



Jean Rouch: signo, verdade e pensamento

Ana Paula Silva Oliveira

Artigo recebido em: 29/01/2014

Artigo aprovado em: 21/04/2014

DOI 10.5433/1984-7939.2014v10n17p163

Jean Rouch: signo, verdade e pensamento

Jean Rouch: sign, truth and thought

Ana Paula Silva Oliveira *

Resumo: *O objetivo deste artigo é refletir a respeito do cinema-verdade proposto por Jean Rouch a partir da problemática deleuzeana da potência do falso. Pretende-se, dessa maneira, evidenciar a singularidade das imagens e dos signos que compõem a obra rouchiana, pois as imagens cinematográficas criadas pelo antropólogo-cineasta permitem que o pensamento seja levado ao máximo de intensidade, e o processo de criação artística torne dizível o indizível, audível o inaudível e visível o invisível.*

Palavras-chave: *Jean Rouch. Documentário. Potência do falso. Cinema-verdade.*

Abstract: *This article is based on a fundamental question: thinking cinema verite documentary created by Jean Rouch from Deleuze's power of the false problematic to highlight the singularities of images and signs that make it up. The cinematographic images created by Rouch allowing that thought be taken to maximum intensity and the process of artistic creation make speakable the unspeakable, audible the inaudible and visible the invisible.*

Keywords: *Jean Rouch. Documentary. Power of the false. Cinema verite documentary.*

* Pós-doutoranda, bolsista CAPES e investigadora do grupo de pesquisa Telejornalismo e linguagens do programa de mestrado em Comunicação no Centro de Educação, Comunicação e Artes da Universidade Estadual de Londrina. Doutora em Filosofia pela Universidade do Porto, Portugal. Mestre em Comunicação e Semiótica pela PUC-São Paulo. Jornalista formada pela Faculdade Cásper Líbero, SP. Atualmente, também é pesquisadora do Research Group Aesthetics Politics and Art do Instituto de Filosofia da Universidade do Porto, Portugal. E-mail: oliveira.or.anapaula@gmail.com

Introdução

A questão do falso enquanto dispositivo ambíguo de enunciação sempre esteve presente na história do *cinema documentário*. As principais sequências do primeiro filme documentário da história do cinema **Nanook of the North** (1922) de Robert Flaherty foram encenadas para a câmera. Porém, o objetivo do presente trabalho não consiste em entender a questão do falso a partir da história do cinema documentário, mas pensá-la como um princípio de produção de imagens. Nesse sentido, a problemática da potência do falso proposta por Gilles Deleuze torna-se fundamental.

A partir do conceito de vontade de potência de Nietzsche, Deleuze afirma que a potência é uma relação de uma força com as outras em que existe um poder de afetar ou de ser afetado. Nesse processo, a relação é sempre efetuada e o poder sempre preenchido. Sublinha que a “vontade” é a relação da força com a força e, justamente por isso, é necessário “evitar os contra-sensos sobre o princípio nietzschiano de vontade de poder” (1965,p.24), pois, em primeiro lugar, este princípio não indica que a vontade deseje dominar ou queira o poder:

Enquanto interpretamos a vontade de poder no sentido de “desejo de dominar”, fazemos forçosamente depender de valores estabelecidos, os únicos capazes de determinar quem deve ser “reconhecido” como o mais poderoso neste ou naquele caso, neste ou naquele conflito. Desse modo, ficamos sem conhecer a natureza da vontade de poder como princípio plástico de todas as nossas avaliações, como princípio escondido para a criação de novos valores não reconhecidos. A vontade de poder, diz Nietzsche, não consiste em cobiçar nem sequer em tomar, mas em *criar* e em *dar* (Deleuze, 1965,p.24).

Essa vontade de poder como uma força criadora é capaz de criar mundos o que torna impossível discernir o verdadeiro do falso. Ao realizar uma crítica da vontade de verdade e afirmar uma certa vontade de ilusão ou potência do falso, Deleuze afirma que ao “elevar o falso à potência, a

vida libertava-se das aparências assim como da verdade: nem verdadeiro nem falso, alternativa indecível, mas potência do falso, vontade decisória” (Deleuze, 1985, p.188).

