UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO
PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E CULTURA CONTEMPORÂNEAS

SANDRA STRACCIALANO COELHO

VOZES DA ETNOFICÇÃO:
AUTORIA E ALTERIDADE NO CINEMA DE JEAN ROUCH

Salvador

2013

SANDRA STRACCIALANO COELHO

VOZES DA ETNOFICÇÃO:
AUTORIA E ALTERIDADE NO CINEMA DE JEAN ROUCH

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas, Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para a obtenção do grau de Doutora em Comunicação.

Orientador: Prof. Dr. José Francisco Serafim

Salvador

2013

C672 Coelho, Sandra Straccialano

Vozes da etnoficção: autoria e alteridade no cinema de Jean Rouch / por Sandra Straccialano Coelho.- 2014.

157f.

Orientador: Prof. Dr. José Francisco Serafim.

Tese (Doutorado) – Universidade Federal da Bahia,

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
COMUNICAÇÃO E CULTURAS CONTEMPORÂNEAS

ATOS DE EXAME COMPREENSIVO DE DEFESA DE TESE

DOUTORANDA: SANDRA STRACCIALANO COELHO
TÍTULO DA TESE: **"Vozes da Etnoficção: Autoria e Alteridade no Cinema de Jean Rouch".**
DATA DO EXAME: 25 de fevereiro de 2014

EXAMINADORES:

Profª. Drª. Rachel Esteves Lima (ILUFBA);
Profª. Drª. Maria Natalia Pereira Ramos (Universidade Aberta de Lisboa);
Prof. Dr. Mahomed Bamba (PósCom/UFBA);
Profª. Drª. Maria Carmem Jacob de Souza (PósCom/UFBA) e
Prof. Dr. José Francisco Serafim (Orientador).

PARECER COMPREENSIVO:

Depois de avaliarmos a aula pública da Tese intitulada: "**Vozes da Etnoficção: Autoria e Alteridade no Cinema de Jean Rouch",** depositada no Curso de Doutorado deste Programa de Pós-Graduação, e a nós submetida para exame, e depois de realizados os ritos acadêmicos da defesa de tese, em que a doutoranda apresentou sua pesquisa e respondeu as nossas críticas, nós, os examinadores, decidimos, em sessão privada, que a doutoranda deve ser considerada Aprovada no Exame Compreensivo de Tese a que se submeteu em conformidade com os regulamentos deste Programa.

Salvador, 25 de fevereiro de 2014.

FACOM – FACULDADE DE COMUNICAÇÃO
Rua Barão de Geremoabo, s/n – Ondina
CEP.: 40.170-290
Tel: (71) 3283.6192/93 e-mail: pos-com@ufba.br
Página: www.poscom.ufba.br

Aos meus meninos, grande e pequenos,
por terem enfrentado mais essa aventura comigo.

AGRADECIMENTOS

Ao professor e orientador José Francisco Serafim, pela gentileza, acolhimento e confiança.

Aos Nanooks de hoje e de ontem, companheiros tão especiais nessa jornada acadêmica.

Aos professores Mahomed Bamba, André Lemos e Maria Carmem Jacob de Souza, docentes do Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas, e também à Professora Maria Natália Pereira Ramos, da Universidade Livre de Lisboa, com os quais pude compartilhar a construção da pesquisa em diferentes momentos.

Aos professores Annie Comolli, Philippe Lourdou e Gilles Remillet, da *Université Paris Ouest Nanterre la Défense*, pelo diálogo firmado durante o estágio doutoral e pela contribuição fundamental para a definição do método de análise.

Ao CNPq e a CAPES, sem o apoio dos quais essa pesquisa dificilmente teria se realizado.

Aos amigos Jana Lopes, Majda Benchekroun e Wilson Fusco, que ajudaram a aquecer a temporada gélida em Paris.

À Patrícia Souza Oliveira, cujo trabalho diário foi fundamental para que eu conseguisse cumprir outros papéis importantes da vida.

Aos familiares queridos, geograficamente distantes, mas sempre presentes.

Especialmente a Gitta e Roberto, pelo apoio incondicional e o cuidado com os nossos meninos.

Mais uma vez a Marcelo, Nuno e Diogo, simplesmente por estarem ao meu lado.

Aos encontros, matéria de que essa tese também foi feita.

De plus en plus, je me considere à la fois comme cinéaste et ethnologue. Je pense que l'ethnologie c'est de la poésie. Je ne crois pas beaucoup aux sciences humaines, comme je l'ai dit souvent. Les sciences humaines sont quelque chose de terriblement subjectif, en fin de compte. Les films que je fais sont malgré tout des films d'auteur, par la méthode, par le point de vue. Et je sais qu'un autre cinéaste ne ferait pas le même chose que moi, ni un autre opérateur.

JEAN ROUCH, 1971

COELHO, Sandra Straccialano. **Vozes da etnoficção:** autoria e alteridade no cinema de Jean Rouch. 2013. Tese (doutorado). Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2013.

RESUMO

A tese que aqui se apresenta diz respeito ao estudo das etnoficções no cinema de Jean Rouch, filmes realizados pelo cineasta e antropólogo francês a partir do final dos anos de 1950 e que têm como principal marca sua inscrição tanto nos regimes do documentário como nos da ficção. Trata-se, mais especificamente, de uma abordagem autoral, que parte da perspectiva sobre a autoria que foi defendida pelo sociólogo francês Pierre Bourdieu (1996) para compreender, em um primeiro momento, as relações que a trajetória particular de Jean Rouch, inscrita simultaneamente nos campos da antropologia e do cinema, estabelece com o desenvolvimento desses objetos híbridos. Articulada a essa análise externa, inscreve-se, contudo, no domínio mais específico da análise fílmica, a qual foi cumprida na consideração dos filmes *Jaguar* (1954-1967), *Eu, um negro* (1958) e *Petit à petit* (1971). Do ponto de vista da análise interna, articula a abordagem semiopragmática que foi desenvolvida por Roger Odin (2000) para o estudo do acionamento de diferentes modos de leitura no espaço em que espectadores e obras se relacionam, à noção de um pacto narrativo primordial que foi defendida por François Niney (2002), a qual dá conta da relação, especialmente relevante para um estudo do documentário, entre o cineasta e os sujeitos por ele filmados. Tal relação foi investigada, mais especificamente, por meio da análise da *mise en scène* do comentário segundo a metodologia que foi desenvolvida por um conjunto de pesquisadores da *Université Paris Ouest Nanterre la Défense* coordenados por Claudine de France (1985, 1990, 1995). Do conjunto das diferentes estratégias acionadas na análise, a etnoficção surge como fruto de um movimento identitário utópico que é responsável por sua ambiguidade constitutiva; uma ambiguidade que faz dessa pequena parcela da filmografia de Jean Rouch um terreno particularmente fértil para aqueles que se dedicam tanto ao estudo quanto à prática documentária.

Palavras-chave: documentário, antropologia fílmica, autoria, alteridade.

COELHO, Sandra Straccialano. **Voices of ethnofiction:** autorship and alterity in the cinema of Jean Rouch. 2013. Tese (doutorado). Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2013.

ABSTRACT

The thesis presented here concerns the study of ethnofictions in Jean Rouch's cinema: films that were made by this French anthropologist and filmmaker from the late 1950s and whose main brand is their inscription both in the documentary and fiction domains. It is, more specifically, an authorial approach which starts from the perspective of the author that was advocated by the French sociologist Pierre Bourdieu (1996) to understand, at first, relations that the particular trajectory of Jean Rouch, inscribed simultaneously in the fields of anthropology and cinema, sets with the development of these hybrid objects. Articulated with this external approach, subscribes itself, however, in the specific field of film analysis, which was fulfilled in the consideration of *Jaguar* (1954-1967) , *Moi, un noir* (1958) and *Petit à Petit* (1971). From the point of view of internal analysis, articulates the semiopragmatic approach that was developed by Roger Odin (2000), to understand the activation of different ways of reading in the space between the audience and films, with the notion of a primordial narrative pact that was defended by François Niney (2002), which gives an account of the relationship, especially relevant for documentary studies, between the filmmakers and the subjects they film. This relationship was investigated, more specifically, by analyzing the *mise en scène* of commentary according to the methodology that was developed by a group of researchers from the *Université Paris Ouest Nanterre la Défense* coordinated by Claudine de France (1985, 1990, 1995). Of all the different strategies adopted in the analysis, the ethnofiction arises as the result of a utopian identity movement responsible for its constitutive ambiguity; an ambiguity that makes this small portion of the filmography of Jean Rouch a particularly fertile ground for those who are dedicated both to the study and the practice of documentary cinema.

Key words: documentary, visual anthropology, authorship, alterity.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO **10**

1. POR UMA PERSPECTIVA DE ANÁLISE AUTORAL DO CINEMA DE JEAN ROUCH, OU DE UMA POSIÇÃO CONSTRUÍDA EM UM ESPAÇO "ENTRE CAMPOS" **18**

1.1. JEAN ROUCH E A CONQUISTA DA POSIÇÃO AUTORAL 23

1.1.1. Antropologia, surrealismo e cinema, ou das disposições do futuro cineasta 25

1.1.2. Os primeiros filmes: recepção e condições de produção 28

1.1.3. O período da consagração e a proximidade com a *Nouvelle Vague* 33

2. DAS PERSPECTIVAS ADOTADAS PARA A ANÁLISE FÍLMICA **38**

2.1. POR UMA ANÁLISE DAS ETNOFICÇÕES 39

2.2. POR UMA ANÁLISE DO COMENTÁRIO NO CINEMA DE JEAN ROUCH 48

2.2.1. Da perspectiva de análise do comentário como estratégia de *mise en scène* 51

3. O PERÍODO PRÉ-SINCRÔNICO: AS ETNOFICÇÕES DOS MOVIMENTOS MIGRATÓRIOS **58**

3.1. *JAGUAR*, OU DA EMERGÊNCIA DA ETNOFICÇÃO NO CINEMA DE JEAN ROUCH 58

3.1.1. Uma história a ser contada e seus personagens 61

3.1.2. Início da aventura: os preparativos para a viagem 70

3.1.3. No território dos Somba ou o Outro africano 82
3.2. AS VOZES DISSONANTES DO COMENTÁRIO EM *EU, UM NEGRO* 91
3.2.1. A passagem da voz 94
3.2.2. As peripécias imaginárias de Robinson 102
3.3. DA *MISE EN SCÈNE* DOS COMENTÁRIOS NAS ETNOFICÇÕES OU SOBRE AS POSSIBILIDADES DE UMA ETNOBIOGRAFIA NO CINEMA DE ROUCH 112

4. O PERÍODO PÓS-SINCRÔNICO: EXPERIÊNCIAS FICCIONAIS DE UMA ANTROPOLOGIA REVERSA 117
4.1. *PETIT À PETIT*: DUAS VERSÕES 120
4.1.1. Uma continuação para *Jaguar* 127
4.1.2. A aventura etnográfica de Damouré em Paris 136

CONCLUSÃO 152

REFERÊNCIAS 157

INTRODUÇÃO

> *Rouch desenvolve uma experiência com a ficção que ultrapassa o recurso para a produção de representações simbólicas que informam sobre os valores e as relações entre os homens com os quais interage. Ele e seus companheiros – Damouré Zika, Lam Ibrahim Dia, Illo Gaoudel, Tallou – compõem uma África que é irônica e sonha, uma África que experimenta, que ri. Em sua "Antropologia compartilhada", desenvolve a noção de "etnoficção". Por estar em território de fronteira, entre arte e ciência, desenvolve linguagens, expondo a densidade do diálogo etnográfico que deixa suas marcas no produto da pesquisa.*
>
> ANA LÚCIA MARQUES CAMARGO FERRAZ

Essa tese se construiu por caminhos nem sempre lineares. Do interesse inicial ainda pouco preciso pelo estudo de aspectos da narratividade no cinema documentário, um primeiro encontro foi decisivo para a identificação de um objeto de pesquisa e a delimitação de um *corpus* para a análise. Esse encontro, da ordem de uma experiência privada entre espectador e filme, se deu com *Jaguar* (1954-1967), primeira incursão nos domínios da ficção realizada pelo antropólogo e cineasta francês Jean Rouch, e progrediu, muito rapidamente, para o desejo de investigar mais a fundo as demais produções realizadas por ele que costumam ser caracterizadas enquanto etnoficções[1].

O desenvolvimento de um enredo claramente familiar nessa primeira experiência etnoficcional de Jean Rouch, o qual pode ser relacionado tanto à tradição dos *road movies* quanto a das narrativas de viagem, conjugado à apresentação de diferentes aspectos de um contexto migratório que mobilizava os jovens da savana africana em direção aos centros urbanos no período em que o filme foi realizado, chamaram a atenção, em um primeiro momento, para as potencialidades da análise de uma experiência cinematográfica que coloca em questão fronteiras movediças no campo dos estudos em cinema e que tentam (muitas vezes em vão) delimitar o território do documentário a partir de uma oposição com a ficção.

[1] Ainda que se observe certa inconsistência na literatura sobre quais seriam as etnoficções de Jean Rouch, serão aqui considerados segundo essa denominação os filmes *Jaguar* (1954-1967), *Eu, um negro* (1959), *La pyramide humaine* (1959-1961), *Petit à Petit* (1971) e *Madame l'Eau* (1992).

No entanto, ao longo do processo de pesquisa, a investigação inicial necessária sobre os diferentes contextos a que a etnoficção realizada por Jean Rouch se viu vinculada acabou por engendrar a hipótese de que essa produção fílmica se relaciona de maneira intrínseca a uma trajetória autoral marcada pelo trânsito constante desse antropólogo e cineasta francês entre os domínios da arte e da ciência. Mais do que relativas aos diferentes campos em que Rouch veio a se posicionar durante sua carreira, acredita-se que cinema e antropologia constituem duas linhas de força que se articulam e se tensionam a todo instante no seu trabalho e que forjaram, por sua vez, esse objeto híbrido que se decidiu aqui analisar.

Em obra recente, dedicada a uma análise da contribuição da obra de Jean Rouch especialmente no campo da antropologia visual, Paul Henley destaca a ambiguidade característica do termo etnoficção, o qual passou a ser utilizado para denominar diferentes experiências ficcionais que foram realizadas pelo cineasta sobretudo a partir do final dos anos de 1950:

> Rouch se referia inicialmente a esses trabalhos ficcionais como "cine-ficções" ou, de maneira mais divertida, como "ficções científicas", já que eram baseadas, pelo menos em alguns casos, em pesquisas etnográficas, estatísticas ou históricas. Posteriormente, no entanto, a maneira de Rouch trabalhar de modo ficcional passou a ser referida na literatura pelo termo de certo modo ambíguo "etnoficção". (HENLEY, 2009, p.75; tradução nossa)

Ao longo de pouco mais de meio século de atividades vinculadas, em sua maior parte, ao campo da antropologia, Jean Rouch produziu uma obra não apenas extensa (que conta, até o momento, com pouco mais de 150 títulos catalogados), como difícil de ser classificada. Sua produção audiovisual compreende, assim, sobretudo obras cuja circulação se viu restrita aos festivais de filmes etnográficos, mas se tornou especialmente reconhecida a partir de um pequeno conjunto de títulos que acabaram por inscrever seu nome na história do cinema. Filmes como *Os mestres loucos* (1954-1957), *Eu, um negro* (1959) e *Crônica de um verão* (1961), dentre outros, são títulos obrigatórios não apenas na literatura mais específica dedicada ao cinema documentário, como costumam ser considerados fundamentais para uma compreensão da emergência dos cinemas novos observada a partir dos anos de 1960.

Respondendo ao caráter multifacetado dessa obra, se observa a dificuldade de identificar um consenso entre os autores sobre como abordar essas diferentes faces simultaneamente. Perspectivas bastante distintas parecem assim conviver quando o tema é o cinema de Jean Rouch, tanto podendo revelar a tentativa de separar tudo aquilo que dialoga

com a ficção de sua contribuição mais propriamente antropológica, quanto indicando a predominância de um ponto de vista segundo o qual se desejaria privilegiar suas "qualidades cinematográficas".

De modo geral, o que o visionamento da filmografia de Rouch parece apontar é a convivência indissociável e na maior parte das vezes ambígua entre práticas circunscritas aos limites da etnografia com aquelas a partir das quais o cineasta dialogou com a ficção em menor ou maior grau, tornando difícil que se compreenda cada uma das diferentes engrenagens que fazem funcionar a obra de Jean Rouch (sejam elas de natureza científica ou artística) sem que a outra seja levada em conta simultaneamente. Acredita-se que essa constatação, válida para um olhar mais ampliado sobre o conjunto dos filmes realizados por esse antropólogo e cineasta francês, se revela especialmente fundamental para a abordagem da etnoficção que foi por ele realizada.

É importante ressaltar, ainda, que a ambiguidade da etnoficção apontada por Henley parece não dizer respeito apenas a esse caráter simultaneamente científico e artístico que se vê vinculado aos filmes considerados sob tal denominação. Ela se relaciona, igualmente, à ausência de problematização do próprio termo em grande parte da literatura dedicada ao trabalho de Jean Rouch (a qual contribui, inclusive, para que não haja um consenso sobre quais filmes devem ser vinculados a ele).

Em tese recente, dedicada ao estudo das potencialidades da etnoficção enquanto método de pesquisa etnográfica, Sjöberg alerta para o fato de que a origem do termo permanece ainda hoje um mistério, ainda que diferentes fontes apontem para a hipótese de que ele tenha sido forjado no âmbito da crítica cinematográfica[2]. A partir dessa denominação inicial, o termo "etnoficção" parece ter sido apropriado por diferentes autores dedicados ao estudo de aspectos da filmografia rouchiana sem que necessariamente tenham sido discutidas sua definição e principais características. Em certo sentido, é possível afirmar que a etnoficção tem funcionado como uma espécie de categoria intuitiva compartilhada entre os que se dedicam ao cinema de Jean Rouch para designar aqueles filmes do cineasta que se

[2] "Rouch algumas vezes se referiu a esses filmes como 'cine-ficções' ou 'ficções científicas', mas a origem do termo 'etnoficção' continua um mistério. Rouch não o cunhou, nem apoiou sua utilização sistemática ou oficial com relação a seus filmes até 1989, quando seu colaborador, Brice Ahounou, descreveu *Liberté, Égalité, Fraternité et puis après* ... (1990) como uma 'etnoficção' em um relatório de pesquisa. O companheiro de longa data de Rouch, Luc de Heusch, afirma que um crítico de cinema francês utilizou o termo etnoficção pela primeira vez para descrever seu filme *Les amis du plaisir* (1961) e segundo Paul Stoller outros críticos também denominaram filmes como *Jaguar* (1957-67) and *Eu, um negro* (1958) como etnoficções. » (SJÖBERG, 2009, p.18; tradução nossa)

julga não caberem muito bem seja sob a rubrica do "filme etnográfico" seja sob a do "filme de ficção" (ainda que relacionados a ambas).

No entanto, a despeito dessa imprecisão, é possível identificar um consenso mínimo suficientemente consolidado (mesmo que na maior parte das vezes implícito) sobre o que seria a etnoficção no cinema de Jean Rouch e que permite vinculá-la a um conjunto de filmes do cineasta nos quais, a partir do esboço inicial de uma história, os sujeitos filmados improvisavam personagens para si mesmos frente à câmera. Sem um *script* previamente estabelecido, esperava-se que tal improvisação fosse capaz de revelar aspectos até então difíceis de acessar pelos métodos predominantemente descritivos da atividade etnográfica. Esse objeto fílmico híbrido, onde encenação dramática e etnografia deveriam se encontrar, parece assim se constituir como um lugar privilegiado onde a ambiguidade constitutiva de uma prática simultaneamente cinematográfica e antropológica se revelaria com maior força. Considerado sob esse prisma, o caráter ambíguo da etnoficção, muito provavelmente compreendido por Henley como um problema, se vê assumido no presente trabalho de maneira diversa, já que se acredita que tal ambiguidade seria fruto da própria complexidade de uma trajetória duplamente articulada.

Para além dessa dupla articulação, que interessa aqui investigar mais de perto, é possível observar outras regularidades nessa pequena parcela da obra de Jean Rouch que ficou conhecida como etnoficção e que merecem ser consideradas em detalhe. Em certo sentido, é possível dizer que as etnoficções realizadas por Rouch tematizaram a própria dinâmica do encontro entre culturas distintas que caracteriza a atividade etnográfica ao encenarem diferentes migrações realizadas tanto dentro quanto fora do continente africano. Dessa forma, enquanto *Jaguar* e *Eu, um negro* se relacionam à investigação dos movimentos migratórios que todos os anos levavam jovens da savana para os centros urbanos da costa oeste africana, *La pyramide humaine* se debruça sobre as relações entre estudantes africanos e europeus em um Liceu de Abidjan (Costa do Marfim); *Petit à Petit* e *Madame l'eau*, por sua vez, levam os mesmos personagens de *Jaguar*, anos depois, para a França e a Holanda respectivamente, revelando o desejo de inverter uma relação até então habitualmente estabelecida entre etnógrafo e etnografados.

Outro traço importante que igualmente deve ser vinculado à parcela etnoficcional do cinema de Jean Rouch é o fato de ter sido, em sua maioria, realizada em conjunto com um grupo de colaboradores e amigos africanos do cineasta, os quais atuaram, de modo mais evidente, como atores e auxiliares técnicos em tais filmes (mas não só nestes filmes e não apenas nessas funções, como será discutido mais adiante nesse trabalho). Damouré Zika, Lam

Ibrahima Dia, Illo Gaoudel, Tallou Mouzourane e Moussa Hamidou são nomes que podem ser identificados nos créditos de grande parte dos filmes do cineasta ao longo de várias décadas de acordo com um procedimento de trabalho coletivo que não pode, assim, se ver ignorado.

Do conjunto das diferentes etnoficções realizadas por Rouch, foram selecionados como objetos específicos da análise aqui empreendida os filmes *Jaguar* (1954-1967), *Eu, um negro* (1959) e *Petit à Petit* (1971), de acordo com diferentes razões. De maneira mais evidente, pela proximidade temática e narrativa que os une, mas mais especificamente pelo fato de *Jaguar* e *Eu, um negro* terem sido realizados não só segundo o contexto de uma pesquisa sobre os movimentos migratórios que foi desenvolvida por Rouch nos anos de 1950, como também de acordo com condições técnicas peculiares que se acredita igualmente decisivas para uma análise de tais filmes. Frente à impossibilidade de registro sincrônico entre imagem e som no período, Rouch encontrou uma solução que, do ponto de vista assumido no presente trabalho, foi fundamental seja para o reconhecimento de tais filmes seja para sua consagração enquanto autor no campo do cinema.

Quanto à *Petit à Petit*, sua escolha se deu, sobretudo, pelo fato de se tratar de uma continuação para *Jaguar*, na qual os mesmos personagens, anos depois, empreendem uma viagem para a Europa e realizam sua própria etnografia dos parisienses, invertendo papéis com o próprio cineasta e com isso evidenciando um jogo de espelhamentos que parece perpassar e ao mesmo tempo constituir a essência de sua obra etnoficcional. Além disso, por ter sido realizado em um período onde o registro do som direto já era possível, sua análise se apresenta, igualmente, como um contraponto importante às experiências etnoficcionais realizadas anteriormente pelo cineasta no período que aqui se escolheu denominar como pré-sincrônico.

Definidos os filmes para a análise, foi necessário identificar, finalmente, uma estratégia adequada que permitisse contemplar os diferentes propósitos dessa pesquisa. Em primeiro lugar, para compreender melhor a dinâmica das diferentes linhas de força constitutivas da prática de Jean Rouch, consideradas fundamentais para se compreender melhor a etnoficção, escolheu-se adotar uma abordagem autoral específica, baseada na perspectiva da ciência das obras culturais que foi desenvolvida pelo sociólogo francês Pierre Bourdieu e que propõe analisar as diferentes esferas da produção artística segundo a dinâmica das relações entre obras e autores no interior dos campos em que estes se encontram inseridos.

A autoria, do ponto de vista de tal análise sociológica, decorreria da conquista de uma posição que se daria pela conjugação entre as disposições do próprio artista (entendido,

por Bourdieu, como agente) e as regras específicas do campo em que este se insere de acordo com um contexto histórico e social específico. Diferente de uma visão romântica, que identifica no autor a figura de um gênio criador, compreender os autores e suas obras segundo essa perspectiva incluiria, assim, a consideração de cada trajetória particular inserida em um contexto de relações dinâmicas, porém socialmente colocadas.

Assim como defendeu Bourdieu em sua análise sobre a emergência do campo literário em *As Regras da Arte* (1996), esse trabalho resolveu enfrentar o desafio de aliar a análise externa das linhas de força que concorreram para a consolidação da posição autoral de Jean Rouch à análise interna dos filmes selecionados para o *corpus*. Inserido na linha de *Análise de Produtos e Linguagens da Cultura Mediática* do *Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas* da *Universidade Federal da Bahia*, trata-se, assim, de um trabalho em que a análise fílmica ocupa um lugar central, mas que parte do pressuposto de que é necessário compreender de que modo a ambiguidade característica da trajetória de Jean Rouch constituiu e ao mesmo tempo se concretizou na matéria fílmica das etnoficções que se propõe a analisar.

Em outras palavras, as principais questões contextuais relativas à trajetória do autor, que se viram delineadas em uma primeira etapa da pesquisa, deveriam, segundo tal perspectiva, se articular com as análises fílmicas propriamente ditas. Para tanto, foi necessário, em uma segunda etapa do desenvolvimento da pesquisa, definir a abordagem analítica interna mais adequada ao trio de filmes selecionados. Contudo, o esforço empreendido nesse sentido foi o de não partir de um método definido *a priori,* ao qual os filmes do *corpus* tivessem que se adequar. Pelo contrário, a tentativa foi a de percorrer um caminho no qual o visionamento sistemático de *Jaguar*, *Eu, um negro* e *Petit à Petit* pudesse fornecer as pistas sobre o melhor caminho a ser seguido em cada uma das análises.

A ambiguidade característica da etnoficção, assim como as particularidades de cada filme e dos períodos distintos a que cada qual se vincula foi assim considerada, apontando para a necessidade de utilizar não exatamente um método específico, mas uma combinação de estratégias que se julgou de maior interesse.

Sendo assim, para o enfrentamento de uma análise fílmica que desse conta de compreender essa experiência espectatorial simultaneamente ficcional e documental que é característica da etnoficção, optou-se por utilizar a perspectiva semiopragmática que foi desenvolvida por Roger Odin (2000), a qual permite investigar o acionamento de diferentes modos de leitura em um mesmo filme sem que isso seja entendido como um paradoxo segundo as convenções de gênero dominantes no campo cinematográfico.

Contudo, por privilegiar exclusivamente a relação que se vê estabelecida entre o espectador e os filmes, essa abordagem, que parte da constatação da centralidade da ficção, não pareceu suficiente para dar conta da análise de uma experiência cinematográfica em que a relação entre o cineasta e os sujeitos por ele filmados se viu encenada (e problematizada) de maneira tão particular.

Localizada na vanguarda dos questionamentos que têm marcado os estudos do documentário nas últimas décadas, assim como no que diz respeito às preocupações que têm caracterizado o debate antropológico, sobretudo a partir dos anos de 1980, a etnoficção que foi realizada por Jean Rouch constitui, assim, um objeto igualmente privilegiado para aprofundar a compreensão da relação estabelecida entre o documentarista e os sujeitos por ele filmados[3], permitindo compreender melhor as engrenagens de uma relação que tem unido cineastas e seus personagens na encenação de diferentes perspectivas sobre o real.

Para o enfrentamento dessa questão específica, julgou-se necessário incluir um terceiro elemento na análise. Conjugada à abordagem semiopragmática, que como já dito privilegia a relação que se vê estabelecida entre os filmes e seus espectadores, adotou-se, assim, a noção de "pacto narrativo" defendida por François Niney (2002). Segundo esse autor, especialmente interessado no estudo do cinema documentário, independentemente do regime de crença (ou modo de leitura) estabelecido pelo espectador frente a uma determinada obra, seria necessário considerar a existência de um pacto narrativo primordial que se vê estabelecido entre o cineasta e sua câmera e os sujeitos por ele filmados. Fundamental, sobretudo para a consideração de narrativas documentais, acredita-se que essa noção permitiria a reflexão sobre os tensionamentos e ambiguidades fundamentais dessa prática simultaneamente cinematográfica e antropológica que foi desenvolvida por Jean Rouch na etnoficção.

Ao desejar que a análise de tal pacto narrativo, cuja dinâmica foi explicitada muitas vezes por Rouch no desejo de construir uma "antropologia compartilhada" (COLLEYN, 2009), se visse operada na própria materialidade dos filmes, uma nova hipótese de trabalho se desenvolveu. Relacionada mais especificamente à análise de *Jaguar* e *Eu, um negro*, mas igualmente importante para subsidiar a abordagem posterior de *Petit à Petit*, tal hipótese apostou na centralidade dos comentários diferidos e pós-sincronizados às imagens como estratégia da *mise en scène* em que esse pacto, igualmente ambíguo, se evidenciaria em tais filmes. Para a análise específica desse recurso, adotou-se, finalmente, a metodologia que foi

[3] Ou ainda, segundo sua outra articulação, entre o antropólogo e os sujeitos por ele investigados.

desenvolvida por Claudine de France em conjunto com outros pesquisadores da *Université Paris Ouest Nanterre la Défense*, muitos deles docentes no campo da antropologia fílmica e antigos companheiros de Jean Rouch em sua trajetória acadêmica.

Nessa etapa final do trabalho, definida em grande parte durante o estágio doutoral realizado na França, o contato com alguns desses pesquisadores, assim como o visionamento do maior número possível de filmes disponíveis de Jean Rouch, acabaram por confirmar a intuição inicial de pesquisa de que as diferentes vozes do comentário que se apresentam nos filmes do cineasta constituem uma das chaves de leitura fundamentais para uma análise autoral de seu cinema e, muito particularmente, para a compreensão de sua obra etnoficcional.

Ao final desse trajeto de pesquisa, restava ainda um último desafio: a redação dos resultados desse trabalho. Nessa etapa sempre crítica (e porque não dizer mesmo um pouco dolorosa), cumpriu definir qual seria a melhor apresentação. Optou-se, nesse sentido, por tentar refazer no texto os passos desse percurso que vem sendo brevemente delineado com a intenção de que, ao segui-lo, o leitor possa compartilhar não só de suas descobertas, mas também dos vários desafios que se colocaram durante esse caminho percorrido.

Assim, em um primeiro capítulo, a dupla articulação característica a que se vincula a trajetória autoral de Jean Rouch se encontra abordada segundo a perspectiva sobre a autoria que foi defendida por Pierre Bourdieu. A seguir, no capítulo dois, são apresentados, discutidos e principalmente justificados os principais operadores utilizados nas análises, muitos dos quais se optou por aprofundar durante o próprio processo de embate com os filmes, por considerar que determinados aspectos poderiam ser melhor compreendidos ao se verem operados na materialidade fílmica.

Os terceiro e quarto capítulos, por sua vez, dizem respeito às análises fílmicas propriamente ditas, as quais se encontram divididas em duas etapas conforme as particularidades dos filmes e dos contextos a que estes se relacionam. Sendo assim, *Jaguar* e *Eu, um negro* se encontram analisados em conjunto no capítulo três de acordo, mais especificamente, com a metodologia de análise do comentário enquanto estratégia da *mise en scéne,* constituindo a base para a análise de um período posterior da etnoficção rouchiana, a qual foi empreendida no quarto e último capítulo dedicado, finalmente, a *Petit à Petit*.

1. POR UMA PERSPECTIVA DE ANÁLISE AUTORAL DO CINEMA DE JEAN ROUCH, OU DE UMA POSIÇÃO CONSTRUÍDA EM UM ESPAÇO "ENTRE CAMPOS"

Entre as inúmeras questões teóricas que permeiam os estudos em cinema, a da autoria certamente se destaca. Frente às características da própria produção cinematográfica, em que aspectos artísticos e industriais se encontram imbricados (na maioria das vezes, não sem uma boa dose de tensão), a questão da definição do lugar do autor constitui um desafio para o analista tendo em vista, em especial, as dificuldades de se considerar o filme como resultado das ações ou intenções de um único indivíduo. Frente a essa natureza coletiva dos produtos cinematográficos (e aqui bem caberia dizer de boa parte dos produtos audiovisuais), uma perspectiva de abordagem da autoria que parece especialmente interessante para os estudos em cinema é a que foi proposta pelo sociólogo francês Pierre Bourdieu quando do desenvolvimento da ciência das obras culturais em *As regras da arte* (1996).

Seguindo em certa medida a tradição estruturalista, porém rompendo com uma posição que acabava por negar as práticas dos diferentes agentes, Pierre Bourdieu propôs um método crítico para o desvelamento do social no qual as dimensões teórica e empírica dificilmente podem ser consideradas separadamente (THIRY-CHERQUES, 2006, p.28). Ainda que se coloque como uma teoria das estruturas sociais, distancia-se do estruturalismo de Saussure ou de Lévi-Strauss, por exemplo, por tentar compreender a plasticidade e a dinâmica do social por meio da investigação das posições ocupadas e disputadas pelos diferentes agentes em seu interior.

Especificamente no que diz respeito ao estudo das obras culturais, foi em *As regras da arte* (1996) que Bourdieu melhor estabeleceu e praticou esse seu método, ao analisar profundamente a conquista da autonomia do campo literário a partir da consideração da *Educação sentimental* (1869) de Gustave Flaubert. Na tentativa de enfrentar a oposição entre análises internas e externas às obras, a perspectiva de análise das obras culturais elaborada por Pierre Bourdieu propõe, resumidamente, olhar o campo da produção artística segundo a dinâmica das relações entre obras e autores considerados tanto no interior do campo específico de produção a que pertencem, como em sua relação com as esferas mais ampliadas da estrutura social:

> A ciência das obras culturais supõe três operações tão necessárias e necessariamente ligadas quanto os três planos da realidade social que apreendem: primeiramente, a análise da posição do campo literário (etc.) no seio do campo do poder, e de sua evolução no decorrer do tempo; em segundo lugar, a análise da estrutura interna do campo literário (etc.), universo que obedece às suas próprias leis de funcionamento e de transformação, isto é, a estrutura das relações objetivas entre as posições que aí ocupam indivíduos ou grupos colocados em situação de concorrência pela legitimidade; enfim, a análise da gênese dos *habitus* dos ocupantes dessas posições, ou seja, os sistemas de disposições que, sendo o produto de uma trajetória social e de uma posição no interior no campo literário (etc.), encontram nessa posição uma oportunidade mais ou menos favorável de atualizar-se (a construção do campo é a condição lógica prévia para a construção da trajetória social como série das posições ocupadas sucessivamente nesse campo). (BOURDIEU, 1996, p.243)

Segundo Bourdieu, somente nesse exercício analítico que se dá em uma espécie de "vai-e-vem" entre as dinâmicas em cada um dos planos da realidade social é que seria possível compreender as obras e os seus autores. Nesse sentido, a conquista da posição autoral em um determinado campo da produção artística se daria a partir de disposições próprias à trajetória social do agente que permitiriam a esse a habilidade de jogar segundo as regras próprias do campo em um determinado contexto (contudo, a compreensão da lógica própria do campo estaria relacionada, por sua vez, às relações desse com a esfera mais ampliada do campo do poder).

Em outras palavras, a consagração de um autor não se explicaria, assim, pela identificação de um dom extraordinário do indivíduo, mas sim pela consideração de sua trajetória (com suas diferentes tomadas de posição) em relação a um contexto de relações socialmente postas e ao mesmo tempo dinâmicas. Sob esse ponto de vista, percebe-se que Bourdieu defende, assim, uma perspectiva de análise da autoria contrária àquela tributária do romantismo que entende o autor como uma espécie de gênio ou ser "iluminado" (ainda que tal perspectiva permaneça fortemente enraizada no modo como grande parte das pessoas tem se relacionado com as mais diferentes faces das artes).

