



A verdade do Filme: a invenção do outro no filme de Jean Rouch “*Moi, un Noir*”¹

Rafael Franco COELHO²
Universidade Federal de Goiás, Goiânia, GO

RESUMO

O presente artigo analisa o filme *Moi, un Noir* de Jean Rouch, que apresenta uma série de inovações à linguagem do documentário. Discute conceitos como documentário x ficção, etnoficção, encenação, improvisação, funções da câmera e a questão da profilmia. Em seguida, contextualiza as discussões sobre cinema documentário suscitadas pela análise fílmica em dois movimentos, a dizer: cinema direto e o cinema verdade. Por fim, o artigo apresenta algumas idéias presentes na antropologia visual e no documentário etnográfico presentes no próprio filme.

PALAVRAS-CHAVE: audiovisual; cinema; documentário.

Jean Rouch é um cineasta que merece destaque na história do documentário e do cinema de modo geral. Engenheiro de formação, trabalhou por algum tempo nas colônias francesas da África como a Nigéria construindo pontes e estradas, período onde surgiu seu interesse pelas sociedades tribais africanas. De volta à França, começa a estudar filosofia na Sorbonne e decide descer o rio Niger de canoa com dois amigos, usando uma câmera pela primeira vez para registrar tal viagem. Este foi o ponto de partida para uma extensa produção que inclui vários títulos como *Initiation à la danse des possédés* de 1947; *Les maitres fous* e *Jaguar*, ambos de 1953; *Moi, un Noir* de 1957; *Chasse au lion à l’arc et aux fleches* de 1957-65; o famoso *Chronique d’ un été* de 1960; *Le dama d’ Ambara* de 1980, dentre outros.

Neste texto procuramos conter nossas observações apenas sobre o filme *Moi, un Noir*, que apresenta uma série de inovações à linguagem do documentário. Na verdade, ele se insere dentro de uma polêmica iniciada, ou pelo menos formalizada, numa conferência realizada em Lyon pela *French National Broadcasting Organization*

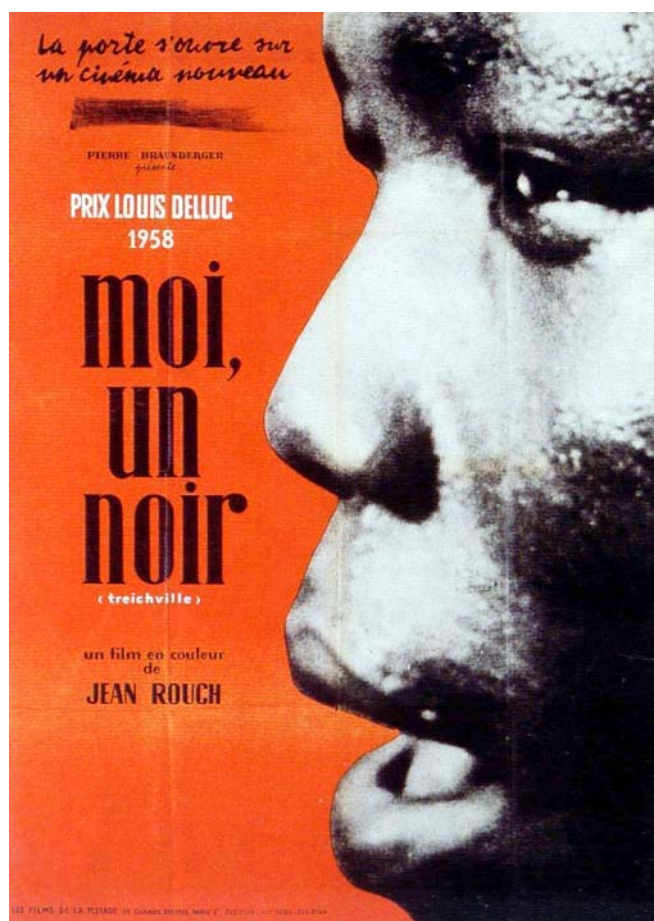
¹ Trabalho apresentado no DT 4 – Comunicação Audiovisual do XII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Centro-Oeste realizado de 27 a 29 de maio de 2010.

² Mestre em Artes (Unicamp) e Professor Assistente da Faculdade de Comunicação e Biblioteconomia da UFG, email: rafaelcoelho@facomb.ufg.br.



(ORTF) e intitulada 1963 *Conference on New Documentary*, em que americanos e franceses (inclusive Rouch) se dividiram respectivamente em dois movimentos, o cinema direto e o cinema verdade.