Ao perspectivar o cinema-verdade de Jean Rouch a partir da problemática deleuziana da potência do falso torna-se necessário a compreensão de dois pontos: a verdade do cinema e os signos do pensamento.

O cinema-verdade e a verdade do cinema

Ao pensar no *cinema-verdade*, Jean Rouch acreditava na necessidade de reconhecimento do impacto da presença do realizador sobre a realidade observada. Para ele, a câmera deveria assumir uma postura interventiva, participativa e reflexiva. Desse modo, optou por “gerar a realidade” em vez de permitir que ela se desenrolasse passivamente diante dele. Para tal, impulsionava a observação participante de modo a permitir uma interatividade e, nesse sentido, entendia a câmera como um “estimulante psicanalítico” (Renov, 2005, p.251) no sentido que seria capaz de precipitar a revelação e a ação da personagem. Rouch acreditava que a presença da câmera fazia com que as pessoas agissem de maneira mais fiel à sua natureza. Contudo, não a considerava um fator negativo, mas um agente catalisador valioso, uma vez que revelava uma verdade interior. O realizador, nesse sentido, é um criador de verdade, pois a verdade não tem de ser reproduzida, encontrada ou atingida, mas criada. Ao romper com qualquer modelo de verdadeiro e tornar-se criativo, o cinema-verdade produz uma verdade o que implica a verdade do cinema e não um cinema da verdade.

A verdade, para Deleuze, é o resultado de uma violência sobre o pensamento e não o produto de uma “boa vontade prévia”, pois a busca pela verdade só existe quando somos forçados e coagidos. Ela depende de um encontro com algo que nos obrigue a pensar e a buscar o verdadeiro.

O signo é este objeto de encontro que exerce uma violência que empurra para uma busca da verdade e, conseqüentemente, faz pensar. A violência que os signos exercem sobre o pensamento está na gênese do ato de pensar, portanto, pensar é predispor-se ao encontro dos signos e expor-se à sua violência: “O pensamento não é nada sem qualquer coisa que force a pensar, que faça violência ao pensamento. Mais importante que o pensamento, é ‘dar a pensar’” (Deleuze, 1964, p.188). Essa violência exercida pelo signo permite decifrar, traduzir, encontrar e interpretar o sentido do signo.

Para Deleuze, “essa verdade não se dá, se trai; não se comunica, se interpreta; não é voluntária, é involuntária” (Deleuze, 1964, p.186) e a sua busca é a “aventura própria do involuntário”. Sendo assim, o essencial está naquilo que força a pensar e que está fora do pensamento; sejam expressões que nos forcem a pensar, encontros que nos forcem a interpretar e impressões que nos forcem o olhar. O que nos força a pensar é o signo, pois

o signo é o objeto de um encontro; mas é precisamente a contingência do encontro que garante a necessidade daquilo que ele faz pensar. O ato de pensar não decorre de uma simples possibilidade natural, é, ao contrário, a única criação verdadeira. A criação é a gênese do ato de pensar no próprio pensamento. Ora, essa gênese implica alguma coisa que violenta o pensamento, que o tira de seu natural torpor, de suas possibilidades apenas abstratas (Deleuze, 1964, p.188).

Sob essa perspectiva, pensar é traduzir, interpretar um signo e consiste numa tarefa de decifrar, desenvolver, explicar e evidenciar os sentidos que estão implicados nos signos. Esse poder de explicar o signo é dado pelo pensamento. Para Deleuze, o pensamento não depende nem de um método explícito nem de uma decisão, mas de uma violência que, independentemente de nossa vontade, nos conduz até às essências que, ao mesmo tempo, são “a coisa a traduzir e a própria tradução; o signo e o sentido. Elas se enrolam no signo para nos forçar a pensar, e se desenrolam no sentido para serem necessariamente pensadas” (Deleuze, 1964, p.195).

