

A large, stylized number '9' is the central graphic of the page. It is composed of a white outline and a solid grey fill. The top of the '9' is a white circle with a grey oval cutout in the center. The stem of the '9' is a grey shape that tapers downwards into a curved hook at the bottom. The entire graphic is set against a white background.

DOSSIÊ

EXPRESSÃO VISUAL E AUDIOVISUAL
NAS MÍDIAS



Relação, encontro e reciprocidade: algumas reflexões sobre a ética no cinema documentário contemporâneo

Marcius Freire

Resumo: Um dos traços mais marcantes do cinema documentário é a sua vocação para tratar do outro, para ter a alteridade como centro de sua construção. Subjacente a esta última, há o evento sem o qual o filme não existe: o encontro entre o cineasta e as pessoas filmadas. Qualquer apreciação sobre as condições em que se deu esse encontro deve ter como pressuposto básico que aquele que empunha a câmera detém um poder inquestionável sobre os sujeitos de sua mirada. Independentemente dos procedimentos de compartilhamento desse poder, em voga já há algum tempo, como distribuição de câmeras aos sujeitos observados, ou da bem mais antiga antropologia partilhada de Jean Rouch, em que o filme toma forma a partir da devolução às pessoas filmadas das imagens registradas e do diálogo que se estabelece entre elas e o cineasta, esse poder está sempre lá, pois, em sua quase totalidade, a edição final dos filmes fica nas mãos do realizador. É sobre essa relação de força e seus desdobramentos, e os aspectos éticos e estéticos a ela subjacentes, que nos debruçaremos.

Palavras-chave: documentário; Jean Rouch; encontro; ética

Abstract: *Relations, encounters and reciprocity: reflections about ethics in contemporary documentary cinema* — One of the most noteworthy features of documentary cinema is its ability to deal with the other, to have otherness at the core of its construction. Underlying this is the event without which a movie does not exist: the encounter between the filmmaker and the people he films. Any appreciation of the conditions in which this encounter takes place must be based primarily on the assumption that the person holding the camera wields unquestionable power over those targeted by the camera's viewfinder. This power is always present, independently of the procedures involved in sharing it, which have been in fashion for some time — such as distributing cameras to the subjects under observation, or the much older “shared anthropology” of Jean Rouch, in which the film takes shape by returning the recorded images of the filmed people to them and by means of the dialogue between them and the filmmaker. This is because the final edition of the film is almost entirely in the hands of the filmmaker. We focus here on this “rapport de force” and its unfoldings, and on its underlying ethical and esthetic aspects.

Keywords: documentary; Jean Rouch; encounter; ethics

Gostaria de começar esta breve reflexão com a famosa reprimenda endereçada a Jean Rouch por Sembène Ousmane em meados dos anos 1960. Rouch lhe perguntou, em uma conversa em forma de entrevista, por que ele não gostava de seus filmes puramente etnográficos, aqueles em que mostrava a vida tradicional. Sembène respondeu: “Porque eles mostram, descrevem uma realidade, mas sem ver a sua evolução. As recriminações que lhes faço são as mesmas que faço aos africanistas: olhar-nos como se fôssemos insetos”.

E continuou:

No mundo do cinema “ver” não é suficiente, é preciso analisar. O que me interessa é aquilo que vem antes e depois do que vemos. O que me desagrada na etnografia [...] é que não basta dizer que um homem que vemos está andando, é necessário saber de onde ele vem e para onde ele vai...

Essa observação de Sembène foi provocada pela justificativa que lhe dava Rouch para fazer filmes na África: “A própria noção de etnologia está baseada na seguinte idéia: se alguém é colocado diante de uma cultura que lhe é estrangeira vai certamente ver algumas coisas que as pessoas que vivem no interior dessa mesma cultura não vêem”.

De tudo isso, o que entrou para a história foi a *boutade* de Sembène: “Você olha para nós como se fôssemos insetos”. É verdade que existem muitas versões desse episódio, em algumas delas os insetos são mais definidos, identificados como formigas, térmitas etc. De toda maneira, o que interessa aqui é essa relação de subordinação apontada pelo cineasta senegalês na qual o observado se submete ao sistema de representação do observador; na qual aquele não dispõe da possibilidade de intervir no processo de observação e por ele é subjugado. Na maior parte das vezes, na etnografia tradicional — e estamos falando aqui, por enquanto, de filme etnográfico —, essas duas entidades pertencem a sociedades diferentes, com culturas, valores e, por que não, sistemas narrativos diferentes.

O cinema documentário, de maneira geral, se abstrairmos desse gênero subgêneros, como os filmes de montagem, produções sobre o mundo animal etc., caracteriza-se justamente por abrigar filmes que são produtos dessa relação de subordinação. Aquele ou aquela que empunha a câmera detém um poder inquestionável sobre aqueles ou aquelas que são objeto de sua mirada. Independentemente dos procedimentos de compartilhamento desse poder, em voga já há algum tempo, como distribuição de câmeras aos sujeitos observados nos moldes de *O prisioneiro da grade de ferro* (2003), de Paulo Sacramento, ou da bem mais antiga antropologia partilhada — cujas raízes foram fincadas por *Nanook of the north* (1922), de Robert Flaherty, mas que vai encontrar seu desabrochamento com Jean Rouch, em que o filme se constrói a partir da devolução às pessoas filmadas das imagens registradas e do diálogo estabelecido entre elas e o cineasta —, esse poder está sempre lá, pois, em sua quase totalidade, a edição final dos filmes fica nas mãos do realizador.