Para além da vantagem de prevenir quanto à sedução de se considerar o autor segundo o estereótipo do gênio criador, abordar a autoria como resultado da construção histórica e social de uma determinada posição no campo da produção, permite, igualmente, uma opção metodológica particularmente interessante para enfrentar o problema dos múltiplos agentes envolvidos na produção cinematográfica, já que, segundo tal perspectiva, para além das contribuições individuais de cada um dos envolvidos no processo criativo, a

posição de "autor" seria ocupada por aquele socialmente reconhecido como tal segundo as disputas e a lógica própria do campo do cinema em um determinado contexto[4].

Porém, o interesse dessa abordagem não se resumiria apenas a esses dois aspectos, pois pensar a posição autoral tal como entendida por Bourdieu também permite evitar as armadilhas de se considerar o autor de cinema como sinônimo de unidade e coerência, segundo uma postura que normalmente orienta análises autorais exclusivamente centradas na identificação de recorrências temáticas e de estilo na obra de um cineasta. O principal risco, em análises orientadas dessa forma, é exatamente sua dificuldade em lidar com elementos ou obras de um mesmo autor que porventura escapem ou até mesmo se oponham aos traços distintivos normalmente atribuídos a ele. De certa forma, é possível dizer que a noção de autor que sustenta a perspectiva de análise segundo a qual o autor se veria definido apenas por recorrências temáticas e estilísticas corre o rico de levar o analista a uma espécie de paradoxo: se, por um lado, o autor costuma ser reconhecido como tal pelo exercício da "originalidade", por outro lado, uma vez conquistada a posição autoral, espera-se dele que permaneça sempre o mesmo.

No caso específico da trajetória de Jean Rouch que aqui interessa analisar, por exemplo, é evidente o fato de que o processo de conquista de sua posição autoral no campo do cinema está circunscrito a um período bastante específico de sua carreira e da própria história da sétima arte (incluindo aí também as especificidades de uma história do cinema documentário e o desenvolvimento de novas técnicas de registro de som e imagem que ocorreu no início dos anos de 1960). Vincula-se, ainda mais, a um número bastante reduzido de filmes realizados por Rouch quando comparados à extensa e variada produção do cineasta[5], grande parte dela localizada no domínio mais específico da antropologia fílmica e pouco conhecida pelo grande público.

Nesse sentido, é possível perceber o fato de que o autor Jean Rouch se afirmou no campo do cinema independentemente da multiplicidade de sua produção fílmica, já que aquilo

---

[4] É preciso relembrar, a esse respeito, que a identificação habitual do diretor do filme como "autor" somente irá se tornar regra a partir da ação de jovens críticos franceses que redigiram os "manifestos" da *politique des auteurs* nos *Cahiers du Cinéma*, nos anos de 1950-1960, e que, sintomaticamente, viriam a se tornar, pouco tempo depois, não apenas cineastas como figuras centrais do chamado "cinema de autor".

[5] A filmografia presente no site do *Comité du film ethnographique* conta com 106 filmes realizados por Rouch, porém essa informação varia conforme os autores, principalmente pelo fato de o cineasta não ter finalizado uma parte de sua produção. Atualmente, os filmes de Jean Rouch estão sendo catalogados e recuperados pelos *Archives françaises du film* em parceria com a *Bibliothèque national de France* conforme consta em inventário publicado em 2010 pelos *Archives françaises du Film* e CNC (*Centre national du cinéma et de l'image animée*) e em que já constam, na fillmografia do cineasta, mais de 150 títulos.

que define a autoria segundo a perspectiva aqui adotada se vincula muito mais às condições de coexistência (recepção e circulação) dos filmes no interior do campo cinematográfico, do que a uma essência reconhecível que perpassaria toda a obra do autor, de certa forma reduzindo-a. Em um dos números dedicados a Jean Rouch, pela revista *CinémAction*, René Prédal inicia o prólogo exatamente alertando para o fato de que, no decorrer de sua trajetória, Rouch realizou uma obra extremamente prolífica e multifacetada que parece resistir a definições:

> [...] o trabalho de Jean Rouch produziu exatamente o contrário de uma carreira linear ou daquilo que gostamos de considerar como uma obra de autor: é uma criação prolífica, multiforme, irregular, muitas vezes subterrânea para depois se oferecer, por um tempo, à luz da fama; uma célula mãe que se espalha, uma matéria rizomática que engendra prolongamentos por vezes inesperados mas sempre vivazes (PRÉDAL, 1996: 12; tradução nossa)

Por último, mas não menos importante no que tange à discussão do interesse da abordagem sobre a autoria que é defendida por Pierre Bourdieu, é preciso reconhecer o fato de esta representar uma alternativa às análises exclusivamente imanentes dos produtos culturais, as quais, muitas vezes movidas pelo mesmo desejo de se afastarem da sedução individual dos autores, acabam por desconsiderar elementos contextuais e biográficos por vezes fundamentais à própria compreensão das obras (nesse sentido é que se pode afirmar que a perspectiva de análise proposta por Pierre Bourdieu se veria orientada para uma possível conciliação entre práticas de análise internas e externas). Assim, do ponto de vista que se quer assumir no presente trabalho, a tarefa analítica deve incluir tanto o rigor de uma análise interna, quanto a consideração dos diferentes contextos vinculados a cada um dos filmes analisados, com destaque para aqueles relativos à trajetória do autor cuja produção se quer analisar.

Contudo, a despeito da defesa feita até agora da adoção de tal perspectiva para o enfrentamento da questão autoral no cinema, é preciso fazer uma ressalva importante antes de prosseguir para a análise da posição conquistada por Jean Rouch no campo cinematográfico. Assim como Pierre Bourdieu propunha um olhar "desromantizado" sobre os autores e as obras, considerando-os em relação a uma dinâmica complexa entre os diferentes planos da realidade social, é preciso olhar para o trabalho do próprio sociólogo francês segundo a mesma postura, evitando, assim, a devoção pelo gênio ou mesmo a compreensão de sua perspectiva como uma teoria "universal" que permitiria dar conta de todos os problemas relacionados à análise do social. É essa a postura defendida, por exemplo, por Lahire (2002),

para quem a herança deixada pela obra de Bourdieu dependeria, intrinsecamente, da fidelidade crítica a esta (LAHIRE, 2002, p.52).

Em trabalho anterior (COELHO, 2012)[6], ao defender o interesse dessa perspectiva teórica especialmente para a consideração da autoria no que concerne ao estudo do documentário, tal interesse foi exemplificado com um breve "estudo de caso" em que se tentou delinear uma primeira análise da tomada de posição autoral por Jean Rouch no campo do cinema. Naquele momento, foram abordados, com especial interesse, alguns dos principais marcos de consagração que permitiram ao cineasta ocupar uma posição de prestígio em tal campo, vinculados, mais especificamente, à recepção dos filmes que costumam ser reconhecidos como principais[7] no conjunto de sua obra.

Tentando, agora, perseguir mais uma vez esse percurso particular de análise, a consideração da trajetória de Jean Rouch será mais uma vez retomada na tentativa de ampliar a investigação dos diferentes processos envolvidos em sua consolidação como autor no campo do cinema. Da perspectiva aqui adotada, acredita-se que um tal exercício seja fundamental para a abordagem analítica posterior das etnoficções realizadas pelo autor, ao colocá-las em perspectiva com relação às particularidades de uma prática simultaneamente cinematográfica e antropológica que foi desenvolvida por Jean Rouch.

Ao analisar, então, a tomada de posição autoral do cineasta frente a contextos específicos em que diferentes elementos concorreram para que ela se efetuasse, interessará agora, mais especialmente, refletir sobre o trânsito frequente de Rouch entre as esferas acadêmica e artística para perceber melhor em que medida essa mobilidade, somada a outros elementos contextuais que aqui serão levantados, criaram as condições necessárias para a consolidação de uma obra ao mesmo tempo extensa e prestigiada, cujas principais marcas se localizam na passagem entre os anos de 1950 e 1960, período em que filmes como *Jaguar* e *Eu, um negro*, dentre outros, foram realizados.

---

[6] Trabalho apresentado no Seminário Temático "Ciências Sociais e Cinema" do XIV Encontro da SOCINE em Recife, em 2010 e posteriormente publicado na *Revista Rumores* (http://www.usp.br/rumores/).

[7] Além de *Jaguar* (1954-1967) e *Eu, um negro* (1959), que fazem parte do corpus do presente trabalho, cabe incluir nesse pequeno grupo de filmes *Os mestres loucos* (1954-1957) e *Crônica de um verão* (1961).

1.1. JEAN ROUCH E A CONQUISTA DA POSIÇÃO AUTORAL

A tarefa de lançar um olhar "desapaixonado" sobre Jean Rouch a que convoca a perspectiva de análise autoral proposta por Pierre Bourdieu pode se mostrar mais difícil do que parece. Exímio narrador, o cineasta construiu, ao longo de sua trajetória, uma autoimagem estimulante que tende a seduzir rapidamente aqueles que se aproximam de sua obra. Essa autoimagem pode ser reconstituída a partir dos diferentes textos publicados por Rouch, assim como das diversas entrevistas (escritas ou filmadas)[8] concedidas por ele, além de se encontrar reafirmada em boa parte dos trabalhos que lhe têm sido dedicados (COLLEYN, 2009; EATON, 1979; BRINK, 2007, entre outros). Da infância feliz e predestinada[9], cercado por personagens notáveis como o pai meteorologista e explorador, passando pela adolescência entre guerras onde ocorreu o momento de "iluminação" em frente à vitrine de uma livraria na esquina do Boulevard Montparnasse[10], culminando na longa aventura cinematográfica com seus amigos africanos, boa parte dos discursos que gravitam em torno da figura de Jean Rouch reforçam, assim, a construção de um personagem extraordinário cuja imagem tem se prestado a iluminar a compreensão de sua obra.

A presente reflexão pretende de certo modo promover um distanciamento possível desse caminho, ao abordar alguns elementos contextuais em relação aos quais se viu traçada a trajetória de Jean Rouch e que se mostraram decisivos para a conquista do prestígio por ele alcançado no campo cinematográfico. Nesse sentido, será central a essa reflexão a particularidade de que Rouch foi uma figura que circulou por diferentes campos de atuação, o

---

[8] Exemplos disso são os escritos de Rouch recentemente reunidos e publicados por Jean-Paul Colleyn (2009), além de vários documentários tais como *Jean Rouch and his camera in the heart of Africa* (BREGSTEIN, 1978), *Jean Rouch – Premier film: 1947-1971* (DUBOSC, 1991), *L'inventaire de Jean Rouch* (DONADA e CASSET, 1993), *Sur les traces du renard pâle* (HEUSCH, 2011), entre outros.

[9] "Eu era o menino mais feliz do mundo, filho do *Pourquoi pas?*, esse navio polar de Charcot que partiu para as regiões antárticas em 1911-1912. Onde meu pai, meteorologista marinho, tinha como companheiro um biólogo especialista sobre os pinguins-imperadores e que era irmão de minha mãe. Assim, foi natural que em Brest, no ano de 1924, meu pai me tenha feito descobrir o cinema através do sorriso de *Nanook*." (ROUCH in COLLEYN, 2009, p.30 ; tradução nossa)

[10] "O 'amor à primeira vista' se deu na esquina entre o *Boulevard Montparnasse* e o *Boulevard Raspail* na primavera de 1934, quando eu concluía meus exames em matemática. Na vitrine de uma livraria, que o sol do final de tarde iluminava com uma luz cortante, estavam expostas duas grandes páginas da revista *Minotaure*. Uma, extraída do número especial dedicado à missão Dakar-Djibouti, era a foto inesquecível das máscaras *kanaga* no terraço do caçador Monzé, para seu *dama* (seu 'pós-luto'), a outra era a capa do n.5 (maio de 1934) com a pintura 'metafísica'de Giorgio de Chirico *Le Duo (Les mannequins de la tour rose*). De uma só vez, era o encontro com o maravilhoso, tanto na fotografia dos Dogon registrada por Marcel Griaule na falésia de Bandiagara, quanto nesses dois personagens envoltos em inquietude e também dispostos sobre um terraço ao pôr-do-sol (...) E, a partir dessa iluminação sob o pôr-do-sol, eu segui o caminho iniciático ao longo de minha adolescência [...] (idem; tradução nossa).

que, se por um lado tende a tornar mais complexa a tarefa proposta, por outro é fundamental para a compreensão de sua consagração, como será demostrado mais adiante.

Antropólogo, figura fundadora do cinema etnográfico e de sua consolidação no meio acadêmico, precursor da *Nouvelle Vague*, pai do *cinéma verité*... traçar a trajetória que levaria à compreensão de todas essas posições ocupadas simultaneamente por Jean Rouch é uma tarefa que parece estar longe de ser concluída e que continua sendo perseguida pelos diferentes pesquisadores interessados na compreensão de seu trabalho. Particularmente, contribuíram para a análise que aqui se tenta sintetizar duas obras recentes que lançaram um olhar sobre o conjunto da obra de Jean Rouch a partir de um ponto de vista que se considera mais distanciado frente a essa sua imagem sedutora. Ao mesmo tempo, acredita-se que tais obras, quando consideradas simultaneamente, permitem uma visão mais complexa dos elementos contextuais aos quais a trajetória do cineasta se relaciona, especialmente pelo fato de cada um dos autores ter centralizado sua análise em um campo específico em relação ao qual o trabalho de Rouch se desenvolveu. Sendo assim, em *Jean Rouch*, de Maxime Scheinfeigel (2008), o ponto de vista privilegiado pela autora é aquele relativo ao campo do cinema, enquanto em *The Adventure of the real,* publicado um ano mais tarde, Paul Henley (2009) irá abordar a extensa produção fílmica de Rouch com o intuito de compreender sua prática etnográfica e o possível legado desta para o campo da antropologia[11].

A partir, especialmente, das contribuições recentes desses dois trabalhos, persegue-se aqui o objetivo de conseguir compreender melhor o quanto determinados elementos contextuais tanto relativos ao campo do cinema como no interior da então nascente antropologia fílmica se viram implicados no processo de consagração de Rouch. Em outras palavras, parte-se de uma hipótese central segundo a qual a posição de prestígio ocupada por ele se relaciona não apenas aos elementos contextuais do campo específico do cinema em um determinado momento – como sua possível relação com o neorrealismo italiano (DUMARESQ, 2007) ou com o desenvolvimento das chamadas "técnicas leves" de registro cinematográfico –, como mantém uma relação necessária com os demais campos nos quais ele atuou simultaneamente. É na consideração desse espaço "entre campos" percorrido por Jean Rouch que se acredita ser possível compreender melhor sua conquista da posição autoral.

[11] O que não quer dizer, naturalmente, que Scheinfeigel desconsiderou a importância da prática etnográfica de Rouch em sua análise ou que Henley ignore, em sua obra, a repercussão dos filmes de Rouch no campo do cinema. Trata-se aqui, apenas, de colocar em relevo o ponto de vista privilegiado por cada um dos autores e de que forma eles se complementam.

1.1.1. Antropologia, surrealismo e cinema, ou das disposições do futuro cineasta

Henley irá tecer com bastante competência, nos dois primeiros capítulos de seu trabalho, os eixos centrais que segundo ele vieram a influenciar de maneira decisiva a *práxis* etno-cinematográfica de Jean Rouch: a escola antropológica de Marcel Mauss (transmitida a Rouch por Marcel Giaule[12]) e o surrealismo.

Nascido em 1917 em Paris, ao final da 1ª. Guerra Mundial[13], Jean Rouch irá ingressar na prestigiada *École des ponts et chaussées* no período que antecede a 2ª. Guerra, formando-se engenheiro em 1941. Trata-se, no entanto, de um período que se mostrará decisivo para sua prática futura como cineasta já que marcado, igualmente, pela sua aproximação com o ambiente cultural efervescente de Paris no período entre guerras. Dessa época data o início sua aproximação com o campo da antropologia quando, durante a ocupação da França pelos nazistas, começa a frequentar as aulas introdutórias de Marcel Griaule no *Musée de l`homme*. Nesse mesmo período, ainda, é que o jovem Rouch viria a conhecer Henri Langlois (posteriormente, um dos fundadores da *Cinématheque française*), assim como outras figuras futuramente importantes da cena cinematográfica na França, ao frequentar animadas sessões de cinema organizadas por esse. Como bem resume Scheinfeigel:

> De fato, Jean Rouch concluiu estudos científicos na *École des Ponts et Chausées* que lhe conferiram o título de engenheiro de *Travaux Publics*, mas foi nessa época que ele também passeou pela efervescência artística e cultural da Paris dos anos de 1930. A saber, segundo suas próprias palavras, ele acompanha um curso de Marcel Mauss, é amigo de Pierre Kast, encontra Henri Langlois, conhece Michel Leiris, lê os poetas surrealistas. O mesmo se deu nos anos de 1940, quando o círculo de suas relações se expandiu: Théodore Monod, Marcel Griaule, André Leroy-Gourhan e também Jean Cocteau. Ou seja, o contexto histórico influenciou fortemente esses seus anos de formação. (SCHEINFEIGEL, 2008: 11; tradução nossa)

[12] Marcel Griaule, especialista sobre os Dogon e pioneiro do filme etnográfico, viria a ser o orientador da tese de doutorado de Jean Rouch.

[13] As referências a elementos biográficos de Jean Rouch têm aqui como base principal, além das obras citadas e dos relatos feitos pelo próprio Rouch, as informações disponibilizadas no site do *Comité du film ethnographique* (disponível em: http://comitedufilmethnographique.com/intro/. Acesso em 8/11/2012)

O que tanto Scheinfeigel como Henley concordam em apontar como uma influência central na obra de Rouch é o fato de ele ter acompanhado de perto, com entusiasmo e mesmo devoção, o ambiente cultural em Paris nesse período; um ambiente que Henley irá nomear como o do "encontro surrealista" e no qual artistas vanguardistas e antropólogos mantiveram uma relação bastante estreita[14].

Ainda que aparentemente curiosa, à primeira vista, a relação entre antropologia e surrealismo foi de fato bastante íntima no período entre as duas grandes guerras na França e só pode ser compreendida por meio da consideração do contexto específico em que ocorreu. Recentemente inserida no ambiente universitário e, portanto, ainda com um menor grau de institucionalização, a prática antropológica ainda era bastante vinculada ao ambiente dos museus parisienses nessa época, o que acabou por facilitar o contato e mesmo promover uma espécie de cumplicidade entre os antropólogos franceses e a parcela do público formada por artistas surrealistas então interessados nas diferentes faces do "outro exótico".

Vale lembrar aqui, como exemplo dessa ligação estreita, a figura emblemática de Michel Leiris, que Rouch viria a conhecer nesse período. Escritor surrealista, Leiris participaria como secretário na missão Dakar-Djibouti chefiada por Marcel Griaule na África nos anos de 1930, tornando-se, posteriormente, etnólogo e funcionário do *Musée de l'Homme*. Dessa sua primeira experiência no continente africano, Leiris viria a publicar *A África fantasma* em 1934, uma das obras que talvez melhor sintetize esse contexto cultural em que antropólogos e surrealistas se viram tão próximos. Esse foi, então, o cenário não só pelo qual Rouch primeiro se aproximou da antropologia, como ao qual ele continuou a se afirmar fiel durante o resto da vida (HENLEY, 2009:24). Um contexto em que prática etnográfica e vocação artística/poética pareciam caminhar lado a lado.

Porém, engenheiro civil recém-formado em um país em guerra, Rouch encontra a oportunidade de deixar a França ao ser contratado, no início dos anos de 1940, para trabalhar na construção de estradas em colônias africanas. Parte assim em direção ao Niger, país onde irá iniciar sua longa atividade de pesquisa no continente africano ao entrar em contato, pela primeira vez, com práticas religiosas tradicionais da região (mais especificamente, ao

[14] A esse respeito, ver também o trabalho de Marco Antonio Gonçalves (2008), *O real imaginado. Etnografia, cinema e surrealismo em Jean Rouch*.

presenciar seu primeiro ritual de possessão, um tema que irá orientar boa parte de suas pesquisas no futuro).

Com pouco mais de 20 anos e encarregado de centenas de trabalhadores, Jean Rouch é informado que pelo menos uma dezena deles havia sido vitimada pela queda de um raio. Sem saber ao certo quais as providências necessárias para cuidar dos corpos (já que os cadáveres eram considerados impuros pela maioria muçulmana dos trabalhadores), é aconselhado por um dos integrantes de sua equipe, Damouré Zika[15], a consultar as orientações da avó deste, responsável por celebrar os rituais religiosos tradicionais da região.

Rouch prontamente aceita e, após presenciar o ritual necessário para a purificação das vítimas, se interessa em pesquisar as práticas religiosas locais, entrando em contato com seu antigo professor, Marcel Griaule, em busca de orientação. Fortemente encorajado a prosseguir, Jean Rouch inicia assim suas atividades como pesquisador etnográfico ainda extra-institucionalmente e em paralelo com sua prática profissional como engenheiro. Irá conhecer igualmente, durante esse período, Thèodore Monod, professor responsável pelo IFAN (*Institut Français de l'Afrique Noire*) em Dakar, que irá lhe possibilitar o acesso à biblioteca do Instituto e que contribuirá, com isso, na formação teórica de Rouch durante o período em que ele organiza essas suas primeiras observações. Alguns anos depois, Monod será também o responsável pelo ingresso de Rouch na carreira de pesquisador no *Centre national de la recherche scientifique* (CNRS).

É importante aqui perceber como contextos tais como a guerra na Europa e mesmo a posição recém-conquistada por Jean Rouch como engenheiro se viram, nesse primeiro momento, implicados enquanto condições que lhe proporcionaram o primeiro contato com o continente africano e suas tradições religiosas. Somados ao interesse anterior de Rouch pela antropologia, e pelo fato de se tratar de um campo acadêmico ainda aberto à prática de "amadores", delineou-se assim o cenário que impulsionou o início das atividades de pesquisa que ele viria a desenvolver na África a partir de então. Com o passar do tempo, no entanto, tais atividades começaram a ser institucionalizadas e a carreira como engenheiro por fim se viu abandonada por Jean Rouch, já que, paralela às suas primeiras viagens ao continente

[15] Se tornou, desde muito cedo na trajetória de Jean Rouch, seu maior amigo e colaborador na África. Inicialmente auxiliar técnico nas filmagens, viria a ser protagonista e companheiro em grande parte das improvisações cinematográficas que viriam a ser realizadas pelo cineasta posteriormente, sobretudo nas etnoficções.

africano, ele irá iniciar sua formação acadêmica em antropologia sob a orientação de Marcel Griaule.

Sendo Griaule um entusiasta da utilização do cinema como instrumento de registro etnográfico, quando Rouch retorna à África pela segunda vez, com o intuito de descer o rio Niger de barco com dois amigos[16], leva consigo uma câmera 16mm adquirida no Mercado das Pulgas (um instrumento que, contudo, ele ainda não sabia bem como utilizar). Inicia-se, então, igualmente de uma forma amadora, sua prática cinematográfica.

1.1.2. Os primeiros filmes: recepção e condições de produção

Segundo relatos do próprio Rouch[17], boa parte do material filmado durante essa aventura entre amigos se viu completamente perdida pela impossibilidade de montar imagens que, devido a sua inexperiência como cinegrafista, não respeitavam os princípios básicos do *raccord* cinematográfico. Contudo, havia um trecho que podia ser salvo – a filmagem realizada por ocasião da caça ao hipopótamo pelos Sorko – e foi esse material que viria a se transformar, pouco tempo depois, em seu primeiro filme: *Au pays de mages noirs* (1947).

Trata-se aqui de um episódio bastante curioso, pois ao mesmo tempo em que marca o ingresso de Jean Rouch no campo do cinema, esse primeiro filme é considerado pelo próprio cineasta como constrangedor do ponto de vista da prática etnográfica. Após exibir o material bruto filmado em uma sessão privada no *Musée de l'homme*, Rouch é convidado por um dos presentes a exibir e comentar as imagens em um clube de jazz parisiense (mais uma vez, aqui, a influência do contexto cultural de época em que antropólogos e artistas privavam de um contato próximo). Nessa exibição, irá receber o convite para a produção e comercialização do material pelas *Actualités françaises*, cujo diretor era, coincidentemente, pai do pianista que então se apresentava no clube.

---

16 A narrativa feita por Rouch dessa e de outras viagens que realizou no período foi publicada em *Alors le Noir et le Blanc seront amis: Carnets de mission (1946-1951)* (2008).

17 No filme *Jean Rouch: le premier film 1947-1991* (1991), de Dominique Dubosc, Rouch irá narrar o processo de realização desse seu primeiro filme, improvisando um novo comentário ao vivo para as imagens de *Au pays de mages noirs* (1947).

Comprados os direitos sobre as filmagens, a versão comercial em 35mm montada a partir das imagens registradas por Rouch (e da qual ele obteria 60% dos lucros de exibição) condensava em 13 minutos a narrativa da caçada. Os elementos foram reordenados sem nenhum respeito à lógica do ritual tradicional de caça, imagens de animais que nem sequer existiam na região, música e um comentário que foi gravado por um comentarista esportivo da época foram adicionados às imagens. Do mesmo modo, o título escolhido pelos produtores foi pensado com o objetivo único de conquistar a platéia. O resultado final da montagem viria a se transformar no que Rouch identificou como uma espécie de "monstro", mas que viria a ser exibido nas telas de cinema junto às sessões de *Stromboli* (1950) de Roberto Rosselini, o que acabou por lhe garantir um lugar no circuito comercial. Mais do que isso, desse primeiro filme, um dos poucos durante sua carreira em que o produto final fugiu completamente de seu controle, Rouch confessa ter recebido sua primeira lição sobre como construir uma narrativa cinematográfica:

> Mesmo lamentando o que havia sido feito na época, Rouch reconhecia que os montadores das *Actualités*, que realizavam dois filmes do tipo por semana, realmente conheciam seu trabalho já que, ao terem colocado o material de maior apelo dramático no final do filme, fizeram com que esse se tornasse muito mais cativante. Por conta disso, resolveu, a partir de então, construir seus próprios filmes orientados pelo clímax narrativo que deveria ocorrer sempre próximo ao final. (HENLEY, 2009, p.43; tradução nossa)

Ainda um amador na prática da realização, Rouch viu então seu nome surgir no campo do cinema mesmo que à revelia de suas possíveis intenções quando do registro dessas primeiras imagens. Evidencia-se, assim, nesse primeiro momento, o fato de que as relações estreitas entre o campo da antropologia e a cena cultural da época foram fundamentais para que Rouch, privilegiado pelas relações estabelecidas no trânsito entre esses meios, começasse a traçar seu caminho rumo à conquista de uma posição no campo do cinema.

Aproximadamente nesse mesmo período é que Jean Rouch irá ingressar como pesquisador no CNRS e, por conta das posições conquistadas nessa carreira ao longo do tempo, conseguirá obter financiamento tanto para continuar suas pesquisas na África, quanto para a realização da maior parte de sua produção cinematográfica pelo resto da vida:

> Em 1960, ao mesmo tempo em que concluía sua pesquisa sobre as migrações no oeste da África e publicava sua tese, foi promovido a *maître de recherche*. Quatro anos depois foi denominado para a categoria mais alta na carreira de pesquisador, *directeur de recherche*. Com essa segurança, Rouch foi capaz de realizar filmes pelo resto da vida, livre de qualquer responsabilidade pesada como docente e com acesso relativamente fácil ao financiamento para trabalho de campo. (HENLEY, 2009, p.36; tradução nossa)

Vale agora abrir um parênteses no relato dessa trajetória para evidenciar as condições particulares segundo as quais se realizou boa parte da produção cinematográfica de Jean Rouch e que justificam, do ponto de vista da lógica econômica, sua alta "produtividade" como cineasta.

Na maior parte das vezes Rouch trabalhou com equipes de filmagem mínimas, sobretudo na África, assumindo ele próprio a câmera e contando quase sempre com apenas mais um auxiliar local para o registro do som e um montador. Realizou, em sua grande maioria, filmes de registro etnográfico em 16mm, um formato não-comercial e por isso financeiramente mais acessível. Além disso, como futuro fundador e membro até o final da vida do *Comité du film ethnographique* (criado por ele, Marcel Griaule, Enrico Fulchignoni, André Leroi-Gourhan, Henri Langlois e Claude Lévi-Strauss em 1953) contou com a disponibilidade de uma pequena sala de edição onde pode realizar a montagem de grande parte de seus trabalhos.

Sendo assim, percebe-se que obteve, com relativa facilidade, as condições materiais para a realização de seus filmes fora daquilo que seria a lógica habitual de uma indústria cinematográfica voltada para o circuito comercial de exibição. Apenas em alguns casos particulares, que serão discutidos mais adiante, foi que Rouch procurou parceiros que se ocupariam do lançamento de alguns de seus filmes no formato comercial em 35mm (e aqui se destacariam as figuras dos produtores Pierre Braunberger e Anatole Dauman, ambos vinculados, nesse mesma época, à produção de filmes da *Nouvelle vague*).

Ao percorrer países como o Niger e o Mali, por conta da continuidade de seus estudos dos rituais Songhay, Jean Rouch prosseguiu assim realizando seu trabalho de campo nos anos de 1940 e 1950, seja aplicando questionários e produzindo outros registros acadêmicos, seja realizando suas filmagens. Em 1949, um dos filmes desse período, *Initiation à la danse des possédés*, irá receber o *Grand Prix* do Primeiro Festival do Filme Maldito em Biarritz. A respeito dessa primeira premiação, mais uma vez é de fundamental importância

considerar o contexto em que tal Festival se inseria para entender melhor a repercussão que os filmes de Jean Rouch viriam a ter a partir desse momento:

> Esse festival é uma tentativa, da crítica e da cinefilia francesa do pós-guerra, de abrir espaço para uma nova produção cinematográfica que começa a ser chamada de 'autoral'. Por trás do Festival de Biarritz, está o grupo *Objectif 49*, também presidido por Jean Cocteau, do qual faz parte o núcleo que, dois anos após, em 1951, fundaria a *Cahiers du Cinéma*: André Bazin e Jacques Doniol-Valcroze, além de Alexandre Astruc, Pierre Kast, René Clément e Claude Mauriac. Nas biografias dos 'jovens turcos' da nouvelle vague (Godard, Rivette, Rohmer, Truffaut, Chabrol), as noitadas do Festival de Biarritz de 1949 são mencionadas como o momento em que o grupo se delineia, ainda de modo difuso. É evidente que Rouch, ao receber o Grand Prix desse festival do cinema alternativo no pós-guerra, configura-se como referência de primeira linha para a nova geração e para a crítica cinematográfica francesa em geral. (RAMOS, 2008, p.312)

Dessa forma, pode-se dizer que esse primeiro prêmio representa um marco importante no processo de conquista da autoria por Jean Rouch no campo cinematográfico, garantindo-lhe um lugar no futuro panteão da crítica. É no interior dessa futura geração dos *Cahiers du cinéma* que Rouch irá obter, anos mais tarde, seus primeiros sinais de consagração na cena cinematográfica francesa. Também não será sem efeito, para a carreira de Rouch, o fato de que tais críticos, mais tarde, se tornariam os principais cineastas da *Nouvelle vague*.

Alguns anos depois, Rouch irá apresentar, no *Musée de l'homme*, o registro de uma cerimônia anual dos Hauka que filmara durante o período de seus estudos sobre a migração no oeste africano. No entanto, quando da sua primeira exibição, essas imagens provocaram reações de repúdio entre seus pares do campo etnográfico (COLLEYN, 2009, p.40). No entanto, tratava-se de uma versão "bruta" do material filmado que Rouch ainda procurava os meios para concluir. Por conta dos contatos estabelecidos no campo cinematográfico durante o Festival em Biarritz, o jovem cineasta acabará por conseguir o apoio do produtor Pierre Braunberger para concluir esse trabalho, de certa forma rejeitado por seus pares no campo da academia. Uma versão em 35mm é então realizada e Rouch acompanhará de perto a montagem realizada por Suzanne Baron, montadora designada pelo produtor e que trabalhara recentemente com nomes de prestígio do cinema francês, tais como Jacques Tati (esse momento, segundo Rouch, foi igualmente decisivo em seu aprendizado sobre a arte cinematográfica, sobretudo sobre o que ele costumava designar como o "demônio da montagem").

A articulação das imagens perturbadoras de possessão dos Hauka com os comentários do cineasta na versão final, intitulada *Os mestres loucos* (1955) acabou, finalmente, por garantir ao filme um lugar de destaque tanto na filmografia de Jean Rouch, como na tradição do filme etnográfico (sobretudo por seu potencial caráter anticolonialista que constantemente é rediscutido pelos estudiosos do campo, assim como pela novidade de revelar uma África urbana até então relegada ao segundo plano pelos antropólogos). A despeito da diversidade de reações provocada, o filme conquistou o Grande Prêmio da Bienal internacional de cinema de Veneza, em 1957, o que irá conferir mais um sinal de distinção para Jean Rouch no campo cinematográfico.

Vale notar, contudo, que esse primeiro período da produção cinematográfica de Jean Rouch, que vai de 1946 até meados dos anos de 1950, será de modo geral marcado por documentários circunscritos aos limites do registro etnográfico, boa parte deles ligados aos projetos de pesquisa desenvolvidos por ele no período. A partir, então, de *Os mestres loucos*, em direção à passagem dos anos 1950 para os de 1960, é que irão se localizar os filmes fundamentais para a consolidação da posição autoral de Jean Rouch no campo do cinema, assim como para a compreensão de sua relação com a geração prestigiada da *Nouvelle vague*. Trata-se do período onde se elabora a etnoficção[18] desenvolvida pelo cineasta, e que é marcado por filmes com os quais Rouch, *"provoca uma espécie de virada epistemológica na história do cinema"* (RAMOS, 2008, p.314).

Segundo as palavras de Jean-Paul Colleyn sobre a importância desses filmes na contribuição de Rouch ao campo do cinema:

> O filme *Os mestres loucos,* que fez escândalo quando de sua primeira exibição, se tornou um clássico que influenciaria Jean Genet e Peter Brook, e que exibimos em todas as escolas de cinema. Esse filme, mais a tríade formada por *Eu, um negro*, *La Pyramide humaine* e *Crônica de um verão* constituem uma das chaves do ensino tradicional do cinema. Trata-se de um desafio lançado a todos os profissionais, a todos aqueles que, de uma maneira ou de outra, pensam saber como se deve fazer um filme. Não tivesse Rouch realizado nada mais do que esses quatro filmes, mesmo assim ele teria deixado sua marca na história da sétima arte. Aqui o cineasta que borrou as fronteiras entre os gêneros; não apenas realizou etnoficções com seus amigos nigerinos, mas, mesmo no interior do gênero documentário, se distanciou do discurso de sobriedade que, segundo o teórico Bill Nichols, faz sua especificidade. (COLLEYN, 2009, p.12; tradução nossa)

[18] Dentre as etnoficções realizadas por Rouch nesse período, destacam-se os filmes *Jaguar* (1957-1967), *Eu, um negro* (1959) e *La pyramide humaine* (1959).