Moi, un Noir é um filme sobre a vida de Oumarou Ganda, um imigrante que trabalha como estivador na cidade de Abidjan, na Costa do Marfim e mora num bairro pobre chamado Treichville. O filme foi produzido durante uma pesquisa sobre a questão das migrações no interior da África. Nele, Oumarou e os outros personagens encenam suas próprias vidas diante da câmera, enquanto se atribuem papéis ao longo do filme como Oumarou que interpreta Edward G. Robinson, um boxeador americano.



Cartaz do filme

Esse é o primeiro ponto importante a ser levantado do filme, que poderia ser classificado como um documentário-ficção, de acordo com Marc Henri Piault (1997). A cada cena, a oposição entre documentário e ficção é questionada, na forma como Rouch e os personagens narram suas próprias vidas e a dos papéis inventados por eles. PIAULT (1997) revela que o filme foi realizado sem som e a pós-sincronização



implicava a elaboração de um comentário a vários níveis ao mesmo tempo em que tentava uma dublagem de si mesmo feita por Oumarou, enquanto Rouch introduz alguns comentários, facilitando o reconhecimento dos lugares e dos personagens e identificando as partes do filme. A fala de Oumarou Ganda é a expressão de uma representação consciente, uma fala endereçada, interpretando e descrevendo os lugares que se oferecem à imagem, uma descrição que não é uma interpretação nos termos de um observador neutro, mas uma reivindicação pela apropriação de um sentido que não se submete a uma análise exterior e se afirma em sua autonomia. Ele comenta sua própria vida e a dos amigos, mas também pós-sincroniza o papel que se atribui ao longo do filme: o de um boxeador.

A narração em voz-over, composta de várias vozes, conduz essa história numa divisão cronológica de 4 partes: *a semaine, le samedi, le dimanche e le lundi*³. Em todas elas, a tomada vai sendo construída a partir da relação das pessoas com a câmera, sempre encenada. A encenação, de acordo com RAMOS (2005), é próprio da narrativa documentária até os anos 60. Enquanto encenam, segundo PIAULT (1997), os protagonistas inventam sua própria realidade, tanto que uma das pessoas retratadas no filme reproduz fora dele suas identificações e, por conta desse jogo, é verdadeiramente preso pela verdadeira polícia de Abidjan. Assim, a ficção se torna realidade, ou melhor, como disse Vertov “a verdade filmada não é a verdade. A verdade real é a verdade do cinema. O cinema verdade não é a verdade no filme. É a verdade do filme. E a verdade e a verdade do filme não são o mesmo.” (NACIFY, 1979).

Durante as tomadas, a improvisação e a invenção são constantes. Para FIESCHI (1979) “De Moi, un Noir para frente, a câmera assume uma função inteiramente nova: não mais simplesmente uma máquina de gravação, ela se torna uma provocadora, um estimulante, precipitando situações, conflitos, expedições que poderiam caso contrário nunca ter lugar. Ela não é mais uma maneira de pretender que a câmera não esteja lá, mas de transformar sua função pela presença declarada, [...]”.

Essa relação do homem com a câmera é um dos principais pontos de divergência entre o cinema verdade e o cinema direto. Para os defensores do cinema direto como Richard Leacock, Robert Drew, Donn Pennebaker, Albert e David Maysles a câmera

³ Tradução do autor: a semana, o sábado, o domingo e a segunda-feira.



deve assumir uma postura não-interventiva, observacional, neutra e quase ausente, de recuo diante da vida que transcorre através das lentes da câmera, de uma câmera comparada a uma “mosca na parede”. Além disso, a encenação, algo perfeitamente normal e aceitável na narrativa documentária até os anos 60, começa a ser questionada. Nas palavras de seus praticantes “Se o material não era espontâneo [...] como pode ser verdade?” (WINSTON, 1993).

Já para Jean Rouch, Edgar Morin e Chris Marker, no cinema verdade a câmera deveria assumir uma presença interventiva, participativa e reflexiva. Se no cinema direto a câmera é comparada a uma “mosca na parede”, no verdade ela poderia ser como uma “mosca na sopa” (WINSTON, 1993). Como em *Chronique d’ un été*, que mostra no filme a forma como ele foi produzido. Sua metodologia insere na narrativa os depoimentos e as reflexões dos próprios autores além da realização de entrevistas, sendo considerado o primeiro documentário a utilizá-las. Nele as pessoas não só falam, mas participam do processo de produção do filme, fazendo críticas e sugestões, num método chamado por Rouch de antropologia compartilhada. A primeira cena do filme mostra uma discussão entre os diretores e os entrevistados de como fazer o documentário, que mais tarde seria projetado para todos os participantes assistirem e seguido de um caloroso debate, tudo evidentemente registrado pela câmera dos diretores e inserido no filme, num processo de certa forma semelhante ao criado por Robert Flaherty em 1922 durante as filmagens de seu mais famoso documentário sobre a vida de um esquimó (ou Inuit) do ártico canadense chamado *Nanook of the north*.