Há, portanto, na realização de todo documentário, uma relação de poder, o realizador queira ou não, na qual ele detém o domínio sobre um processo em construção, enquanto as pessoas filmadas a ele são submetidas. Evidentemente, como bem mostrou Michel Foucault, “onde existe o poder, existe resistência e, não obstante — ou por isso mesmo —, esta jamais se situa em posição de exterioridade em relação ao poder”. E continua: “As relações de poder têm um caráter estritamente relacional e elas só podem existir em função de uma multiplicidade de pontos de resistência [...]. Esses pontos de resistência são onipresentes nas redes de poder” (FOUCAULT, 1976, p. 125-126).

As relações que se estabelecem entre o cineasta e os seus sujeitos fazem parte dessas redes. Estes últimos muitas vezes se opõem a certas imposições ou mesmo sugestões do documentarista. Talvez o caso limite desse tipo de resistência seja aquela oferecida por Leni Riefensthal no filme *The wonderful, horrible life of Leni Riefensthal*, realizado por Ray Müller em 1993. Quem já viu o filme deve se lembrar da seqüência em que Leni discorda das orientações do diretor e passa ela mesma a, praticamente, dirigir aquela passagem. Um outro bom exemplo, bem mais recente, se encontra no filme *Santiago* (2007), de João Moreira Salles. São muitas as vezes em que essa extraordinária figura humana se esquivava ou não segue exatamente as orientações do diretor. Uma voz vinda de trás da câmera, no entanto, buscava colocar ordem e fazer o personagem cumprir com aquilo que eram os desejos do realizador. E a relação de poder, presente em todo o filme, desabrocha de maneira contundente no final, quando Santiago, dirigindo-se ao diretor e chamando-o pelo nome no diminutivo, esboça dizer algo que é imediatamente recusado pelo documentarista. Ao final do filme, a voz *off* explica que, todas as contas feitas, a relação que ele, diretor, sempre teve com Santiago foi uma relação de patrão e empregado, o que o filme deixa ver desde o seu começo através da banda sonora.

O que há de especial nas duas realizações citadas é que essas passagens, nas quais a resistência ao poder exercido pelo cineasta se manifesta, foram mantidas na versão final tornada pública, disso resultando que qualquer espectador, mesmo o menos afeito às idiosincrasias do filme de não-ficção, vê-se informado sobre alguns dos andaimes — talvez o principal deles — que sustentam a construção de um documentário. Não é o que acontece com a maioria das produções desse gênero. Como vimos há pouco, ao deter o controle sobre a montagem, o realizador detém o controle sobre o produto final; mesmo que os elementos que vão lhe dar forma e as relações com os sujeitos filmados tenham sido marcados por eventuais conflitos de interesse, raramente isso aparece no filme, pois tudo pode ser elidido na edição ou na montagem. Um documentário é quase sempre, portanto, o resultado de uma relação de poder cujo produto final é o emblema da supremacia do realizador nessa relação.

É importante deixar claro, no entanto, que quando falamos de eliminação de sinais referentes à relação de força instalada na realização de um documentário que tem no outro seu ponto de partida e de chegada, não estamos afirmando que este se despoje de

todos os sinais dessa relação. Encontramos no documentário contemporâneo um sem número de exemplos de filmes nos quais os conflitos resultantes dessa relação não são apenas preservados na edição final, mas são mesmo previamente estimulados para criar o estranhamento buscado pelo realizador, pois é esse estranhamento que vai dar ao filme os ingredientes insólitos sem os quais, acredita ele, não existe documentário.

Dizíamos, então, que quase todo documentário, notadamente aqueles de cunho antropológico, resultam de uma relação de poder, de força entre o observador — o realizador — e os sujeitos observados. Isso significa dizer, também, que, para que esse documentário exista, é necessária a organização de um “encontro”. E esse procedimento não difere daquele que comanda a etnografia clássica.

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

Assim, tanto a etnografia quanto o filme documentário de cunho antropológico possuem esse traço em comum: para tomar forma, precisam ser produto de um encontro. Não pode existir a descrição de uma cultura qualquer sem que aquele ou aquela que a descreve trave contato com ela;¹ *mutatis mutandis*, não pode existir um filme documentário que tenha a alteridade como tema se não houver um encontro entre o realizador e seus sujeitos. A qualidade desse encontro, ou da relação que se estabelece entre os protagonistas da interlocução, portanto, é fundamental para definir os atributos do texto ou do artefato fílmico final que vai dar conta dos resultados desse encontro.

Dissemos, logo acima, que a qualidade do *encontro* ou da *relação* é determinante para a qualidade do texto ou do artefato fílmico final que vai dar conta dos resultados desse encontro. É o caso, então, de se perguntar se existe uma distinção entre “encontro” e “relação” — como parece sugerir a frase — e, em caso positivo, em que ela consiste? Corolário dessas questões, uma outra se impõe: que implicações têm essas noções para tratar da ética ou de princípios morais no documentário?