1.1.3. O período da consagração e a proximidade com a *Nouvelle Vague*

Em consonância com as palavras de Colleyn acima citadas, Ramos (2008) irá identificar em *Eu, um negro* (1958) o marco principal a partir do qual a obra de Jean Rouch extrapolaria os limites da representação etnográfica a que sua produção fílmica se dedicava até então. Pode-se dizer que grande parte dos procedimentos estilísticos e narrativos valorizados como traços distintivos da obra do "autor Rouch" ganhariam evidência, sobretudo, a partir da recepção desse filme. Em artigo publicado nos *Cahiers du cinéma* em 1959 Jean-Luc Godard irá afirmar:

> Agora, tudo ficou claro. Confiar-se ao acaso é poder escutar *as vozes*. Como a Jeanne [d'Arc] de outrora, nosso amigo Jean partiu, com uma câmera, senão para salvar a França, pelo menos o cinema francês. Uma porta aberta para um cinema novo, diz o cartaz de *Eu, um negro*. Como ele tem razão. Rouch é tão importante quanto Stanislawsky, pois, desde que o cinema existe, teve como ponto de partida aquilo que o diretor de teatro russo procurava como ponto de chegada. Mais importante também do que Pirandello, pois que espontaneamente ambicioso e não de uma espontaneidade calculada como no Visconti de *A terra treme*. (GODARD, 1959, p.5; tradução nossa)

Para além de mais uma premiação conquistada (prêmio Louis Delluc de 1959), essa repercussão extremamente favorável de *Eu, um negro* junto à crítica foi decisiva para o posicionamento de Jean Rouch como um precursor dos cinemas novos que logo mais iriam se desenvolver. O trecho acima citado revela ainda outro ponto de contato da sua obra nesse período que vale a pena ressaltar, pois não se pode esquecer a proximidade, nos anos de 1950, entre o movimento do neo-realismo[19] na Itália e as práticas documentárias. Contemporânea, assim, de um momento bastante particular na história do cinema, onde os modos de representação fílmica e o próprio lugar e papel dos cineastas se viram questionados de diferentes modos, a conquista da posição autoral por Rouch no campo cinematográfico deve ser considerada à luz desse contexto:

[19] Para uma análise da relação entre o cinema de Jean Rouch e o Neo-realismo ver DUMARESQ (2007)

> Se trata da época marcada pelo fim da Segunda guerra mundial. O cinema europeu conhecia então uma mutação irreversível que podemos, por sinal, relacionar a todas as outras formas de expressão artística: pintura, literatura e música principalmente. As experiências, as representações e as ideias sobre o mundo, sobre o próprio indivíduo e sobre o outro, sobre o real e a realidade se transformaram de modo tão evidente depois da guerra que as imagens analógicas, indiciais ou frequentemente referenciais do cinema, fossem elas realistas ou não, revelaram todas essas transformações como se fossem uma película sensível. Tínhamos acabado de ver os filmes neorrealistas, que primeiro manifestaram a grande crise dos modelos narrativos do cinema. Na França dos anos de 1950, alguns cineastas continuaram o mesmo trabalho de desconstrução dos modos de narrar. Jean Rouch, claro, mas também, dentre os mais conhecidos: Chris Marker, Alain Resnais, Agnès Varda. Os filmes que eles respectivamente realizaram entre 1950 e 1958 [...] tinham ao menos uma característica comum bastante evidente. Todos à procura de um ponto de contato, até então inédito, entre os dois pólos tradicionais do documentário, a observação-registro de um lado, e o discurso-reconstituição que passava pela clássica voz *off* do comentário, do outro. (SCHEINFEIGEL, 2008, p.49; tradução nossa)

Dessa forma, compreender a posição autoral promovida pela repercussão dos filmes realizados por Rouch nesse período depende, igualmente, da compreensão desse caminho que desejava trilhar um cinema "moderno" na Europa do pós-guerra. Um momento onde práticas ficcionais e documentárias se viram transgredidas não só nos filmes de Rouch, mas também na produção de alguns de seus contemporâneos.

Vale aqui, no entanto, refletir um pouco mais sobre a perspectiva de se considerar a conquista da autoria inserida em um contexto complexo de relações tal como nos convoca Bourdieu. Nesse sentido, ainda que traços semelhantes aos valorizados na obra de Rouch possam ser identificados na obra de outros cineastas, o fato de Rouch ter sido considerado como um pioneiro, no momento específico da emergência desses cinemas novos para os quais ele se tornou referência, foi um elemento decisivo para que sua figura como autor adquirisse distinção na história do cinema. Jean Rouch, assim, acabou por se configurar como autor ao se reconhecer, em sua obra, o tensionamento de fronteiras e convenções que se desejava justamente contestar no contexto histórico em que ela conquistou relevo.

Dito em outras palavras, o que aqui se quer fazer notar é o fato de que o cenário particular do campo cinematográfico no momento em que Rouch obteve essa posição era, simultaneamente, propício ao reconhecimento e consagração dessa ação transgressora. Como o trecho citado de Scheinfeigel permite perceber, Jean Rouch veio assim a ocupar uma posição que se tornara virtualmente possível pelo conjunto das ações de diferentes agentes posicionados no campo naquele momento. Confirma-se, dessa forma, que a posição "inovadora" do cineasta se afirma e pode ser valorizada sempre com relação a um contexto específico vigente na época e que, diferente do paradigma do autor "gênio", a singularidade

do autor, nessa perspectiva, não é negada, porém está vinculada a todo um quadro de possibilidades ao qual se relacionou a posição do cineasta em um determinado momento.

Garantidas as condições de realização de suas pesquisas e filmes na África, devido à posição alcançada no campo da antropologia, Rouch conquistará também, tanto por conta de sua consagração junto à crítica, como pelas relações estabelecidas no campo cinematográfico, as condições necessárias que lhe permitirão realizar, nos anos de 1960, alguns filmes na França (a maioria deles mais próxima da estética da *Nouvelle vague*[20]).

Se *Eu, um negro* pode ser considerado como o marco principal da sua consagração junto à crítica cinematográfica, no círculo mais restrito do documentário sua obra de maior relevo foi sem dúvida *Crônica de um verão* (1960), especialmente por resultar de um conjunto de inovações nas técnicas de registro em que Rouch se viu diretamente envolvido e que viriam a ter uma influência decisiva nos modos de representação documentária, especialmente no chamado "cinema direto" (RAMOS, 2008, p.283). Igualmente seu filme de maior reconhecimento junto ao público, *Crônica de um verão* (1960), assim como *Au pays de mages noirs*, constitui, no entanto, um caso curioso e de certa forma à parte na filmografia do cineasta.

Fruto de um projeto concebido pelo renomado sociólogo Edgar Morin, a experiência desse filme realizado a quatro mãos foi narrada com detalhes por ele em *Chronique d'un film* (1962). Posteriormente, esse mesmo relato viria a receber atenção na análise feita por Paul Henley (2009), que, inspirado nas palavras do próprio Rouch, denominaria essa experiência de autoria compartilhada como a "crônica de um jogo violento":

> Ainda que Morin e Rouch tenham iniciado o projeto em acordo sobre os objetivos do filme e os métodos que seriam utilizados, no processo de realmente implementarem suas ideias, inúmeras diferenças fundamentais se impuseram entre eles. Codireção, descobriria Rouch, não dizia respeito a um trabalho em equipe baseado em colaboração mútua, mas, como ele próprio colocou, era "um jogo violento, onde a discordância é a única regra e a única solução possível repousa na resolução do desacordo". (HENLEY, 2009, p.146; tradução nossa)

Para além das diferenças entre Jean Rouch e Edgar Morin durante a realização do filme, Henley também irá chamar a atenção para o incômodo do cineasta frente às frequentes

[20] Além de *Crônica de um verão*, fazem parte desse conjunto de filmes as ficções *La punition* (1963), *Les veuves de quinze ans* (1966) e *Gare du Nord* (1965).

pressões do produtor, Anatole Dauman – Dauman havia aceitado financiar o projeto devido, principalmente, às relações que já mantinha com Morin e cobrava de Rouch uma conduta profissional conforme a lógica habitual de uma produção cinematográfica à qual este não costumava se ver constrangido. Vale lembrar que, de modo geral, Rouch costumava controlar praticamente sozinho a maior parte do processo produtivo de seus filmes (os quais, por vezes, contrariando a lógica habitual do campo do cinema, demoravam décadas para serem finalizados). Nesse mesmo sentido, a presença de três operadores de câmera diferentes, além das várias trocas de montador que foram impostas pela produção, acabaram por fazer de *Crônica de um verão* algo muito distinto, ao que tudo indica, do plano original de ambos os seus autores.

Contudo, do ponto de vista das dinâmicas do campo cinematográfico, ao ter se tornado um dos maiores sucessos na carreira de Jean Rouch e influenciado posteriormente toda uma geração de cineastas, esse filme representou, tanto ou talvez mais do que *Eu, um negro*, um marco fundamental de seu reconhecimento como autor. Nesse sentido, fica evidente como a perspectiva de análise da autoria a que convoca Pierre Bourdieu torna possível lidar com a aparente incoerência "autoral" que se poderia apontar em um caso como esse.

A partir desse período, já posicionado como um diretor consagrado no campo do cinema, Rouch continuará realizando filmes por várias décadas, transitando com relativa desenvoltura entre a prática da antropologia fílmica e outros tipos de experiências cinematográficas (etnoficções, ficções, cine-retratos, etc.). Conquistou, assim, curiosamente, uma posição de prestígio marcada pela frequente mobilidade entre os campos acadêmico e cinematográfico. Frente ao desafio inicial proposto por Pierre Bourdieu para a análise da autoria, acredita-se ter sido possível vislumbrar, ao menos em linhas gerais, os múltiplos contextos que se viram implicados na criação das condições necessárias para a conquista da posição autoral por Jean Rouch. No espaço entre o contato inicial com os círculos da antropologia e do surrealismo nos anos de 1930 e seu reconhecimento como precursor da *Nouvelle Vague* nos anos de 1950-1960, em um período igualmente marcado por intensas transformações na cena cultural e artística europeia, a figura de Rouch como autor alcançou, assim, uma posição particular no campo do cinema.

No entanto, como bem apontado por Michel Marie no prefácio à obra de Scheinfeigel, esse trânsito frequente de Jean Rouch pelo espaço aqui denominado como "entre

campos" acabou, igualmente, por alimentar várias críticas ao seu trabalho ao vinculá-lo, seja no campo do cinema como no da antropologia, à figura de um eterno "amador"[21]:

> Os filmes de Rouch são mundialmente célebres, estudados em todas as universidades em que se analisa o cinema documentário e sua escola. Estuda-se *Eu, um negro* nos EUA, Brasil e Canadá, para citar os países em que tive a ocasião de verificar.
> Certamente, Rouch está longe de ser um desconhecido na França. Mas nunca foi considerado como parte da comunidade dos cineastas profissionais. É um franco-atirador. Um etnólogo cineasta. Sempre trabalhou em formato "sub-standard", o 16mm. Fez filmes com uma ou duas pessoas, por vezes mesmo sozinho. Não era um "verdadeiro profissional" do "cinema de verdade".
> Como etnólogo, é por vezes considerado segundo uma condescendência irônica. Seus filmes eram muito pessoais, subjetivos, insuficientemente "científicos", por vezes completamente fracassados, como foram, aos olhos de alguns críticos, *Les veuves de quinze ans* ou *Dionysos*, seu último naufrágio. Em resumo, Rouch foi um farsante simpático.
> [...]
> Mas é precisamente sua desenvoltura, seu anarquismo intelectual miúdo que valorizam o seu cinema. (MARIE in SCHEINFEIGEL, 2008, p.vii; tradução nossa)

Do ponto de vista da lógica de análise aqui proposta, e tendo em vista as dinâmicas dos diferentes campos em que Jean Rouch atuou, surge assim não exatamente uma conclusão a respeito de sua posição autoral, mas talvez uma provocação que pode igualmente ser vista como um convite para um maior aprofundamento da análise do "caso Rouch": não teria sido justamente essa sua posição duplamente amadora, como apontada no trecho citado, que acabou por permitir a Rouch o espaço possível para transgredir com relativa facilidade convenções instituídas seja no campo da antropologia, da narrativa cinematográfica ou da representação documentária? E não foi, sobretudo, o reconhecimento dessas mesmas transgressões que o levaram a ocupar uma posição de prestígio em todos esses campos, ainda que de forma controversa?

Acredita-se que tais questões, relativas ao contexto aqui delineado, devam permanecer no horizonte para o momento das análises fílmicas propriamente ditas. Porém, antes de procedê-las, é necessário traçar ainda, no próximo capítulo, os principais paramêtros teórico-metodológicos que irão guiá-las.

[21] Uma posição que, na verdade, parece ter acabado por se tornar cara a Rouch.

2. DAS PERSPECTIVAS ADOTADAS PARA A ANÁLISE FÍLMICA

Antes de proceder à consideração dos filmes propriamente dita, é importante discutir a partir de quais pontos de vista analíticos eles serão abordados, tendo em vista que não é possível identificar um método universal a ser adotado nessa tarefa. Nesse sentido, Aumont e Marie (2004), em sua tentativa de oferecer aos leitores um panorama das principais vertentes de análise fílmica, relembram que

> [...] não existe qualquer método aplicável *igualmente* a todos os filmes, sejam quais forem. Todos os métodos de alcance potencialmente geral que iremos evocar devem sempre especificar-se, e às vezes ajustar-se, em função do objeto preciso de que tratam. É essa parte de ajuste mais ou menos empírico que muitas vezes distingue a verdadeira análise da mera aplicação de um modelo sobre um objeto. (AUMONT e MARIE, 2004, p.31)

Concordando com os autores, o esforço empreendido nesse trabalho foi o de não partir de um método definido *a priori*, ao qual os objetos analisáveis – nesse caso os filmes do *corpus* – tivessem que se ajustar. Pelo contrário, a tentativa foi a de percorrer um caminho inverso, no qual o visionamento sistemático de *Jaguar*, *Eu, um negro* e *Petit à Petit* fornecesse as pistas sobre os caminhos mais interessantes e produtivos a seguir na análise. Ao mesmo tempo, desejou-se que a escolha de tais caminhos também se visse aliada aos princípios de uma análise autoral, segundo a qual a consideração mais específica das etnoficções não se veria desvinculada de um olhar ampliado sobre a filmografia do cineasta e os diferentes contextos a ela vinculados[22], conforme discutido no capítulo anterior. Em especial, espera-se que a análise a ser empreendida consiga assim se ver relacionada ao contexto de uma prática que se viu inscrita, simultaneamente, nos campos da arte cinematográfica e da antropologia.

As principais bases sobre as quais as análises fílmicas desse trabalho foram realizadas se encontram assim justificadas e ao mesmo tempo delineadas a seguir. Espera-se, contudo, que no decorrer de tais análises essas bases possam ser aprofundadas e rediscutidas, nesse

[22] É importante frisar, nesse sentido, o quanto o estágio doutoral realizado na *Université Paris Ouest Nanterre la Défense*, sob supervisão da professora Annie Comolli, foi decisivo para tais escolhas. A possibilidade de acesso à grande parte da extensa obra de Jean Rouch, assim como o diálogo com pesquisadores vinculados ao programa de estudos que o cineasta contribui para fundar na então *Université Paris X*, foram em grande parte determinantes dos caminhos escolhidos para as análises fílmicas apresentadas nos próximos dois capítulos.

movimento de um necessário "ajuste mais ou menos empírico" que é citado por Aumont e Marie como fundamental no corpo-a-corpo analítico com os filmes.

2.1. POR UMA ANÁLISE DAS ETNOFICÇÕES

Em um primeiro momento no percurso dessa investigação, frente ao questionamento sobre qual seria a melhor estratégia para uma análise das particularidades da etnoficção, evidenciou-se o interesse pelo alinhamento com a perspectiva semiopragmática que é defendida por Roger Odin (2000), tendo em vista, sobretudo, a possibilidade que é dada por esta de investigar o acionamento de modos de leitura distintos por parte do espectador frente a um mesmo filme.

Nesse sentido, a opção por essa postura teórica se justificaria, inicialmente, pela consideração de que a especificidade da etnoficção reside, em grande parte, na sua capacidade de conduzir simultaneamente a leituras tanto segundo uma chave documental quanto ficcional, tendo desafiado e ao mesmo tempo expandido algumas das fronteiras que se viram tradicionalmente estabelecidas entre os gêneros cinematográficos. Acredita-se, dessa forma, que a adoção de uma perspectiva que permitisse compreender a coexistência dessas diferentes leituras sem encará-las como uma espécie de paradoxo teria a vantagem não apenas de colocar em evidência o funcionamento de algo que é central aos filmes analisados, como permitiria evitar que sua análise acabasse por se ver resumida ao debate muitas vezes estéril sobre os limites entre a ficção e o documentário[23].

Segundo essa perspectiva de análise, é preciso interrogar não apenas os modos pelos quais os textos cinematográficos são construídos, mas simultaneamente as maneiras pelas quais sua construção afeta e conduz a experiência do espectador. Contudo, essa postura teórico-metodológica, que se quer capaz de relacionar o "espaço da realização" ao "espaço da leitura" (ODIN, 2000: 10), não teria como pretensão compreender aquilo que se passa individualmente com cada espectador frente a um determinado filme, segundo uma abordagem mais propriamente cognitivista. Pelo contrário, apostaria na capacidade de, a partir da delimitação de um conjunto restrito de modos de produção de sentidos e afetos, interrogar

[23] Assumindo o fato de que esse debate continua a assombrar a maioria dos autores que têm se debruçado sobre o estudo do cinema documentário, não por acaso Guy Gauthier vai intitular a introdução de seu recente livro, *O documentário: um outro cinema* (2011), como "Um objeto mal identificado".

as possíveis experiências que se vinculariam a eles do ponto de vista da recepção. Nesse sentido é que, para Odin, o leitor/espectador não seria simplesmente o receptor de uma mensagem cuja arquitetura deveria ser desvendada pelo analista, segundo uma abordagem exclusivamente estrutural, mas sim "*um ponto de passagem de todo um feixe de determinações*" (ODIN, 2000, p.11; tradução nossa) que seria preciso levar em consideração no trabalho de uma análise, a qual incluiria, assim, um ponto de vista também pragmático.

Partindo de uma premissa segundo a qual o processo de ficcionalização estaria no centro da maior parte das experiências espectatoriais, funcionando essencialmente a partir de um conjunto limitado de onze operações[24], Odin estabelece a diferença entre ficcionalização e documentarização na forma pela qual cada um desses modos situaria o espectador em relação ao real:

> Se a documentarização responde ao meu desejo de real, interpelando-me diretamente enquanto pessoa de carne e osso (sob o risco de que eu mobilize minhas defesas), a ficcionalização, por sua vez, me propõe uma mediação - por detrás do baluarte ficcional - para que eu possa acessar o real sem que eu me sinta diretamente colocado em questão: aí reside, indiscutivelmente, sua própria virtude. Se o desejo de ficção tem tal poder na sociedade, isso se dá, precisamente, porque ele me oferece um modo pacífico de relação com o real. Uma teoria do documentário não pode subestimar tal poder. (ODIN, 2000, p.128; tradução nossa)

Dito em outras palavras, a distinção entre os processos de ficcionalização e de documentarização, para o autor, não estaria relacionada ao equívoco de uma oposição ingênua entre ficção e realidade, mas sim ao acionamento de posições distintas por parte do espectador frente aos filmes. Caberia, então, ao trabalho de análise fílmica, identificar os modos pelos quais tais posições seriam convocadas.

No entanto, se frente à ficcionalização Odin é capaz de delimitar um conjunto de onze processos relacionados ao acionamento de um modo de leitura específico, frente à documentarização, o autor é levado a assumir a dificuldade de identificar uma estrutura distintiva mais estável. Dessa forma, se vê levado a delimitar aquele que, segundo a perspectiva semiopragmática, seria, de certa forma, o único processo obrigatório para o acionamento desse modo de leitura: *a construção de um enunciador real questionável em termos de verdade* ou *enunciador documentarizante* (ODIN, 2000, p.133; tradução nossa).

---

[24] "O modo ficcionalizante pode ser descrito como a combinatória de onze processos: diegetisação, mostração, narrativização, narração, discursivização, *mise en phase*, fictivização1, fictivização 2, fictivização 3, construção de um enunciador real da produção e construção de um enunciador real dos enunciados." (ODIN, 2000, p.64; tradução nossa)

O processo de construção desse "enunciador real questionável", defendido por Odin como fundamental para o posicionamento do espectador segundo um modo de leitura documentarizante[25], se verá em certa medida ampliado e ressignificado alguns anos mais tarde por François Niney (2002), para quem a compreensão sobre o regime de crença que é estabelecido pelo espectador frente a um determinado filme não poderia se ver desvinculado da consideração de um pacto narrativo primordial que se vê firmado entre a câmera e os sujeitos por ela filmados:

> À medida que o cinema se tornou linguagem articulada, que aprendeu a conjugar as imagens em histórias em diferentes temporalidades (do mesmo modo como se conjugam os verbos), a questão que se coloca não é somente a da natureza dessa "ilusão verdadeira" criada pela filmagem, mas do pacto narrativo que implica a câmera com o mundo e os sujeitos que ela filma (entre voyeurismo e exibicionismo, apropriação e desapropriação) e do regime de crença – ficção ou documentário, reconstituição ou vida de improviso – que o filme suscita ao espectador. (NINEY, 2002, p.8; tradução nossa)

Posicionando-se, mais especificamente, de forma contrária com relação a uma perspectiva de análise estrutural das narrativas fílmicas, Niney nega a possibilidade de uma "abordagem linguística" dos filmes, ao considerar a importância do aspecto indicial das imagens em movimento, o qual faz necessariamente transbordar da tela aquilo que é da ordem do real[26]. No centro de sua abordagem estaria, assim, a consideração desse pacto primordial – aquele que aliaria o ato da filmagem à apreensão da vida[27], independentemente do regime de crença estabelecido pelo espectador, e que impossibilitaria considerar a existência de um código cinematográfico formado exclusivamente por signos arbitrários.

---

[25] "Aqui cabe uma observação. Pode-se notar, sem dúvida, que falo de documentário, leitura documentarizante e modo documentarizante. A relação entre essas três noções deve ser precisada. O modo documentarizante é constituído pelo conjunto de processos de produção de sentido e de afetos necessários à produção documentarizante (seja ela no espaço da realização ou no da leitura). Já a leitura documentarizante pode entrar em ação sobre qualquer filme (incluindo, aí, os filmes de ficção). O documentário, por fim, corresponde ao conjunto de produções que demandam ser atreladas ao modo documentarizante." (ODIN, 2000, p.128; tradução nossa)

[26] "[...] porque se é certo que o filme é uma linguagem, assim como a pintura ou a música, ele não é uma língua: suas formas e figuras pertencem à ordem do estilo e da estética, e não à linguística ou geometria. O fotograma é por demais figurativo para que possa ser codificado como símbolo (...) Em vista do pacto que une a filmagem à apreensão da vida, trata-se do próprio equívoco do real, de seu aspecto indicial que sempre transborda do quadro. A imagem cinematográfica traz à tona, essencialmente, aquilo que é vivo e visível, não o legível [...]" (NINEY, 2002, p.44; tradução nossa)

[27] Infelizmente não é possível traduzir o jogo de palavras pelo qual tal pacto é apresentado pelo autor, e que relaciona a "*prise de vue*" operada pela câmera a uma necessária "*prise de vie*".

Contudo, partindo de uma preocupação distinta daquela assumida por Roger Odin, o qual coloca no centro de sua análise a experiência ficcional, Niney defende, em sua obra, a centralidade da análise de narrativas cinematográficas documentais enquanto lugar ideal para a reflexão sobre tal pacto – já que, segundo o autor, a maior parte do cinema de ficção, por reproduzir um modelo narrativo forjado para a obtenção do sucesso em larga escala, tenderia a limitar as possibilidades de (re)produção da vida no discurso audiovisual. A análise do cinema documentário privilegiaria assim, para o autor, a reflexão sobre os diferentes modos pelos quais visões de mundo distintas têm sido objetivadas na linguagem audiovisual[28].

Nesse sentido, ainda que o documentário e o cinema de ficção possam compartilhar de estratégias narrativas semelhantes como a construção de personagens ou mesmo de um enredo, no caso mais específico em que se estabelece um regime de crença documental (ou, em outras palavras, quando um modo documentarizante se apresenta), seria fundamental colocar em questão não apenas a relação entre o espectador e a materialidade fílmica, segundo uma perspectiva semiopragmática, mas também as relações que se estabelecem entre os procedimentos que são adotados pelos cineastas e os sujeitos ou "histórias reais" que são conformados e ao mesmo tempo produzidos por estes.

Do ponto de vista mais específico da análise do *corpus* aqui selecionado, evidencia-se o interesse especial na adoção dessa postura que foi defendida por François Niney exatamente por permitir incluir esse terceiro elemento na relação que se vê construída entre o espectador e os filmes (ou entre o "espaço da produção" e o "espaço da leitura", conforme caracterizado por Roger Odin). Em outras palavras, ao considerar como elemento fundamental da análise a relação que é estabelecida entre o cineasta e sua câmera e os sujeitos por eles filmados, a perspectiva que é apresentada pelo autor traz a vantagem não apenas de dar conta de um ponto que é fundamental na prática documentária (e que aponta para sua dimensão ética), como permite o acesso àquele que se pode considerar como o centro nevrálgico da etnoficção rouchiana: a experiência, ao mesmo tempo cinematográfica e antropológica, do encontro entre Jean Rouch e os personagens de seus filmes – um encontro que se viu colocado em cena segundo um desejo de compartilhamento que por diversas vezes foi revelado pelo cineasta.

[28] Ainda que seja importante ressaltar o fato de que o autor não se pauta exatamente por uma oposição entre gêneros, já que dedica praticamente um capítulo de seu livro ao Neo-realismo italiano. Ainda assim, é na tradição do cinema documentário que Niney elege a maior parte do *corpus* a que se dedica em *L'épreuve du réel à l'écran*.

É importante notar o fato de que, ao longo de sua carreira, Jean Rouch não chegou a se dedicar à construção de um arcabouço teórico-metodológico que tivesse como intenção sistematizar os fundamentos de sua prática (e por isso é que parece excessiva a referência que algumas vezes se faz a um possível método que tenha sido desenvolvido por ele). Contudo, a partir de um pequeno conjunto de textos publicado, assim como das várias entrevistas que concedeu ao longo do tempo (material que, em parte, foi recentemente reunido e publicado por Jean-Paul Colleyn[29]), é possível depreender alguns princípios centrais a partir dos quais o trabalho de Rouch se desenvolveu. A leitura desse material revela que noções como as de "cine-transe" e "antropologia compartilhada", mais do que relativas a procedimentos específicos, parecem dizer respeito a um pensamento sobre as relações complexas entre cinema e antropologia (ou, em última análise, entre arte e ciência) que se viu constantemente colocado em questão e reatualizado nos filmes do cineasta (e que pode ser relacionado, por sua vez, a essa constituição de uma posição autoral particular, a qual foi aqui nomeada aqui como "entre campos").

Mais especificamente, no que tange a uma análise da relação que foi estabelecida entre Rouch e os personagens de suas etnoficções, interessa compreender a proposição feita pelo cineasta em favor de uma antropologia compartilhada. Essa noção, que pode ser entendida como uma postura que Rouch acreditava ser preciso adotar no exercício da antropologia fílmica, se viu revelada da seguinte forma na conclusão de um ensaio[30] em que ele se dedicou a refletir sobre as posições do cineasta e do etnógrafo, dentre outras:

> Essas reflexões críticas sobre a pessoa do cineasta me levaram a expandi-las à pessoa do etnógrafo.
> No campo, o mero observador se modifica e não é mais, enquanto trabalha, aquele que saúda os Anciãos na entrada da aldeia; retomando a terminologia vertoviana, ele "etno-olha", "etno-observa", "etno-pensa" e aqueles que estão à sua frente se modificam igualmente assim que dão confiança a esse estranho visitante habitual; eles "etno-mostram", "etno-falam" e, no limite, "etno-pensam" ...
> É esse "etno-diálogo" permanente que me parece um dos aspectos mais interessantes da tarefa etnográfica atual: o conhecimento não é mais um segredo a ser roubado e em seguida devorado nos templos ocidentais do conhecimento; ele é o resultado de uma busca sem fim na qual os etnografados e os etnógrafos investem em um caminho que alguns de nós já nomeamos como "antropologia compartilhada". (COLLEYN, 2009, p.153; tradução nossa)

[29] COLLEYN, Jean-Paul. *Jean Rouch: cinéma et anthropologie*, Paris: Cahiers du Cinéma, 2009.

[30] ROUCH, Jean. *Essai sur les avatars de la personne du possedé, du magicien, du sorcier, du cinéaste et de l'ethnographe* in COLLEYN, Jean-Paul. op.cit., p.141-153.

Vista, assim, como um caminho a ser (per)seguido pelo cineasta/pesquisador junto aos sujeitos/personagens por ele pesquisados, a antropologia compartilhada pode ser identificada no cinema de Jean Rouch tanto na utilização do *feedback*[31] em sua produção mais propriamente etnográfica – quando o material registrado e submetido a uma primeira montagem era necessariamente apresentado aos sujeitos filmados e aberto a possíveis alterações de acordo com a recepção destes[32] - , como no conjunto específico de filmes que foram realizados pelo cineasta junto a um grupo de amigos africanos com os quais trabalhou e conviveu praticamente durante toda sua trajetória[33]. É mais especificamente essa última produção, que costuma ser vinculada às diferentes experiências do cineasta que dialogam com o território da ficção, e que traz em si o complicador de se situar em uma região de fronteira entre os gêneros cinematográficos, que interessa aqui investigar.

Em artigo recente, Ferraz afirma que *"Estudar a noção de etnoficção como solução de método*[34] *adotada por Rouch para incorporar a diferença como busca de superação da relação de alteridade dada pela Antropologia é uma possibilidade interpretativa que se pauta nas pistas teóricas de alguns autores (Deleuze, 2007; Stoller, 1994; Gonçalves, 2008)"* (FERRAZ, 2010, p.198). Contudo, diferente da autora, que localiza sua análise no campo mais circunscrito de um debate teórico contemporâneo sobre as relações possíveis ou desejadas entre a antropologia e a ficção, o desafio colocado no presente trabalho se posiciona no domínio específico da análise fílmica. Interessa perceber, assim, por meio de quais recursos cinematográficos se concretizou em tais filmes (e, sobretudo, de que forma se concretizou) esse desejo de uma antropologia compartilhada, aqui entendido como a dinâmica

---

[31] Um dos princípios fundamentais na prática de Jean Rouch. Muitas vezes os filmes do cineasta eram apresentados sucessivamente aos sujeitos filmados durante anos, para que Rouch, a partir do retorno obtido entre eles, pudesse finalmente chegar à versão final.

[32] Por várias vezes o cineasta localizou sua descoberta da importância desse procedimento na recepção das cenas de uma caça ao hipopótamo pelos habitantes da aldeia em que pesquisava. Frente às críticas pela música utilizada (considerada inconcebível no contexto da caça, já que o silêncio seria um elemento decisivo para a captura do animal), o cineasta passou a estabelecer o *feedback* como etapa fundamental de seu trabalho.

[33] Fazem parte desse grupo, em especial, Damouré Zika, Lam Ibrahima Dia, Illo Gaoudel e Tallou Mouzourane, protagonistas e colaboradores nas várias experiências de improvisação cinematográfica realizadas por Jean Rouch. Contudo, outros companheiros africanos, menos evidentes, podem ser identificados em mais de um momento na obra do cineasta: Moussa Hamidou, operador de som que foi treinado pelo cineasta; a coadjuvante Natalie, que surge inicialmente como a campeã do concurso de dança da associação dos migrantes nigerinos de *Eu, um negro* (1959), reaparecendo, décadas mais tarde, em *Dyonisos* (1986); Landry de *Crônica de um verão* (1961) e também *Rose et Landry* (1963).

[34] Apesar de a autora apresentar a etnoficção como "solução de método", o que do ponto de vista assumido nesse trabalho é uma leitura redutora e distante daquilo que afirmava o próprio Rouch a esse respeito, o trecho citado aponta para aquilo que aqui também se considera central para a análise de tais filmes.

do encontro entre o cineasta e seus personagens – uma das facetas fundamentais da incontornável *prise de vue* apontada por François Niney.

Ao mesmo tempo em que essa base teórica para a consideração da etnoficção se viu definida, o visionamento de grande parte da filmografia de Jean Rouch acabou por engendrar a hipótese da centralidade do comentário como elemento decisivo em sua obra tanto para a condução da experiência espectatorial, como para a compreensão da materialização desse encontro que se busca aqui compreender. Presente de forma particularmente marcante em *Jaguar* e *Eu, um negro,* filmes que foram realizados por Rouch no período pré-sincrônico e nos quais os comentários foram compartilhados entre o cineasta e seus personagens, percebeu-se que esse recurso se apresenta como uma estratégia central que merece ser investigada com maior profundidade na perspectiva de uma análise da extensa produção cinematográfica de Jean Rouch[35].

Segundo Jean-Paul Colleyn, em sua reflexão sobre as principais chaves de leitura da obra de Jean Rouch, "*Esse tema* [a voz] *não diz respeito somente à voz do comentarista, mas também à partilha entre as vozes e à narratividade. Frente a um filme de Jean Rouch, nunca é simples responder às questões: qual a voz do filme? De quem é a história, ou quem a conta?"* (COLLEYN, 2009: 21). Nesse sentido, ao refletir sobre o melhor modo de operacionalizar uma análise fílmica que pudesse revelar, simultaneamente, o acionamento de diferentes posicionamentos por parte dos espectadores, assim como as dinâmicas estabelecidas entre Rouch e seus personagens nas etnoficções, elegeu-se o comentário como elemento central da arquitetura fílmica a ser investigado no presente trabalho.

No entanto, é importante dizer que, ao considerar as ferramentas teóricas disponíveis para uma análise do comentário, percebeu-se, igualmente, que esse produto sonoro e verbal que se alia às imagens do filme quase sempre por meio de uma voz *over*, tende a ser considerado como um elemento menor na análise fílmica, segundo um preconceito[36] por vezes ainda hoje corrente nos estudos de cinema[37]. Exceções a essa perspectiva obviamente

---

[35] Na perspectiva de uma análise da produção fílmica mais propriamente etnográfica de Jean Rouch, Philippe Lourdou foi quem iniciou esse percurso, ao realizar uma análise do comentário nos primeiros filmes do cineasta (LOURDOU, 1995). Contudo, tendo em vista a extensão e as múltiplas facetas da filmografia de Rouch, defende-se aqui o interesse no prosseguimento dessa linha de investigação e, sobretudo, sua pertinência para a análise das etnoficções.

[36] Sobre o preconceito específico contra a narração em voz *over* no cinema de ficção ver o primeiro capítulo de Kozloff (1988).

[37] Em capítulo intitulado "A análise da Imagem e do Som" de *A análise do filme* (AUMONT e MARIE, 2004), por exemplo, a discussão sobre "A análise da voz nos filmes" (item 3.5.2) ocupa pouco mais de uma página. Ainda que Imagem e Som apareçam lado a lado, mostrando o cuidado dos autores em valorizar ambos os aspectos na análise fílmica, a discussão notadamente mais extensa sobre os aspectos vinculados à análise da

existem, localizando-se, na maioria das vezes, sob a ótica dos autores que têm defendido a importância dos elementos sonoros no estudo do audiovisual e se especializado em sua análise[38]. Trabalhos como *La voix au cinéma* de Michel Chion (1982), *Des mots à l'image: La voix over au cinéma* de Jean Châteavert (1996), assim como as publicações de Sarah Kozloff (1988 e 2000) constam entre os poucos títulos dedicados mais extensivamente à análise da presença da voz no cinema, porém sob uma perspectiva que privilegia sua presença no cinema de ficção.

Se a análise dos diferentes elementos sonoros parece normalmente se ver preterida em favor dos elementos visuais presentes nos filmes, que dizer sobre o texto proferido por um comentarista no contexto do registro documental? Marca registrada de uma "primeira forma acabada de documentário" (NICHOLS, 2005, p.48), o recurso ao comentário no cinema documentário passou a ser visto de certa forma com desconfiança, sobretudo a partir dos anos de 1960 e da possibilidade de registro sincrônico do som, por muitas vezes ter encarnado uma "Voz de Deus"[39] autoritária que impunha seu ponto de vista ao espectador, limitando assim sua autonomia.