Rouch e os signos da imagem do pensamento

Se a imagem cinematográfica, por um lado, é uma apresentação direta do tempo, de acordo com os cortes irracionais e as relações não-comensuráveis, por outro lado, essa imagem-tempo coloca o pensamento em relação com “o impensado, o inevitável, o inexplicável, o indecidível, o incomensurável” (Deleuze, 1985, p.275). Para Deleuze, a busca da verdade no cinema só existe quando há uma violência sobre o pensamento exercida por um signo que suscita outras maneiras de pensar e de sentir. Esses signos da imagem do pensamento, os noosignos, aparecem na obra rouchiana quando o realizador pensa a câmera para além dos movimentos que é capaz de realizar ou seguir e entende as relações mentais em que é capaz de entrar o que implica seguir as funções de pensamento de um cinema-verdade.

Na história do cinema documentário, Rouch foi o primeiro a utilizar um ato fabulador da palavra, uma fabulação criativa. Para tal, utilizou todos os métodos da “visão indireta livre” em que o realizador se expressa por intermédio de um personagem autônomo.

Ao simplesmente reproduzir os pensamentos das personagens, é possível afirmar que através dessa “expressividade típica” do Discurso Indireto Livre há a aceitação de uma “fenomenologia ontológica: quero eu dizer: uma identificação ou osmose, ou, de qualquer modo, a existência de uma relação de simpatia entre o autor e o personagem, *caracterizada por se apresentar entre ambos como se as suas experiências vitais fossem as mesmas*” (Pasolini, 1972, p.70).

Na literatura, o Discurso Indireto Livre apresenta o discurso escrito ou pensado da personagem, expresso por ela própria, mas sem o uso de aspas. Este emprego gramatical e processo estilístico implica, de acordo com Pasolini, numa massa de intenções tanto conscientes quanto inconscientes que é expressa por meio da personagem. Nesse sentido, o cineasta-narrador que, em dado momento, por uma necessidade de

expressar e ouvir a sua própria personagem, acaba por criar as condições estilísticas indispensáveis para tornar-se narrador através de suas personagens, “mergulha imediatamente em sua personagem” (Pasolini, 1972, p.63), passando a narrar a partir dela.

A “visão indireta livre” é evidenciada em **Chronique d'un été** (1961), filme pensado como um documentário sobre a experiência fílmica que revela como se desenvolve o processo de produção e concepção fílmica. Nele, o realizador e as personagens aparecem em cena a discutir o que e como deve ser filmado, tornando, assim, o próprio filme o acontecimento narrativo central.¹ Desse modo, os elementos que tradicionalmente estariam fora de quadro ou atrás das câmeras são inscritos na imagem e apresentados, debatidos, contestados e questionados.

No artigo-manifesto **Pour un nouveau cinéma-verité** publicado em 1960, Edgar Morin exalta a necessidade de retomar as experiências documentais que investem na autenticidade do vivido, que podem ir além das aparências e que entrem “no universo desconhecido do cotidiano” delineando, assim, os princípios que formatariam o seu filme com Rouch. Contudo, estava interessado em explorar uma realização cinematográfica em que os próprios pesquisadores integrassem o grupo social estudado e que essa experiência inscrevesse no filme um movimento que fosse capaz de interrogar o homem através do cinema.

O ato, afinal, é a palavra; o ato se traduz através dos diálogos, das discussões, conversas, etc. O que me interessa não é o documentário que mostra as aparências, é uma intervenção ativa para ir além das aparências e extrair delas a verdade escondida ou adormecida (Rouch; Morin, 1962, p.29-30).