Segundo Claudine de France, existe, na realização de qualquer documentário sobre o outro, uma prática que não aparece obrigatoriamente na tela, mas que vai determinar, de maneira incontornável, o resultado final do filme: a inserção. Tal prática faz parte de uma fase no processo de realização por ela denominada de “fase preliminar”. No tipo

¹ O que levou David Mac Dougall (1992, p. 26) a afirmar que “freqüentemente, a etnografia moderna se traduz em histórias extremamente complexas de outras vidas, ou histórias de encontros antropológicos no campo”.

de filme a que chama de “exposição” e que define o documentário clássico, essa fase se traduz na aproximação do cineasta às pessoas observadas com o intuito de aprender sobre elas aquilo de que precisa para a conformação de seu filme. Nessa fase, o cineasta se serve de recursos, tais como a identificação de informantes, a entrevista, a observação imediata — geralmente acompanhada de anotações — de elementos passíveis de serem gravados; em suma, suas ações têm, quase sempre, como objetivo, a prospecção dos elementos que darão forma ao seu roteiro, pois será este último que servirá de guia às filmagens. Conforme define a autora,

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

Esse procedimento caracteriza boa parte da produção documental clássica. Em contraposição a esse procedimento, ela opõe uma fase preliminar cujo objetivo não é mais conhecer aprofundadamente a manifestação estudada, mas permitir ao cineasta proceder à sua própria inserção no meio observado:

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

Como exemplo, cita a experiência de Richard Leacock, documentarista americano ligado ao cinema direto, que começou sua carreira como colaborador de Flaherty em *Louisiana story* (1948). Leacock conta que, antes de passar propriamente às filmagens de *Eddie* (1961), dedicado à vida de Eddie Sachs, piloto de corridas de automóvel, “[...] participou de sua vida cotidiana, nadando, pilotando, fazendo refeições com ele, sem nunca o interrogar”.

Com uma tal *démarche*, o realizador evita que o seu filme resulte de um contato fúgaz, totalmente — ou em grande parte — calcado numa “relação” na qual o outro apenas fornece seu corpo, sua voz, seu meio ambiente para a construção de um artefato audiovisual sobre o qual terá pouca ou nenhuma interferência. Isso porque

o pesquisador sabe que a observação direta é fugaz, descontínua, irreversível, em suma, suspeita. Por isso não faz a realização de seu filme depender dela. Ele tem consciência do fato de que aquilo que recolhe, no decorrer da fase preliminar, constitui um quadro pouco claro, um conjunto de pontos de referência entre os quais a observação diferida,² apoiada nos primeiros registros, descobrirá o tecido intersticial que a observação direta, imediata, não retém (FRANCE, 1998, p. 345).

De maneira resumida, poderíamos avançar que, para Claudine de France, existem duas estratégias bem definidas de aproximação com as pessoas a serem observadas em um documentário como aqueles de que aqui tratamos, as duas identificadas como “inserção”: inserção superficial e inserção profunda. A primeira corresponde àquilo que, como dissemos acima, caracteriza o documentário clássico, ou “filme de exposição”, como prefere chamar a autora; já a segunda tem sua origem na citada iniciativa de Flaherty, a qual, atualizada pelos novos instrumentos de registro audiovisuais, desdobrou-se naquilo que ela chama de “filme de exploração”.³

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

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

Vemos, assim, que as relações humanas estão no cerne do processo de realização de um filme de exploração, pois a inserção praticamente se confunde com a consecução dos registros propriamente dita, ou seja, ela se prolonga até a conclusão do trabalho e, em casos mais emblemáticos, transborda em muito essa conclusão. Jean Rouch e os Songhay e Sorko do Níger, e os Dogon do Mali; John Marshall e os Bushman do deserto Kalahari; Tomothy Asch e os Yanomami da Amazônia venezuelana são alguns exemplos de relações humanas que se estenderam no tempo e que, vez por outra, geraram filmes.

² No original *differé*, termo que poderia ser traduzido, neste contexto, por “postergado”; ou seja, a observação “diferida” é aquela feita posteriormente à efetiva ocorrência do fenômeno, graças aos dispositivos audiovisuais, notadamente o vídeo (NT).

³ Para maiores detalhes sobre “filme de exposição” e “filme de exploração”, consultar os capítulos VI e VII de *Cinema e antropologia* (FRANCE, 1998).

Jean Rouch foi incontestavelmente o cineasta que mais longe levou as relações de sua vida com seus filmes. Se uma demonstração disso fosse necessária, poderíamos citar seu envolvimento com aquele que viria a se tornar seu grande companheiro de jornada, seu irmão africano, Damouré Zika. Recém-chegado à África, o engenheiro civil Jean Rouch se viu chefe de um canteiro de obras da estrada que ligava Niamey a Gao, no Níger. Os raios que caíam na região fizeram várias vítimas, e o jovem Damouré, empregado como ajudante na construção, diz ao seu chefe que aquele era um assunto para sua avó Kalia. A velha feiticeira realizou um ritual fúnebre evocando o espírito do trovão e fez o jovem engenheiro começar a “descobrir o maravilhoso africano”.