Contudo, a constatação dessa lacuna nos estudos sobre o audiovisual, e mais especificamente no que diz respeito ao cinema documentário, aliada à observação de uma notável persistência do comentário na produção documental, levou um grupo de pesquisadores coordenado por Claudine de France a se dedicar sobre a análise específica desse recurso, propondo, a partir de suas reflexões, uma metodologia específica para sua análise. Dos estudos que foram empreendidos por esse grupo a partir de 1984[40], na então *Université de Paris X - Nanterre*, um conjunto principal de textos se viu reunido e publicado em dossiê intitulado *"L'image filmique et son commentaire"* (1995).

A leitura atenta dos diferentes textos produzidos por esse grupo de pesquisa, cujo objetivo inicial era compreender as causas da persistência do comentário especialmente nos

---

imagem acaba por revelar o lugar secundário que os elementos da banda sonora têm ocupado nos estudos de cinema.

[38] Quase 20 anos depois da publicação do número 60 da *Yale French Studies* (1980), dedicado a responder a essa deficiência nos estudos cinematográficos, Michel Chion afirmaria em um artigo de sua autoria que "*Por razões diversas, ainda não somos muitos a nos interessar pelo conjunto do fenômeno sonoro no cinema, e não apenas pela voz (como fazem certas autoras feministas americanas), ou pela música (terreno de estudo de muitos pesquisadores). A competição ainda não é acirrada, e podemos nos sentir como pioneiros."* (CHION, 1999)

[39] Para uma perspectiva histórica mais ampla sobre a "Voz de Deus" no documentário, ver o artigo de Charles Wolfe (1997) "*Historicising the 'Voice of God': The place of vocal narration in classical documentary*".

[40] Os trabalhos da autora nesse sentido, iniciados na atual *Université de Paris Ouest*, envolverão a coordenação de um grupo de pesquisa sobre o tema apoiado pelo CNRS.

domínios do documentário e do filme etnográfico, acabou por ser decisiva na definição das estratégias de análise fílmica adotadas no presente trabalho. Concordando com France, segundo a qual, "*as relações entre a imagem e o comentário aqui são consideradas, antes de tudo, como maneiras de apresentar – e mais particularmente de mostrar – um sensível, por si próprio ou por aquilo que ele exprime: em uma palavra, como 'mise en scène'*" (FRANCE, 1985, p.134; tradução nossa), adotou-se, assim, uma postura metodológica que defende a consideração do comentário como parte das estratégias da *mise en scène* que são acionadas na tentativa de restituir um determinado posicionamento frente a realidade para o espectador (seja ele mais especificamente vinculado a um modo documental, ficcional, ou mesmo a ambos, como no caso mais específico da etnoficção).

Ao mesmo tempo, vale ainda dizer que o necessário ajuste entre as perspectivas aqui adotadas para a análise e os filmes do *corpus* levou, por fim, à decisão de organizar as análises fílmicas em dois momentos distintos que foram delimitados, e de certa forma hierarquizados, tanto segundo as condições técnicas de registro cinematográfico enfrentadas por Jean Rouch, como tendo em vista a importância de cada um de tais momentos do ponto de vista da trajetória do autor.

Sendo assim, *Jaguar* e *Eu, um negro*, filmes realizados no período aqui denominado como pré-sincrônico, foram analisados conjuntamente de acordo, mais especialmente, com a metodologia desenvolvida pelo grupo de pesquisa coordenado por Claudine de France. Essa escolha metodológica se justifica tendo em vista a centralidade dos comentários dos sujeitos filmados, que compartilham o plano sonoro com a voz do próprio cineasta, na *mise en scène* de tais filmes. Acredita-se que a análise desse compartilhamento entre diferentes vozes deve revelar as possibilidades fílmicas assim como os limites da encenação desse exercício de uma antropologia compartilhada que foi desejada por Jean Rouch. Ao mesmo tempo, a estratégia de considerar *Jaguar* e *Eu, um negro* em um mesmo capítulo responde, igualmente, tanto às proximidades contextuais e temáticas que existem entre ambos (e que serão mais à frente apontadas em maior detalhe), como à necessidade de considerar sua importância no interior da obra do cineasta, já que fazem parte do pequeno conjunto de filmes que foram fundamentais para o processo de consagração autoral de Jean Rouch.

Tal análise conjunta, que constitui o próximo capítulo desse trabalhou acabou, finalmente, por constituir as bases para a consideração de um momento posterior da etnoficção rouchiana, no qual, após o advento do registro sonoro sincrônico, o recurso à pós-sincronização dos autocomentários já não se fez mais necessária. Nesse momento, em que se localizam filmes como *Petit à Petit* (1971) e *Madame l'eau* (1992), será investigado,

sobretudo, por meio de quais estratégias fílmicas o cineasta pretendeu reatualizar sua proposta de compartilhamento, atentando, mais especialmente, para as possíveis aproximações e distanciamentos com relação às etnoficções realizadas no período pré-sincrônico.

De acordo com a intenção inicial de vincular as análises fílmicas a uma abordagem autoral da obra de Jean Rouch, é necessário, agora, abrir um parêntese para contextualizar, ainda que de maneira breve, a importância da análise do comentário em seu cinema. Logo a seguir, serão traçadas as linhas gerais da perspectiva de abordagem do comentário como estratégia da *mise en scène* que deve subsidiar as análises fílmicas do próximo capítulo.

2.2. POR UMA ANÁLISE DO COMENTÁRIO NO CINEMA DE JEAN ROUCH

Durante os anos de 1946 e 1947, Jean Rouch realizou sua primeira expedição na África acompanhado de seus amigos Jean Sauvy e Pierre Ponty[41]. Antigos companheiros de trabalho em colônias africanas durante o período da guerra, os três realizavam, assim, o desejo de percorrerem o rio Niger em uma canoa. Nem etnógrafo e nem cineasta nesse período, porém já em contato com ambas as práticas que foram fundamentais em sua trajetória, Rouch resolve adquirir uma câmera para registrar essa primeira expedição. Contudo, como já relatado no capítulo anterior, por ser pouco conhecedor das técnicas do cinema nesse período, percebeu rapidamente que, com exceção do registro da caça ao hipopótamo realizado na vila de Firgoun, a maior parte das imagens que filmara durante essa viagem não constituíam material adequado à montagem.

Dessa experiência inicial resultou o primeiro filme de Jean Rouch, *Au pays des mages noirs* (1947), que veio a se constituir como um marco inicial de sua inserção no campo do cinema, a despeito do resultado final ter se mostrado desastroso do ponto de vista da prática etnográfica. Segundo palavras do próprio Rouch, "*Minha reação depois desse filme foi a de dizer 'não, isso não é possível!'. Essa música é nula, o tom do comentário insuportável. [...] É realmente um filme exótico, um filme que não deveria ser feito. Eu nunca o mostrei na África, eu teria vergonha"*. (ARCHIVES FRANÇAISES DU FILM, 2010, p.28; tradução nossa).

[41] O relato dessa viagem será publicado em *Alors le Noir et le Blanc seront amies: carnets de mission 1946-1951*. (ROUCH, 2008)

Incomodado pela música que acompanhava as imagens, pela inversão da lógica do ritual operada na montagem e, sobretudo, pelo tom do comentário, realizado por um locutor profissional à moda das transmissões esportivas da época, Rouch admitiu, contudo, ter recebido nesse momento uma lição importante sobre a realização cinematográfica. Dessa primeira experiência como realizador, o que se observa em sua carreira, a partir de então, é o crescente controle sobre as diferentes etapas da realização fílmica. Trabalhando, na maior parte das vezes, com equipes bastante reduzidas e com o apoio de diferentes centros de pesquisa, o antropólogo e cineasta não só foi o responsável pela captação das imagens na maior parte dos trabalhos que realizou, como acompanhava passo a passo o processo de montagem, além de ter sido o autor e locutor da maior parte dos comentários presentes em seus filmes. Para aqueles habituados a sua filmografia, uma característica que logo se evidencia em seu cinema é o poder da voz e da palavra, seja pela entonação particular e mesmo poética com que narrou os rituais filmados, por vezes incorporando outras vozes em sua fala, seja pela maneira como passou a palavra para seus companheiros africanos em filmes como *Eu, um negro* (1959) e *Jaguar* (1954-1967).

Ao analisar o período imediatamente posterior a *Au pays des mages noirs* (1947), detendo-se na análise do comentário em filmes realizados pelo cineasta entre os anos de 1948 e 1952, Lourdou (FRANCE, 1995, p.125) irá apontar a possibilidade de serem identificadas duas etapas importantes na evolução do comentário no cinema de Jean Rouch: o reforço e a aquisição de maior precisão na descrição etnográfica observada nos filmes *Magiciens de Wanzerbé* (1948), *Circoncision* (1949), *Initiation à la danse des possédés* (1949), *Cimetières dans la falaise* (1951) e *Yenendi ou les hommes qui font la pluie* (1952) e o início de um movimento em que a narração tenderá a suplantar o caráter descritivo dos comentários a partir de *Bataille sur le grand fleuve* (1952), filme em que Rouch irá retomar o tema da caça ao hipopótamo.

Um dos objetivos secundários que se vincula ao presente trabalho é, justamente, o de avançar em uma análise do comentário nos filmes realizados posteriormente a esse período investigado por Lourdou. Interessa, sobretudo, refletir mais especificamente sobre os efeitos dos autocomentários[42] nas etnoficções realizadas por Rouch a partir do final dos anos de 1950, quando o cineasta, ao apresentar o material filmado aos participantes dos filmes, registrava os diálogos e o comentário improvisado por estes a partir do visionamento das imagens. Desses autocomentários improvisados e de sua articulação posterior com as imagens

[42] Comentários realizados pelos próprios sujeitos filmados.

e com a fala do próprio cineasta, resultariam filmes que consagrariam Jean Rouch tanto no contexto do cinema, como já apontado anteriormente, como no âmbito mais específico da antropologia, conforme atesta Comolli no trecho que se segue:

> Em 1957, três anos antes do advento do registro sincrônico entre som e imagem em 16mm, Jean Rouch realiza, nos subúrbios de Abidjan, um filme sobre a vida cotidiana de jovens nigerinos que migraram para a Costa do Marfim. Esse filme comporta diversos autocomentários semiautônomos[43] que se tornaram célebres. **Pela primeira vez negros, sujeitos pesquisados, se expressavam com suas próprias palavras em um filme documentário realizado por um branco**. Heróis do filme, os jovens de que Rouch descreve a difícil sobrevivência ao longo de uma semana, comentam no filme sua própria situação. Além disso, aquilo que falam constitui o essencial do comentário em *Eu, um negro*. (COMOLLI, 1995:104; tradução nossa; grifo nosso)

A despeito dos possíveis questionamentos que podem ser feitos à proposta de antropologia compartilhada defendida pelo cineasta[44], interessa para os fins da presente análise o fato de que Rouch acabou por se tornar um nome obrigatório seja para o estudo do cinema etnográfico, seja para os que desejam compreender a emergência dos cinemas novos e a história do próprio cinema documentário. Parte-se aqui da hipótese de que esse lugar ocupado pelo cineasta, tanto em uma esfera quanto na outra, decorre, em certa medida, da utilização particular dos autocomentários que foi feita em tais filmes.

Ainda que *Eu, um negro* (1959) tenha chegado primeiro às telas, será demonstrado mais adiante que *Jaguar* (1954-1967) deve ser visto como o precursor das estratégias de improvisação que viriam a ser adotadas pelo cineasta nas suas etnoficções – estratégias essas de que fazem parte a pós-sincronização dos comentários realizados pelos sujeitos filmados. Especificamente no que diz respeito à utilização desses, Rouch irá relatar da seguinte forma essa sua primeira experiência:

---

[43] Autocomentários característicos, principalmente, das realizações anteriores à possibilidade do registro sincrônico entre som e imagem, cuja novidade residia no fato de o sujeito filmado ser não somente seu autor como também seu apresentador. Contudo, se trata, ainda, de um comentário diferido e periférico, pois seu registro não coincide temporalmente com a ação filmada, não pertencendo assim a ela (COMOLLI, 1995, p.103).

[44] O mais célebre deles tendo sido realizado pelo escritor e cineasta senegalês Ousmane Sembène, que acusava Rouch de manter um olhar colonialista sobre os africanos. Para conhecer melhor tal polêmica ver o capítulo 15, *"The shared anthropology"*, em *The adventure of the real: Jean Rouch and the craft of ethnographic cinema* (HENLEY, 2008).

> Quando projetamos o filme *Bataille sur le grand fleuve* (1952) em Ayorou, Damouré tinha improvisado, durante a filmagem, um comentário em songai que era fabuloso. Mas não o gravei. Essa projeção foi para mim a descoberta do *feedback*. Retomei a fórmula, desta vez gravando o comentário, quando da realização de *Jaguar* em 1957.
> Em Gold Coast, fomos ver um de meus amigos, que dirigia o Ghana Film Unit, uma vez que o país tinha se tornado independente. Projetávamos o filme num estúdio de 16mm, com a possibilidade de parar a projeção, e eu gravava, com o meu primeiro Nagra e um microfone Newmann, o comentário que Damouré e Lam faziam para um amigo ao qual eles contavam a história.
> Gravamos o comentário de três em três horas. O diretor do estúdio, que entendia muito bem francês, ficou estupefato ao ver que Damouré e Lam eram capazes de reviver as situações, de cair na risada, contar suas aventuras, enfim, tudo aquilo que compõe o comentário de *Jaguar*. Com isso tudo em mãos, apliquei o mesmo método quando filmamos *Moi, un noir*. (GUÉRONNET e LOURDOU, 2000: 126)

É da análise particular da *mise en scène* característica que resultou dessa estratégia, utilizada inicialmente para responder às limitações de registro sonoro existentes no período em que ambos os filmes foram realizados, que se trata, em grande parte, o próximo capítulo. Resta, agora, estabelecer os principais parâmetros de uma tal análise, segundo os trabalhos que foram desenvolvidos por France junto ao grupo por ela coordenado.

2.2.1. Da perspectiva de análise do comentário como estratégia de *mise en scène*

> *Si nous nous sommes attardée avec autant d'insistance sur les processus d'emboîtement entre les mises en scène respectives de l'image et du commentaire, de plus em plus fréquemment rencontrées en cinéma documentaire, c'est parce qu'ils nous paraissent être révélateurs de la relation d'inséparabilité rivalisante qui unit ces deux grands modes d'appréhension et de présentation du réel. L'image engendre le commentaire, tout comme le commentaire engendre l'image, dans une incessante surenchère. Ils se nourrissent l'un de l'autre indéfiniment.*[45]
>
> CLAUDINE DE FRANCE

[45] Se nos detemos com tamanha insistência sobre os processos de encadeamento entre as *mises en scène* respectivas da imagem e do comentário, cada vez mais frequentemente encontradas no cinema documentário, é porque nos parecem ser reveladoras da relação de inseparabilidade rivalisante que une esses dois grandes modos de apreensão e de apresentação do real. A imagem engendra o comentário, assim como o comentário engendra a imagem, em uma escalada incessante. Eles se nutrem, um do outro, indefinidamente.

Interessada em entender a presença persistente do comentário no cinema etnográfico e documentário, observada mesmo após a possibilidade de registro sincrônico entre som e imagem, Claudine de France e seu grupo se propuseram a estudar suas principais características, funções e efeitos. Questionando-se, não apenas sobre tal persistência, mas também sobre a aparição precoce desse recurso no cinema, que pode ser localizada mesmo antes do chamado período sonoro, seja sob a forma de títulos intercalados às imagens, seja pela performance dos *bonimenteurs*, a autora persegue a hipótese de que o estudo do comentário e de seus principais mecanismos estaria relacionado ao da própria imagem, segundo um relacionamento íntimo e indissociável entre ambos (FRANCE, 1990, p.1).

Sob tal ponto de vista, o estudo do comentário que é proposto pela autora se relacionaria a um estudo mais amplo das relações entre o gesto e a palavra ou entre ação e pensamento[46], dizendo respeito à própria problemática de um relacionamento entre os sujeitos e a realidade que passaria, necessariamente, pela linguagem. Ao considerar que tal relacionamento se concretizaria, no cinema, tanto pela imagem como pelo comentário, a autora se posicionaria, assim, de maneira contrária à tendência de considerar esse recurso como distante de uma "essência" cinematográfica ou do que seria desejado no exercício de uma antropologia visual. Recusando a hierarquização corrente que tende a privilegiar o papel da imagem em tal relação, a autora acabará por defender, inclusive, a denominação "antropologia fílmica", não só por desejar circunscrever um campo de práticas mais específico (já que o visual abrangeria outras práticas tais como a pintura e a fotografia, por exemplo), mas por considerar que os aspectos visuais e sonoros são igualmente fundamentais em seu exercício.

Nesse percurso de pesquisa, trilhado junto a outros pesquisadores, tais como Philippe Lourdou, Annie Comolli, Jane Guéronnet e Anne Pascal, a autora acaba por defender a adoção de uma definição bastante ampla do comentário (FRANCE, 1990, p.2) com o intuito de conseguir abrigar suas mais diferentes manifestações (desde a já citada utilização de títulos nas décadas iniciais do cinema, à multiplicidade complexa de vozes que parece caracterizar a produção documentária mais recente). Define assim o comentário como todo discurso a respeito da própria imagem ou relativo à ação mostrada que emanaria de um falante qualquer no filme, seja ele o próprio cineasta, os sujeitos filmados (autocomentários) ou ainda um indivíduo exterior ao registro (como no caso aqui citado de *Au pays des mages noir*, por

[46] Inscrevendo-se, como afirma a autora, no mesmo horizonte de preocupações que movia pesquisadores como André Leroi-Gourhan e Jean Piaget.

exemplo, em que houve recurso a um locutor profissional). Contudo, a despeito da natureza exclusivamente verbal do comentário, a autora pondera que:

> [...] sendo um produto da linguagem, parece natural, à primeira vista, que o estudo do comentário seja delegado unicamente aos linguistas. Contudo, me parece concebível abordá-lo por um outro viés que, paradoxalmente, é o da metodologia audiovisual e da cenografia. É preciso, uma vez definidas suas funções próprias, considerá-lo como uma maneira verbal de encenar o real ou a imagem, e de aplicar, para seu estudo, dentre todas as categorias de análise possíveis, aquelas que igualmente podemos aplicar ao estudo desta (FRANCE, 1990, p.1; tradução nossa)

A opção por abordar o comentário enquanto estratégia de *mise en scène* que é feita pela autora se justifica tendo em vista sua hipótese central de que comentário e imagem são indissociáveis no cinema documentário. Em outras palavras, tanto quanto a imagem (e, sobretudo, atuando em conjunto com ela), o comentário deve ser entendido como parte de uma ação que visa colocar em cena aquilo que o documentarista quer apresentar (e, sendo assim, o estudo dessa ação, implicaria também a necessidade de considerar a relação que é construída através dela com o espectador).

No entanto, ao partir do pressuposto de que mostrar algo e falar sobre ele são dois modos inseparáveis de apresentação no filme documentário, a autora se vê levada a assumir o enfrentamento de alguns desafios que tal indissociabilidade necessariamente coloca para o analista:

> [...] a relação do comentário com a matéria comentável se complica no caso do comentário do filme porque esse último se encontra, por definição, associado de algum modo à imagem no seio de uma estrutura mista que podemos qualificar como bimidiática. A presença da imagem tende, assim, a borrar a relação direta do comentário com a matéria comentável, por vezes tomando seu lugar enquanto suporte intermediário. Interferindo entre o comentário e o real, a imagem se torna assim concorrente de um ou do outro, conforme o caso. Mas, como iremos ver ao examinar as coisas mais detalhadamente, a recíproca é igualmente verdadeira em certo sentido: o comentário tende, por vezes, a interferir na relação entre a imagem e o real. (FRANCE, 1995, p.76; tradução nossa)

Frente a essa constatação é que France irá passar a falar em uma relação que se caracteriza pela rivalidade entre comentário e imagem na *mise en scène* do real (FRANCE, 1995), relação na qual o comentário pode muitas vezes exercer aquilo que a autora nomeia

como "*supra mise en scène*"[47], seja ao sublinhar (e ao mesmo tempo esconder) determinados aspectos do sensível mostrado pela imagem, seja funcionando como contraponto a esta. Tal relação pode se ver concretizada nos filmes de diferentes formas, segundo os graus de dependência entre a imagem e o comentário observados em cada caso.

Sendo assim, na análise da relação entre comentário e imagem em diferentes documentários, é possível observar desde o que a autora vai nomear como "dupla descrição" (FRANCE, 1985, p.77) – quando o comentário tende a invadir o território privilegiado das imagens ao ser utilizado com vistas a encenar o sensível que é simultaneamente mostrado por estas, num efeito de duplicação –, como momentos em que a evocação do real pela fala tende a encobrir, com seu efeito de *supra mise en scène*, aquilo que é mostrado pela imagem (sobretudo nos casos em que o comentário se dirige não propriamente à ação mostrada - comentário direto - mas sim à própria imagem - comentário indireto).

Especialmente no caso dos autocomentários dos protagonistas de *Jaguar* e *Eu, um negro*, que aqui interessa analisar mais de perto, as falas registradas pelo cineasta e posteriormente articuladas com as imagens parecem ser exemplares desse efeito de recobrimento, como observa a própria autora:

> Os exemplos de recobrimento operado pela *supra-mise en scène* do comentário indireto abundam em diferentes variedades de filmes documentários. Entre os mais conhecidos, citemos, no caso do cinema etnográfico, o comentário diferido[48] narrativo-descritivo de Oumarou Ganda, protagonista de *Eu, um negro* (Jean Rouch, 1958), cuja improvisação frente ao desfile das imagens mudas do filme guia a apreensão destas propondo uma trama a partir da descrição dos comportamentos mostrados (FRANCE, 1995, p.83; tradução nossa)

Mais particularmente, no que diz respeito a uma análise do autocomentário, Comolli é quem irá se dedicar a seu estudo específico ao observar sua predominância, na esfera do cinema documentário e etnográfico, sobretudo a partir dos anos de 1970 (COMOLLI, 1995, p.99). Recurso intimamente relacionado a uma evolução das técnicas de registro no campo do

---

[47] "[...] a matéria sobre a qual o comentador exerce sua reflexão - a ação - é ela mesma encenada pela imagem. O comentador se encontra assim, desde o princípio, em uma situação de concorrência com a imagem, levado a espontaneamente desenvolver uma encenação própria da ação que irei qualificar como *supra mise en scène* verbal. Esta tende a se sobrepor à encenação realizada pela imagem, da qual revela as ambivalências, elimina ou acentua as ambiguidades, dissipando as incertezas do espectador ou suscitando-lhe interrogações." (FRANCE, 1995: 120; tradução nossa)

[48] Comentário cujo registro não coincide, no tempo, com a ação apresentada pela imagem.

cinema[49], a autora vai traçar um panorama daquilo que considera como um percurso histórico-evolutivo, marcado por "liberações sucessivas" do autocomentário:

> Inicialmente, o sujeito investigado é somente autor, seu comentário sendo aprisionado no seio do comentário do pesquisador. Depois, o sujeito pesquisado se torna igualmente o apresentador de seu próprio comentário: ele enuncia. Em seguida, uma *mise en scène* específica é "inventada" para apresentar o autocomentário. Este não deve mais nada ao comentário do pesquisador. Tende mesmo a se tornar um modelo, com o pesquisador emprestando a *mise en scène* dele para apresentar seu próprio comentário. Enfim, o autocomentário de certa forma se libera de si mesmo, ao se tornar multiforme, para em seguida iniciar um questionamento dialético sobre suas próprias conquistas. (COMOLLI, 1995, p.101; tradução nossa)

É importante notar, no trecho citado, o quanto uma perspectiva de análise dos autocomentários segundo a metodologia aqui adotada parece dizer respeito, por fim, não apenas ao relacionamento que é estabelecido entre o filme e seus espectadores por meio de uma *mise en scène* particular, mas também naquilo que diz respeito à relação que se vê estabelecida entre o cineasta e os sujeitos por ele filmados no seio de uma prática ao mesmo tempo cinematográfica e de pesquisa.

Citando particularmente o trabalho de Jean Rouch – onde essa dupla articulação se pretende aqui problematizar por meio da análise do compartilhamento dos comentários entre o cineasta e seus personagens –, Comolli irá identificar justamente *Eu, um negro* como um marco importante na perspectiva da análise desse processo de conquista de autonomia da voz pelos sujeitos filmados no cinema documentário. Ainda que não tenha sido a primeira vez que esses tenham proferido seu próprio comentário em um filme, a autora chama a atenção para a importância de Rouch ter sido pioneiro ao dar a palavra a trabalhadores da periferia de um centro urbano africano.

Ao longo dos diferentes trabalhos dedicados à análise do comentário produzidos por France e seus colegas de pesquisa, sobretudo entre os anos de 1980 a 2000, se observam, assim, para além das preocupações de ordem teórico-metodológica da autora (FRANCE, 1985; 1989; 1990; 1995), abordagens históricas da utilização desse recurso no cinema documentário (como no caso da análise do autocomentário feita por Annie Comolli), assim como investigações mais propriamente analíticas, como, por exemplo, os estudos de Lourdou

[49] Nesse sentido, a autora irá chamar a atenção para uma distinção importante e necessária entre aquilo que se observou no âmbito do cinema comercial em 35mm e o que ocorreu mais especificamente no domínio do documentário, onde imperava o registro em 16mm, no período em que as técnicas de registro cinematográfico mais leves foram desenvolvidas (COMOLLI, 1995: 100).

sobre o comentário nos filmes de Marcel Griaule (LOURDOU, 2000) e nos primeiros trabalhos de Jean Rouch.

De modo geral, para efeito das análises a serem aqui realizadas, o que se pretende salientar nesse momento é, sobretudo, o interesse e mesmo a necessidade de se considerar os diferentes comentários nos filmes a serem analisados no próximo capítulo segundo sua indissociabilidade com relação às imagens. Nesse sentido, durante as análises que se seguem, a atenção deverá estar voltada, em especial, para o modo particular como a rivalidade entre essas estratégias indissociáveis de encenação do real se encontra concretizada nos filmes, pois se acredita que tal análise deve ajudar a compreender o processo de condução da apreciação espectatorial nos filmes em questão. Ao mesmo tempo, se espera que a consideração particular da articulação entre as *mises en scène* características de cada uma das diferentes vozes responsáveis pelo comentário em tais filmes possa revelar aspectos fundamentais do pacto narrativo primordial que se viu estabelecido em cada um deles.

Além disso, é importante ainda colocar em relevo um último motivo pelo qual parece especialmente instigante pensar o comentário no cinema de Jean Rouch a partir desse conjunto de reflexões. Dedicadas mais especificamente ao cinema etnográfico e documentário, tais estudos falam a partir do lugar de onde ao mesmo tempo se origina e parece querer escapar o cinema de Jean Rouch. Um lugar com o qual, do ponto de vista de uma perspectiva autoral até aqui defendida, acredita-se ser necessário de alguma forma dialogar na consideração dessa filmografia em que a palavra parece ter tido um papel não apenas central como distintivo.

Antes de proceder as análises propriamente ditas, cabe aqui a ressalva final de que essa metodologia de análise da *mise en scène* do comentário ao qual o presente trabalho igualmente se alinha encontra-se ainda em construção, como France mesma faz questão de apontar. Ainda assim (e talvez por isso mesmo), parece de grande interesse, sobretudo para o estudo do documentário, o chamado à reflexão que é colocado pela autora e que se encontra explicitado da seguinte forma na apresentação no dossiê dedicado às relações entre a imagem e o comentário por ela organizado:

> Os textos aqui reunidos estão longe de abordar o conjunto dos problemas levantados pela utilização do comentário. Por um lado, não passam de um canteiro de obras constituído depois de vários anos de trabalho da equipe do FRC sobre tais questões. Por outro, certos problemas centrais que têm preocupado os estudiosos do filme documentário foram provisoriamente deixados de lado. [...]
> Apesar do caráter ainda rudimentar desses trabalhos, gostaria que o conjunto de noções, hipóteses, análises e conclusões avançadas nessas páginas ofereçam um quadro de estudo e uma perspectiva suficientemente sugestivos que possam suscitar

> a discussão entre todos aqueles que se interessam pela questão do poder da palavra no seio do cinema documentário. (FRANCE, 1995, p.71; tradução nossa)

3. O PERÍODO PRÉ-SINCRÔNICO: AS ETNOFICÇÕES DOS MOVIMENTOS MIGRATÓRIOS

3.1. *JAGUAR*, OU DA EMERGÊNCIA DA ETNOFICÇÃO NO CINEMA DE JEAN ROUCH

Filmado em 1954, ao mesmo tempo em que *Os Mestres Loucos* (1957), e durante período em que Jean Rouch realizava pesquisa sobre o movimento migratório sazonal de jovens nigerinos para a costa oeste africana[50], *Jaguar* foi concluído em 1967 e chegou às salas de cinema apenas em 1971. Desse mesmo período de pesquisa, Rouch tanto veio a publicar os resultados obtidos[51], como realizou *Eu, um negro* (1959), um de seus filmes mais célebres. No entanto, é possível considerar *Jaguar* como o precursor de *Eu, um negro* por se tratar da primeira experiência de Jean Rouch na utilização da improvisação que viria a se tornar característica central das suas etnoficções, como já apontado no capítulo anterior. Segundo palavras do próprio cineasta, em entrevista concedida em 1981, "*O filme foi de fato concluído em 1970, cerca de 15 anos após as filmagens.* Jaguar *foi meu primeiro longa-metragem, meu primeiro filme de ficção e me marcou para sempre. Todos os filmes que tenho feito são sempre* Jaguar" (ROUCH in ARCHIVES FRANÇAISES DU FILM, 2010, p.87; tradução nossa).

Jaguar pode ser descrito como a história de uma viagem a pé realizada por três amigos, Lam, Illo e Damouré, que migram da savana para a *Gold Coast* (atual Gana) em busca de trabalho, retornando para casa ao final do filme. Durante esse percurso, as aventuras vividas pelos três são narradas pelo cineasta e por eles próprios a Adam, cuja presença na matéria fílmica se dá unicamente por meio da interlocução estabelecida no plano sonoro. Contudo, diferente do que se poderia esperar de um documentário etnográfico nos moldes tradicionais, essa viagem não é acompanhada, observada e descrita pelo cineasta-pesquisador,

[50] « Esse era um fenômeno social da maior importância e os governos coloniais da época estavam prontos a destinar recursos generosos para a pesquisa sobre suas causas e efeitos. Rouch foi um dos encarregados dessa pesquisa e, no período entre 1954 e 1960, foi financiado por diferentes fundos, tais como o CNRS, IFAN e outras agências multinacionais de pesquisa nas colônias, para coordenar projetos científicos nos países ao sul do Sahara." (HENLEY, 2009, p.67; tradução nossa)

[51] ROUCH, J. *Migrations au Ghana*. **Journal de la societé des Africanistes** 26 (1-2), 1956.

mas sim realizada a partir da sugestão feita por esse a alguns de seus amigos africanos, em um convite à simulação do movimento migratório que investigava no mesmo período.

Interessado especialmente na análise da prática antropológica de Jean Rouch, Paul Stoller irá apontar, em capítulo dedicado a *Jaguar*, o fato de que esse filme se relaciona a um tema de pesquisa de viés muito mais sociológico, portanto de natureza distinta do que aqueles abordados até então pelo antropólogo e cineasta (STOLLER, 1992, p.131). Surge, a partir dessa afirmação do autor, uma hipótese interessante a respeito dos motivos que poderiam ter levado Rouch ao desenvolvimento de uma *mise en scène* baseada na improvisação. Em outras palavras, ao enfrentar questões colocadas pelo estudo do processo migratório, diferentes daquelas que encontrara no estudo de temáticas mais tradicionais da antropologia, tais como as práticas religiosas ou técnicas tradicionais, Jean Rouch parece ter elaborado novas estratégias fílmicas na tentativa de respondê-las. Logo no início do capítulo dedicado a *Jaguar,* Stoller afirma:

> Centenas de homens Songhay têm histórias a contar sobre suas viagens quando jovens para a costa da Guiné. Histórias de aventura, de mudança, medo e alteridade; histórias de jovens viajando para o desconhecido, não muito distantes da história do próprio trabalho de campo antropológico. [...] O que ocorria com esses migrantes no trajeto entre o Níger e Mali? Como suas experiências expandiram seus horizontes socioculturais? O que acontecia com eles quando retornavam para casa? Em *Jaguar,* Rouch sonda o interior das dimensões culturais e psicológicas dessas viagens de descoberta. (STOLLER, 1992, p.131; tradução nossa)

O que se quer aqui ressaltar, a partir dessa citação de Stoller, é o fato de que, se *Jaguar* marca a primeira experiência de Jean Rouch além das fronteiras mais tradicionais do filme etnográfico e documentário, isso não se resume apenas às estratégias fílmicas por ele utilizadas, mais notadamente narrativas e ficcionais do que descritivas. A própria temática de *Jaguar* e as questões que se vinculam a esta tem que ser consideradas para a compreensão da novidade que se viu instaurada no filme, fazendo dele uma espécie de *road movie* em que o cineasta irá lançar mão de estratégias de improvisação, movido pelo intuito de expressar realidades inscritas em potencialidades narrativas muito provavelmente difíceis de serem alcançadas pelos meios que utilizara até então.

Segundo as palavras de Paul Henley, ao descrever o modo como o filme foi realizado:

> [...] Rouch resolveu que o filme se basearia na improvisação e no acaso. A ideia geral foi colocada em discussão com os três protagonistas principais. Rouch relatou, mais tarde, que quando começaram a filmar tinham decidido apenas que a viagem deveria iniciar e terminar em Ayorou e que, ao final, os migrantes deveriam imediatamente doar tudo aquilo que tinham trazido com eles. Todos os outros incidentes do filme foram acontecendo ao longo das filmagens, com Damouré, Lam e Illo improvisando suas performances a cada situação a partir de conversas preliminares com Rouch. (HENLEY, 2009, p.73; tradução nossa)

Entre acaso, improvisação e situações disparadas por um impulso ficcional, irá se constituir o *modus operandi* seguido por Rouch nas suas etnoficções. Contudo, há uma estratégia central dessa *mise en scène* improvisada que foi utilizada pelo cineasta nesses filmes realizados na passagem entre os anos de 1950 e 1960 e que merece ser destacada: a pós-sincronização dos autocomentários improvisados pelos sujeitos filmados quando expostos às imagens registradas pela câmera. Derivada de uma impossibilidade técnica, pois que o registro sincrônico do som no filme documentário surgiria somente alguns anos mais tarde tendo o próprio Rouch como um dos seus precursores, essa estratégia adotada pelo cineasta abriria uma nova possibilidade narrativa, fazendo "*da deficiência técnica uma virtude*" (GONÇALVES, 2008, p.194).

Como já dito anteriormente, a versão final de *Jaguar* só foi finalizada cerca de uma década após as filmagens, período durante o qual se sabe que o cineasta realizou novos registros sonoros que foram pós-sincronizados às imagens[52]. Essa defasagem temporal entre os autocomentários realizados pelos três protagonistas do filme e o momento da improvisação da viagem terá como resultado uma superposição na qual essas falas tendem a recobrir aquilo que o espectador vê com um outro plano de significados, em uma articulação bastante peculiar entre as imagens e sons do filme. Ainda hoje, várias décadas após o lançamento de *Jaguar*, é possível perceber o efeito perturbador que essa superposição provoca, na medida em que instaura certa incongruência entre a percepção visual e auditiva do espectador: as vozes de Lam, Illo e Damouré que escutamos ao longo do filme visivelmente não se ancoram com perfeição na ação filmada, fazendo com que os comentários destes a respeito dela (autocomentários diferidos e indiretos) tensionem constantemente o plano das imagens. Em outras palavras, mais do que diálogos em conformidade com a ação que nos é dada a ver,

[52] Há notícia de pelo menos dois momentos diferentes de registro dos autocomentários de *Jaguar*: aquele a que se referiu Rouch em entrevista anteriormente citada (1957) e os registros feitos uma década mais tarde, quando da finalização do filme. Contudo, não é possível saber ao certo em que proporção Jean Rouch veio a utilizar os diferentes registros sonoros realizados para *Jaguar* ao longo dos anos, tendo em vista as dificuldades que o cineasta enfrentou para obter os meios de realizar a pós-produção do filme.

aquilo que escutamos, na maior parte do tempo, revela a reação dos antigos companheiros de viagem ao se verem como personagens no filme.