É impossível falar da obra de Rouch sem destacar sua relação com a antropologia visual e o documentário etnográfico. Não é novidade que cinema e antropologia, desde seus respectivos surgimentos no século XIX, sempre estiveram ligados. A clássica relação entre observador e observado presente na antropologia, com a câmera de Rouch ganha uma outra dimensão. Quem filma (observador) e quem está sendo filmado (observado) constroem e investigam juntos e ao mesmo tempo. LAPLANTINE (1991, p. 183 e 186) ao descrever as tensões constitutivas da prática antropológica, ressalta a importância para o antropólogo de discernir e alternar entre dois modos de observação: participante e distanciada. Ela afirma que o antropólogo deve se situar na fronteira imprecisa entre a observação interna (participante) e a observação externa (distanciada, exterior, do estranhamento). Na verdade, guardadas as



devidas diferenças entre a observação direta (sem câmera) e a observação fílmica (com câmera) e as especificidades do cinema e da antropologia, esses modos de observação antropológicos podem ser comparados aos que ocorrem no cinema direto e no cinema verdade.

A questão da “profilmia” é de certa forma também um assunto antropológico. A partir do momento em que a câmera é ligada, algo acontece, e o que acontece diante da câmera talvez nunca tivesse acontecido caso ela não estivesse ali. Ligada ou não, na mão do cinegrafista ou sobre um tripé, sua presença, declarada ou disfarçada, altera de alguma forma o modo como a vida que transcorre diante dela acontece. Essa é uma questão até hoje polêmica para os adeptos do cinema direto: É possível recuar ou não-intervir na vida que transcorre através das lentes da câmera? Como negar uma presença que é comprovada pelas próprias imagens da câmera?

De volta ao filme *Moi, un Noir*, ainda PIAULT (1997) revela que o filme produz histórias entrecruzadas que se percebem e se interpretam umas às outras sob o olhar duplo do realizador e de um dos interpretes principais. Impossível buscar um ponto de vista único, impossível buscar uma evidência unívoca. É uma nova determinação do outro a quem é dada toda sua autonomia. Sua existência é pouco a pouco percebida como uma escolha possível, como uma construção autônoma e original, um campo de invenção, de criação e não como uma simples etapa na ordem de um determinismo geral. Essa é uma das mais fortes propostas do filme: seus protagonistas não somente falam em seu próprio nome, mas olham do outro lado da tela em direção ao espectador que os espera em algum lugar. Ele nos conta mais sobre Treichville e seus habitantes do que muitas das reportagens aparentemente mais objetivas.

Numa entrevista para Hamid Nacify (1979) Rouch afirma que anos após a filmagem de *Moi, un Noir* ser realizada, Oumarou Ganda, na tentativa de ele mesmo produzir suas histórias pessoais no cinema, se tornou um dos melhores cinegrafistas da Nigéria. Como Vertov dizia sobre seus filmes “são filmes que produzem filmes”.

REFERÊNCIAS

FIESCHI, Jean-André. “SLIPPAGES OF FICTION: SOME NOTES ON THE CINEMA OF JEAN ROUCH”. In: EATON, M. (Ed.). *Anthropology, reality, cinema*. London: BFI, 1979.



LAPLANTINE, Francois. **Aprender antropologia** - 5. ed. - São Paulo: Brasiliense, 1991.

NACIFY, Hamid. **"JEAN ROUCH: A PERSONAL PERSPECTIVE"** In: Quarterly Review of Film Studies, Summer 1979.

PIAULT, Marc Henri. **Uma antropologia-diálogo: a propósito do filme de Jean Rouch Moi, um Noir**. In: Cadernos de Antropologia e Imagem/Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Núcleo de Antropologia e Imagem - N. 4 - 1997, Rio de Janeiro.

RAMOS, Fernão Pessoa (Org.). **"A CICATRIZ DA TOMADA: DOCUMENTÁRIO, ÉTICA E IMAGEM INTENSA"**. In: RAMOS, Fernão Pessoa. **Teoria Contemporânea do Cinema** - volume II. São Paulo: Ed. Senac, 2005.

ROUCH, Jean. **"THE CAMERA AND MAN"**. In: HOCKINGS, Paul. **Principles of Visual Anthropology** - 2. ed. - Berlin / New York: Mouton de Gruyter, 1995.

WINSTON, Brian. **"THE DOCUMENTARY FILM AS SCIENTIFIC INSCRIPTION"**. In: RENOV, Michael. **Theorizing Documentary**. New York and London: Routledge, 1993.