A partir de então, a amizade entre os dois homens redundou em filmes como *Bataille sur le grand fleuve* (1951), o primeiro deles, *Jaguar* (1954-1967) e *Les maîtres fous* (1954), em que Damouré foi responsável pelo som, dentre tantos outros, até culminar com o trágico desastre automobilístico que tirou a vida do “griot gaulês” em 2004, numa localidade a 400 quilômetros a nordeste de Niamey, no Níger. Assim como entrara no maravilhoso africano acompanhado de Damouré, é em sua companhia que Rouch o deixa, única vítima dos quatro ocupantes do automóvel acidentado.

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

É o caso de nos perguntarmos: como se manifestaria, em um filme etnográfico, esse antes e esse depois? Seria lícito argüir que uma eventual resposta estaria naquilo que Claudine de France chama de filme de exploração, aquele no qual a fase de inserção se confunde com a realização propriamente dita? Somos tentados a dizer que sim, porque, conforme sugere a autora, a análise das circunstâncias nas quais se deu o processo de apreensão fílmica de determinada realidade é, ela também, objeto do filme. Como vimos, as diversas fases que precedem as filmagens no documentário clássico se tornam, elas mesmas, partes dos registros.

Dito de outra forma, as relações humanas entre o observador e os seus sujeitos, as relações de força entre eles, a que nos referimos acima, integram o material gravado e parte dele será disponibilizada para o espectador. Dizíamos antes, no entanto, que certo

número de documentaristas contemporâneos não apenas se serve dessa estratégia como, muitas vezes, faz dela o traço distintivo de seu filme. Para o bem e para o mal! Há casos em que essa exposição imputa ao filme uma dimensão ética incontestável; em outros, essa dimensão passa ao largo e nos deparamos com o seu próprio reverso.

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

Para tentar responder, ou pelo menos levantar algumas hipóteses que nos encaminhariam a uma resposta, pediremos ajuda ao pensador que, talvez, melhor tenha tratado das relações entre mim e o outro, ou — e aqui já avançando em direção ao cerne de seu pensamento —, entre Eu e Tu. Trata-se do filósofo e teólogo austríaco Martin Buber.

De maneira simplificada, poderíamos apresentar rapidamente algumas características do pensamento desse autor que nos interessam no presente trabalho. Primeiramente, é importante deixar claro que, para Buber, do ponto de vista antropológico, o fato fundamental da existência humana está no homem com o homem. Devemos distinguir, entretanto, dois tipos diferentes da existência humana, um que tem origem na essência — naquilo que realmente somos — e outro que tem origem numa imagem — naquilo que queremos aparentar ser. Assim como as relações Eu-Tu e Eu-Isso, esses tipos são geralmente confundidos um com o outro, uma vez que nenhum homem vive da pura essência nem da pura aparência. Não obstante, alguns homens podem ser caracterizados basicamente como “homens essência” e outros, como “homens imagem”.

O homem essência olha para o outro como alguém para quem nos entregamos. Sua mirada é espontânea e sem afetação. Ele não deixa de ser influenciado pelo desejo de se fazer entender, mas não cogita uma concepção de si mesmo que possa ser despertada no seu interlocutor. Em contrapartida, o homem imagem é primeiramente preocupado com o que os outros pensam dele. Com a habilidade que tem o homem de permitir que certos elementos de seu ser apareçam em sua mirada, ele produz um olhar cujo significado é afetar o outro enquanto expressão espontânea que reflete um ser pessoal com essas qualidades.

Assim, se é a interação entre o homem e o homem que torna possível a autêntica existência humana, resulta que a condição *sine qua non* dessa existência autêntica é que cada um supere a tendência para eleger a aparência, que cada um considere o outro na sua existência pessoal e o faça presente enquanto tal, e que tampouco tente impor sua própria verdade ou ponto de vista ao outro.⁴

⁴ As considerações aqui expostas foram extraídas de Friedman (1955).

Nesse contexto de troca em que a relação Eu-Tu deve ser buscada, o diálogo tem peso fundamental. Segundo Buber, no entanto, “a maior parte daquilo que se denomina hoje entre os homens de conversação deveria ser designado, com mais justeza e num sentido preciso, de palavrado” (BUBER, 1982, p. 145). A partir dessa constatação, ele propõe os princípios daquilo que chama de “conversação genuína”, que poderia ser assim definida:

O principal pressuposto para o surgimento de uma conversação genuína é que cada um veja seu parceiro como este homem, como precisamente este homem é. Eu tomo conhecimento íntimo dele, tomo conhecimento íntimo do fato que ele é outro, essencialmente outro do que eu e essencialmente outro do que eu desta maneira determinada, única, que lhe é própria e, aceitando o homem que assim percebi, posso então dirigir minha palavra com toda seriedade a ele, a ele precisamente enquanto tal (BUBER, 1982, p. 146).