Para a análise dessa utilização particular dos autocomentários em *Jaguar* e de suas consequências para a construção da narrativa fílmica, serão consideradas, mais de perto, algumas sequências do filme. A estratégia central dessa análise será, sobretudo, a descrição pormenorizada dos aspectos sonoros presentes nos diferentes trechos a serem analisados, atentando, simultaneamente, para sua articulação particular com as imagens. Acredita-se que tal descrição será capaz de revelar as várias formas pelas quais a trama das diferentes vozes presentes em *Jaguar* vai sendo costurada na narrativa.

Mais especificamente, essa análise se verá centrada nos primeiros 20 minutos do filme. Em um primeiro momento, será voltada para a compreensão de como uma história e seus personagens se apresentam para o espectador, para, em seguida, voltar-se aos preparativos realizados para a viagem à *Gold Coast*, momento durante o qual será possível observar a invasão progressiva da narrativa fílmica pelos autocomentários. Logo em seguida, para uma análise ainda mais precisa dessa utilização particular dos autocomentários, será considerado aquele que, segundo Scheinfeigel (2008), seria seu exemplo mais extremo em *Jaguar*[53]. Trata-se do momento, ainda durante o percurso de ida para a *Gold Coast*, em que os três amigos encontram o povo Somba.

Vale ainda dizer que a análise de tais sequências deve ser entendida tanto como estratégia que pode permitir uma melhor compreensão da construção narrativa particular das etnoficções que foram realizadas por Jean Rouch, como deve poder iluminar em que medida a utilização dos autocomentários acabou por permitir ao cineasta lidar com questões centrais que se viram a ele colocadas durante a prática da antropologia fílmica.

3.1.1. Uma história a ser contada e seus personagens

Sobre um fundo negro, surge uma dedicatória na tela, *À memória de Gérard Philippe*[54], enquanto soam alguns poucos acordes do que parece ser um instrumento de

[53] "O exemplo mais extremo, a uma vintena de minutos do início do filme, é sem dúvida esse episódio onde os três protagonistas, ao chegarem a norte de Dahomey, encontram os Somba, um povo de agricultores que vivem nus. As imagens parecem mostrar nada mais do que a confrontação entre dois tipos contrastantes de africanos, aqueles que a colonização ocidentalizou a aparência e o comportamento e aqueles que ela parece ter esquecido nos seus confins mais escondidos. Os vestidos e os desnudos como paradigma de base da cena colonial." (SCHEINFEIGEL, 2008, p.126; tradução nossa)

[54] Todas as traduções de letreiros e comentários dos filmes analisados são nossas e serão sempre reproduzidas em itálico nas análises. *Jaguar* foi dedicado ao ator francês Gérard Philippe, reconhecido por seu trabalho tanto

cordas. A essa estratégia familiar, paralela a que normalmente antecede a entrada de um leitor na primeira página de um livro, se segue novo letreiro, sobre o mesmo fundo negro, que nos introduz ao universo narrativo de *Jaguar*: *Essa história foi filmada quando a África negra ainda não era independente e a Gold Coast ainda não se chamava Gana...*

Percebe-se que uma voz se dirige aos espectadores por meio desse breve texto. Uma voz sem nome, mas sobre a qual é possível identificar algumas características, em especial a de se colocar fora da história a ser contada, não só em termos espaciais quanto também do ponto de vista temporal. Espacialmente, pois informa a existência de uma história que fora "filmada"; temporalmente, pelo uso dos tempos verbais no passado, mas igualmente por conhecer as modificações políticas que vieram a ocorrer na região em que essa história se passou[55].

Lugar possível de uma voz narrativa onisciente, conhecedora de algo a ser contado, ou talvez o local onde se pode perceber a presença de um autor implícito da obra ou o rastro de um mega narrador... diferentes denominações poderiam provavelmente ser relacionadas a essa voz, a depender dos autores e pressupostos teóricos sobre a narrativa fílmica adotados para a análise[56]. Contudo, a postura aqui adotada pretende se alinhar à proposta tributária da semiopragmática que foi defendida por Jean Châteauvert, o qual, ao se dedicar à análise da presença da voz *over* na narrativa cinematográfica, justamente problematiza as inúmeras tentativas de se forjar um local único de origem para a enunciação fílmica. Ao abordar a multiplicidade de denominações atribuída por diferentes autores à voz responsável pela narrativa fílmica, o autor afirma:

> O ponto comum que une essas diferentes análises é que, fundamentalmente, se trata de dar conta da narração fílmica adaptando o modelo literário, ou seja, pensar a multiplicidade dos materiais fílmicos como um conjunto de micronarrativas que se juntam umas às outras até formarem um único e mesmo discurso; disso decorre que identificamos uma única instância narrativa responsável por esse conjunto de materiais. Essa análise oferece uma visão sincrética do conjunto de materiais narrativos que compõem a narrativa fílmica e presume uma instância narrativa

---

nos palcos quanto no cinema, e que morreu em 1959, aos 37 anos, portanto poucos anos depois das filmagens de *Jaguar*.

[55] A independência de Gana ocorreu em março de 1957 e foi registrada por Jean Rouch em *Baby Ghana* (1957), filme onde os comentários em forma de diálogos entre o cineasta e seu jovem amigo Adamou também ocupam um lugar central na narrativa fílmica.

[56] Para uma discussão a respeito das diferentes perspectivas de análise da narrativa cinematográfica, incluindo uma reflexão mais específica sobre as possibilidades de uma análise da narrativa documental, ver COELHO (2011)

> distinta do autor: a narrativa fílmica é atribuída a um narrador fundamental do qual não encontramos nenhum traço no filme, senão como postulado. (CHÂTEAUVERT, 1996, p.21; tradução nossa)

Diferente dessa perspectiva teórica, que denomina por sincrética e monofônica e que tem sido dominante nos estudos sobre a narrativa cinematográfica, Châteauvert propõe um modelo polifônico, segundo o qual é possível interrogar diferentes responsabilidades narrativas em níveis distintos da enunciação fílmica e que, segundo o autor, estaria mais de acordo com a heterogeneidade própria dos materiais cinematográficos. Interessa, segundo tal perspectiva, perceber a atuação simultânea desses diferentes materiais, sem que estes se vejam necessariamente submetidos à intencionalidade de uma voz originária do discurso.

A adoção dessa perspectiva polifônica parece especialmente interessante tendo em vista a centralidade do comentário no cinema de Jean Rouch, especialmente no caso particular das etnoficções em que as vozes dos sujeitos filmados irão se articular o tempo todo tanto com a voz do cineasta quanto com o ponto de vista da câmera, configurando uma multiplicidade de pontos de vista e estratégias cujas relações interessam agora colocar em evidência. Dentre todas essas vozes, a primeira que se apresenta no filme é exatamente a que aparece de maneira fugaz nessa sequência de títulos sobrepostos sobre o fundo negro que inaugura *Jaguar*. Parte da matéria fílmica, ela se coloca em posição exterior à narrativa, formando uma espécie de moldura para uma história ainda a ser materializada em imagens e sons.

O que se vê, logo a seguir, é a imagem de um céu azul e ensolarado, com umas poucas nuvens brancas. A câmera começa lentamente a se movimentar para baixo[57], passando a revelar a vegetação seca da savana. Durante esse movimento, ouve-se uma voz que se dirige a um interlocutor de nome Adam:

_ Adam, nós vamos te contar uma história.

_ Que história?

_ Da nossa viagem a Kourmi, Gana, que chamávamos naquele tempo de Gold Coast, a Costa do Ouro. Lá, onde as pessoas vão procurar dinheiro, roupas e todo tipo de riquezas.

[57] Primeira imagem bastante característica da cinematografia rouchiana. Muitos de seus filmes se iniciam com planos que revelam a mesma posição e movimentação da câmera. O olhar do espectador, ao percorrer o espaço entre céu e terra é praticamente conduzido a aterrizar na narrativa.

Aqueles habituados à filmografia de Jean Rouch imediatamente identificam a voz do cineasta como sendo a desse contador de histórias que se dirige a Adam de uma posição temporal aparentemente análoga àquela já observada nos letreiros iniciais; a voz de Rouch, tão presente na grande maioria de seus filmes, possui uma entonação de tal forma marcada e reconhecível que é possível caracterizá-la segundo o que Châteauvert identifica como sendo uma "voz autoral": espécie de assinatura que permite inscrever o realizador na própria superfície textual do filme (CHÂTEAUVERT, 1996, p.121). Curiosamente, essa voz acaba por replicar para Adam algo que já havia sido informado para o espectador nos letreiros: o fato da *Gold Coast*, no momento em que a narração se dá, não existir mais, chamando-se agora Gana. Essa redundância entre o que é dito por cada uma dessas vozes parece contribuir para a distinção entre elas, cada qual assumindo lugares diferenciados na construção narrativa do filme, segundo a perspectiva polifônica aqui adotada.

Reforçando ainda mais essa distinção, percebe-se que essa voz autoral, que costuma assumir o tom sedutor de um contador de histórias interessado em captar a atenção do seu ouvinte, se apresenta a Adam como uma primeira pessoa do plural: *nós vamos te contar uma história... Da nossa viagem...* Aqui não mais uma voz que se coloca espacialmente fora dessa história narrada, mas que indica ter participado dela junto a outros viajantes (ainda que, ao longo do filme, se perceba que sua presença se limita ao plano sonoro).

Já no que diz respeito à temporalidade, apesar de evocar uma história passada que será (re)presentificada no filme, essa voz parece se permitir assumir uma postura simultaneamente interna e externa à ação que será apresentada ao se incluir no movimento migratório realizado pelos personagens do filme. Ao mesmo tempo, o uso dessa primeira pessoa do plural em "*vamos te contar"* também pode ser entendido como a prefiguração de um compartilhamento da tarefa de narrar com as outras vozes que surgirão mais à frente em *Jaguar*, na forma dos autocomentários.

Parece interessante abrir aqui um parêntese a respeito dessa postura plural adotada no comentário do cineasta, colocando-a em perspectiva com a prática cinematográfica anterior de

Jean Rouch. Ao analisar os primeiros filmes etnográficos de Rouch (realizados entre 1948 e 1952[58]), Phillipe Lourdou aponta a incorporação das falas das pessoas filmadas nos comentários proferidos por ele em vários desses filmes, sobretudo no que diz respeito às falas ditas durante momentos cerimoniais. Sendo assim, em um período em que ainda não era tecnicamente possível registrar em direto essas falas, Rouch optou não só por descrever e explicar por meio do comentário os rituais registrados por sua câmera, como também decidiu reproduzir neste as palavras mágicas entoadas pelos sujeitos filmados, incorporando outras vozes em seu discurso (o que pode ser entendido como uma espécie de polifonia interna a própria narração que é conduzida pelo cineasta).

Segundo Lourdou, essa estratégia adotada acabou não só por singularizar os eventos filmados como conferiu uma tonalidade mais viva ao comentário. O autor aponta ainda, em sua análise, uma transformação gradativa do comentário de Rouch nesse conjunto inicial de filmes, na medida em que tonalidades narrativas e a performance característica de um contador de histórias vão sendo cada vez mais assumidas por essa voz[59]. Ao mesmo tempo, Lourdou entende essa incorporação das vozes dos sujeitos filmados pelo comentário do cineasta como parte de um movimento em que Rouch procurava estratégias cinematográficas que lhe permitissem passar a palavra aos sujeitos filmados, o que acabaria, segundo o autor, por enfraquecer o próprio caráter autoral de seu discurso:

> Esse fenômeno, que se iniciou em *Les Magiciens de Wanzerbé*, agora se intensifica. Ele prefigura aquilo que o desenvolvimento do registro sincrônico da imagem e do som em 16mm tornaram possível a partir dos anos de 1960: a restituição da "palavra viva" às personagens filmadas (Marcorelles, 1970: 127). Ao mesmo tempo, a incorporação dos diálogos das pessoas filmadas anuncia as formas dialogadas dos futuros comentários emitidos pelos protagonistas de *Jaguar* (1954-1967) e *Eu, um negro* (1958). (LOURDOU, 1995, p.123; tradução nossa)

Ainda que seja possível problematizar se realmente se trata de uma estratégia que resulta no enfraquecimento do lugar do autor no discurso fílmico, tendo em vista, a própria tonalidade marcante que caracteriza sua voz autoral já aqui apontada (isso sem falar no próprio controle exercido pelo cineasta durante a montagem), fica evidente o consequente

---

[58] Fazem parte dessa análise os filmes realizados desde *Magiciens de Wanzerbé* até *Bataille sur le grand fleuve*

[59] Do conjunto de filmes etnográficos do cineasta, o exemplo mais evidente dessa postura se encontra em *Chasse au Lion à l'arc* (filmado entre 1958 e 1965, mas lançado apenas em 1967), filme que se inicia com as imagens de um grupo atento de crianças enquanto, no plano sonoro, a voz do cineasta anuncia a história que irá lhes contar.

borramento entre as fronteiras que separam a voz de Rouch da dos sujeitos filmados em estratégias de incorporação como essas. É nesse sentido que, tanto a incorporação das falas mágicas proferidas em um ritual por sua voz, quanto a pós-sincronização dos autocomentários dos sujeitos filmados, ou mesmo a utilização da primeira pessoa do plural observada nesse início de *Jaguar*, podem ser colocados em uma mesma chave de compreensão ao se considerar o conjunto da obra do cineasta.

Outro ponto que ainda merece ser destacado nesse comentário dialogado que abre o filme é a presença de Adam, esse interlocutor-personagem de quem igualmente só a voz é dada a conhecer. Além de ouvinte da história dessa viagem a Kourmi e, portanto, uma figura essencial da narrativa que simularia o lugar do espectador (garantindo assim o próprio processo da narração), Adam cumpre também uma função essencial na lógica do movimento migratório sazonal simulado em *Jaguar*, movimento que poderia ser resumido, segundo Gonçalves, ao *"ir, o voltar e o narrar"* (GONÇALVES, 2008, p.164). Em *O real imaginado*, esse autor relembra que,

> A história da migração precisa ser contada para que continue através de outros personagens. Por isso a narrativa do filme inclui esse quinto personagem que não viveu a experiência da viagem. Adam, ao mesmo tempo que participa dos comentários, é uma espécie de migrante potencial, para quem a história deve ser contada para dar sentido á própria migração: uma viagem, uma história, uma narrativa para outrem. (GONÇALVES, 2008, p.164)

Estabelecidos esse contador de histórias que se autodeclara plural, seu ouvinte e o tema narrativo da viagem (a respeito da qual algumas informações sobre sua localização geográfica e temporal são dadas nesse início), é chegada a hora de a história começar: a música, iniciada naqueles poucos acordes ouvidos durante os letreiros, é retomada e, sobre imagens do céu visto através da vegetação, se inscrevem os créditos que indicam ao espectador o título do filme, assim como os nomes do seu produtor, diretor, montadores e atores-personagens.

Logo após esses créditos, a música que se ouve agora é outra, provavelmente vinda de uma flauta tocada conforme o costume local e que ajuda a marcar a entrada nesse universo narrativo. Ainda que não seja possível encontrar sua fonte nas imagens (e, portanto, ela deva ser considerada como extradiegética), essa música parece soar de um lugar mais próximo a esse cenário onde a história começa a se desenrolar, num exemplo claro das interrelações complexas que podem se estabelecer no espaço em que sons e imagens agem uns sobre os outros na construção da *mise en scène*.

A voz do comentador pode agora retomar a fala que fora suspensa durante os créditos, sobrepondo-se a essa música que continuará a soar ainda por um bom tempo: *A história começou na nossa pequena savana de Ayorou. Lá, nós éramos três amigos: Lam, Illo e Damouré.* As palavras ditas nesse comentário não encontram uma relação estreita com as imagens que são vistas simultaneamente: enquanto localizam de forma mais específica o cenário da narrativa, adicionando a ele seus três personagens principais, a câmera parece preferir passear pela natureza local, ora chamando o olhar do espectador para um pequeno galho com flores amarelas, ora para uma libélula pousada na vegetação ou ainda cabras que tentam encontrar alimento na paisagem árida, preenchendo assim de uma outra forma esse cenário.

Vale notar ainda que, curiosamente, ao afirmar *éramos três amigos: Lam, Illo e Damouré*, essa voz parece querer apagar sua existência enquanto um "quarto viajante" a quem coube exclusivamente a função de narrar essa história (e, portanto, construí-la em determinado nível narrativo). Tal estratégia parece reforçar a hipótese, já apontada por Lourdou, da existência de um movimento no cinema de Jean Rouch que procura constantemente formas de conferir a palavra aos sujeitos filmados. Ao mesmo tempo, problematizando esse movimento de apagamento, se percebe que essa voz autoral do comentário continuará a dominar a narrativa ao menos nesse início do filme quando, logo a seguir, passa a descrever de forma bastante didática cada um de seus três personagens principais segundo a ordem em que os anunciara:

O primeiro é Lam. Lam é um pastor Peul. Seu nome verdadeiro é Ibrahima Dia, mas nós o chamamos Lam porque em peul "Lamido" quer dizer pequeno chefe. E Lam é um verdadeiro pequeno chefe.

Lam é corajoso. Ele não fala muito, como todo bom muçulmano, e é nosso amigo desde a infância.

Ainda que durante essa fala sejam apresentadas imagens desse pastor em atividade, é evidente o quanto o comentário acaba por acrescentar àquilo que é dado a conhecer no plano visual. A origem do apelido desse personagem, seu verdadeiro nome, sua religião e traços de sua personalidade irão assim se somar a sua figura, modificando-a aos olhos do espectador por intermédio do comentário. Além disso, o espectador também é informado, nesse momento, da grande intimidade entre o comentador e Lam, visto se conhecerem desde a infância, o que acaba por conferir maior confiabilidade à voz que conta essa história.

Mas não é apenas ela a responsável por acrescentar novas informações sobre o pastor. Durante um close, em que olha diretamente para a câmera, ouve-se agora a voz do próprio ator-personagem que se dirige ao espectador: *Eu me chamo Lam Ibrahima Dia. Sou um jovem pastor. Eu trago meus animais para o rio junto com meu irmão mais novo que se chama Abdulay.*

Mais uma vez, a inclusão de uma nova voz na narrativa irá implicar a repetição de informações já conhecidas, marcando assim a distinção entre os lugares e saberes ocupados pelas diferentes vozes presentes no filme. Do ponto de vista narrativo, ouvir a fala do personagem indica a entrada na ação, em um nível distinto daquele ocupado pelas vozes de Adam e do cineasta, mesmo que esse último se esforce em ocultar sua posição privilegiada. Do ponto de vista da experiência espectatorial, é interessante notar que, ao ouvir a voz de cada um dos três personagens que irão se apresentar nesse momento, mais estas vozes irão marcar a sua distinção em relação àquela que os apresentou anteriormente e que conduziu até então essa história, colocando assim em xeque a própria estratégia de apagamento observada anteriormente no comentário do cineasta.

O segundo personagem a ser apresentado é o pescador sorko Illo Gaoudel. A câmera abandona a savana, percorrendo agora o curso de um rio tomado pela vegetação densa. A estratégia de apresentação continua a mesma: após a fala do contador de história, apresentando Illo, se segue o discurso do próprio personagem, replicando algumas das informações já conhecidas. Mais uma vez, aquilo que essas vozes revelam confere maior densidade aos personagens, ao veicularem novos significados que se associam às imagens que são dadas a ver: Illo, praticando seu trabalho, não é só um pescador como outro qualquer em sua rotina diária, mas alguém que *conhece os segredos do rio... fala a língua dos hipopótamos... um verdadeiro mago... que conhece todas as formas de piroga.* É possível notar agora, bem mais claramente do que no trecho com Lam, o descompasso entre a voz de Illo e a ação filmada em um efeito que irá se intensificando no filme pela presença cada vez maior dos autocomentários na narrativa, criando uma sensação como que de descolamento dessas vozes dos corpos filmados.

O último personagem a ser apresentado é Damouré que, diferente de seus companheiros, não se vê caracterizado conforme o trabalho que realiza, mas sim pelo fato de ser um *verdadeiro malandro* e *sedutor, que gosta mesmo é de galopar seu cavalo Tarzan*, portanto um personagem que, na lógica da narrativa, tende a ocupar a partir de então um lugar de destaque, sustentando mais fortemente o interesse e a curiosidade do espectador. É interessante notar que, além dessa caracterização que aponta para um possível

desenvolvimento aventuresco e divertido, Damouré, diferente dos amigos, se apresenta na imagem com vestimentas ocidentalizadas – shorts, camisa de mangas curtas e chapéu de *cowboy* com uma das abas viradas para cima; além disso, se percebe que o próprio nome de seu cavalo, Tarzan, estabelece uma ponte curiosa com o imaginário narrativo ocidental.

Opondo-se aos ritmos de trabalho de Lam e Illo, dependentes do tempo da própria natureza, Damouré surge na cena em um galope desenfreado, aproximando-se simultaneamente de Illo e da câmera, enquanto uma música em um ritmo que parece querer acompanhar esse galope pode ser ouvida. Pela primeira vez no filme é possível ouvir o diálogo entre os protagonistas, ainda que boa parte dele seja incompreensível aos ouvidos dos que desconhecem a língua local, formando assim uma espécie de "massa sonora" indistinta que cumpre a função de caracterizar o encontro animado entre dois velhos amigos. Mais uma

vez ainda, as vozes se descolam da ação, podendo ser escutadas mesmo quando o personagem que se vê na tela não está mais falando.

Vale ressaltar, como resultado dessa articulação descompassada entre as vozes e as imagens, o fato de que, apesar de frente a uma história que se apresenta de forma bastante didática nesse início (quase como se fosse uma narrativa feita para crianças na qual é preciso estabelecer de antemão seu cenário e personagens), parece difícil ao espectador aderir completamente a esse universo narrativo. Em outras palavras, a construção desse universo, ao se apresentar de forma aparentemente "defeituosa", acaba por evidenciar a presença de sua própria construção por conta de um tensionamento constante do plano visual por essas vozes dos autocomentários, as quais, ao simularem os diálogos entre os três amigos, se apresentam de forma "mal" sincronizada.

Terminada a sessão de apresentações, o espectador conhece agora os protagonistas dessa viagem que foram esboçados tanto pelas suas próprias vozes, como pela desse "quarto viajante" que os vê de uma posição privilegiada, mas que ao mesmo tempo, como observado, deseja se afirmar o mais próximo possível.

3.1.2. Início da aventura: os preparativos para a viagem

Junto à imagem distante de uma canoa que leva vários homens por um rio em um final de tarde, a voz do cineasta e contador de história retoma seu fio narrativo: *O pastor Lam, o pescador Illo e Damouré, o sedutor, se encontram toda semana, aos domingos, no mercado de Ayorou.* A câmera agora assume o ponto de vista que corresponde à aproximação dessa canoa da margem do rio, simulando o movimento de chegada ao mercado onde é possível ver muitas pessoas reunidas e o movimento de diversas embarcações.

Após uma breve pausa, momento em que é possível observar livremente esse cenário ao som da música que se iniciara durante a apresentação de Damouré, essa voz continua: *O mercado de Ayorou, meu velho, é formidável!* A utilização do vocativo *meu velho* nessa fala indica mais uma vez a presença de um ouvinte dessa história, apontando tanto para Adam, presente no tecido narrativo, quanto para os próprios espectadores. Ao mesmo tempo, a maneira como se refere ao local, resumindo-o a esse *"é formidável"* lhe confere um tom subjetivo, na medida em que revela o entusiasmo do comentador pelo mercado de Ayorou. Diferente do comentarista que assume a "voz de Deus" em certa tradição do cinema

documentário, o comentador de *Jaguar*, ainda que possua um grau de controle sobre a narrativa dessa migração, se mostra contaminado por ela. Em outras palavras, ao assumir a posição de um quarto viajante ausente das imagens, ele se permite transitar de forma muitas vezes ambígua entre os espaços dentro e fora dessa viagem.

Concluída a caracterização do mercado, lugar que essa voz nos informa ser aquele onde todos da região se reúnem e em que as decisões mais importantes são tomadas, o olhar da câmera se coloca em meio à multidão que permanece nas margens do rio para registrar o desembarque de Illo, o pescador. Em seguida, surge Lam, o pastor, que chega ao local por via terrestre conduzindo seu rebanho. O comentador informa, nesse momento, que a ida do pastor ao mercado tem por objetivo a venda de um touro, mas que, ao acompanhar-se de todo seu rebanho, Lam sentiria menos a perda do animal. Essa afirmação denota um conhecimento tal do personagem que permite a essa voz transmitir a seus ouvintes não só aquilo que é da ordem do visível, mas também revelar elementos da subjetividade de Lam, confirmando assim a intimidade com este que já declarara anteriormente.

Ao mesmo tempo, ao agregar constantemente novos sentidos às imagens que são vistas no filme, esse contador da história reforça mais uma vez seu considerável controle na condução da narrativa devido a um efeito constante de *supra mise en scène* que é exercido por seus comentários. Dito em outras palavras, seus comentários acabam por desenvolver uma encenação própria que se sobrepõe àquela realizada pela imagem, recobrindo-a e com isso conduzindo a percepção do espectador. Segundo France (1990), esse tipo de comentário não se aplica diretamente à coisa comentada, mas estabelece uma relação de cooperação com o espectador do filme, ao estabelecer com esse um diálogo latente:

> Essa cooperação toma a forma de um diálogo latente, implicitamente subjacente à criação do comentário, e que transforma o enunciado manifesto por ele em uma resposta do realizador do filme às questões fictícias do espectador que são antecipadas por ele.[...] Consequentemente, o comentário faz sua própria contribuição à *mise-en-scène* do real, completando ou concorrendo com a *mise-en-scène* da imagem, por aquilo que chamei de *supra mise-en-scène*, uma expressão manifesta do diálogo fictício que o cineasta mantém com o espectador do filme. (FRANCE, 1990, p.4; tradução nossa)

O plano sonoro se verá preenchido agora por palavras de um diálogo intenso que não é possível decifrar enquanto Lam negocia a venda do animal. A câmera se volta para a ação dos negociantes, acompanhando em seguida a trajetória de Lam que se distancia do local após a conclusão da venda. Nesse momento, a voz do comentário anuncia que a viagem para a *Gold Coast* foi decidida entre os amigos quando Illo e Lam se reuniram a Damouré em seu quartel-general: a árvore em que este costumava prestar serviços como escrivão no mercado de Ayorou. Percebe-se que Damouré, o sedutor, distingue-se agora não só por alguns traços de sua personalidade e vestimentas, mas igualmente por saber ler e escrever, o que lhe garante um status diferenciado entre seus companheiros de viagem, assim como na sociedade local.

É exatamente a voz de Damouré que irá assumir a função de comentador das imagens nesse momento do filme, explicando ele próprio as particularidades de seu trabalho como escrivão. Inicialmente, ouve-se um breve diálogo entre ele e Lam: os amigos se cumprimentam e trocam algumas palavras na língua local que mais uma vez não são traduzidas para o espectador. Em seguida, Damouré explica, agora em francês, as ações que são apresentadas nas imagens: ***Agora***, *escrevemos. Tenho como intérprete,* ***aqui****, Albora, que traduz, porque eu não falo bella. Eu leio os papéis dos impostos e ganho 10 francos, 15 francos* (grifo nosso).

Mais uma vez é interessante abrir um parêntese na análise do filme, relacionando-a ao conjunto da obra de Jean Rouch. Uma característica curiosa de sua cinematografia é o fato de que, tendo trabalhado por décadas entre os Songhay e os Dogon na África, Rouch sempre dependeu da intermediação de informantes locais falantes do francês e se recusou, de maneira geral, a utilizar legendas em seus filmes mesmo quando isso já era tecnicamente possível (HENLEY, 2009, p.307). Via de regra, com exceção dos momentos em que as falas dos sujeitos filmados foram incorporadas em seu comentário, as falas em língua local que podem ser escutadas em seus filmes realizados na África permanecem inacessíveis a maior parte dos espectadores, como observado nesse breve diálogo entre Lam e Damouré, assim como em muitos outros trechos de *Jaguar*.

No que diz respeito à maior parte de sua obra, circunscrita à prática etnográfica, observa-se que a compreensão daquilo que se vê no cinema de Rouch depende, em grande parte, do comentário do cineasta que via de regra acompanhava as imagens filmadas. Por meio de sua voz autoral e sedutora, que recobre as imagens com sua encenação própria, Rouch contextualiza e explica constantemente a seus espectadores aquilo que estes vêem, tentando assim conduzi-los a uma determinada apreensão.

Contudo, retornando à análise de *Jaguar*, percebe-se que nesse mesmo momento em que os três amigos se encontram reunidos no mercado de Ayorou, Damouré irá ultrapassar seu papel como personagem dessa viagem, acedendo a um novo nível narrativo, na medida em que passa a ocupar a posição de um segundo comentador no plano sonoro do filme.

Colocados em perspectiva com a obra do cineasta, esses dois movimentos simultâneos que se apresentam no trecho em questão (a passagem da posição de comentador para o personagem *versus* o acesso limitado aos significados veiculados na língua local), sugerem que, se por um lado existe um movimento de compartilhamento do lugar de fala no cinema de Rouch, por outro lado se observa, simultaneamente, um posicionamento de controle sobre a matéria fílmica e os significados que a ela podem ser atribuídos. A existência desses dois movimentos parece estar na raiz da ambiguidade e consequente polêmica que costuma ser relacionada à prática da antropologia fílmica de Jean Rouch e se explicaria, segundo Paul Henley, pelo caráter fortemente autoral que se alia às estratégias de improvisação praticadas pelo cineasta:

> Em Rouch, a própria essência da prática cinematográfica era a performance improvisada, porém altamente autoral em todos os níveis do processo de realização: no campo, enquanto filmava; na sala de edição, durante a montagem; no estúdio de som, enquanto narrava. Essa performance autoral continuava mesmo após o

> lançamento dos filmes, pois, para Rouch, era parte do processo de fazer um filme viajar pelo mundo com esse e improvisar performances verbais sobre seus significados a cada projeção, fosse imediatamente frente à platéia, ou mais tarde, nas muitas entrevistas que concedia a seus admiradores. Em resumo, do começo ao fim, havia uma reivindicação extremamente firme da autoria no coração da *práxis* Rouchiana. (HENLEY, 2009, p.309; tradução nossa)

A perspectiva analítica aqui adotada, ao propor evidenciar as relações construídas entre as diferentes vozes presentes nas etnoficções realizadas por Jean Rouch, permitiu identificar na materialidade fílmica desses minutos iniciais de *Jaguar* tanto o recurso ao compartilhamento da voz narrativa, como a posição estrategicamente controladora ocupada pela voz do cineasta e que se evidencia pela *supra mise en scène* por ela exercida, assim como por sua tonalidade marcante. Dessa forma, acredita ser possível problematizar a postura defendida por Henley sem, contudo, contradizê-la. Se, por um lado, a performance da voz de Rouch aponta para a reivindicação autoral de que fala o autor, o fato de os protagonistas de *Jaguar* poderem assumir, também eles, o posto de comentadores parece reforçar a perspectiva defendida por Lourdou, para quem as diferentes estratégias de compartilhamento de que lançou mão o cineasta teriam como consequência o enfraquecimento do status autoral de sua voz.

O que se percebe, pela análise empreendida até então, é que ambos os movimentos, de afirmação e de enfraquecimento do discurso autoral, estão simultaneamente presentes em *Jaguar*, cujo interesse maior parece exatamente se fundar no paradoxo inevitável entre esses dois desejos que mobilizavam a prática do antropólogo-cineasta e que se viram evidenciados, sobretudo, em suas etnoficções.

Observa-se que o comentário de Damouré, nesse momento em que explica seu ofício como escrivão, tende a apontar mais diretamente para o plano das imagens, surtindo um efeito de dupla descrição, já que cumpre a função principal de traduzir em palavras aquilo que pode ser visto. Contudo, assim como já apontado a respeito dos comentários proferidos por Rouch, será possível perceber, em outros momentos do filme, o exercício de uma *supra mise en scène* nos autocomentários realizados pelos protagonistas.

Damouré irá relembrar o caso que atendia naquele momento, presentificando-o em sua narração, ao mesmo tempo em que convida Adam e o espectador a observarem as imagens com ele: ***Veja**, por exemplo, esse pai de família. Ele tem que pagar 15.800 francos de imposto. Eh, **meu velho**, é porque ele é rico, ele tem muito gado!* (grifo nosso). Contudo, a voz de Rouch retoma as rédeas do comentário logo em seguida, relacionando as imagens dos jogadores de cartas que estavam próximos a eles no mercado à decisão da viagem para a *Gold*

Coast: *Ele não tem mais dinheiro e é hora de pagar os impostos. Mas, ao lado da nossa árvore, estão os jogadores de cartas. São os jovens que partiram para Kumasi, aqueles que sonhamos imitar, os Kurmize. Nós também precisamos partir.*

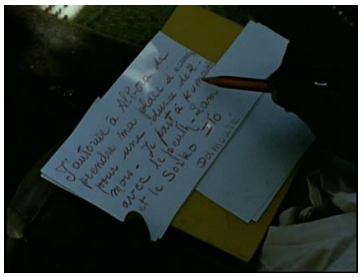
A fala do contador de história, que havia retomado seu ritmo cadenciado, é rapidamente interrompida pela voz de Damouré, a qual invade novamente o plano sonoro, estabelecendo neste um espaço dialógico para os comentadores presentes no filme:

Damouré: _ *Sim, precisamos partir. A Costa do Ouro, nós precisamos ir para lá. Veja...*

Illo: _ *Não tem jeito...*

Damouré: _ *Não tem jeito... Veja, mesmo aqueles que partiram há um ano e que jogam carta estão melhores do que nós, porque ninguém ri deles. Nós... as moças riem de nós. É preciso conhecer esse lugar.*

Uma voz, que parece ser a de Lam, exprime sua concordância com a fala de Damouré e o efeito de dupla descrição se evidenciará novamente. Sobrepondo-se à imagem do bilhete que escreve antes de abandonar sua posição de escrivão para seguir em viagem com os amigos, Damouré lê as palavras reveladas na imagem de acordo com o ritmo do lápis que as percorre: *Eu autorizo Albora a me substituir como escrivão durante o período de dois meses. Vou para Kumasi com o Peul Lam e o Sorko Illo. Assinado: Damouré.*



Ao mesmo tempo em que essa estratégia revela sua redundância, já que a imagem permite que o espectador leia claramente o bilhete escrito por Damouré, o fato de o personagem didaticamente acompanhar essa leitura com sua voz parece apontar mais diretamente para o espaço dialógico em que ele se encontra, ao endereçar essa leitura aos companheiros com quem conversa enquanto observam as imagens. Nesse sentido, evidencia-

se com maior clareza a existência de dois níveis narrativos distintos ocupados pelos personagens/comentadores de *Jaguar*: aquele da viagem e, portanto, do presente visível da ação; aquele que é encenado, pouco a pouco, pela presença crescente dos autocomentários no filme, e que aponta para o espaço invisível no qual os viajantes assistem reunidos às imagens para, a partir destas, reviverem e contarem suas aventuras a partir de um lugar distinto e temporalmente posterior. Contudo, é importante ressaltar o fato de que os limites entre esses níveis, espaços e temporalidades nem sempre são evidentes para o espectador e, por isso, é possível afirmar que as posições que vão sendo ocupadas pelos personagens e suas vozes em *Jaguar* têm como princípio fundamental a ambiguidade.

