreensão da realidade se inicia concomitante à sua solidariedade em compartilhar a criação e realização de seus filmes, como foi visto. *Jaguar*, apesar de ter sido concluído apenas em 1967, marca essa transição, pois começou a ser rodado em 1954. A história de três jovens que migram para a Costa do Ouro (atual Gana), traz uma relação inédita de alteridade, em que os sujeitos filmados vão construindo o enredo no momento mesmo da gravação.

Antes, porém, desse que é considerado seu primeiro longa metragem, Rouch lançou *Eu, um negro*, em 1958, contando as histórias, aventuras e sonhos de personagens criados pelos próprios protagonistas. Oumarou Ganda, o Edward G. Robinson e Petit Touré como Eddie Constantine, dão vida a personagens que comportam lados ambíguos. Se Robinson e



Eddie Constantine, ambos inspirados em personagens e atores de filmes norte-americanos, são fictícios por serem representados por Oumarou Ganda e Petit Touré, eles também são reais na medida em que são a fabulação destes dois sujeitos. Assim, logo nas tomadas iniciais, Rouch coloca suas intenções e explicita para o espectador a poética de que se utiliza para dar vida aos personagens que começa a apresentar: *“Propus fazermos um filme em que eles representariam a si mesmos, em que eles teriam direito a fazer tudo, a dizer tudo. Foi assim que improvisamos este filme”*.

É importante ressaltar que em nenhum momento há a pretensão de “enganar” quem assiste ao filme. A condição de personagens é afirmada por Rouch assim que esse se inicia: *“Todo dia, jovens parecidos com os personagens deste filme chegam às cidades da África”*. Tal ação denuncia o caráter documental da obra que ainda nessa parte guarda relações estreitas com a documentação clássica. Uma voz em *off*, carregada de didatismo e credibilidade narra o que se passa a partir de uma posição privilegiada e exclusiva. Mas essa voz onisciente busca justamente evidenciar a condição de ficção que o filme carrega. Apenas a primeira ambigüidade apresentada por Rouch, que tanto se vale de aspectos contraditórios para a construção do real, um jogo que ainda que apresente determinada denotação, instiga o pensamento relativizado.

Mas a condição de narrador à parte não dura para além dos primeiros quadros que querem situar o espectador. Os primeiros registros mostram os jovens migrantes que vão até Abidjan em busca de melhores condições de vida, mostram a cidade em si, com planos abertos e ao som de uma trilha sonora que enaltece as características locais. *“Bord de lagune / Remplie de parfums / Miliers de rosiers / L’amour vous bercez / Abidjan / Quando on dit ton nom / Abidjan de lagune, beaum séjour!”*. Porém, logo Rouch passa a palavra para aquele que é seu personagem principal, Robinson³, e que desta vez irá apresentar a cidade e os hábitos nela praticados de uma maneira diferente.

³ Oumarou Ganda, o Edward G. Robinson, se tornou grande amigo de Jean Rouch e o acompanhava em suas viagens e produções pela África, inclusive em sua derradeira visita ao Níger, quando o cineasta veio a falecer em um acidente de carro, em fevereiro de 2004.



Para Paulin Soumanou Vieyra, não há dúvida quanto ao caráter enganoso da confusão que Rouch estabelece entre o olhar sobre os homens e o olhar desses homens, pois isso cria uma “grande ilusão cinematográfica”. Mas, com essa mentira-verdade, é como se Rouch tentasse inventar a figura do cineasta africano antes mesmo do advento do cinema africano (BAMBA, 2009, p. 103).

Robinson irá mostrar mais especificamente um bairro de Abidjan: Treichville e as pessoas que, assim como ele, nele trabalham. Emigrante da Nigéria, Robinson se mostrou um personagem peculiar. Sua relação com a câmera tomou destaque e por isso veio a se tornar o personagem principal. É ele quem apresenta outros personagens que completam a trama como Tarzan, o motorista de taxi com o qual vai à praia nos sábados, Petit Jules, o cobrador de passagens, Elite, carregador como Robinson e Eddie Constantine, que também ganha destaque e toma a fala durante um episódio do filme. Além de Dorothy Lamour, uma prostituta, que mais tarde se tornou personagem de outro filme de Rouch, *Petit à petit* (1971).