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

Já o dialógico é, para ele, a forma explicativa do fenômeno do inter-humano, que implica a presença ao evento de encontro mútuo. Presença significa presentificar e ser presentificado, e a reciprocidade é a marca definitiva da atualização do fenômeno da relação. Em outras palavras, a “vida dialógica” nos propõe uma alternativa: a relação ou a não-relação. Isso quer dizer que eu posso tanto me colocar ao lado daquele que se encontra em minha presença e, de acordo com Buber, dirigir-me a ele enquanto “Tu”, quanto me manter à distância e o considerar como um objeto, um “Isso”.⁵

“Encontro” e “relação”, porém, não são a mesma coisa. Ademais, é importante ter em mente que, contrariando aquilo que pode parecer mais lógico, o “encontro” não precede a “relação”, mas esta precede aquele. O mal-entendido parece ter sua origem na maneira como Buber usou indistintamente as palavras *Beziehung*, que poderia ser traduzida com certa precisão por “relação”, e *Begegnung*, que corresponde a “encontro”. O esclarecimento foi feito em uma carta do filósofo em resposta a Gabriel Marcel, que lhe demonstrava sua preocupação a respeito dessa imprecisão. Conforme explica Pamela Vermes:

Primeiramente, a relação traz sempre consigo a reciprocidade. Eu atinjo meu “tu”, e meu “tu” me atinge, mesmo quando isso não é perceptível nem para um nem para outro nem para os dois. Em segundo lugar, a relação leva, às vezes, ao encontro. [...] O encontro não é, como a relação, uma atitude do espírito, uma etapa psicológica, mas um acontecimento, alguma coisa que acontece. A relação não é tampouco [...] a realização de

⁵ As considerações aqui expostas foram extraídas da introdução de Newton Aquiles Von Zuben à obra de Buber (2003).

um encontro, ela não está fundamentada em um encontro, o corolário é que o encontro precede (como parece natural) a relação. Mas é exatamente o contrário: a relação vem em primeiro lugar. Isso pode parecer estranho, se considerarmos que o encontro representa o ponto culminante de uma vida relacional, o facho de luz que de repente ilumina o caminho. Mas trata-se “apenas de alguma coisa atual”. Em contrapartida, na relação, o recuo em direção a uma posição de Eu-Isso pode ser o prelúdio de um novo avanço em direção ao Eu-Tu. Quanto àquilo que se compreende por encontro: enquanto que a relação é o reconhecimento unilateral de alguém em tanto que “Tu” por parte de um “eu”, o encontro é aquilo que acontece quando dois “eu” entram simultaneamente em relação. O encontro é quando se encontram juntos, numa comunhão existencial, dois “eu” e dois “tu”. O encontro é um privilégio que eu recebo. Eu entro numa relação de “Tu”, por minha própria vontade, e com isso cumpro “o ato do meu ser” (VERMES, 1992, p. 91-93).

Vermes ressalta que o encontro, entretanto, não é feito por mim. Nas palavras de Buber, “é pela graça que o ‘Tu’ vem a mim. Não é procurando por ele que o encontramos [...]. O ‘Tu’ vem ao meu encontro, mas sou eu que entro em relação imediata com ele” (MARTIN BUBER apud VERMES, 1992, p. 93).

Guardemos, então, esses três conceitos: a) encontro, b) relação e c) presença (já que esta, como vimos, é a própria materialização do inter-humano), e tentemos responder à pergunta feita anteriormente sobre o papel do *encontro* e da *relação* na fatura de um documentário de cunho antropológico (é importante esclarecer que estamos definindo *cunho antropológico* como aquelas formas de representação fílmica que têm no outro sua própria razão de ser).

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

Abordaremos, agora, um tipo de produção documental que, pelos procedimentos adotados para a sua realização, parece se aproximar daquilo que Buber chama de encontro dialógico. Talvez a primeira experiência documental a colocar em prática esses procedimentos foi aquela a que anteriormente já aludimos e que redundou no clássico *Nanook of the north* (1922), de Robert Flaherty.

Sabemos que a relação deste último com os habitantes da Baía do Hudson, no Canadá, foi muito especial. Ao conviver com seus sujeitos durante um longo período, ao envolvê-los no processo de realização, consultando-os antes de cada nova filmagem diante de suas próprias imagens, graças à revelação do material registrado em um laboratório improvisado, Flaherty inaugurou, como vimos, aquilo que, posteriormente, Jean Rouch irá chamar de “antropologia partilhada”. Isso não impediu, no entanto, que Flaherty fosse mais tarde considerado por alguns (e estou me referindo mais especificamente a Fatimah Tobing Rony, em seu livro *The third eye: race, cinema and ethnographic spectacle*) ao mesmo tempo um pioneiro, um exemplo de realizador de filmes etnográficos, e um falsificador, um forjador de realidade, por ter solicitado a Nanook e a sua família que representassem para ele sua verdadeira forma de vida, forma essa que já não existia no mundo histórico. Ele reagiu, todavia, afirmando que “às vezes temos de distorcer algo para poder agarrar seu verdadeiro espírito”.

Essa *distorção*, no entanto, parece tornar algumas das seqüências de *Nanook* dignas de fazer seu realizador merecedor da mesma recriminação que fez Sembène Ousmane a Jean Rouch. No caso, de olhar os esquimós como se fossem insetos. Como uma das passagens mais ilustrativas desse tipo de mirada sobre o outro, Rony ressalta a cena em que se tem uma alternância de planos entre os cachorros comendo carne crua e Nanook fazendo o mesmo — e ainda lambendo sua faca —, definindo-a como uma clara associação do inuíte com os cães.