A seguir, as imagens revelam o momento em que o ex-escrivão se levanta e abandona o seu posto. Os amigos o seguem e os três se afastam de costas para a câmera que permanece posicionada embaixo dessa árvore. Enquanto ocorre a ação, essa é comentada por Damouré que continua a travar o diálogo com seus companheiros no plano sonoro, apressando-os a partir:

Damouré: _ *Agora, meus companheiros, é preciso fazer o "sola". Vamos partir, porque não vai ser fácil. Parece que é preciso um mês para chegar á Costa do Ouro.*

Lam: _ *Um mês e cinco dias...*

Damouré: _ *Um mês e cinco dias.*

Lam: _ *Um mês e cinco dias...*

Illo: _*Um mês e vinte dias.*

Lam: _ *Você tem carteira de identidade? Porque eu não tenho.*

A câmera abandona o mercado de Ayorou e o que se vê agora é a imagem de Lam e Illo que caminham pela savana. Lam, o pastor, conhece bem a floresta e por isso é ele que assumirá o controle do comentário nesse momento, explicando a Illo (mas também a Adam e aos espectadores) como preparar a cabaça que cada um deve levar na viagem para armazenar água. Segue-se, no filme, a realização de todos os preparativos necessários para o sucesso da aventura a ser enfrentada pelos três amigos, os quais compreendem tanto a preparação das cabaças, como a realização de diferentes práticas religiosas e rituais que seriam necessárias para garantir a proteção dos viajantes durante a migração[60].

[60] Marco Antonio Gonçalves analisa essas mesmas passagens referindo-se à presença de "videoclipes etnográficos" no interior do filme. Ainda que o termo utilizado pelo autor seja bastante questionável, é importante ressaltar a presença de diversos trechos ao longo de *Jaguar* em que a câmera descreve,

Contudo, diferente da grande parte da filmografia de Jean Rouch, a técnica apresentada nas imagens não se vê descrita e explicada pela voz do cineasta – especialista em antropologia que atuaria como um intermediário autorizado entre os sujeitos filmados e os espectadores do filme. É pelo diálogo simulado entre Lam e Illo no plano sonoro que irá se construir a compreensão dos procedimentos necessários à preparação da cabaça. Curiosamente, esse diálogo "vaza", sobrepondo-se ao plano que inaugura o trecho seguinte, quando Lam e Illo vão à festa de Walima pedir proteção a Alá.

Em toda essa passagem em que os amigos cumprem suas obrigações religiosas, fica evidente o transitar ambíguo das vozes dos comentadores entre os diferentes níveis narrativos de *Jaguar* aqui já citado. Se no plano visual Lam, Illo e Damouré se apresentam como personagens da viagem para *Gold Coast*, observa-se que, no plano sonoro, suas vozes tanto podem se ancorar nas imagens, ao simularem diálogos, quanto podem revelar um posicionamento externo à ação. A chegada de Lam e Illo à festa de Walima, por exemplo, é comentada por Damouré que posiciona seu discurso como o de um narrador a quem cabe conduzir a cena: *Primeiro é preciso pedir proteção para a viagem ao bom Deus. É por isso que, agora, meus companheiros Lam e Illo, que são marabutos, vieram assistir a essa festa de Walima, a descida do Alcorão.* A voz de Lam, por sua vez, irá marcar, em seguida, a transição das vozes para o presente da ação ao pronunciar *Salaam aleikum*, enquanto os dois amigos se acomodam no local e iniciam suas orações. O plano sonoro será então preenchido pelo fervor das palavras proferidas pelos três amigos. Contudo, ao serem articuladas com diferentes planos da festa, essas vozes parecem curiosamente exceder às imagens, colocando-se simultaneamente dentro e fora desse nível narrativo.

Damouré lembra que ainda é preciso pedir a ajuda dos espíritos *holey* para a proteção da viagem. Nesse momento, surgem imagens de mulheres em transe e as vozes dos personagens (com a de Damouré em primeiro plano), se apropriam das falas características desse contexto ritual. A *mise en scène* dos comentários, nessa passagem, potencializa aquilo que as imagens revelam, num efeito semelhante ao que Lourdou identifica ao analisar a incorporação das palavras rituais pelo comentário de Jean Rouch nos seus primeiros filmes.

---

pacientemente, técnicas tradicionais da região segundo moldes mais tradicionais do cinema etnográfico: "*Começa a preparação da viagem: Lam diz que sempre leva uma cabaça com água quando pastoreia o gado e, portanto, resolve empreender o mesmo ritual de partida; coleta três cabaças e explica, como em um videoclipe etnográfico clássico, o modo de cortá-las, limpá-las e amarrá-las de modo que possam transportá-las com auxílio de um pau pendurado no ombro*." (GONÇALVES, 2008, p.167)

Ausentes das imagens, os comentadores incluem-se em certa medida nessa ação pela intervenção de suas vozes e, assim como as mulheres filmadas, se deixam possuir por ela.

Orientados pelos *holey*, Lam e Illo irão perseguir e matar um abutre no trecho que se segue, para assim conseguirem o bico do animal que lhes protegeria durante a viagem. Vale notar que as imagens da morte do abutre, assim como a cena anterior da possessão, remetem a uma temática central da prática etnográfica de Jean Rouch, podendo assim ser relacionadas a outros rituais e sacrifícios de animais que foram registrados pelo cineasta ao longo de sua carreira. Percebe-se, ainda, que as imagens em questão revelam com naturalidade os detalhes da execução da tarefa demandada pelos espíritos (o que muitas vezes se revela incômodo ao olhar de boa parcela do público ocidental[61]) – uma tarefa que as vozes de Lam e Illo revivem, simultaneamente, no plano dos comentários.

Completando os passos necessários para que os deuses lhes assegurem o sucesso da viagem, os três amigos finalmente seguem para Wanzerbé[62], conforme é antecipado no

[61] O exemplo mais extremo, nesse sentido, com certeza está na cena em que os possessos sacrificam e comem um cachorro em *Os mestres loucos* (1957) durante a cerimônia anual dos *Hauka*.

[62] Região dos Sohantyé e em que Rouch realizou um de seus primeiros filmes durante a expedição etnográfica realizada entre 1948-1949: *Les magiciens de Wanzerbé* (1949). Segundo consta em catálogo recentemente

comentário de Damouré que se inicia ao mesmo tempo em que se vêem os três amigos, de costas, abandonarem o local em que cumpriram o pedido dos *holey*. O plano seguinte revela a chegada dos viajantes a um poço onde se encontram algumas pessoas reunidas. O comentário de Damouré irá revelar, nesse momento, o caráter malandro e sedutor já anunciado na caracterização do personagem feita ao início do filme. Inicialmente, Damouré apenas descreve aquilo que vê nas imagens, mas, logo após, irá assumir um tom ao mesmo tempo artificial e cômico, simulando um diálogo com as moças que encontram:

Damouré: *_Passamos ao lado dessa árvore leprosa, onde tem um poço... e, evidentemente, ao lado do poço, estão todas as moças bonitas da região.*

_ Senhoritas, nós temos a honra de cumprimentá-las no momento em que passamos por sua bela vila para ir ver o maior sohantyé de todos, Mossi... para negócios que nos dizem respeito pessoalmente, evidentemente. Mas, antes de ir ver Mossi, nós temos a honra de pedir-lhes um pouco de água.

A articulação dessa fala com as imagens que a acompanham é bastante curiosa. Enquanto ela transcorre, e antes mesmo de ela estar concluída, é possível ver os amigos beberem água em uma cabaça e conversarem entre si, o que acaba por reforçar o caráter artificial e brincalhão da fala de Damouré. Ao mesmo tempo, a esse evidente descompasso entre sons e imagens, irá se somar uma ancoragem peculiar entre eles no momento em que a câmera revela uma das moças que simplesmente não consegue conter o riso. Se, por um lado, a articulação desse riso com o diálogo simulado por Damouré irá potencializar seu efeito cômico para o espectador, por outro lado, sugere a possibilidade de uma sincronização na "contramão": não mais o caso em que os comentadores adentram no nível narrativo onde a ação transcorre, mas como se os personagens presentes na ação pudessem aceder ao nível dialógico onde os comentadores se reúnem. A moça que surge rindo na imagem parece, assim, se divertir com a fala de Damouré tanto quanto os espectadores.

---

organizado, "[...] *esse testemunho cinematográfico é um documento excepcional sobre a vida cotidiana dos Sohantyé, que detêm um dos maiores poderes de magia na região Songhay. Também foi a primeira vez que os poderes mágicos se viram manifestados para o espectador ocidental, para o qual assim foi dada a prova de que não se tratava de uma ilusão coletiva"* (ARCHIVES FRANÇAISES DU FILM, 2010, p.32; tradução nossa)

De modo geral, se observa que a voz de Rouch, primeiro comentador das imagens, acaba por perder gradativamente seu espaço para os autocomentários presentes no filme. As imagens se verão invadidas pelas falas de Damouré, Lam, Illo (sobretudo pelos dos dois primeiros), multiplicando, assim, as vozes que contam essa história. Contudo, a voz do cineasta voltará a se pronunciar, assim que os amigos finalmente chegam a Wanzerbé: *Então, Mossi joga as estrelas, que ele conta em pares e ímpares. "Diam"! Desgraça. O caminho é ruim, e Mossi nos diz: "Walai (?)! Voltem essa noite, porque durante a noite as palavras ruins não podem ser vistas."*

Enquanto essa fala transcorre, sobrepondo-se à massa sonora indistinta das palavras trocadas pelos personagens, as imagens revelam os três amigos reunidos a Mossi enquanto esse cumpre o ritual de adivinhação; mais uma vez a presença do quarto viajante na cena se cumpre exclusivamente no plano sonoro, ainda que ele assuma a primeira pessoa do plural em seu discurso. As mãos do adivinho surgirão em *close*, como se a câmera quisesse desvendar os segredos do ritual por meio dessa estratégia de aproximação. Simultaneamente, a voz do cineasta, a quem cumpria narrar a ação, irá incorporar a voz de Mossi, reproduzindo sua entonação própria e as orientações que foram recebidas pelos três amigos durante a visita:

À noite, Mossi joga os sete cauris, os sete búzios que prevêem o futuro. "Diam! O caminho é ruim... o caminho é muito ruim. Vocês sofrerão acidentes. Vocês ficarão doentes. O caminho é ruim. Subahana! Desgraça!"

[vozes dos personagens em segundo plano]

E depois Mossi nos diz: "O caminho está melhor. Quando chegarem à Gold Coast, no primeiro cruzamento, se vocês se separarem para que cada um continue sozinho seu caminho, então talvez vocês possam evitar os acidentes e doenças. Depois disso, vocês poderão se reencontrar e, então, com a graça do bom Deus, o caminho será bom. O caminho é bom." E Mossi abençoa nosso caminho com a terra. "O caminho é bom... o caminho é muito bom."

A viagem tem seu destino selado e os acontecimentos que se seguem se veem em certa medida antecipados pelas palavras mágicas de Mossi que a voz do comentador incorpora e reproduz nesse momento. Dam, Illo e Damouré continuarão sua viagem e, ao chegarem à *Gold Coast*, cada qual irá viver seu percurso pessoal antes de se reunirem novamente ao final do filme.

Contudo, percebe-se que essa separação dos três amigos é relativa, pois os antigos companheiros de viagem continuarão reunidos no plano sonoro do filme, ao comentarem as imagens de suas diferentes aventuras e dialogarem sobre elas, mesmo quando fisicamente impossibilitados de estarem presentes na ação registrada pela câmera. Dessa forma, é possível afirmar a existência de uma impregnação constante do plano visual pelos autocomentários, os quais, ao intervirem com sua encenação própria, acabam por estabelecer a onipresença desses viajantes na matéria fílmica, inserindo-os no tecido narrativo mesmo naqueles momentos que lhe seriam interditados segundo uma lógica linear do enredo.

Como se tentou demonstrar na análise, essa possibilidade de multiplicar os lugares ocupados pelos personagens do filme se dá, sobretudo, pela articulação de dois níveis narrativos distintos pelos quais tais personagens acabam por transitar o tempo todo no filme, muitas vezes de forma ambígua. Observou-se, ainda, que dessa articulação peculiar dos comentários com as imagens surge a abertura de um espaço dialógico no qual se entrelaçam não apenas as vozes de Lam, Illo e Damouré, como também a do cineasta e a de Adam, ouvinte-modelo dessa história que personifica, no plano sonoro de *Jaguar*, o diálogo potencial com o próprio espectador.

Ao se deter exatamente sobre a construção desse espaço dialógico pela presença dos autocomentários no filme, Gonçalves irá retomar a questão da autoria na prática de Jean Rouch que, como observado anteriormente, se constitui como um espaço em que o desejo de pluralidade encontra um inevitável tensionamento. Segundo o autor,

> A reinvenção do som através dos comentários pós-filmagem e a improvisação diante da câmera criam uma linguagem fabulativa que constrói a realidade. Inversão importante na concepção tanto de um filme documentário quanto de uma etnografia na medida em que não era evocado um discurso nativo genérico para dar autenticidade ao filmado mas um discurso nativo que se queria autor, que inventa, fabula, e que, evidentemente, reivindica autoria. O que Rouch consegue, de fato, com o seu cinema e sua etnografia não é simplesmente dar voz aos nativos ou aos africanos oprimidos pelo colonialismo e tão pouco pretende falar da colonização em África, mas tomar seus amigos e interlocutores a sério, no sentido de que sua etnografia era realmente compartilhada entre autores: Rouch e seus colaboradores. [...] Desafiando, por assim dizer, o "discurso nativo" ou a "paráfrase nativa", propunha uma nova conceituação de autoria que englobava todos os envolvidos e, por isso, no cinema e na etnografia de Rouch encontram-se múltiplas verdades, múltiplos autores e diferentes percepções. (GONÇALVES, 2008, p.200)

Acredita-se que a construção dessa multiplicidade de que fala Gonçalves se viu evidenciada pela análise da espessura narrativa do filme durante essas suas sequências iniciais. Já no que diz respeito à concretização de uma autoria compartilhada no cinema de Jean Rouch, acredita-se ser necessário relativizar a afirmação do autor citada acima, tendo em vista a orquestração final dos sons e imagens registrados que, em última análise, sabe-se ser de responsabilidade do cineasta durante seu trabalho conjunto com o montador do filme. Além disso, concorre para a necessidade dessa relativização o próprio comentário proferido por Rouch no filme – ainda que se autodeclare constantemente um dos viajantes, sua ausência das imagens, aliada a uma performance particular, acabam por caracterizá-lo muito mais sob o registro de um narrador da história do que como personagem da aventura. Contudo, é importante ressaltar como, ao mesmo tempo, foi possível observar no filme em que medida esse compartilhamento se concretiza, de forma muito interessante, enquanto um movimento que a todo momento impulsiona a narrativa e que viria a caracterizar a etnoficção rouchiana que se viu inaugurada em *Jaguar*.

3.1.3. No território dos Somba ou o Outro africano

Pouco mais de 15 minutos após o início do filme acontece o encontro de Damouré, Lam e Illo com os Somba durante uma sequência de aproximadamente quatro minutos de duração. Logo após encontrarem um veículo acidentado na estrada e tecerem diferentes comentários a respeito, a imagem mostra um plano geral de uma paisagem onde se vê uma

montanha ao longe. Nesse momento, se ouve a voz de Damouré que se dirige aos amigos, estabelecendo o seguinte diálogo com Lam:

Damouré: _ *Olhe, Lam, essa montanha lá! Agora nós estamos longe de casa, no norte de Daomey.*

Lam: _ *Aqui é o país Somba!*

Damouré:_ *O país Somba?*

Lam: _ *Sim.*

Damouré:_ *Vocês não conhecem o país dos Somba?*

[...]

Damouré: _ *Essa é a região de Natitingou.*

Enquanto transcorre esse breve diálogo inicial, se seguem planos cada vez mais aproximados desse local identificado pelos dois. Da imagem da montanha, surge a visão de um conjunto de casas ainda distantes, para, em seguida, ser possível identificar algumas pessoas em movimento nesse cenário. Fica evidente, na descrição desses primeiros segundos da sequência, a forma como o diálogo travado entre Damouré e Lam é fundamental para a compreensão das imagens, recobrindo-as em um efeito de *supra mise en scène*: apesar das imagens simularem a aproximação com esse novo território em que os viajantes chegam, supostamente dando a ver aquilo que é visto por eles nesse percurso, é somente ao escutar os comentários que se torna possível identificá-las. Na análise do restante da sequência, essa relação de dependência e consequente condução do espectador pelos autocomentários será uma constante durante o encontro de Lam, Illo e Damouré com os Somba.

Pouco a pouco, a câmera continuará se aproximando desse novo cenário, permitindo identificar os rostos e os gestos dessas pessoas, culminando com o momento em que os protagonistas se vêem finalmente incluídos na imagem. Durante o desenrolar da sequência, é interessante notar, sobretudo, a forma como o diálogo travado entre os três companheiros de viagem irá revelar diferentes posicionamentos que vão sendo ocupados por cada um deles com relação aos Somba e seus costumes. Damouré, que já se sabe ser o mais instruído entre os três, assumirá gradativamente em suas falas a tarefa de informar e orientar os amigos frente a esse povo que consideram diferente especialmente pelo fato de andarem nus: *Bom, na escola me ensinaram que os Somba são os homens do norte de Daomey, mas que eles não querem roupas. Então... eles vendem sabão. É por isso que....* Porém, a "aula" de Damouré é interrompida pela reação de Illo e as imagens revelam esse mesmo personagem vertendo a água de uma cabaça enquanto caminha próximo às casas dos Somba. Inicia-se novamente o diálogo entre os viajantes que agora se verá pontuado e conduzido por Damouré na maior parte do tempo durante o encontro dos três viajantes com os Somba:

Illo: _ *Eh, veja os Somba! Os Somba são assim.*
Damouré: _ *Illo diz que não quer a água dos Somba.*
Illo: _ *Ei, ela não é boa!*

Do ponto de vista da articulação entre os planos visual e sonoro, é possível perceber como esses autocomentários se configuram, mais uma vez, em um espaço ao mesmo tempo dentro e fora delas: frente à ação de Illo que rejeita a água, sua recusa é novamente encenada pelas palavras de Damouré, às quais Illo reage, justificando-se para o amigo de uma ação já distante no tempo mas que se vê revivida, em certo sentido, no plano sonoro em que esse diálogo é travado entre eles. Reafirma-se, assim, a constatação de que a posição dos personagens se vê multiplicada no filme não apenas espacialmente, mas também no que tange às diferentes temporalidades narrativas presentes no filme.

De modo geral, no decorrer dessa sequência, a posição ocupada por Lam e Illo será a de não deixarem de se comparar e continuamente reparar em tudo aquilo que, na imagem dos Somba, lhes parece(u) novo, espantoso ou mesmo engraçado. A Damouré, por sua vez, parece caber uma posição de certo modo paralela àquela esperada na própria prática etnógrafica e que se revelará nos diferentes momentos em que tenta ensinar aos amigos a importância de respeitarem os Somba, independentemente de suas diferenças com relação a eles.

É nessa direção que irão intervir seus comentários durante os planos seguintes que mostram o contato de Lam com os habitantes locais. Nas primeiras imagens, pouco iluminadas devido à aproximação da noite, se destaca o tapa-sexo branco utilizado por um homem Somba que cumprimenta Lam. Frente a essa visão, que parece causar espanto no companheiro, Damouré provoca, divertindo-se com a situação:

Lam _ *Ei, olhe! Uhhh, o que é isso?*
Damouré _ *O que você está vendo aí?*
Lam _ *Vejo uma coisa lá embaixo... branca, branca, branca!*
Damouré _ *(risos) Mas isso, branco, branco... Ah, isso é a máquina dele!*

No entanto, Lam continuará nessa posição de estranhamento quando, logo a seguir, declara seu temor frente aos objetos da "feitiçaria" Somba que encontram (penas, crânio e marcas de sangue de um animal que indicam a realização de um ritual de sacrifício). Nesse momento, Damouré tenta tranquilizá-lo ao ensinar que os Somba são conhecidos por tal prática, replicando didaticamente, em sua fala, as marcas do ritual que se vêem reveladas nas imagens em um caso típico de dupla descrição.

Essa breve passagem é no fundo bastante curiosa, tendo em vista que, anteriormente, os próprios viajantes haviam recorrido a práticas religiosas semelhantes no intuito de garantirem o sucesso de sua empreitada em direção à *Gold Coast*. Em um dos momentos, inclusive, matam um animal para obterem um amuleto e, diferente do que ocorre na sequência entre os Somba, a execução desse sacrifício animal é mostrada pela câmera em todos os seus detalhes.

Contudo, mesmo tendo igualmente participado de situações análogas ao que observam no território Somba, Lam continuará a julgar esse povo por conta de tal prática: *São coisas que eu nunca tinha visto. Já ouvi falar... Falamos de feiticeiros e dos Somba que andam nus. E eu cheguei aqui, eu vejo os Somba, mas não estou certo de que eles sejam homens.*

Se é possível afirmar, da análise da sequência, que Damouré tende a ocupar uma posição paralela a do etnólogo, Lam, por sua vez, parece assumir nesse momento seu contraponto, ao encarnar, por meio de sua voz, o personagem que tende a julgar e rejeitar a diferença. O que se quer evidenciar, pela análise, é o modo como esses posicionamentos diversificados assumidos por um mesmo personagem se concretizam no interior do filme pela *mise en scène* dos autocomentários, na medida em que estes acabam por permitir o deslocamento dos protagonistas da ação filmada. Dessa forma é possível entender a aparente contradição entre a fala de Lam e as ações praticadas pelos companheiros anteriormente no filme – o que se mostra como contradição à primeira vista, pode ser então compreendido ao se levar em consideração a possibilidade de que um mesmo personagem ocupe diferente posições no interior da narrativa fílmica, reinventando-se a si próprio pelo jogo lúdico da improvisação.

Logo após esse encontro de Lam com a religiosidade Somba, os diálogos improvisados e as imagens conduzirão agora o espectador a apreciar junto com os três amigos os diferentes ornamentos utilizados por um grupo de mulheres. Nesse momento, Damouré irá assumir novamente a palavra acrescentando novos argumentos ao seu discurso em prol do respeito à diferença: *Como se diz, quando se chega em um país é o país que nos modifica e não nós que modificamos o país. É por isso que eu, Damouré, sempre galã quando perto das mulheres, estou só de shorts.* Simultaneamente ao desenrolar dessa fala, surge a imagem de Damouré sem camisa interagindo com um grupo de mulheres Somba; no entanto, não é possível ouvir o diálogo estabelecido entre eles. De maneira análoga aos três comentadores, o espectador é assim colocado na posição de um observador distanciado do presente dessa ação. Além disso, percebe-se que seu olhar parece não pode percorrer livremente os diferentes elementos dessa imagem já que, conduzido pela voz de Damouré, necessariamente tenderá a se fixar na figura sem camisa do personagem que foi destacada pelo autocomentário.

Contudo, cabe observar aqui que é exatamente por abrirem a narrativa fílmica para a possibilidade de múltiplos posicionamentos dos personagens, que os autocomentários permitem a estes a possibilidade de também escaparem a uma definição estereotipada. Frente às imagens seguintes do mercado Somba, onde todos se encontram reunidos ao redor de uma grande árvore, Damouré poderá, assim, se juntar aos amigos nas brincadeiras que a visão da nudez entre os Somba provoca sobre eles. Lam, por sua vez, poderá igualmente incorporar em seu discurso uma atitude respeitosa frente aos Somba ao reagir ao chamado de um dos amigos para que repare em um homem idoso que olha fixamente em direção à câmera:

_ *Olhe, Lam! Você viu aquele velho ali?*

Lam: _ *Eu vi o velho. Ele não está nada contente que estejamos olhando pra ele. Mas ele não pode dizer nada porque não estamos rindo dele. Se tivéssemos rido ele teria se zangado...*

Damouré:_ *Ah! Bom...*

Na sequência de tal observação, agora será a vez de Lam informar e descrever aos companheiros os diferentes elementos da imagem em que irão se deter. Sua fala, em conjunto com os enquadramentos realizados pela câmera, conduz a apreciar certas particularidades presentes nas imagens dos Somba, tal como o enfeite de pena atravessado no nariz de uma mulher, os cachimbos, um chapéu ou os óculos de armação branca que são utilizados por um jovem. Por fim, Lam anuncia que a dança dos Somba irá começar, ao mesmo tempo em que surge a imagem de um jovem tocando flauta e seu som passa a ser ouvido. Nesse instante, irá ocorrer a suspensão dos autocomentários e o espaço sonoro será preenchido por diferentes vozes, cantos e sons de instrumentos enquanto transcorre essa dança. Trata-se, aqui, do único momento durante toda a sequência em que aquilo que se escuta diz respeito unicamente ao

presente da ação filmada; o olhar do espectador parece agora ter a permissão para percorrer livremente as imagens, sem ser conduzido pelos comentários realizados que saturam constantemente a narrativa fílmica. Nesse momento, curiosamente, são os Somba que parecem encaram o espectador, ao olharem fixamente para a câmera que os observa de perto.

No entanto, esse breve intervalo, de pouco menos de um minuto, é invadido novamente pelo discurso de Damouré que retoma sua fala enquanto a câmera, agora muito mais próxima desse universo, revela closes sorridentes dos Somba em festa:

Os Somba são pessoas realmente muito amáveis. Lam, Illo, vejam... não é porque eles estão nus que podemos rir deles. O bom Deus quis que eles fossem assim. É como entre nós, o bom Deus quis que usássemos roupas. É por isso que não devemos rir deles, eles são realmente amáveis.

Enquanto profere essa fala, é possível ouvir algumas interjeições dos amigos, revelando a concordância com aquilo que Damouré lhes fala. A câmera agora se afasta do local em que os Somba estavam reunidos, dirigindo o olhar para os galhos superiores de uma árvore localizada ao lado de onde se desenrola a ação. Lentamente, se inicia um movimento

descendente, análogo ao da abertura do filme, enquanto Damouré conclui seu discurso ao afirmar para os companheiros que os Somba *são irmãos como nós*. Virtualmente, esse "nós" que se instaurara desde o início do filme, incluindo em si não só cada um dos três amigos, mas em certa medida o próprio cineasta, se torna potencialmente mais plural, ao aceitar a alteridade Somba. Simultaneamente, ao ouvir essa fala de Damouré, o espectador é convidado a ocupar uma posição análoga a de Illo e Lam quando estes concluem terem compreendido e assimilado aquilo que o amigo lhes ensinara: *É isso. É verdade. Concordamos com sua fala!* A câmera, em seguida, irá mostrar os três viajantes vistos de costas enquanto se afastam desse local; ao mesmo tempo suas vozes anunciam alegremente a despedida do país Somba para que possam continuar seu percurso para a *Gold Coast*. Uma despedida que é a dos três viajantes que se distanciam na imagem, mas que também é a dos amigos que dialogam no plano sonoro e que se despendem da lembrança desse encontro registrado pela câmera.

Africanos e personagens no interior de um filme, normalmente encarados como o Outro no contexto do cinema etnográfico, Lam, Illo e Damouré de certa forma acabam por inverter esses papéis nesse momento de *Jaguar* ao descobrirem, na sequência entre os Somba, seu outro africano. Gravitando entre os espaços dentro e fora das imagens que se abrem no filme por conta da pós-sincronização dos autocomentários diferidos, as posições dos personagens se multiplicam, tornando difícil a realização de uma leitura de mão única, como já observado anteriormente.

O que se tentou demonstrar, na descrição da breve sequência analisada, é o modo como essa multiplicidade e consequente possibilidade de inversão de papéis se vê operada na matéria fílmica especialmente pela utilização dos autocomentários enquanto estratégia central da *mise en scène* – uma estratégia que será determinante na condução do olhar e apreensão da narrativa pelo espectador.

Mais especificamente no que diz respeito a essa espécie de intercâmbio entre as posições tradicionais de pesquisador e sujeito pesquisado observada especialmente no lugar ocupado por Damouré durante a sequência, é importante relembrar que se trata, em verdade, de um movimento bastante caro à prática de Rouch e que tem um lugar fundamental sobretudo em suas etnoficções. Esse mesmo movimento se verá radicalizado, anos mais tarde, em *Petit à petit* (1971), espécie de continuação de *Jaguar*, na qual Damouré e Lam partem da savana para a Europa, onde irão realizar sua própria etnografia dos parisienses (e que por isso merecerá uma análise igualmente mais detida no presente trabalho).

Ainda nesse mesmo sentido, é preciso notar que o próprio tema da viagem, resultado do convite à migração em *Jaguar*, mas que está igualmente presente em outras etnofições do cineasta tais como *Petit à petit* e *Madame l'eau* (1992), acaba por implicar o movimento de abandono do lugar de origem e o consequente contato com a diferença, igualmente favorecendo o estabelecimento desse paralelo entre a ação das personagens e a atividade etnográfica que era realizada pelo cineasta. Como se tentou demonstrar, na análise dessa breve sequência em que Illo, Lam e Damouré encontram os Somba, os autocomentários diferidos das personagens de *Jaguar* é que irão permitir a encenação desse jogo de espelhos no filme. Vale lembrar, ainda nesse sentido, que pouco tempo mais tarde o cineasta realizaria *Eu, um negro*, obra em que o próprio título[63] parece apontar simultaneamente para Oumarou Ganda/Robinson (ator/personagem) e para Jean Rouch, e que será analisada a seguir.

Ao comentar exatamente esse movimento do cineasta em direção a uma espécie de "antropologia reversa", Scheinfeigel irá ressaltar o fato de que os personagens de Rouch, especialmente nas etnoficções, são convidados pelas estratégias de improvisação a atravessarem o espelho que lhes é estendido pelo cinema. Na sua análise da filmografia rouchiana, a autora irá identificar essa passagem e intercâmbio de posições como fruto de uma aspiração identitária (ainda que utópica) que perpassa os filmes do cineasta e que faz com que Rouch se projete em seus personagens e vice-e-versa. Relacionada com as considerações que

[63] Segundo France, o título deve ser considerado como a unidade mínima do comentário: "o título 'cola na pele" do filme, do qual é o comentário residual, pontual e sintético. O título do filme é, em certo sentido, o último recurso ou a última via de infiltração para o comentário quando todos os outros caminhos se encontram interditados para a palavra." (FRANCE, 1985, p.139).

vêm sendo tecidas durante a presente análise, é possível compreender essa aspiração identitária utópica como uma maneira interessante de recolocar a afirmação da existência de um movimento, igualmente utópico, no cinema de Jean Rouch que visava o compartilhamento da própria autoria e que se revela na *mise en scène* de sua voz no interior do filme. Nesse sentido, a autora irá identificar exatamente na dupla *Jaguar* e *Petit à petit*, filmes centrais da análise que aqui se desenvolve, seu momento de maior maturidade:

> O Outro, que ela [a antropologia fílmica] aborda há tanto tempo se torna, por sua vez, capaz de produzir o Outro. Elabora, por seu turno, imagens e seres, objetos e lugares que darão conta de seu sentido próprio de alteridade. É exatamente nesse sentido que se elabora a narrativa dos dois filmes. Um trio de amigos circula por eles. São os três "*copains*" nigerinos de Rouch, originários da mesma cidade, Ayourou. Eles são os agentes de uma mutação antropológica no mínimo radical pois é a partir deles que o grau de civilização dos seres será medido, literalmente, segundo um protocolo que denuncia a herança evolucionista da etnologia ocidental[64]. De um filme ao outro, sua trajetória nesse sentido é exemplar: em *Jaguar* eles constatam que certos africanos são muito diferentes deles; em *Petit à Petit*, os Europeus, habitantes de Paris, se tornam seu objeto de estudo. (SCHEINFEIGEL, 2008, p.123, tradução nossa)

3.2. AS VOZES DISSONANTES DO COMENTÁRIO EM *EU, UM NEGRO*

A aventura de tornar-se outro, operada em *Jaguar* pelo convite à improvisação e pela articulação entre vozes que permite aos diferentes comentadores e personagens transitarem entre posições distintas no interior da narrativa fílmica, será assumida de antemão pelos sujeitos filmados em *Eu, um negro*. Os protagonistas, migrantes nigerinos que vivem em Treichville[65], assumem pseudônimos para a improvisação do cotidiano nem sempre fácil que é vivido por eles no filme: inspirados em figuras do cinema, Oumarou Ganda e Petit Touré se apresentarão na tela como Edward G. Robinson e Eddie Constantine/Lemmy Caution, respectivamente. Essa estratégia, comum aos demais personagens que irão surgir ao longo do

[64] Aqui a autora se refere à sequência de *Petit à petit* em que Damouré, incorporando o papel de um estudante que precisa realizar uma pesquisa etnográfica, irá interpelar diferentes pessoas que caminham pelas ruas de Paris para que possa realizar suas medidas e contar seus dentes.

[65] Subúrbio da cidade de Abidjan que, na época em que o filme foi realizado, era a capital da Costa do Marfim.

filme, é declarada abertamente ao espectador por diferentes estratégias[66], o que acentua a ambiguidade da posição assumida por esses personagens ao multiplicar suas possíveis identidades.

Ao mesmo tempo, se em *Jaguar* o fenômeno da migração se concretiza como movimento, segundo o mote narrativo de uma viagem cujo final já estava previsto desde o início – o retorno ao lugar de origem e a doação de todas as riquezas trazidas da aventura – é possível dizer que *Eu, um negro* se caracteriza como uma história marcada pela permanência. Os personagens, instalados em um contexto urbano que lhes é ao mesmo tempo hostil e atraente, são acompanhados tanto durante a jornada de trabalho semanal quanto no tempo restaurador do final de semana. Essa estrutura temporal, que marca significativamente o ritmo da vida desses migrantes, irá nortear a organização da própria narrativa, que se verá assim dividida segundo títulos que irão surgir na tela durante o filme: *La Semaine*, *Samedi*, *Dimanche* e *Lundi*[67].

A consideração conjunta dos dois filmes nesse capítulo, que se justifica pela relação de ambos com o contexto mais amplo da pesquisa sobre migrações realizada por Jean Rouch nos anos de 1950, permite ainda outras comparações de interesse para a reflexão. Enquanto os migrantes da *Gold Coast* eram amigos do cineasta que foram convidados a simular o movimento migratório, os protagonistas da aventura em Abidjan eram de fato migrantes com os quais Rouch entrara em contato durante o período em que desenvolveu suas atividades de pesquisa na Costa do Marfim.

Oumarou Ganda, que encarna o herói de *Eu, um negro*, trabalhava como estivador em Abidjan quando Jean Rouch o contratou como auxiliar de pesquisa. Sendo assim, ainda que já houvesse abandonado parcialmente o cotidiano que foi simulado durante as filmagens, o ator/personagem, diferente dos três companheiros de *Jaguar*, possuía um ponto de vista que se vinculava a essa vivência anterior e que acabou por se ver transfigurado tanto em sua performance dramática, como na *mise en scène* dos autocomentários que improvisou frente às imagens do filme. Segundo relata Henley, a própria gênese de *Eu, um negro* costumava ser atribuída por Jean Rouch à recepção desse "migrante real" à experiência anterior registrada em *Jaguar*:

---

[66] A utilização de pseudônimos pelos sujeitos filmados em *Eu, um negro* se vê explicitada tanto pelo voz do cineasta, primeiro comentador do filme, quanto pelo autocomentário dos personagens, assim como se encontra registrada nos créditos do filme.

[67] Respectivamente, "A Semana", "Sábado", "Domingo" e "Segunda-feira".