O filme segue uma sequência cronológica, foi filmado com uma câmera Bell & Howell 16mm, que não permitia que os planos durassem mais que 25 segundos, além de que a captação do som não era direta, este era introduzido em uma pós-produção. As ações transcorrem divididas em blocos, separados pela recorrente intromissão de Rouch, que ao final de cada bloco, introduz o próximo e assim se faz presente e reafirma sua autoria sobre a obra filmada. “A narração de Rouch é deliberada, não pode ser considerada argumento de autoridade ou a ‘voz do dono’ (...)” (GONÇALVES, 2008, p. 196).

Primeiro aparece *A Semana*, na qual Robinson apresenta Treichville, suas rotinas, seus aspectos físicos e os hábitos sociais que ali transcorrem. Os tipos de trabalho, o comércio local, os modos de consumo, a realidade social de cada personagem. Nessa parte é interessante ressaltar que ainda que esteja desenvolvendo uma ficção, Robinson evidencia aspectos cruciais para se compreender os hábitos culturais de um povo e de determinadas classes, principalmente a dos migrantes dentro da própria África. Aqui, a representação da realidade tem de ser contestada com a realidade da representação (NICHOLS, 2005).

O segundo bloco, *O Sábado*, é quando eles vão descansar da semana de trabalho. Nesse momento, os personagens parecem ainda mais livres para criar, pois o imaginário ganha força nas reflexões de Robinson. Se na primeira parte tudo era ruim, a vida era dura, agora aparecia a oportunidade de passar momentos de felicidade. A linguagem do cinema



verdade permite que a o subconsciente aflore sem o controle da razão. As brincadeiras na praia logo dão lugar ao sonho de Robinson: ser um boxeador profissional. Ele treina, ele boxeia em uma luta profissional, mas em seguida, denuncia sua condição de não boxeador. À noite, no bar, seu *estatus* também não se modifica, a falta de dinheiro para conseguir “conquistar” as mulheres é sempre um empecilho recorrente e que gera revolta.

As limitações impostas por sua condição de pobreza aparecem em suas ações mais cotidianas, quer na hora do almoço durante um dia de trabalho, em que a comida comprada era a mais barata, quer em seu momento de lazer, para o qual era necessário mais dinheiro. É latente o tom melancólico de Robinson, sua lamentação sempre comparando o que os outros têm, mas que ele não consegue obter. Seja uma profissão valorizada, se tornar um boxeador profissional ou conseguir as mulheres que deseja. Sua encenação melodramática consegue repassar ao espectador as reais condições em que muitos jovens viviam naquela época, em Abidjan. Ainda que a representação não seja propositada, planejada anteriormente através de um roteiro ou temática a seguir, as situações que aparecem no decorrer das filmagens dizem muito sobre a realidade representada, que se consolida enquanto filme. “(...) o mundo não é tomado como modelo do filme e, por conseguinte, o filme não se pretende espelho do mundo (DA-RIN, 2006, p. 167)”. Esse processo de filmagem, junto da narração que é adicionada posteriormente, através da exibição do copião do filme para os personagens que reinventam e realizam nova interpretação sobre o filmado, configura uma “escrita automática”, termo lançado por Breton e pelos precursores do surrealismo. As histórias representadas e desempenhadas pelos personagens no momento da filmagem acabam muitas vezes por gerar novas cenas, relações que desencadeiam novos acontecimentos e por isso configuram a tensão entre documentário e ficção (GONÇALVES, 2008).

Rouch filmava, assim, o que havia para ser filmado e “forjava” uma imagem da África contemporânea, que fugia do enfoque estereotipado que era recorrente na época. Dava forma ao presente modernizante africano que sofria com o colonialismo em seu auge (GONÇALVES, 2008).