Em que pese aquilo que, pelo relato do realizador, podemos considerar como o desdobramento de sua relação com Nanook em encontro dialógico nos termos enunciados por Buber, faltou reciprocidade à experiência de Flaherty. O esquimó e sua família — agora sabemos que ele não se chamava Nanook, mas Alakarariallak, e que seus companheiros de jornada não eram sua verdadeira família — existem apenas para o espectador, eles são a única presença nas terras geladas do Ártico. Não há traços do encontro que se estabeleceu entre os sujeitos em presença, não há rastros de reciprocidade que, como vimos, é a marca definitiva do fenômeno da relação. Como nos ensina Buber, a relação Eu-Tu conduz à reciprocidade: cada um dos envolvidos sabe que o outro o leva em conta, que se trata de uma pessoa total, que está lá com tudo que lhe é próprio, com suas coisas agradáveis e desagradáveis. Trata-se, no caso, de uma comunhão intersubjetiva: “Eu sei que Tu sabes... Eu sinto que Tu sentes que Eu sinto...”. E isso não aparece em *Nanook*. Suas peripécias nos são contadas por uma entidade abstrata, sem identidade, por meio de cartelas, ângulos e enquadramentos anônimos.

Rony cita a obra de Johannes Fabian (1983) para demonstrar como se dá, na moderna antropologia, o uso do tempo presente para falar dos povos estudados pelos antropólogos. Os sujeitos de suas pesquisas quase sempre vivem numa época passada, mas as formas dos verbos e dos pronomes que utilizam para descrevê-los são, quase sempre, no tempo presente:

Eles são (fazem, têm etc.). Tal forma de retórica pressupõe que as pessoas estudadas estão fora do tempo, e atribui ao antropólogo uma condição de observador escondido [...]. O presente etnográfico ofusca o diálogo e o encontro que se deu entre o antropólogo e a população estudada. Para Fabian, formas verbais e pronominais na terceira pessoa indicam um Outro externo ao diálogo. E o cinema de Flaherty funciona do mesmo modo, tanto através dos intertítulos quanto dos recursos cinematográficos utilizados. *Nanook e sua família vivem no presente, mas o observador que é o cineasta está fora desse presente* (RONY, 1996, p. 102).

Conforme ressalta essa autora, *Nanook of north* e *Os argonautas do pacífico sul*, de Bronislaw Malinowsky, vieram a público no mesmo ano de 1922, e ambos pretendiam veicular a “visão que o outro tinha dele mesmo”. Malinowsky declarava que “o objetivo final, aquele que um etnógrafo não deveria jamais perder de vista [...] é, em suma, captar o ponto de vista do nativo, sua relação com a vida, se dar conta de sua visão sobre o seu mundo”. Flaherty diria praticamente a mesma coisa: “Eu queria mostrar os inuítes. E eu queria mostrá-los não de um ponto-de-vista civilizado, mas como eles vêem a si mesmos, como ‘nós o povo’”. Nos dois casos, no entanto, não se trata do relato histórico de um encontro, mas da descrição do outro.

Vamos ter de esperar 38 anos até que Jean Rouch e Edgar Morin esbocem, em *Chronique d'un été* (1960), uma experiência fílmica que tem como tema justamente a relação e seus desdobramentos: presença, reciprocidade e encontro. Os dois realizadores, mesmo conduzindo as situações e estimulando-as, não deixam de também delas participar e nelas se mostrar. Nesse processo, uma troca se estabelece, e o filme é o resultado dessa troca. Ao provocar, incitar a relação entre os membros de um grupo de indivíduos, representantes da sociedade parisiense de então, integrando-se ele próprio a esse grupo e mostrando-se diante da objetiva, Jean Rouch se torna, ele também, um “inseto”, como diria Ousmane, por nós observado. Evidentemente, a relação de força de que falava Foucault está lá, e sabemos quem detém o poder, mas o processo é revelado; o que podemos considerar como uma postura ética até então pouco vista no filme documentário. Ao revelar o processo de construção do próprio filme, ao disponibilizá-lo ao espectador — tal como fez Eduardo Coutinho ao pagar os seus informantes diante da câmera em *Santo Forte* (1999) —, o documentarista está desvelando ao seu público um procedimento que, comum em grande parte dos filmes documentários, permanece, quase sempre, ausente da sua mostraçãõ.

E aqui, pelas imagens e sons de *Chronique d'un été*, chegamos ao subtema deste texto: quais os princípios éticos e morais que devem guiar o documentarista quando este se dá como propósito a observação fílmica de um “outro” qualquer? Sobre que bases ele deve se apoiar para decidir o que deve e o que não deve ser registrado nessa relação que, como vimos, é a força motriz do documentário antropológico? Creio que um bom mote para avançarmos um pouco nessa questão da relação, do encontro, da presença e

da reciprocidade é uma passagem tirada do livro de memórias da cineasta Marina Goldovskaya, que diz o seguinte: “Ética é ética, pois não é regulada por lei; é uma questão de consciência. Consciência é muito pessoal e cada um de nós determina o que é aceitável”. E continua, mais à frente: “Em documentários temos reais situações, não modelos. Isso aumenta a responsabilidade do cineasta e as demandas sobre suas qualidades humanas” (GOLDOVSKAYA, 2006). Essa afirmação vai ao encontro da definição de Habermas sobre moral:

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

“Consciência” para Marina Goldovskaya, “intuição” para Habermas. Parece que o filósofo alemão e a cineasta russa situam os princípios de conduta que regem nossa relação com o mundo histórico, o nosso comportamento dentro desse mundo, como parte de nosso ser, de nossa subjetividade. E esse ser toma forma, individualiza-se a partir de condicionantes variados, como a socialização do indivíduo, seu *habitat*, sua formação; e essas condições objetivas vão interferir na sua subjetividade. Conseqüentemente, as suas escolhas e a sua responsabilidade diante dessas escolhas decorrem, em boa parte, dessas circunstâncias.