> Rouch frequentemente relacionava a gênese de *Eu, um negro* à ocasião em que projetara uma versão preliminar de *Jaguar* para um grupo de Nigerinos que viviam em Treichville, subúrbio onde muitos migrantes habitavam. Em meio à audiência havia certo Oumarou Ganda, um jovem que normalmente ganhava a vida como estivador, mas que Rouch contratara como seu assistente de pesquisa. "É evidente que seu herói não viveu a vida de um migrante", ele falou depois para Rouch, referindo-se a Damouré Zika. "Ele não sabe o que isso significa". Provocado por esse comentário, Rouch resolveu fazer outro filme segundo as mesmas linhas de *Jaguar*, empregando as mesmas técnicas e baseado na vida de Oumarou e seus amigos. (HENLEY, 2009, p.83; tradução nossa)

Contudo, a despeito das semelhanças entre os projetos e condições técnicas presentes nos dois filmes, a diferença de tom entre eles é evidente. Enquanto *Jaguar* apresenta ao espectador a migração vivida como uma aventura entre amigos que é conduzida de forma lúdica e bem-humorada pelos comentários dialogados que preenchem o filme, *Eu, um negro* tem um tom mais amargo que vai se instalando, sobretudo, pela performance dos autocomentários de Ganda/Robinson que abrem o espaço fílmico para uma dimensão imaginária.

De modo mais geral, no que diz respeito aos comentários em *Eu, um negro*, observa-se igualmente a presença de diferentes vozes que irão transitar pelo plano sonoro, incluindo entre elas a do cineasta. Contudo, diferente de *Jaguar*, agora não só o comentário proferido por Rouch se apresenta de outra forma na articulação entre os diferentes níveis presentes no filme, como se observa a predominância significativa da voz de Ganda/Robinson no plano sonoro – uma voz que assume no filme uma performance sobretudo monológica e portanto distinta do contexto dialogado que foi observado quando da análise de *Jaguar*.

Percebe-se, assim, que também nesse caso a análise da *mise en scène* dos comentários que foram pós-sincronizados às imagens é central tanto para uma melhor compreensão da construção narrativa do filme quanto da experiência espectatorial. Ao mesmo tempo, acredita-se que a percepção mais detalhada de como as diferentes vozes se articulam na matéria fílmica de *Eu, um negro* deve permitir aprofundar a reflexão sobre a proposta de compartilhamento que ao mesmo tempo motivou e se viu atualizada nas etnoficções realizadas por Jean Rouch. Se em *Jaguar*, a polifonia presente na narrativa fílmica revela o movimento utópico do cineasta em direção ao compartilhamento da própria autoria, a análise mais detida da articulação entre as vozes de Rouch e de Oumarou/Ganda parece revelar um cenário marcado por uma tensão mais evidente.

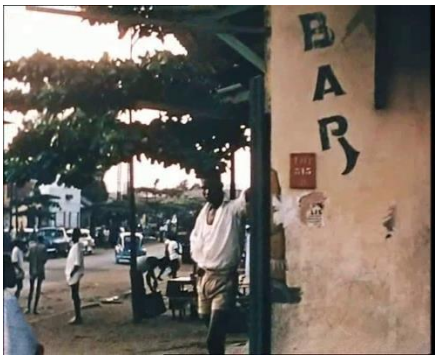
3.2.1. A passagem da voz

Um homem sentado no meio-fio de uma rua movimentada olha em direção à câmera. Atrás dele, um caminhão circula para a direita do quadro enquanto se ouvem os ruídos característicos do tráfego das grandes cidades. Ouve-se o comentário de uma voz *over* que acompanha essa ação, contextualizando-a:

Todos os dias, jovens semelhantes aos personagens desse filme chegam às cidades africanas. Eles abandonaram a escola e o campo familiar para tentarem ingressar no mundo moderno. Sabem fazer nada e tudo e são uma das doenças das novas cidades africanas: a juventude desempregada. Essa juventude, presa entre a tradição e a máquina, entre o Islã e o álcool, não renunciou a suas crenças, mas se devota aos ídolos modernos do boxe e do cinema[68].

Enquanto essas palavras são ouvidas, a câmera se detém na figura de dois jovens pobremente vestidos que aproveitam o sol enquanto conversam deitados na calçada. Não é possível ouvir o que falam e o comentário recobre as imagens com sua encenação própria nesses primeiros segundos do filme, sintetizando elementos relacionados à temática de uma história a ser contada, enquanto diferentes imagens desse cenário urbano se apresentam na tela. Percebe-se, assim, que o comentário proferido por essa voz conduz o espectador a identificar, ainda que de forma genérica, os sujeitos que surgem nas imagens (*uma das doenças das novas cidades africanas/juventude desempregada*). Ao mesmo tempo, aponta para as causas de sua permanência nesse contexto e as contradições que são por eles vividas, antecipando aventuras que se verão mais à frente encenadas pelos protagonistas do filme, e que se veem resumidas, nesse comentário inicial, seja por pares de termos que se opõem (*tradição/máquina*; *Islã/álcool*), seja pela evocação do fascínio exercido pelos ídolos desse mundo moderno.

[68] As traduções dos comentários presentes em *Eu, um negro*, de nossa responsabilidade, foram cotejadas com a decupagem integral do filme realizada por Máxime Scheinfeigel e que foi publicada no n° 265 de *L'Avant-Scène Cinema* em 1981.



Essa voz autoral, que assim como observado em *Jaguar* é familiar aos que conhecem a filmografia rouchiana, revela algumas informações sobre si própria. Apresenta-se de maneira inicialmente impessoal, proferindo um comentário que a distancia do nível da ação que se apresenta nas imagens e que revela o domínio da interpretação dos elementos desse contexto a partir de um conhecimento prévio do cenário que (se) apresenta ao espectador. Ao informar, de antemão, que os personagens do filme, como os jovens revelados simultaneamente pelo olhar da câmera, são representativos de uma nova classe social que compõe o cenário urbano das grandes cidades africanas, evidencia a orientação sociológica de seu discurso, o que é possível relacionar ao contexto extrafílmico das pesquisas que foram realizadas por Jean Rouch durante o período em que *Eu, um negro* foi realizado.

Logo em seguida, essa voz informa ao espectador algumas das condições de produção do filme: *Durante seis meses, segui um grupo de jovens migrantes nigerinos em Treichville, na periferia de Abidjan. Propus a eles realizar um filme onde fariam seus próprios papéis e teriam o direito de tudo fazer e dizer. Foi assim que* ***nós*** *improvisamos esse filme* (grifo nosso).

Agora a localização desse cenário se torna mais precisa, contudo, percebe-se que esse comentário não tem mais como objetivo a apresentação/interpretação do contexto que surge nas imagens, já que suas palavras adquirem um tom reflexivo ao abordarem a própria

experiência de realização cinematográfica. Ainda que termine sua intervenção com a utilização da primeira pessoa do plural, apontando para uma construção coletiva daquilo que apresenta ao espectador, se percebe que esse comentarista se coloca claramente em uma posição distinta da desses migrantes, na medida em que se apresenta como idealizador do projeto de improvisação que fez nascer o filme, identificando assim seu lugar de fala como o do realizador/cineasta.

Se no caso de *Jaguar* também existe o uso da primeira pessoa do plural logo no início do filme, segundo o qual o comentarista pretende se colocar como um dos participantes da viagem de migração, no caso de *Eu, um negro* parece não haver espaço para a construção desse mesmo tipo de posicionamento ambíguo por parte do cineasta, já que sua voz explicita a distância com relação aos personagens do filme ao informar que se limitou a segui-los durante um determinado período de tempo. A análise da *mise en scène* dessa voz em sua relação com a dos autocomentários que serão realizados por Oumarou/Robinson, permitirá perceber de que forma essa diferença de posicionamento irá se confirmar cada vez mais ao longo do filme, compondo um cenário bastante distinto do plano sonoro dialogado construído pela *mise en scène* dos comentários em *Jaguar*.

Observa-se, ainda, que a voz do realizador também se esforça em ressaltar o aspecto coletivo do filme quando afirma o protagonismo daqueles que aceitaram participar de seu projeto, os quais, segundo suas palavras, foram livres para *tudo fazer e dizer* durante as filmagens. É importante não esquecer, no entanto, que essa sua afirmação acaba por oportunamente deixar de lado o considerável controle decorrente do processo de pós-produção e que deriva da seleção e organização desse "tudo" que foi improvisado pelos sujeitos filmados tanto frente à câmera quanto posteriormente no estúdio de gravação.

Enquanto anuncia essas condições pelas quais a experiência dos jovens migrantes foi registrada, as imagens, cada vez menos iluminadas, vão ser entrecortadas pelas luzes de faróis de veículos em movimento, que revelam o anoitecer na cidade. É chegado o momento de personificar os protagonistas aos olhos do espectador, personalizando-os, por meio do comentário, em meio a esse cenário crepuscular que parece convidar o espectador a adentrar em uma outra dimensão da experiência migratória:

Um deles, Eddie Constantine, foi tão fiel a seu personagem, Lemmy Caution, agente federal americano, que, durante as filmagens, foi condenado a 3 meses de prisão. Para o outro, Edward G. Robinson, o filme se tornou o espelho em que se descobriu a si mesmo:

antigo combatente da Indochina, expulso pelo pai porque havia perdido a guerra. É ele o herói do filme. ***Eu lhe passo a palavra***. (Grifo nosso)

Em um primeiro momento, enquanto o comentário se refere a Eddie Constantine/Lemmy Caution[69], as imagens mostram sua figura distraída que é observada pela câmera e se dá assim a conhecer ao espectador. O personagem age como se ignorasse esse olhar que se volta para ele e a voz do comentarista revela de que forma ficção e realidade se embaralharam durante a experiência de realização do filme, a ponto de Petit Touré ter sido preso ao assumir a performance característica de Lemmy Caution durante as filmagens.

Porém, no momento em que a presença de Edward G. Robinson é convocada pelo comentário, que o identifica como herói dessa história, a sua aparição na tela revela uma performance exibicionista, consciente de seu protagonismo e cúmplice da câmera: Robinson caminha, animadamente, do fundo para a frente do quadro, passando por debaixo da placa que sinaliza a chegada em Treichville; ao chegar embaixo dessa placa, o personagem sorri e gira os braços, chamando a atenção para si próprio; por fim, aponta diretamente para ela, em um gesto claramente destinado para o espectador e que indica, assim, seu papel não apenas como herói do filme, mas também como mais um apresentador dessa história, a quem o comentarista/realizador decide delegar a palavra a partir desse momento.

Essa posição se confirmará, logo a seguir, quando da entrada da voz de Robinson que agora assume o comentário, reatualizando verbalmente seu gesto de apresentação: *Senhoras, senhoritas e senhores,* ***eu vos apresento*** *Treichville!* (Grifo nosso) Sua voz se sobrepõe às

[69] Petit Touré assume o nome de Eddie Constantine em *Eu, um negro*, ator que ficou conhecido especialmente por ter interpretado no cinema o papel do agente federal Lemmy Caution, protagonista de uma popular série policial criada pelo escritor britânico Peter Cheney. Em 1965, esse mesmo ator/personagem reaparecerá em *Alphaville*, filme de Jean-Luc Godard, revelando a influência que *Eu, um negro* teve no trabalho desse cineasta.

imagens do tráfego noturno na cidade assim como ao início dos créditos, que curiosamente multiplicam os apresentadores dessa aventura filmada ao indicar, em primeiro lugar, o produtor do filme: *Pierre Braunberger* ***apresenta***. Seguido a um breve silêncio, surge o título do filme inscrito sobre a imagem e uma música passa a preencher o plano sonoro. Sabe-se, agora, que a aventura filmada se intitula *Eu, um negro,* mas que igualmente possui um subtítulo que é apresentado entre parênteses nos créditos e que remete àquilo que Robinson apontara anteriormente, tanto por meio de seu gesto como pelas palavras ditas em seu autocomentário: *Treichville*[70]. A multiplicidade de comentadores, gestos de apresentação do filme e mesmo denominações dessa história, que vai se construindo nesses primeiros minutos de *Eu, um negro,* se amplia ainda uma vez mais quando se anuncia na inscrição sobre a tela, talvez para dirimir qualquer sombra de dúvida, a autoria do filme que se apresenta ao espectador: ***Um filme de*** *Jean Rouch* (todos os grifos são nossos).

O que se observa ao longo do filme, a partir desse ato da passagem da palavra para o herói, é que a voz do cineasta, que se apresentara inicialmente como uma "voz de Deus" (DUMARESQ, 2007, p.186), ao proferir sua análise sociológica do contexto urbano africano, vai progressivamente perdendo espaço para os autocomentários de Robinson[71], passando a intervir apenas nos momentos em que a transição entre os diferentes tempos da semana são pontuados e delimitados por cada um dos títulos que se apresentam na tela. Nesses momentos, se observa que a voz desse comentarista distanciado continuará a proferir sua síntese analítica de cada um desses tempos da experiência vivida pelos personagens, reforçando sua posição como "observador sociológico" dos eventos registrados pela câmera. Na primeira dessas intervenções, que pontua a semana de trabalho dos migrantes, afirma:

Todos os dias da semana, a luta de Robinson e seus amigos por trabalho. Carregadores, que transportam qualquer coisa a qualquer preço, "coxers", que encaminham os passageiros na estação rodoviária, vendedores ambulantes, comerciantes de tecidos vindos de Gana, taverneiros, estivadores de madeiras tropicais ou, como Robinson e Elite,

[70] Originalmente *Eu, um negro* teria o título *Le Zazouman de Treichville,* o que explicitaria ainda mais sua relação com *Jaguar*, já que "zazouman" seria o equivalente francês para "jaguar" (HENLEY, 2009, p.80), designando um modo de vestir e comportamento característicos. Para Henley essa intenção inicial sinalizaria o fato de que Rouch planejava realizar uma espécie de reprise de *Jaguar* na Costa do Marfim.

[71] Outros personagens, como Eddie Constantine/Lemy Caution, também compõem o cenário dos autocomentários em *Eu, um negro*, porém a voz de Oumarou/Robinson predomina durante o filme.

"bozoris", diaristas à mercê das necessidades dos patrões. Pouco importa... à noite, os ganhos do dia serão partilhados no jogo de cartas.

Revela-se mais uma vez, nesse comentário, o conhecimento de causa do comentarista, que não se limita apenas a falar sobre o trabalho que é realizado pelos personagens do filme. Para além disso, sua fala parece querer traçar um panorama das principais atividades realizadas pelos migrantes que vivem na Costa do Marfim (atividades que se viram em grande parte registradas dois anos antes por Jean Rouch, quando este publicou o resultado de suas pesquisas sobre migrações[72]). O espectador, assim, pode ampliar seu conhecimento sobre a vida dos migrantes, ao mesmo tempo em que vê antecipados nesse comentário acontecimentos que serão reencenados durante o trecho que se vê circunscrito pelos títulos do filme.

Percebe-se que essas intervenções feitas pela voz do realizador, ao antecederem as aventuras vividas pelos personagens, ao mesmo tempo resumindo-as e agregando outros elementos a seu respeito, acabam de certa forma por emoldurá-las, já que sua presença permite, em certa medida, encená-las antecipadamente para o espectador. Contudo, ao se articularem com as imagens que serão posteriormente autocomentadas pelos próprios personagens segundo um tom distinto, fica evidente o quanto sua pretensão sociologizante não dá conta da espessura das experiências por eles vividas. Ao mesmo tempo, se observa que essa passagem da palavra do comentarista/realizador para o personagem, que é anunciada nesse início do filme, parece se cumprir apenas parcialmente, ainda que a presença da voz do primeiro venha a ser bem menor ao longo do filme do que a de Robinson (seja quantitativamente, como qualitativamente). A esse respeito, é interessante notar, ainda, como a coexistência entre as vozes do cineasta e do herói na condução dos comentários acaba por se articular de maneira ambígua ao destaque de uma primeira pessoa do singular que se apresenta no próprio título do filme – *Eu, um negro* –, e que aponta para uma dimensão subjetiva e potencialmente autobiográfica que se vê em certa medida colocada em questão pela coexistência dessas duas vozes principais que conduzirão a narrativa.

[72] No terceiro capítulo de *Migrations au Ghana*, que trata da "Estrutura geral das migrações", Rouch descreveu com detalhes o perfil sócio-ecônomico dos migrantes, identificando suas principais ocupações. Ainda que o trabalho se dedique aos resultados obtidos na *Gold Coast*, esse perfil é bastante semelhante ao que foi encontrado por Rouch algum tempo depois na Costa do Marfim.

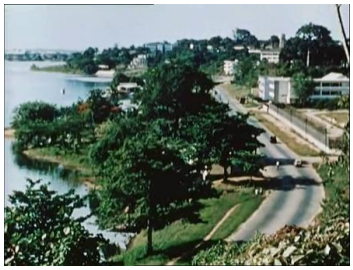
Os créditos continuam ainda por alguns segundos, ao som de uma música africana que é interpretada por uma voz feminina. O plano seguinte retoma a imagem de Robinson embaixo da placa que sinaliza Treichville, lugar onde o personagem parece ter pacientemente permanecido à espera do momento em que poderia retomar sua fala. Nesse sentido é que, olhando para a câmera, Robinson anuncia: *Finalmente, eis Treichville!* O herói aponta em seguida explicitamente para o nome do bairro inscrito logo acima de sua cabeça e percorre agora o caminho inverso de sua entrada na imagem, passando novamente por debaixo dessa placa para em seguida desaparecer na escuridão ao fundo do quadro. Durante esse percurso, seu autocomentário retoma a ideia do filme como uma experiência coletiva ao firmar uma promessa ao espectador: ***Nós*** *lhe mostraremos o que é a vida (cidade?*[73]*) em Treichville. O que é Treichville em pessoa!* (grifo nosso).

Contudo, nem a voz do cineasta nem a de Robinson reassumem o comentário logo após essa promessa. Inesperadamente, o plano sonoro se vê invadido pelas palavras de uma canção popular que louva as belezas de Abidjan[74], enquanto diferentes planos gerais da cidade surgem na tela. Em alguma medida o espectador é frustrado em sua expectativa de conhecer Treichville nesse momento e se vê levado a desconfiar da caracterização idílica que é operada pela canção, a qual surge nesse momento como uma espécie de contraponto irônico ao cenário que vinha sendo anunciado até então no filme por meio dos comentários. É interessante notar, aqui, de que modo essa música extra-diegética que se apresenta nesse momento atua na perspectiva de uma *mise en scène* em que sons e imagens atuam de maneira indissociável. Apesar de não poder ser caracterizada exatamente como um comentário sobre as imagens, a letra da canção acaba sendo articulada a estas de modo a produzir um efeito semelhante, na medida em que encena, por meio de suas palavras, uma Abidjan que é interditada aos protagonistas, mas que de alguma forma permanece no horizonte como uma imagem ideal que a câmera observa de longe.

---

[73] Aqui, segundo a decupagem do filme realizada por Maxime Scheinfeigel, não é possível distinguir no áudio do filme se o personagem diz "*la vie de Treichville"* (a vida em Treichville) ou "*la ville de Treichville"* (a cidade de Treichville)

[74] "Na beira da lagoa, impregnada do perfume de roseiras/ Milhares de roseiras, o amor nos embala/ Abidjan, quando dizemos seu nome/ Abidjan das lagoas, boa estadia." (*Abidjan lagune* de N'Diaye Yéra; tradução nossa)



O realizador/comentarista retoma a palavra logo em seguida para contextualizar e também justificar a presença dessa região privilegiada da cidade nas imagens: *É em Treichville que mora Edward G. Robinson. E se hoje ele veio à planície* [região comercial e mais desenvolvida da cidade], *foi na esperança vã de encontrar um trabalho*. Anuncia, assim, que é esse o local em que a câmera irá encontrar o herói do filme, ao aproximar-se finalmente desse contexto urbano em um movimento descendente que se interrompe assim que o protagonista surge na imagem. Inicia-se, a partir daí, a perambulação de Robinson por Abidjan e o trajeto que irá levá-lo até Treichville é percorrido em uma longa caminhada que é acompanhada pela câmera enquanto o personagem assume novamente o comentário: *Não, eu não me chamo Edward G. Robinson. É um apelido que me deram... pelo qual meus companheiros me chamam* [...] *Não digo meu nome verdadeiro porque sou estrangeiro aqui em Abidjan.*

Sua fala, que inicialmente parece uma resposta ao comentarista/realizador, destinada a esclarecer melhor o espectador nesse momento inicial do filme, começará a adquirir cada vez mais um tom de desabafo contra o cotidiano duro enfrentado na cidade. Seu efeito de *supra mise en scène* é evidente, ao permitir encenar para o espectador a experiência subjetiva do herói enquanto esse simplesmente caminha, encobrindo assim as imagens desse caminhar que passam a ser apreendidas como se estivessem contaminadas pelos sentimentos de Robinson. Para transpor a distância entre a Abidjan dos ricos e Treichville, o herói precisa, por fim, atravessar a laguna que separa os dois lados da cidade e, durante esse percurso, o herói reflete sobre a desigualdade entre eles:

Meu Deus! Como a vida é complicada e triste. Existem outros que moram bem, são bem alimentados e que moram até mesmo perto de Deus, porque habitam em sobrados, e eu moro em Treichville, do outro lado! E eu... eu moro em Treichville e nos alojamos em barracos, em casas... que não são bem feitas como as dos outros. Nossa vida é diferente.

Aproximadamente seis minutos de filme se passaram até a chegada de Robinson, da câmera e do espectador até Treichville, esse cenário que é antropomorfizado pelo autocomentário do personagem (*Treichville em pessoa*) e em que ele e seus companheiros parecem se refletir. Frente à dificuldade cotidiana de viver nesse ambiente, esses personagens irão improvisar identidades, dramatizar seus sonhos e encenar, sobretudo por meio de seus autocomentários, uma Treichville distinta daquela apresentada inicialmente pelo comentarista/realizador.

3.2.2. As peripécias imaginárias de Robinson

Dumaresq (2007) chama a atenção, em sua análise de *Eu, um negro,* para o fato de que, apesar da tonalidade sociologizante dos comentários proferidos por Rouch ao longo do filme, não há uma construção de personagens de tipo sociológico, tal como definidos por Bernadet (2003). Ainda que seja procedente essa afirmação, do ponto de vista assumido na presente análise, a qual pretende se debruçar sobre a *mise en scène* das diferentes vozes que se apresentam no filme, interessa perceber exatamente como a tendência a construir uma encenação sociologizante, identificada nos comentários proferidos pela voz do cineasta, convive com a encenação particular dos autocomentários de Robinson, os quais impregnam a matéria fílmica com elementos da subjetividade e do imaginário do herói. Mais do que

discutir qual seria o tom dominante de *Eu, um negro*, interessa aqui perceber os efeitos para a experiência do espectador da coexistência dessas tonalidades distintas e mesmo opostas no interior da narrativa fílmica, assim como refletir sobre de que forma tal coexistência atualiza e/ou problematiza a proposta de compartilhamento que foi defendida por Jean Rouch.

Para tal análise, acredita-se ser de maior interesse considerar de perto os momentos do filme em que são inseridas, entre as imagens da vida cotidiana dos personagens, aquilo que Scheinfeigel denomina como "peripécias imaginárias":

> No contexto estritamente documental da filmagem em direto de uma ficção instituída desde o princípio, se inserem várias cenas absolutamente heterogêneas a esse contexto. No entanto, elas se encontram perfeitamente integradas no tecido narrativo, graças à montagem que as costura "borda com borda" – podemos assim dizer – com as imagens em direto. Existem três, repartidas entre os dias que se seguem à semana de que o filme faz o relatório. [...] Nos três casos, surge uma peripécia imaginária, que no entanto é filmada como todas as demais [...] Mas as três são destinadas a uma magia altamente particular, pois que são objeto de uma passagem surpreendente para um além da realidade atual que constitui, a princípio, a matéria narrativa e figurativa do filme. (SCHEINFEIGEL, 2008, p.152; tradução nossa)

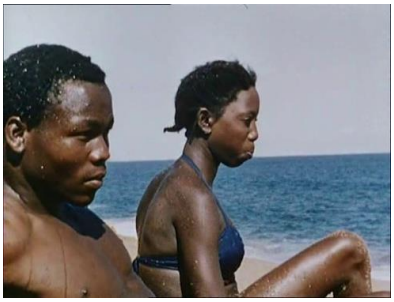
A primeira de tais peripécias ocorre no sábado, quando Robinson e alguns amigos partem para um dia na praia que é apresentado no filme de forma aparentemente semelhante à sequência de *Jaguar* em que Lam, Illo e Damouré encontram o mar pela primeira vez. Os personagens de ambos os filmes riem e brincam à beira-mar como se naquele espaço voltassem a ser crianças. Também aqui irá existir um Tarzan, só que agora se trata do amigo taxista de Robinson que o convida para o passeio. As acompanhantes dos amigos nesse dia na praia são Dorothy Lamour, musa do herói do filme, além de outra personagem feminina que é denominada pelo autocomentário de Robinson como Jeanne, numa brincadeira com o nome da companheira do Rei das Selvas que condiz com a estratégia de adoção de nomes de atores/personagens famosos pelos participantes do filme.

Nas imagens, as ondas que quebram parecem perseguir personagens diminutos na tela. A voz de Robinson revela, nesse momento, a preferência por nadar no rio, paisagem natural que remete à terra natal e para onde os amigos se encaminham, depois de brincarem na areia da praia. É nesse espaço que os personagens brincam com maior desenvoltura e o fato dos autocomentários evocarem a lembrança do rio Niger relaciona às imagens desse sábado à tarde a lembrança de um passado feliz.

Contudo, a despeito do que tais imagens revelam, a voz de Robinson sobrepõe-se a elas durante os planos finais desse dia alegre na praia, colocando em cena os sentimentos do personagem:

Todo mundo está feliz e eu estou triste. Eu sei a razão, é porque para mim nem todos os dias vão ser como hoje. Para mim, é só no sábado à noite que eu sou feliz. Além do sábado à noite, toda a minha vida é ruim... tsc... minha vida não é todos os dias assim. Para mim também falta alguma coisa. Dorothy Lamour, você sabe, eu também preciso ter uma mulher e, mais tarde, filhos. Também preciso ser um homem feliz como todos os outros...

O discurso que é proferido por Robinson nesse momento se articula às imagens do piquenique realizado pelos amigos à sombra dos coqueiros, revelando uma dimensão que é invisível aos olhos destes, mas que pode ser encenada para o espectador pelo autocomentário. O tom desconsolado da fala do herói acaba, com sua *supra mise en scène*, por minar a felicidade aparente de toda essa sequência na praia, agindo, inclusive, retrospectivamente. Ao final do passeio, Robinson descansa na areia ao lado de Dorothy Lamour, mas os dois permanecem como que alheios um ao outro na imagem que se vê. Contudo, no plano sonoro, o início de um possível diálogo entre eles se vê inserido no filme (*Dorothy Lamour, você sabe...),* construindo relações que se constituem a partir da encenação da intimidade do personagem e que revelam aspectos do real até aquele momento pouco explorados na narrativa documental.



Essa abertura do filme para a encenação de sentimentos e pensamentos dos personagens, que se dá pela articulação dos autocomentários com as imagens, é o que parece exatamente permitir a costura "borda com borda" de que fala Scheinfeigel no trecho citado e que é recolocada pela autora quando esta identifica o isomorfismo entre as cenas do cotidiano improvisadas pelos participantes do filme e os sonhos de Robinson que são dramatizados frente à câmera. Dessa forma, ao final da fala de Robinson citada, um corte seco permite "jogar" o espectador para um espaço e tempo narrativos completamente distintos, mas para o qual de alguma forma ele foi preparado por meio da impregnação das imagens do filme pelos desejos e sentimentos do personagem.

Agora, o que se vê na tela é um ringue de boxe em primeiro plano e a propaganda da *Bière Bracodi* pintada na parede ao fundo da imagem. Essa transição abrupta entre os planos em que Dorothy e Robinson aparecem deitados na areia para o espaço desse ginásio de boxe se cumpre pela retomada da mesma música que fora utilizada durante os créditos de abertura do filme mas, sobretudo, pela presença do autocomentário realizado pelo herói, o qual irá continuar sua digressão à medida em que sua figura adentra a arena de combate:

Ao mesmo tempo, talvez eu seja um lutador de boxe e me chamarei Ray Sugar Robinson e terei como treinador meu camarada, Alassane, Tarzan Johnny Weismuller. Enfrentarei Sugar Kid Bassy, o campeão do mundo, e faremos uma luta de 15... um combate de pesos pluma em 15 rounds de três segundos.

Os adversários se apresentam na cena, imitando desajeitadamente a performance característica de lutadores profissionais. O combate se inicia ao som do sino que anuncia o primeiro *round*, cuja sinalização divide espaço com uma propaganda da Coca-cola em um

letreiro luminoso. Os pretensos pugilistas, acompanhados de perto por seus treinadores, se empenham em uma luta disputada, mas Robinson finalmente vence e assim se torna o novo campeão mundial dos pesos pluma. Na plateia, apenas Petit Jules acompanha essa disputa pelo título e comemora a vitória de Edward G. Sugar Ray Robinson. A verossimilhança da encenação parece não importar nesse momento, pois o autocomentário do personagem vai deixar claro que aquilo que se apresenta, apesar de ter a mesma qualidade imagética dos demais momentos do filme, é a representação de um sonho: *Isso é o que eu gostaria de ser: o campeão do mundo dos pesos pluma, Ray Sugar Robinson. Oh, infelizmente eu não sou um lutador de boxe. É apenas um sonho e eis aqui os verdadeiros pugilistas.*

Um novo corte seco direciona agora o espectador para o que seria uma "verdadeira" luta de boxe, a qual é acompanhada por uma plateia cheia em que estão incluídos Robinson e seus amigos. É sábado à noite, único tempo em que Robinson afirma ser feliz e, após o passeio na praia, o programa do herói ao final do dia é assistir a luta com os companheiros. Esses dois momentos de lazer que são vividos pelo personagem durante o sábado se veem separados no filme pela encenação da peripécia imaginária em que Robinson se imagina como um campeão. A essa altura, não é mais possível saber ao certo em que momento esse sonho do herói foi produzido. Em outras palavras, por conta do trabalho da montagem que articula esses diferentes momentos com o autocomentário do protagonista, o espectador é levado a perceber esse sonho tanto em continuidade com o monólogo interior de Robinson que se sobrepõe às imagens do passeio na praia, quanto como um possível devaneio vivido por ele enquanto observa o combate entre os verdadeiros pugilistas.

O que interessa ressaltar, do ponto de vista da análise aqui pretendida, é de que forma os autocomentários, ao encenarem previamente no plano sonoro o monólogo interior do personagem, criam espaço no filme para a inserção de imagens que irão presentificar para o espectador as peripécias imaginárias de Robinson. Ao mesmo tempo, se percebe que a presença de tais imagens no filme, lado a lado com os registros da vida cotidiana dos migrantes, irá contribuir para a convivência entre diferentes espaços e temporalidades no interior da narrativa fílmica, conferindo, assim, uma maior densidade biográfica aos personagens e suas experiências.

Se na análise de *Jaguar*, observou-se que os autocomentários dialogados permitiram a encenação de diferentes níveis espaço-temporais no filme pelos quais os personagens transitam, em *Eu, um negro* essa experiência parece ser potencializada a tal ponto que os próprios autocomentários parecem se constituir, em determinados momentos, como "gatilhos" a partir do qual novas imagens surgem na tela. Em certo sentido, cria-se também nesse caso certa ambiguidade, na medida em que, especialmente quando há essa encenação dupla das peripécias imaginárias do herói, os autocomentários tanto podem fazer referência direta às imagens como parecem dar origem a elas.

Esse mesmo efeito também poderá ser observado nos dois outros trechos semelhantes que surgirão mais à frente: no domingo, durante o devaneio de Robinson embriagado, em que este imagina uma noite de amor com sua Dorothy Lamour, e na segunda-feira, quando o herói evoca sua experiência na Indochina para Petit Jules durante a sequência final. Em especial, a análise mais detida dos últimos minutos de *Eu, um negro* irá revelar uma articulação particularmente complexa entre as diferentes estratégias de encenação que se apresentam no filme.

O final de semana termina, com seus passeios entremeados de sonhos, mas também com as frustrações vividas por Robinson, o qual, errando de bar em bar e já sem dinheiro, vê sua Dorothy Lamour ser conquistada por um italiano na noite de domingo. Na segunda pela manhã, é hora de enfrentar mais uma vez a realidade, como antecipa a voz impessoal do comentário proferido por Rouch: *Na segunda-feira, nenhum sonho. Robinson não é um campeão de boxe, Constantine não é mais Lemmy Caution, agente federal americano, pelo menos para a polícia de Abidjan. E, para Edward G. Robinson, é o dia da verdade.*

Robinson, que passara a noite em claro, resolve ir até a casa de sua musa, porém quem o atende à porta é o italiano, com quem o herói logo inicia uma briga. Humilhado e

literalmente na lama, ele parte trançando as pernas para retornar ao princípio: o meio-fio em que os jovens desempregados costumavam passar os dias da semana à espera de alguma oportunidade de trabalho. É esse o local onde a aventura fílmica de Robinson se iniciara e é lá que ele recebe agora a notícia da prisão de Constantine/Lemmy Caution. O tom das imagens desse dia chuvoso parece acompanhar o tom de derrota com que a semana dos migrantes novamente recomeça e volta a ser comentada pelo herói.

Robinson parte para trabalhar nas docas debaixo de chuva mas, ao final do dia, o sol novamente aparece e, junto com Tarzan e Petit Jules, o herói vai até a cadeia ver como estava a situação do amigo preso. Indignado por Constantine ser obrigado a cumprir três meses de confinamento com a justificativa de ter "atacado a força pública", o tom do autocomentário proferido por Robinson nesse momento é de revolta: *Só por isso? Ataque às forças públicas? É isso... força pública...oh, o que é que viemos fazer aqui na Costa do Marfim? Na verdade, fomos enganados, muito enganados mesmo!*

Diferente dos amigos de *Jaguar*, para quem a viagem para a *Gold Coast* foi uma grande aventura, coroada pelo retorno ao lar com os tesouros que foram acumulados nesse trajeto, os migrantes da Costa do Marfim que são apresentados em *Eu, um negro* parecem confinados a viverem à margem da sociedade e sob o risco eminente da violência, seja ela sofrida explicitamente (como na surra que o italiano dá em Robinson), seja pela submissão às autoridades locais (como no caso da prisão de Constantine). Desanimados, os amigos se sentam à beira da água e observam os ricos que andam de jet ski na lagoa que separa os dois lados de Abidjan.

A câmera aos poucos abandona os personagens e se direciona para o horizonte em que essa lagoa figura, enquanto Robinson interpela Petit Jules: *Petit Jules! Olhe... olhe para isso. O que é que isso te faz lembrar? A lagoa... com que ela se parece? Me diga se a lagoa*

se parece com outra coisa... que se parece com Niamey, nossa terra natal... Os migrantes não podem deixar Abidjan ao final do filme e retornar ao lar, porém, ao menos no plano das peripécias imaginárias, esse retorno desejado vai se cumprir cinematograficamente.

A distância muitas vezes observada entre aquilo que se vê encenado no plano sonoro pelos autocomentários e aquilo que se apresenta nas imagens do filme parece nesse instante se dissolver, quando o personagem se refere explicitamente às imagens do rio de sua infância e Petit Jules, a partir desse momento, conquista um acesso inusitado à memória do herói. Robinson, simultaneamente autor, comentador e personagem dessa peripécia imaginária, deixa explícito para aquele que acompanha o filme o lugar que ele e Petit Jules ocupam como espectadores dessa memória, ao se referirem diretamente às imagens independentemente de sua natureza "real" ou imaginária (já que essa distinção, da forma como é construída em *Eu, um negro*, parece não fazer sentido): *... lá onde você nasceu e onde eu nasci... lá onde seu pai nasceu e meu pai nasceu.* ***Olhe o Niger, como é maravilhoso!*** *Como é bom, como é maravilhoso...* ***como é bom estar no Niger!*** (grifos nossos).