Uma tal realidade não poderia estar latente nas esquinas de Abidjan à espera de que uma câmera as revelasse visualmente, “de improviso”. Ela foi introduzida pelo filme e só no filme pode ter lugar. É um fato fílmico por excelência, composto tanto do factual quanto do imaginário, como dimensões tornadas



indissolúveis. Em 1967, Rouch confessou que este [*Eu, um negro*] era um de seus filmes preferidos concernente a uma das coisas que mais o tocavam no mundo: “a ficção mais extravagante e mais desgrenhada que é, afinal, a pintura mais real de uma realidade dada (DA-RIN, 2006, p. 163).

Em seguida, entra novamente Rouch para apresentar *O Domingo*, dia de ir à missão e participar do culto na mesquita, ou melhor, nas calçadas das ruas por não haver tantas mesquitas quanto fiéis. É também dia da *Goumbé*, festa em que os nigerianos se encontram. Nesse bloco, Eddie Constantine toma seu lugar de “segundo personagem principal” e mais uma vez as mulheres e a conquista delas é foco do cotidiano. Assim como o ato de cortar os cabelos de acordo com a moda vigente e de assistir a uma partida de futebol. Cenas que mais uma vez evidenciam a realidade local, com registro de acontecimentos reais e fictícios, concretizados enquanto filme. Mas logo a fala volta a Robinson.

As tomadas que se seguem irão mostrar as celebrações na *Goumbé*, e fica clara a participação de Rouch nesse momento. A câmera não está escondida e não se pretende esconder ante ao que é filmado. Muitas pessoas olham para a lente, performam ao serem filmadas durante o desfile da festa nigeriana. As imagens das danças apresentadas na *Goumbé* contraditoriamente ressaltam o registro do ritual, como no documentário clássico, mas no lugar da voz em *off* está a voz de Robinson. Rouch quer evitar a possibilidade de exotização a qual muitas vezes aparece no documentário clássico, e para isso cede a voz aos africanos e são eles quem contam seus próprios rituais, ações e reações.

Depois da *Goumbé*, Robinson e seus amigos saem para os bares a fim de comemorar a conquista de Eddie Constantine como o rei da *Goumbé*. Mas a felicidade momentânea de Robinson junto a seus amigos e especialmente, junto a Dorothy Lamour, termina quando um italiano se aproxima e acaba por passar a noite com ela. Robinson então se entrega às bebidas eis que novas cenas de revolta sobre sua condição transcorrem. Eis que ocorre nova fabulação de Robinson, que sonha casar-se com Dorothy Lamour e ter sua própria casa, um sonho filmado e encenado no filme.

Após tais sequências aparece novamente Rouch em outro corte brusco, para apresentar *A Segunda*, o “dia da verdade” pra Robinson. Se na noite anterior ele havia perdido sua garota para um italiano, agora é a hora de se equiparar ao europeu. Então os dois brigam e trocam



insultos, mas ele é derrotado. Bêbado e de volta à “realidade” da semana, os sonhos parecem ter acabado junto do final de semana. Os aspectos do início do filme voltam com maior potência e reforçam as péssimas condições em que seus personagens se encontravam. Tanto para Robinson quanto para Eddie Constantine, preso por se confrontar com a polícia ao defender seu personagem de agente federal americano ao extremo, nada mudou. Ainda que a narrativa tenha se desenrolado no sentido de promover uma mudança da condição inicial, que apontasse para a resolução dos problemas dos personagens, as cenas finais mostram exatamente a impossibilidade de mudança. Assim, Robinson confirma essa imposição ao fazer explanações sobre a vida com seu amigo Jules, sem deixar de apresentar suas incertezas, esperanças e ambiguidades: *“Vamos Jules. Tudo isso não é nada. É a vida. Talvez a vida mude. Mas ela é complicada. Nós somos amigos e continuaremos amigos. A vida é boa. A vida é bela, Jules. Tudo isso não é nada. Tenha coragem e, talvez, nós dois ainda sejamos felizes. Como a vida é complicada!”*.