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

Em um filme como *A pessoa é para o que nasce* (2005), de Roberto Berliner, estamos diante de um exemplo dos mais representativos dessa classe de documentários. Realizado a partir de um curta-metragem, essa produção se encaixa à perfeição naquele movimento que o filme de Rouch e Morin inaugurou, o *cinéma vérité*. Como vimos anteriormente, ao abordarmos *Chronique d'un été*, um dos traços distintivos de realizações com tais feições é aquele que revela todo o processo de construção fílmica ao espectador. A “inserção” de que falava Claudine de France, as relações entre o realizador, sua equipe e os seus

sujeitos, a negociação que se estabelece entre as partes para a continuidade do projeto, tudo faz parte ou se torna francamente o próprio objeto do filme. Não podemos esquecer, também, que, para além de revelar aquilo que antes era ocultado, o cinema-verdade tem como principal particularidade o fato de ser engendrado a partir do registro de eventos que não preexistem no mundo histórico. Quer dizer, sem a presença da câmera, tais eventos não tomariam forma, pois que fabricados especialmente para ela.

Foi assim em *Nanook*, com a diferença de que a estratégia de Flaherty foi a de conformar o seu filme de acordo com os cânones do documentário clássico, não deixando vestígio, sobre as imagens, de sua *mise-en-scène*, fazendo crer ao espectador que o que ele estava vendo efetivamente existia no mundo histórico. Já *Chronique* inaugurou uma nova prática de realização documental e, como corolário, uma nova postura ética do documentarista diante de seus sujeitos, justamente porque pôs a nu o processo de realização, fazendo com que palco e bastidores se confundissem, e o espectador pudesse penetrar nos interstícios de uma relação cujos meandros eram até então escamoteados. Se, todavia, *A pessoa* reata com *Chronique* explicitando aquilo que *Nanook* ocultava, em que sua conduta difere de seus antecessores?

Esse filme tem como ponto de partida um curta-metragem de dez minutos, realizado alguns anos antes, sobre três irmãs, cegas, que tocam ganzá nas ruas de Campina Grande, na Paraíba. O curta-metragem, ao que tudo indica, se limitou a registrar o dia-a-dia dos três personagens, sua forma de ganhar a vida, sua relação com a música e com a vida de maneira geral. Ou seja, trata-se de um filme de fatura clássica, no qual abundam entrevistas sem a presença do entrevistador, depoimentos por este estimulados etc. Já no longa realizado a partir dele, as situações começam a ser criadas especialmente para o filme.

Diferentemente de *Nanook of the north*, esse é um filme em que um encontro se desdobra em relação e presença. Se no primeiro, como vimos, há encontro, mas lhe falta aquilo que, segundo Buber, atualiza o fenômeno da relação — a reciprocidade —, a relação que se estabelece nesse filme é uma nítida relação de força, uma relação em que aquele que detém o poder, o realizador, exerce sua dominação sobre os sujeitos observados da forma a menos dissimulada possível. Diferentemente de *Chronique d'un été*, em que, como vimos rapidamente, a presença dos cineastas é o resultado de um processo de interação, em *A pessoa*, esse processo é de subjugação. Em *Chronique*, o “outro” é sujeito, em *A pessoa*, o outro é objeto. Se em *Chronique* há momentos em que uma relação Eu-Tu fica manifestamente encaminhada e, muitas vezes, realizada, em *A pessoa*, temos uma relação Eu-Isso que se estende do começo ao fim do filme. Aqui, o outro não é um Tu, mas algo que serve ao cineasta sob determinadas circunstâncias. Dele, ele tira apenas aquilo que lhe interessa. Nesse tipo de relação, a reciprocidade, que, como vimos acima, é a condição *sine qua non* para a existência dialógica, está ausente.

As “ceguinhas”, como ficaram conhecidas as três personagens do filme de Berliner, são tiradas de seu *habitat* natural e colocadas, pelo realizador, nas situações as mais bizarras: manipulam uma câmera cinematográfica sem poder vê-la, talvez uma forma que encontrou o cineasta de fazê-las participar da realização do filme? São colocadas em um

quarto de dormir com câmeras ligadas à *la reality show*, cujo único objetivo parece ser o de criar um ambiente próximo do *show* televisivo e, assim, se aproximar do espetáculo popularesco, tratando-as como um *Isso*. Sem qualquer razão antropológica aparente, lentes de curta focal são utilizadas em grandes planos, deformando ainda mais rostos já deformados pela pobreza, falta de dentes e pela cegueira. Seu real objetivo parece ser o de reatar com os espetáculos circenses do final do século XIX e começo do século XX, nos quais pessoas com deformações eram exibidas a platéias de desocupados. No caso de *A pessoa*, as deformações são acentuadas pelas lentes da câmera, pelos ângulos e enquadramentos utilizados.