Segundo Deleuze, o cinema distingue os seguintes atos de palavra: interativos, encontrados no som *off* relativo, reflexivos no som *off*

¹ Considerado um filme de improviso realizado em forma de psicodrama, **Chronique d'un été** é o filme inaugural do cinema-verdade e, pela primeira vez na história do cinema documentário, um filme utiliza de um método interativo para construir a sua narrativa, utilizando, pela primeira vez, o uso direto da palavra. Nele, Rouch combina a provocação, a autocrítica e o drama dos seus filmes anteriores. Porém, nesse filme foi a primeira vez que utilizou um equipamento menor e mais leve. Essa evolução tecnológica possibilitava o registro do som síncrono através de um equipamento portátil.

absoluto e atos de fabulação, considerados “atos de palavra mais misteriosos”, uma vez que são autônomos e não pertencem mais à imagem visual. Ao entender esses atos como funções ou potências da linguagem, dois problemas são colocados: o primeiro diz respeito à natureza desses atos puros cinematográficos e o segundo problema refere-se à mudança de estatuto da imagem que ocorre quando os atos da palavra são supostamente puros, ou seja, quando não são dimensões ou componentes da imagem visual. Isso acontece porque tanto o visual quanto o sonoro se tornaram duas componentes autônomas de uma mesma imagem verdadeiramente audiovisual. Compreender a relação entre o ato da palavra e a fabulação implica “arrancar o ato de palavra ao mito, o ato de fabulação à fábula” (Deleuze, 1985, p.330).

Chronique d'un été e a experiência fílmica

O filme **Chronique d'un été** apresenta ainda uma outra característica inaugural para a história do cinema documentário: os realizadores exibiram o material já editado às personagens e inseriram essa sequência na montagem final. Quase sempre em quadro, expondo suas intenções e pontos de vista, os realizadores atuam: intervêm, conversam, estimulam as discussões, provocam reuniões entre pessoas desconhecidas e provocam-se a si mesmos evidenciando o método de antropologia compartilhada e improviso. Trata-se de um modo de pensar que promove a desestabilização da autoridade narrativa, incorporando o olhar e as ideias do outro ao filme, na medida em que é rodado e/ou montado. Ao retornar as imagens às personagens do filme e problematizar os efeitos da presença dos documentaristas e da câmera, os realizadores mostram o filme em estado bruto aos participantes da experiência documental e os convidam a refletir sobre suas impressões acerca da autenticidade das imagens e da veracidade que as personagens

emprestaram às suas performances cinematográficas.² Provocadas pelos realizadores, as personagens discutem, aceitam ou rejeitam as atuações apresentadas problematizando a noção de cinema-verdade e evidenciando a potência do falso:

cada um só pode se exprimir através de uma máscara e a máscara, como na tragédia grega, dissimula ao mesmo tempo em que revela, amplifica. Ao longo dos diálogos, cada um pode ser ao mesmo tempo mais verdadeiro que na vida cotidiana e, ao mesmo tempo, mais falso (Rouch; Morin, 1962, p.41).

Para Rouch, a “antropologia compartilhada” implica várias atitudes e manifesta-se de diversas maneiras. Um dos elementos mais importantes no processo de construção fílmica é a experiência de *feedback* em que as imagens são devolvidas às pessoas que foram filmadas, constituindo o que o realizador define como um “cine-diálogo permanente” que consiste na síntese do cinema-olho de Dziga Vertov com a prática *da* câmera-comprometida de Robert Flaherty. Esse método evidencia a importância em compartilhar as imagens com as pessoas filmadas e estabelecer um diálogo que permita ao realizador fazer uma autocrítica. De acordo com Rouch, o mais importante no cinema é a relação estabelecida entre quem filma e quem é filmado: “Creio que meus filmes não teriam qualquer sentido se eu não os mostrasse às pessoas que filmei para discutir o trabalho com elas. Faço o filme com elas e se por acaso cometo um erro elas me criticam e corrigem” (Rouch, 1973, p.4).