Rouch faz de *Eu, um negro* uma ferramenta para contar o que para ele não pode ser dito de outra forma. Isso uma vez que o cineasta defende que a única verdade passível de ser alcançada é a que foi produzida pelo próprio filme, através do personagem que se inventa diante da câmera e por causa dela. Não há método ou técnica que assegure o acesso direto ao real (DA-RIN, 2006). A ficção para Rouch se torna realidade e uma experiência compartilhada construída ao se filmar relações vividas e não pré-estabelecidas. São encenações do plausível, montadas e contadas a partir de uma visão do mundo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Classificar os documentários de linha clássica como mais documentais que os filmes do cinema verdade de Jean Rouch seria um equívoco que não compreende a amplitude da definição do conceito de documentário. Se toda relação compreende certo nível de encenação/representação, por que julgar que um filme produzido através de técnicas que afirmam conter menor intromissão do idealizador e composto pela voz em *off* que lhe atribui a credibilidade e cientificidade do discurso e das informações proferidas, seria mais “real” que aqueles montados com metodologias distintas e que trazem apenas uma outra perspectiva



desse real, mas que nem por isso traduz algo falacioso? Aliás, o que garante que um seja fidedigno e o outro não?

O que está em jogo no ato de documentar está mais atrelado à ética da representação do que estritamente a representação da verdade. A realidade que não estaria à espera por ser revelada pelo filme, pois ela foi produzida por este e apenas nele terá lugar como representação factual, no entanto, essa pode ser a representação que diz muito mais da realidade encenada que muitos documentários clássicos que o tentaram fazer.

(...) documentários sempre foram formas de representação, nunca janelas transparentes para a "realidade"; o cineasta sempre foi um participante-testemunha e um ativo fabricante de significados, um produtor de discurso cinematográfico e não um repórter neutro e onisciente da verdade das coisas (NICHOLS *apud*. DA-RIN, 2006, p. 170).

Atribuir a qualidade de verdade ou o conceito de real para separar o que é documentário ou não implica na redução e conceituação simplistas dos dois termos que são demasiado subjetivos. A atividade principal seria deduzir o que é um documentário ético e o que não é, mas não considerar que por tratar o desconhecido com uma perspectiva que foge da abordagem clássica não possa ser considerado documentário.

Eu, um negro é seguramente um ponto de inflexão, no cinema de Rouch e no cinema em geral. Dizendo mais, certamente, sobre Treichville e seus habitantes do que muitas constatações de aparência mais "objetiva". Dizendo mais, e sobretudo, de modo diferente (FIESCHI, 2009, p. 25).

Outro ponto importante a se considerar é que toda narrativa é direcionada e somente se efetiva a partir do momento da recepção e da consequente produção de sentido, e isso equivale para todas as narrativas cinematográficas.

Rouch ao explicitar suas intenções em *Eu, um negro*, deixa claro para os espectadores que o filme a que irão assistir não se trata de um registro do real, mas sim uma nova técnica que por suas características, dispostas ao longo do desenvolvimento deste trabalho, se constituiu uma revolução no campo do cinema documentário. "Este filme não foi representado por atores, mas vivido pelos homens e mulheres que dedicaram momentos de suas vidas a uma experiência nova de cinema-verdade" (DA-RIN, 2006, p. 150).

Sem hesitar em introduzir a dimensão do imaginário, seus personagens fabulam acerca dos fatos que vivenciam, fazendo com que o real e o ficcional se imbriquem ciclicamente.



Mas são fundamentalmente essas fabulações que apresentam as revelações mais comoventes e representativas de determinada condição social ou cultural.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

DA-RIN, Sílvio. **Espelho partido: tradição e transformação do documentário**. Rio de Janeiro: Azougue, 2006.

DEVIRES – Cinema e Humanidades. **Rouch**. UFMG – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. V.6 n.1, 2009. P. 12-34; 92-126.

GONÇALVES, Marco Antônio. **O real imaginado**. Rio de Janeiro: Topbooks, 2008.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas: Papyrus, 2005. P. 9-72; 210-220.

RAMOS, Fernão Pessoa. **Mas afinal... O que é mesmo documentário?** São Paulo: Senac, 2008. P.9-127.