Para fechar o filme, as três entram no mar nuas. Explicação para essa seqüência: elas queriam ser estrelas de cinema e reza o mito que essas profissionais, às vezes, trabalham sem roupas em ambientes bucólicos? Talvez. O que sabemos é que uma delas havia sonhado com o mar... Disse um crítico no *site* de divulgação do filme⁶ que essa “cena é muito terna pela naturalidade e beleza da paisagem e da luz captada”. É uma pena que tal beleza exista apenas para esse crítico e, talvez, para alguns espectadores. Seus reais protagonistas nunca vão poder reconhecê-la, uma vez que são cegas. Sua nudez e a bela paisagem alimentam apenas um *voyeurismo* desconfortável no espectador.

Aquilo que, como vimos, faltava em *Nanook*, ou seja, a mostraçãõ da relação, está presente em *A pessoa*. Ao que tudo indica, no entanto, uma relação Eu-Tu, ou pelo menos uma tentativa em direção a ela, esteve subjacente à realização de *Nanook*, mas o fato de ser exterior ao próprio relato fez com que este último emprestasse seu flanco às críticas mais virulentas, como aquelas já mencionadas de Fatimah Tobing Rony. Em *A pessoa*, o contexto da relação faz parte da mostraçãõ, mas, como já vimos, não se trata de uma relação Eu-Tu, nem mesmo de uma tentativa em sua direção, mas pura e simplesmente de uma relação Eu-Isso.

Se quisermos fazer mais uma comparação com o pai de todos esses filmes “verdades”, *Chronique d’un été*, poderíamos dizer que, nesse filme, o outro vai se tornando cada vez mais nós mesmos, o filme nos leva até ele e com ele nos aventuramos no verão parisiense; em *A pessoa*, o outro somos nós mesmos, ele fala nossa língua, canta e toca nossos ritmos, mas o filme procura, a todo preço, torná-lo aquele outro que é radicalmente o “não eu” de que fala Emmanuel Levinas. Evidentemente não consegue, mas revela, através dos mecanismos de que se serviu para alcançar esse objetivo, ser extremamente etnocêntrico e envolvido em um magma de elementos emblemáticos da relação Eu-Isso de que fala Buber. E, talvez o ponto mais forte dessa relação seja aquele que revela a busca incessante de um dos personagens para deixar o seu lugar de *Isso* e se tornar um Tu para o realizador, a tal ponto que por ele se apaixonava.

Jean-Louis Comolli dizia que “o espetáculo está se apoderando daquilo que há de mais característico no documental: filmar pessoas reais, filmar em tempo real (programas ditos de ‘télé-realité’)”, ou *reality shows*. E prossegue afirmando que

⁶ Disponível em: <<http://www.apessoa.com.br>>. Acesso em: 16 nov. 2007.

o espetáculo mais comercial hoje, o mais vendido aos publicitários é — cúmulo da ironia — aquele que mais pede emprestado ao documentário, precisamente aquilo de onde o documentário tirou uma grande parte de sua força e de sua originalidade, que era a de ter de traír ou se contrapor a qualquer dimensão espetacular (COMOLLI, 2004, p. 580-581).

O que temos em *A pessoa é para o que nasce* é a inversão desse empréstimo. Não é a televisão usurpando a alma do documentário, mas o documentário se apropriando daquilo que há de mais banal, de mais vulgar na televisão: a espetacularização do real.

Referências

- BUBER, Martin (1982). *Do diálogo e do dialógico*. São Paulo: Perspectiva.
- _____. (2003). *Eu e Tu*. São Paulo: Centauro.
- COMOLLI, Jean-Louis (2004). *Voir et pouvoir: l'innocence perdue: cinéma, télévision, fiction, documentaire*. Paris: Verdier.
- FABIAN, Johannes (1983). *Time and the other: how anthropology makes its object*. Nova York: Columbia University Press.
- FOUCAULT, Michel (1976). *Histoire de la sexualité: la volonté de savoir*. Paris: Editions Gallimard. v. 1.
- FRANCE, Claudine de (1998). *Cinema e antropologia*. Campinas: Unicamp.
- FRIEDMAN, Maurice S. (1955). *Martin Buber: the life of dialogue*. Chicago: The University of Chicago Press.
- GOLDOVSKAYA, Marina (2006). *Woman with a movie camera: my life as a Russian filmmaker*. Austin: University of Texas Press.
- HABERMAS, Jürgen (1991). *Escritos sobre moralidad y eticidad*. Barcelona: Paidós.
- MAC DOUGALL, David (1992). Whose story is it? In: CRAWFORD, Peter I.; SIMONSEN, Jan K. (Ed.). *Ethnographic film: aesthetics and narrative traditions*. Aarhus: Intervention Press.
- RONY, Fatimah Tobing (1996). *The third eye: race, cinema and ethnographic spectacle*. Durhan: Duke University Press.
- VERMES, Pámela (1992). *Martin Buber*. Paris: Albin Michel.

MARCIUS FREIRE é doutor em Cinematografia pela Université Paris X (Nanterre), com pós-doutorado na New York University. Atualmente, é professor do Departamento de Cinema e do Programa de Pós-Graduação em Múltiplos Meios da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp).

marcius@unicamp.br

*Artigo recebido em 20 de setembro de 2007 e
aprovado em 28 de novembro de 2007.*