² “A presença da câmera muda tudo. Fazemos em frente de uma câmera, mesmo se as pessoas não a vêem, o que normalmente não faríamos. Isto é uma das chaves da liberdade. Tem um exemplo: um dos primeiros filmes que fiz, fi-lo com uma pequena câmera Bel-Howell que era preciso dar-lhe corda de 25 em 25 segundos, no filme Jaguar (filmado em 1954). Três dos meus amigos africanos tentavam atravessar à socapa (clandestinamente) uma fronteira, a fronteira do Togo e o futuro Gana, a *Gold Coast* (Costa do Ouro) na altura, sem documentos. Não encontrámos como. Não sabíamos o que fazer. Havia feitiços, havia tudo o que se quisesse. Já não sei quem se lembrou disso, se foi Damouré, se fui eu, porque improvisamos, foi coletivo. “E se filmasses o polícia encarregado do controlo? Podíamos passar por trás”. E então filmámos o polícia e na imagem, vêm-se as pessoas que passam por trás. Atravessam, de fato, ilegalmente a fronteira porque eu filmava um polícia que estava todo orgulhoso por estar a ser filmado. Aqui está um exemplo de como a ficção muda as coisas. Depois disto, como tinha visto a câmera, voltou-se. Tudo é possível com uma câmera” (Rouch *apud* Ribeiro, 2007, p.33).

Ao inovar no relacionamento com os personagens de seus filmes, os realizadores, diferentemente dos documentaristas do cinema direto americano, que defendiam a filmagem de observação, sem interações explícitas entre cineasta e personagens, aproveitaram o fato de que é impossível filmar sem interferir, para formular sua metodologia de trabalho. Uma filmagem, de acordo com Rouch, provoca “naturalmente” mudanças nos comportamentos, gestos e falas de quem está diante da câmera. Em vez de neutralizar essas transformações, decidiu intensificá-las em parceria com seus atores-personagens, distanciando-se de vez do ideal da câmera invisível. Criou uma expressão para definir o que acontecia nos seus filmes: um “cine-transe”, “uma cine-transformação”, “uma cine-metamorfose” de todos os envolvidos em um ato de filmagem.

Se você começar a fazer teoria sobre meus filmes, você está perdendo. Você deve apenas seguir o movimento. Se há uma teoria, não há mais improvisação e criatividade. Quando eu leio o que as pessoas dos *Cahiers du Cinéma* escrevem sobre meus filmes, eu fico muito surpreso. Se for verdade, é inconsciente. Eu prefiro falar sobre *ciné-transe*. Quando eu tenho uma câmera, sou alguém completamente diferente, então não me pergunte porque eu fiz o que eu fiz (Rouch, 1978, p.10).

É possível notar, em **Chronique d'un été**, o surgimento de um novo tipo de personagem para o documentário, cuja principal característica é certa habilidade, sobretudo oral, para encenar a própria vida. A palavra captada de maneira direta *in loco* adquire um status único e propulsor na proposta estética do filme, e é apresentada de diferentes formas em monólogos, diálogos e discussões coletivas, num fluxo contínuo de crítica e autocrítica, ação e rejeição. Em determinado momento do filme, a personagem Marceline, judia e ex-prisioneira de um campo de concentração, aparece caminhando pelas ruas de Paris de gravador a tiracolo e evoca as suas lembranças pessoais da perseguição aos judeus, realizada pelos nazistas em um longo monólogo.

Através do método do improviso, os realizadores abrem espaço às personagens para se reinventarem a si próprias na expressão de seus conflitos. O antropólogo provoca Marceline a lembrar o momento em que se separa do pai, no local mesmo da deportação. Marceline caminha cabisbaixa, confessando suas memórias para a câmera, e permitindo que haja um entrelaçamento singular entre documentário e ficção. No debate após as filmagens, Marceline é questionada, por outros participantes do filme, sobre a veracidade do seu depoimento e revela que, embora tenha relatado lembranças vividas com emoção, também encenou. Assim, em momentos como estes, e em muitos outros, algo é construído entre a palavra e a escuta que não pertence nem ao entrevistado nem ao entrevistador. É um contar em que o real é transformado num componente de uma espécie de fabulação em que as personagens formulam ideias, fabulam e inventam.

Nesse sentido, **Chronique d'un été** quebra com o modelo de verdade e utiliza esse rompimento para a sua própria construção. Ao deixar de lado a sua pretensão a ser verdadeira, a narrativa evidencia uma zona de indiscernibilidade que não atinge um real como se ele existisse independentemente da imagem, mas atinge um antes e um depois coexistente e inseparável da imagem, atingindo a apresentação direta do tempo.

Considerações finais

Para Rouch, o cinema é um cinema do ato da palavra, um cinema que fala e que rompe com o clichê para encontrar algo de novo. Nesse sentido, a sua narrativa fílmica evidencia os falsários, o seu deslizamento de um para o outro, as suas metamorfoses de uns para os outros. Com o intuito de retirar a imagem do estado de clichê, Rouch propõe pensá-la a partir de um devir falsário em que tanto o realizador como as personagens são falsários:

O falsário podia existir outrora sob uma forma determinada, mentiroso ou traidor, mas toma agora uma figura ilimitada que impregna qualquer filme. Ele é simultaneamente o homem das descrições puras, e fabrica a imagem-cristal, a indiscernibilidade do real e do imaginário; passa para o cristal e faz ver a imagem-tempo direta; suscita as alternativas indecíveis, as diferenças inexplicáveis entre o verdadeiro e o falso, e por isso mesmo impõe uma potência do falso como adequada ao tempo, por oposição a qualquer forma do verdadeiro que disciplinaria o tempo (Deleuze, 1985, p.173).

Com esse movimento de devir presente na narrativa rouchiana, nota-se que não basta apenas eliminar a ficção em prol de uma realidade bruta, mas “tender para um limite”, evidenciar no filme o limite antes do filme e depois do filme “para sair, para entrar na ficção como num presente que não se separa do seu antes e do seu depois” (Deleuze, 1985, p.58). A finalidade do cinema-verdade é exatamente essa: atingir um antes e um depois como se coexistissem com a imagem e não simplesmente atingir um real como se ele existisse independentemente da imagem. Assim como na *durée* bergsoniana, nos filmes de Rouch há uma imagem sensório-motora que não se separa de um antes e depois que lhe são próprios e que não se confunde com as imagens precedentes e seguintes, mas a própria imagem coexiste num passado e num futuro de que o presente é apenas um limite extremo nunca dado. A imagem atual e a imagem virtual coexistem e cristalizam, entrando num circuito que conduz, constantemente, de uma à outra formando uma mesma e única cena em que as personagens interpretam um papel embora pertençam ao real.

Referências

BARNOUW, Erik . **Documentary**. New York: Oxford University Press, 1974.

DA-RIN, Sílvio. **Espelho partido: tradição e transformação do documentário**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2004.

DELEUZE, Gilles. **Proust et les signes**. Paris: Presses Universitaires de France, 1971

_____. **Cinéma 2. L'image-temps**. Paris: Les Éditions de Minuit, 1985.

RIBEIRO, José da Silva. Jean Rouch – Filme etnográfico e Antropologia Visual *In Doc On-line*, 2007, n.03, dezembro, p. 6-54. Disponível em: www.doc.ubi.pt.

ROUCH, Jean. “Jean Rouch: o homem e a câmera”. Entrevista a José Carlos Avellar. **Catálogo da Retrospectiva e do Colóquio Internacional Jean Rouch**. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, julho de 2009.

_____. Ciné-transe: The Vision of Jean Rouch. *In: Film Quarterly* (Berkeley), Spring, 1978.

_____. Jean Rouch, 54 ans sans trépiéd. Entretien par Jean-Paul Colleyn. **CinémAction**, 1992, n. 64, p. 40-50, 3e trim.

_____. “Poesia, dislexia e câmera na mão”. *In: Cinemais – Revista de Cinema e Outras Questões Audiovisuais*, número 7 setembro/Outubro 1997. Rio de Janeiro: Editorial Cinemais, 1997.

_____. “The camera and man” *In: Cine-ethnography Jean Rouch*. University of Minnesota Press, 2003.

_____; MORIN, Edgar. **Chronique d'un Été**. Paris: Interspetales, 1962.

RENOV, Michae. “Investigando o sujeito: uma introdução”. *In*: MOURÃO, Maria Dora; LABAKI, Amir (Orgs). **O Cinema do Real**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.