A água que se vê agora, assim como os sujeitos que nela estão, pertencem espacialmente ao Niger. Do mesmo modo, observa-se, logo a seguir, que se localizam temporalmente no passado e transportam os espectadores do filme (aí incluídos Robinson e Petit Jules) para essa memória da infância feliz vivida pelos personagens do filme, a qual irá surgir no final de *Eu, um negro* como um contraponto à desgraça cotidiana da experiência desses migrantes. É interessante considerar essa sequência em paralelo com o momento em que os mesmos personagens brincam no rio durante o sábado à tarde: naquele momento, do presente vivido na Costa do Marfim, Robinson evoca a terra natal nos comentários enquanto as imagens revelam as brincadeiras infantis de personagens adultos; agora, no plano das memórias, essa evocação feita pelo personagem parece se cumprir completamente, trazendo para a tela as imagens de um passado que se vê ficcionalizado e presentificado aos olhos dos amigos e dos espectadores.

Oumarou/Robinson embarca nessa visão da infância a tal ponto que irá identificar para Petit Jules os personagens principais do filme em cada uma das imagens dessas crianças brincando no rio. Ao mesmo tempo, é evidente para o espectador que não se tratam de imagens de arquivo, mas sim de uma projeção mental que é disparada e "dirigida" pelo próprio personagem. A respeito dessa mesma passagem, Scheinfeigel chama a atenção para a complexidade da representação nessa espécie de *flashback* que é compartilhado entre os amigos:

> Mas Rouch complica a representação, ou a metaforiza, lançando mão de uma *mise-en-scène* que leva a confundir materialmente o processo psíquico do trabalho da memória com aquele da projeção de um filme. Raramente o cinema esteve tão próximo da ideia de Bergson que via o trabalho do pensamento como um cinematógrafo interior! Mais prosaicamente, Robinson se vê atribuído pela sua passagem para fora-de-campo ao papel de projecionista e comentador de um filme mudo do qual Petit Jules se tornou o espectador. (SCHEINFEIGEL, 2008, p.162; tradução nossa)

Por fim, o comentário do herói irá novamente evocar o presente vivido pelos personagens na Costa do Marfim e a câmera, como se ainda dirigida por sua voz, abandona o Niger. Os dois amigos agora se levantam e seguem em uma caminhada beirando a lagoa. Nesse momento, uma nova experiência temporal notável irá ocorrer no filme, enquanto Robinson caminha e narra para Petit Jules suas experiências na guerra da Indochina. Agora suas lembranças não mais se transfiguram em imagens mentais desse passado, para as quais o espectador poderia ter sido transportado como ocorreu no caso de suas memórias da infância; pelo contrário, agora é o próprio personagem que irá presentificá-las na imagem, na medida em que as reencena ao mesmo tempo em que caminha ao lado do amigo. Enquanto descreve os modos pelos quais assassinara vietnamistas na batalha – *Sabe Petit Jules que eu já estive na guerra... na guerra da Indochina. Matei vietnamitas com metralhadora, com faca, com*

tudo, com uma granada –, Robinson pega uma pedra do chão, a lança longe e se joga no solo, do mesmo modo como explica para o amigo: *é assim que pegamos uma granada... lançamos e imediatamente nos jogamos na terra.* Logo a seguir o herói irá se esconder, simular a presença de uma faca ou mesmo fingir estar ferido, numa interpretação que diverte seu companheiro e que se vê atualizada pela eloquência de seus gestos e autocomentários, assim como por outros efeitos sonoros que concorrem para trazer esse passado traumático para a cena. Nesse momento, presente e passado passam a ser encenados simultaneamente também no nível das imagens.

Ao relembrar sua coragem durante os combates, Robinson parece adquirir finalmente um novo ânimo para enfrentar o cotidiano em Treichville/Abidjan. No caminho de volta para casa, o personagem observa um canteiro de obras e imagina futuras oportunidades para ele e seus amigos, encorajando Petit Jules. A nova semana, que começara em tom de derrota, termina com a imagem dos dois amigos que caminham sorridentes e são acompanhados pela câmera enquanto se afastam abraçados. A voz de Robinson é o que conduz essa trajetória, encenando agora uma nova disposição interna do herói:

Talvez a vida aqui mude. Não podemos perceber, porque a vida é complicada. Nós somos amigos e continuaremos a ser amigos. A vida é boa, a vida é bela. Quero te dizer uma coisa, Petit Jules... tudo isso não é nada. Tome coragem e talvez nós venhamos a ser felizes. Como a vida é complicada!

A câmera abandona os personagens para se fixar na inscrição que indica o final do canteiro de obras, *Fin de chantier,* em uma estratégia semelhante à da abertura do filme quando o subtítulo *Treichville* que surge na imagem de uma placa anuncia o início da aventura. A voz do cineasta não irá proferir mais nenhum comentário nesse final do filme, parecendo ter abdicado, finalmente, da tentação de sintetizar essa experiência ambígua vivida pelos personagens (uma estratégia que, se utilizada, certamente teria reduzido sua potência expressiva). Ouve-se agora apenas a voz de Robinson que, empossado de seu papel como apresentador, anuncia o final do filme: *Senhoras, senhoritas e senhores, a história de Treichville acabou. Adeus senhoras e senhores e adeus Treichville!*

3.3. DA *MISE EN SCÈNE* DOS COMENTÁRIOS NAS ETNOFICÇÕES OU SOBRE AS POSSIBILIDADES DE UMA ETNOBIOGRAFIA NO CINEMA DE ROUCH

Retomando, finalmente, a reflexão sobre de que modo a *mise em scène* característica dos comentários nas etnoficções realizadas por Jean Rouch durante o período pré-sincrônico se relaciona à proposta de compartilhamento com os sujeitos filmados que foi defendida pelo cineasta, é preciso agora repensar as relações entre as diferentes vozes presentes tanto em *Jaguar* quanto em *Eu, um negro.*

Para tanto, parece especialmente interessante partir da ideia defendida por Gonçalves segundo a qual *Jaguar* poderia ser entendido como uma etnobiografia ou a possibilidade de um cinema etnográfico em primeira pessoa (GONÇALVES, 2008). O termo etnobiografia é retomado inicialmente pelo autor a partir da caracterização que o documentarista argentino Jorge Prelóran faz de sua própria produção fílmica. Segundo Gonçalves, ao se referir mais

especificamente aos filmes que realizou nos anos de 1960 sobre sujeitos marginalizados na cultura Argentina, *Para Prelóran (1987:9) a força de um filme etnográfico estaria justamente na condição de abordar "indivíduos com nome, sobrenome, opiniões e problemas pessoais com os quais passamos a nos identificar, e não em generalizações como 'pessoas', 'comunidades' ou 'sociedades'"*. (GONÇALVES, 2008, p.205). Contudo, essa abordagem não seria ingênua a ponto de imaginar como possível a expressão desses indivíduos no filme independente da intermediação de estratégias de construção que são de responsabilidade do cineasta. Por isso mesmo, diria respeito, mais especificamente, às relações que são estabelecidas durante o processo de realização entre o realizador e seus personagens, dando origem àquilo que o documentarista argentino identificou como etnobiografia.

Em sua análise, Gonçalves irá partir, mais especificamente, da utilização que foi feita posteriormente desse mesmo termo por MacDougall para caracterizar, ainda que parcialmente, o trabalho de Jean Rouch, e que permite expandir o conceito de etnobiografia para além da esfera da produção documental do tipo "histórias de vida", como é o caso mais específico do trabalho de Prelóran. O ponto central que permite a aproximação desse conceito com o cinema de Rouch, especialmente no que diz respeito a suas etnoficções, é a ênfase em uma produção fílmica centrada na dinâmica do encontro entre o cineasta e os sujeitos filmados. Desse ponto de vista, que é igualmente defendido por Gonçalves, a etnobiografia não seria

> [...] uma tentativa de produzir uma visão autêntica de dentro procurando 'apreender o ponto de vista nativo' mas sim um modo de definir a complexa forma de representação do outro que se realiza enquanto construção de um etno-diálogo, para usar uma expressão rouchiana, em que o cineasta e antropólogo estão diretamente implicados. Portanto, etnobiografia é, antes de tudo, produto de uma relação e de suas implicações a partir da interação entre indivíduos situados em suas respectivas culturas e tendo como pano de fundo suas representações culturais sobre a alteridade. (GONÇALVES, 2008, p.206)

A ideia da etnobiografia como um etno-diálogo e, consequentemente, produto da interação entre o cineasta e seus personagens a partir de posições culturais diversas, parece especialmente pertinente para pensar a *mise en scène* das diferentes vozes do comentário nos filmes aqui analisados, ainda que a discussão de conceitos ou de uma ética relativos ao trabalho etnográfico não seja a ambição central desse trabalho. No entanto, do ponto de vista de uma abordagem autoral dos filmes de Jean Rouch, é importante perceber o quanto tais

questões dizem respeito ao cerne de sua prática como cineasta e antropólogo[75] e, por isso, dificilmente poderiam ser ignoradas nas análises que se apresentam.

Observou-se, nesse sentido, que ambos os filmes não apenas dizem respeito a um mesmo contexto de pesquisa e ao uso de estratégias de pós-produção semelhantes, como colocaram no centro da cena fílmica esse processo de interação que está no cerne da ideia de etnobiografia e que se viu atualizada, tanto em *Jaguar* quanto em *Eu, um negro*, sobretudo pelo compartilhamento dos comentários entre Rouch e os personagens de seus filmes.

Não por acaso, é a partir especificamente da consideração de *Jaguar* que Gonçalves irá desenvolver sua discussão a respeito da etnobiografia, ainda que, à primeira vista, os autocomentários realizados por Lam, Illo e Damouré não atinjam a mesma potência de expressão subjetiva que os de Robinson (e, portanto, seja possível dizer que tais personagens não se apresentam ao espectador com a mesma densidade biográfica que o protagonista de *Eu, um negro*). Contudo, a análise da *mise en scène* dos diferentes comentários presentes em *Jaguar* revelou que, ainda que a posição ocupada pela voz do cineasta tenha sido percebida como distinta da dos três viajantes, existe a criação de um espaço no filme em que os comentários do realizador e os dos três amigos irão de fato se estabelecer em um diálogo constante no plano sonoro.

Em *Eu, um negro*, por sua vez, a análise acabou por destacar o modo como os autocomentários realizados por Oumarou/Robinson se veem diretamente relacionados à performance de uma câmera que parece imprimir os pensamentos, desejos e sentimentos do personagem na película, afastando-se assim da tendência a uma representação sociológica que se encontra inscrita esparsamente na narrativa fílmica pelos comentários do próprio cineasta. Sob esse ponto de vista, ainda que o realizador passe, em grande medida, a palavra para Oumarou/Robinson, cuja subjetividade transborda na tela ao longo do filme, a voz do herói, com sua performance monológica, parece não estabelecer um diálogo com a do realizador no interior da matéria fílmica. Pelo contrário, sua posição no plano dos comentários cumpre uma função em certa medida contrária a da voz de Rouch (e talvez essa observação permita explicar, parcialmente, algo que não cabe propriamente na perspectiva da análise fílmica e que é o fato de Oumarou Ganda ter posteriormente criticado a versão final de *Eu, um negro*).

Ao mesmo tempo, relativizando essas observações, é importante considerar ambos os filmes à luz de um outro ponto central da cinematografia rouchiana já discutido e que também

[75] Além disso, acredita-se que tal questão permite colocar em pauta uma discussão de extrema pertinência ao cinema documentário de maneira mais geral.

se relaciona a essa dinâmica da interação que é central ao conceito de etnobiografia – trata-se de pensar agora o movimento de Rouch, especialmente em suas etnoficções, na direção de uma utopia identitária que parecia ter como horizonte final (igualmente utópico) o compartilhamento da própria autoria.

Identificado em *Jaguar*, tanto na análise da sequência em que os viajantes observam e comentam as imagens de seu Outro africano no território Somba, como na performance dos comentários do próprio Rouch ao se apresentar como um quarto viajante, é possível dizer que esse mesmo movimento se encontra operado de outras formas em *Eu, o negro*: seja pelo título ambíguo do filme, essa unidade mínima do comentário (FRANCE, 1985: 139), como, sobretudo, pela possibilidade dada ao herói do filme de projetar suas peripécias imaginárias na tela por meio de autocomentários dos quais as imagens parecem brotar.

Nesse sentido, para além de uma perspectiva que coloca no centro da análise a relação que se vê estabelecida entre os comentários do cineasta e de seus personagens no interior da matéria fílmica, é importante reconhecer como a possibilidade aberta, em ambos os filmes, para que os sujeitos se ficcionalizem, multiplicando identidades e assumindo outras posições, acaba por também se constituir como parte fundamental do processo de interação que foi estabelecido entre Rouch e os sujeitos por ele filmados. Em outras palavras, não se pode ignorar na análise o papel importante que o próprio jogo da improvisação proposto pelo cineasta ocupou na perspectiva do estabelecimento de um etno-diálogo, ainda que, do ponto de vista específico da *mise en scène* das diferentes vozes dos comentários, a interação estabelecida em *Jaguar* se apresente de forma mais bem resolvida do que em *Eu, um negro*.

Vale ainda ressaltar, nesse sentido, que o que a análise quis colocar em evidência no interior desse jogo de improvisação foi justamente o modo pelo qual os autocomentários improvisados e posteriormente sincronizados às imagens dos filmes cumprem um lugar central tanto na narrativa de *Jaguar* quanto na de *Eu, um negro*. Com seu efeito de constante *supra mise en scène*, serão eles os principais responsáveis por promover a multiplicação de identidades, espaços e temporalidades observada em ambos os filmes.

Sendo assim, a despeito das particularidades observadas nas análises, foi possível perceber que cada filme acabou por atualizar a seu modo questões que eram caras ao trabalho de Jean Rouch e que dizem respeito, essencialmente, à dinâmica das relações que estabeleceu com os sujeitos que filmava. Tais questões, que permitem considerar as etnoficções pela perspectiva da etnobiografia, não possuem, contudo, uma resposta única ou mesmo simples e por isso irão se ver reatualizadas nas demais etnoficções realizadas pelo cineasta. A análise subsequente de *Petit à petit* (1971), colocada em perspectiva com as observações feitas até

agora, deve apontar, assim, para um novo ângulo pelo qual a realização desse encontro entre Jean Rouch e seus personagens se viu atualizado.

4. O PERÍODO PÓS-SINCRÔNICO: EXPERIÊNCIAS FICCIONAIS DE UMA ANTROPOLOGIA REVERSA

O escritor e cineasta Philo Bregstein, incumbido pela televisão holandesa de acompanhar o trabalho de Jean Rouch na África no final dos anos de 1970, acabou por se tornar mais um dos parceiros habituais do cineasta. Desse percurso, em que veio a ocupar diferentes posições[76] em alguns filmes, Bregstein assumiu um interesse particular por aquela que entende como sendo uma produção híbrida de Rouch, muitas vezes deixada em segundo plano na perspectiva de uma análise de sua obra (BREGSTEIN, 2007). Interessado mais especialmente nas experiências ficcionais do cineasta, traçou sua análise pessoal dessa produção, revelando aspectos fundamentais para a compreensão da etnoficção rouchiana ao desvendar os detalhes de um processo de trabalho marcado pelo princípio da improvisação.

Ainda que distante da lógica habitual vigente na maior parte daquilo que é produzido pela indústria cinematográfica, o autor chama a atenção para o fato de que a improvisação no cinema de Jean Rouch não deve ser entendida como sinônimo de ausência de um planejamento ou mesmo de um *modus operandi* característico. Para compreender o processo seguido por Rouch e seus companheiros durante a realização das etnoficções e demais filmes ficcionais do cineasta é preciso, pelo contrário, considerar as particularidades de uma lógica distinta que, segundo o testemunho de Bregstein, costumava ser seguida desde a elaboração inicial das linhas gerais de um roteiro:

> O roteiro parecia inicialmente servir como um meio para obter financiamento assim como para preparar as filmagens. Na prática, acabava por se tornar mais importante, que é o que sempre tinha sido para Rouch. Sua aparente improvisação livre esconde sua minuciosa preparação, que pode ser definida como a de um roteiro segundo a tradição oral. Servia como um trampolim para mergulhar no filme, ponto em que muitas vezes o roteiro acabava afundando. Uma etapa importante da fase do roteiro era a visita extensiva da locação antes das filmagens, momento em que as cenas realmente funcionavam. (BREGSTEIN, 2007, p.170; tradução nossa)

Filmando, via de regra, segundo os mesmos procedimentos que utilizava na realização de sua obra etnográfica – ou seja, com baixo orçamento, câmera na mão, equipes

[76] Philo Bregstein foi ator coadjuvante em *Dyonisos* (1984) e *Enigma* (1988), além de ter sugerido a ideia a partir da qual foi realizado *Madame l'eau* (1992), filme do qual foi corresponsável pela escrita do roteiro destinado à captação de recursos. Também realizou um documentário sobre Jean Rouch em parceria com a televisão holandesa, *Jean Rouch and his camera in the heart of Africa* (1986).

mínimas e uso de luz natural, além do hábito de não gravar mais de uma vez a mesma cena – Jean Rouch costumava se reunir diariamente com seus colaboradores para imaginarem juntos a sequência das filmagens a serem cumpridas no mesmo dia, as quais ocorriam quase sempre durante o período de aproximadamente duas horas que antecedia o pôr do sol (momento em que as condições eram consideradas ideais para o registro das imagens, especialmente no território africano).

Durante esse estágio de preparação diário, não apenas eram discutidos os caminhos do roteiro a ser improvisado, como os atores simulavam deslocamentos no local, enquanto o cineasta imaginava os enquadramentos que viria a realizar. Bregstein chama a atenção, nesse sentido, para o fato de que os colaboradores habituais de Rouch nesses momentos, tais como Damouré, Lam e Tallou, haviam sido anteriormente treinados pelo próprio cineasta para o desempenho de diferentes funções técnicas em seus filmes, o que facilitava a sintonia nesse processo colaborativo entre eles. Ainda que, muitas vezes, o momento do registro das imagens não correspondesse exatamente àquilo que imaginavam nessa etapa inicial de preparação desse "roteiro oral", sua importância era evidente como base a partir da qual cineasta e atores deveriam atuar segundo um acordo prévio que era fundamental, inclusive, para que sua transgressão ocorresse.

As cenas costumavam ser filmadas por Jean Rouch seguindo a ordem cronológica desse roteiro imaginado, o que por vezes contrariava a lógica de produção segundo um ponto de vista exclusivamente econômico[77]. Contudo, esse procedimento respondia aos imperativos da improvisação de uma experiência a ser compartilhada entre os atores e o cineasta e que, preferencialmente, devia ser única (e por isso a resistência sobre repetir a mesma cena mais de uma vez, já que o instante do registro cinematográfico era encarado como um momento singular a ser vivenciado entre Rouch, sua câmera e os personagens).

Ao acompanhar a fase final da realização, Bregstein relata ainda outras surpresas que teve ao desvendar a "cozinha" das experiências ficcionais realizadas por Jean Rouch e que igualmente sinalizam para a existência de uma lógica bastante distinta daquela habitualmente observada na maior parte da produção cinematográfica dominante:

> Assim como em seus filmes antropológicos, Rouch sempre utilizou uma 'montagem aproximada' em seus filmes de ficção. Primeiro, o material era reunido e então o

[77] Bregstein cita, nesse sentido, as filmagens de *Madame l'eau* (1992). Realizadas simultaneamente na Holanda e no Niger, elas não foram concentradas em dois momentos distintos conforme o hábito seguido na maior parte das produções cinematográficas. Seguindo a ordem do roteiro, Rouch retornou uma segunda vez ao Niger após as filmagens realizadas na Holanda, conforme o desenvolvimento cronológico do enredo.

> filme lentamente tomava forma. Contrariamente à edição padrão de um filme de ficção, que é baseada em um roteiro escrito previamente, os filmes de Rouch se concretizavam somente no processo de montagem. Durante esse processo, ele podia, para minha surpresa, anotar tudo sistematicamente, como se envolvesse uma documentação científica ou antropológica, a ponto de um roteiro detalhado surgir na sala de montagem [...] Com frequência, Rouch não voltaria a mexer em seus filmes de ficção por um tempo, retomando a montagem apenas depois de meses, inclusive por estar envolvido com outros projetos. Às vezes tive minhas dúvidas e temi que o filme [*Madame l'eau*] nunca fosse concluído. O processo de maturação, contudo, contribuía para a montagem. Isso é impensável em qualquer produção cinematográfica normal devido às pressões dos produtores e o investimento feito[78]. Mais uma vez, a influência de seus documentários – nos quais Rouch podia passar anos editando livremente e voltando a filmar – se revelou. (BREGSTEIN, 2007, p.174; tradução nossa)

Interessa relembrar, a partir das observações feitas por Bregstein, a existência de condições especiais de trabalho que sustentavam essa lógica distinta de realização seguida por Rouch e que possibilitaram a realização de uma obra onde o ficcional se apresentou de forma particular ao ser realizado segundo procedimentos comuns à prática da antropologia fílmica que era exercida pelo cineasta. O relato que foi feito pelo diretor holandês, baseado na convivência próxima com esse processo de trabalho, contribui, assim, para a desconstrução de uma visão idealizada da improvisação no cinema de Rouch, a qual, em última análise, poderia reforçar ainda mais a figura de um gênio criador que se afirmaria a despeito do contexto em que se via inserido.

Apoiado institucionalmente, e podendo trabalhar segundo condições semelhantes às quais se habituara no contexto de sua prática acadêmica, Rouch parece, contudo, ter transformado em um elemento de estilo aquilo que poderia ser encarado como obstáculo à realização de uma produção ficcional segundo os padrões vigentes na indústria cinematográfica.

Essa breve introdução feita até o momento, no sentido de circunstanciar o processo de trabalho que costumava ser seguido nos filmes aqui analisados, deve servir de pano de fundo para a reflexão sobre um novo momento da etnoficção realizada por Jean Rouch a partir dos anos de 1970. Não mais diretamente vinculada ao contexto das pesquisas em que o cineasta se via envolvido, e contando agora com a possibilidade do registro sonoro direto, tal produção parece constituir, como observa o próprio Bregstein, uma fase distinta no contexto das derivas ficcionais do cinema de Jean Rouch. Na leitura que foi feita por esse colaborador

[78] Uma das poucas vezes em que Rouch se viu constrangido à lógica habitual dos produtores profissionais durante a realização de um filme de ficção, o resultado final foi aquele que é apontado como um dos seus maiores fracassos: *Dyonisos* (1984). Alguns autores, como Bregstein e Scheinfeigel, defendem a hipótese da relação entre o resultado negativo alcançado pelo filme e o fato de Rouch não estar habituado aos constrangimentos característicos de uma produção comercial.

do cineasta, *Jaguar* e *Eu, um negro* deveriam ser entendidos como uma primeira fase da ficção no cinema de Rouch; uma fase marcada por aquilo que o autor entende como experiências semi-documentais. Por outro lado, filmes como *Petit à Petit* (1971) e *Madame l'eau* (1992) são considerados por esse autor como mais próximos das ficções "genuínas" realizadas pelo cineasta, tais como *Cocorico! Monsieur Poulet* (1975), *Dyonisos* (1984) e *Le rêve plus fort que la mort* (2004), dentre outros (BREGSTEIN, 2007, p.165).

Tendo em vista as ambiguidades de uma produção fílmica que costumava tensionar as convenções inscritas no campo, dando margem a interpretações diversas, é possível compreender o argumento de Bregstein, que será discutido mais detidamente durante a análise propriamente dita.

Contudo, do ponto de vista aqui assumido, a análise comparada de filmes como *Petit à Petit* e *Madame l'eau* com *Jaguar* e *Eu, um negro* interessa não apenas pelas diferentes continuidades que se podem observar entre eles, tais como os personagens e a temática da migração e da viagem, mas, sobretudo, pelo que podem revelar na perspectiva de um movimento identitário utópico que perpassa todos esses filmes e que coloca em questão os desafios de uma prática ao mesmo tempo cinematográfica e antropológica em que Jean Rouch inscreveu sua obra. Ainda assim, é preciso assumir e analisar em maior detalhe a diferença nos regimes de crença a que o espectador se verá agora solicitado nesses novos filmes de Rouch quando comparados às etnoficções anteriores e que, em grande medida, podem ser relacionadas à posição defendida por Bregstein. Nesse sentido, a perspectiva de uma análise do acionamento dos diferentes modos de leitura que são solicitados ao espectador deve se aliar, no presente capítulo, à consideração do pacto narrativo que uniu o cineasta e seus personagens nessa produção etnoficcional realizada no período pós-sincrônico.

4.1. *PETIT À PETIT*: DUAS VERSÕES

Em 1971, pouco tempo após *Jaguar* chegar às telas de cinema, Jean Rouch lançou a continuação das aventuras de Lam, Illo e Damouré[79]. A ideia original de *Petit à Petit* se

[79] Na verdade, Jean Rouch tinha o projeto de realizar uma trilogia que, iniciada com *Jaguar* e passando por *Petit à Petit*, seria finalizada com *Grand à Grand* (filme que o cineasta jamais realizou): "Decidimos fazer a continuação. Vou filmar a história seguinte: Damouré e Lam se tornaram dois gurus que os hippies do mundo inteiro vinham consultar. E eles tinham um cativo que se chama Rouch, que tem uma câmera graças à qual o imaginário se torna real. Vamos tratar os grandes problemas sob um viés duplo, africano e catalão (eu sou

baseou nas *Cartas persas* (1721) de Montesquieu, narrativa epistolar em que dois viajantes persas descrevem e criticam para seus conterrâneos instituições e costumes ocidentais que são observados por eles durante uma viagem a Paris. Contudo, a relação entre o filme de Rouch e essa obra célebre do Iluminismo não é da ordem de uma adaptação cinematográfica propriamente dita, já que funciona muito mais sob o registro de uma inspiração inicial, a partir da qual cineasta e personagens improvisaram novas aventuras em terras estrangeiras.

Partindo da ideia inicial de que a modesta sociedade estabelecida entre os três amigos de *Jaguar* havia prosperado, os mesmos personagens surgem na tela, anos depois, como empreendedores de sucesso e sócios de uma companhia de importação e exportação, a "*Petit à Petit*". Para responder ao franco crescimento dessa empresa, Damouré, que se apresenta mais uma vez em posição de liderança, se dispõe a viajar à Europa para descobrir como se leva a vida em "*maisons à étages"* e encomendar o projeto de um edifício que deverá abrigar as novas instalações da companhia. A partir desse mote narrativo inicial, se vê disparada mais uma etnoficção de Jean Rouch cujo tema central é a experiência migratória.

No entanto, a despeito do sucesso de *Jaguar*, *Petit à Petit* não só não teve a mesma acolhida pela crítica que as etnoficções anteriores de Rouch, como tem ocupado um lugar menor nos estudos sobre a obra do cineasta. Para Henley, por exemplo, ainda que a ideia original do filme provavelmente tenha sido uma das melhores do realizador (HENLEY, 2009), *Petit à Petit* é um filme que não pode ser levado muito a sério: "*Ainda que existam certos paralelos superficiais com o texto de Montesquieu, Petit à Petit é, no conjunto, um trabalho menos sério, sendo, se alguma coisa, muito mais uma 'grande piada' do que Jaguar."* (HENLEY, 2009, p.211; tradução nossa)

Para refletir mais detidamente sobre essa posição que acabou sendo ocupada pelo filme e que é reputada em grande parte, por Henley, ao seu caráter irregular[80], acredita-se ser necessário levar em consideração a existência de duas versões distintas dessa continuação de *Jaguar*: uma longa[81], em 16mm, e que se encontra dividida em três partes de pouco mais de

---

catalão). Serão os problemas da vida, da morte, do amor, da religião, do trabalho, do dinheiro, do poder, etc. Tentaremos ser sérios em um filme que não o será." (ROUCH, 1972, p.7; tradução nossa).

[80] "Mas enquanto Jaguar e as etnoficções anteriores de Rouch foram alvo de uma recepção entusiasmada nas páginas dos Cahiers du Cinéma, de acordo com o catálogo preparado por René Predal, a revista permaneceu visivelmente silenciosa sobre Petit à Petit [...] Isso provavelmente tem relação com o fato de que, apesar dos tempos de exibição serem aproximadamente os mesmos, enquanto Jaguar é conciso e espirituoso, Petit à Petit parece incoerente e desconjuntado, particularmente na terceira e última parte do filme quando a ação retorna a Ayorou" (HENLEY, 2009, p.214; tradução nossa)

[81] A versão longa de *Petit à Petit* não foi comercializada e se encontra atualmente disponível apenas para consulta na *Bibliothèque national de France* (BnF). Para fins da análise fílmica efetuada nesse capítulo, a qual

uma hora cada uma delas; uma versão curta, em 35mm, e com duração de 96 minutos, na qual essas diferentes partes foram sintetizadas para a realização de uma versão comercializável do filme.

Em sua versão longa, percebe-se que a divisão do filme em partes acabou por delimitar as aventuras dos personagens segundo etapas nitidamente distintas. Sendo assim, a primeira delas, intitulada *Lettres persanes*, se vê dedicada a narrar a decisão da viagem e, principalmente, as primeiras impressões de Damouré sobre Paris, as quais, à moda das *Cartas persas*, são relatadas aos sócios que permaneceram no Niger por meio de cartões postais. Contudo, a partir da chegada de um desses cartões, os sócios decidem que é preciso resgatá-lo antes que fique completamente louco. A aventura de Damouré em terras europeias passará, então, a ser vivida junto com Lam e os dois personagens irão explorar os quatro cantos da cidade na tentativa de compreendê-la.

Já na segunda parte do filme, *Afrique sur Seine*, Damouré e Lam irão estender suas perambulações para outros países ocidentais, como a Itália e os Estados Unidos, ampliando ainda mais essa experiência migratória assim como os temas de seus diálogos, os quais passarão a incluir reflexões sobre o capitalismo. No decorrer de seus passeios na capital francesa, os personagens conhecerão Safi e Ariane, respectivamente uma prostituta de luxo senegalesa e uma jovem datilógrafa parisiense, as quais irão lhes apresentar novos aspectos da vida na cidade. O projeto para as novas instalações da companhia finalmente é concluído ao final dessa segunda parte e os dois viajantes decidem voltar a Ayorou acompanhados de suas novas amigas e de um *clochard*[82] que se tornara amigo de Lam.

Finalmente, a terceira e última parte do filme, *L'imagination au pouvoir*, se vê dedicada, sobretudo, à convivência entre africanos e estrangeiros no Niger, duplicando e invertendo a experiência migratória que é tematizada pelo filme. Assim como os sócios da *Petit à Petit* demonstraram seu estranhamento em Paris, as novas esposas de Damouré, Safi e Ariane, assim como o *clochard*, terão dificuldades em se adaptar ao clima e costumes locais. A aventura migratória chegará ao fim com cada um dos personagens decidido a retornar para seu local de origem. Damouré e Lam, desiludidos com essa experiência fracassada[83] e com os

---

prevê um acesso que garanta o visionamento sistemático e repetido do material analisado, foi utilizada a versão comercial e reduzida do filme.

[82] Vagabundo ou mendigo.

[83] Ao final de sua aventura, Damouré decide desistir dessa corrida desvairada da civilização que parece jamais chegar a um fim: *Sabe, por viajar tanto, vimos muitas coisas. [...] vimos... o trem que perseguia o avião, ... o carro que perseguia o trem, a mobilete que perseguia o carro, a bicicleta que perseguia a mobilete, o pedestre que perseguia a bicicleta... Não há o que fazer! [...] Uma corrida louca! ... Nunca se chega ao fim.* (diálogo

rumos da "civilização moderna", resolvem abandonar o mundo dos negócios e voltar a viver como nos primeiros tempos de sua amizade, fechando assim o ciclo narrativo que havia sido iniciado em *Jaguar*.

Essa rápida descrição das três partes do filme em sua versão longa permite perceber uma unidade em cada uma delas. Além disso, é importante notar que essa divisão segundo etapas do enredo se vê vinculada, igualmente, a tonalidades distintas que irão marcar cada uma das partes nessa versão longa do filme: na primeira, protagonizada em grande parte por Damouré, o humor característico das performances do personagem, já prenunciado em *Jaguar*, é o que domina a cena fílmica, enquanto a última parte, com seus vários personagens e situações inusitadas, se apresenta ao espectador muito mais como uma sucessão de episódios onde é possível identificar uma inspiração nitidamente surrealista[84]. Entre esses dois extremos do filme, *Afrique sur seine*, por sua vez, parece surgir como um momento de transição, em que novos contextos e personagens vão sendo incorporados à aventura de Damouré e Lam, operando uma abertura para a improvisação de situações que muitas vezes parecem distanciar *Petit à Petit* da ideia original em que inicialmente se viu inspirado. Um manuscrito do próprio cineasta, *À propos de Petit à Petit*, redigido em 1985, fornece algumas pistas quanto às causas dessas transformações que ocorreram ao longo do filme:

> Quando, com Damouré Zika, Lam Ibrahima Dia e Illo Gaoudel, velhos amigos de sempre, improvisamos o filme "Jaguar" em 1954, 1955, e tivemos a ideia de criar no mercado de Kumasi (na Ghana atual) uma "sociedade" de nome "Petit à petit l'oiseau fait son bonnet" [...] já pensamos em uma continuação dessa aventura africana.
> Em 1966, Damouré Zika foi enviado para um estágio na UNESCO... decidimos imediatamente começar um filme sobre Damouré descobrindo Paris... Em poucos dias improvisamos um roteiro do qual apenas conhecíamos o princípio e o final: a sociedade Petit à petit, tendo que construir um arranha-céu às margens do rio Niger, enviou seu chefe para conhecer Paris e seus edifícios...
> Durante 5 meses Damouré, sozinho, descobriu Paris e escreveu suas "Cartas persas" ...
> Estávamos prontos para filmar dois anos mais tarde, na primavera de 1968, mas o mês de maio nos fez sonhar com outras aventuras.
> No outono de 1968, tudo estava pronto, e "Petit à petit" partiu em uma viagem de longo curso... Será que hoje ele já retornou? ... (ROUCH apud ARCHIVES FRANÇAISES DU FILM, 2010, p.95; tradução nossa)

---

traduzido livremente a partir da decupagem integral do filme publicada no n.123 de *L'Avant-Scène Cinéma*, p.49)

[84] Seu exemplo mais evidente no filme é a festa realizada no Niger, em que convidados e garçons se divertem literalmente dentro do rio. A influência surrealista no trabalho de Jean Rouch é de extrema importância e tem sido apontada pela maior parte dos autores dedicados ao estudo de sua obra, contudo sua análise mais aprofundada excede os objetivos desse trabalho. Sobre esse aspecto da filmografia rouchiana ver, sobretudo, o segundo capitulo de HENLEY (2009), "*The Surrealist Encounter*".

Faz sentido supor, a partir das palavras escritas por Jean Rouch, que a primeira parte da versão longa do filme corresponderia também a uma primeira etapa das filmagens, iniciada em 1966, e que se vê mais próxima da ideia original em que *Petit à Petit* foi inspirado: uma continuação de *Jaguar* na qual Damouré e Lam descobrem Paris e criticam seus costumes segundo os moldes das *Cartas persas*. Já o contexto específico instaurado a partir das manifestações de maio de 1968, momento em que o cineasta irá retomar as filmagens, pode ser relacionado a muitas das situações que foram improvisadas a partir de *Afrique sur Seine*, sobretudo àquelas em que os dois viajantes contracenam com os amigos que fizeram em terras estrangeiras: quando Safi e Ariane levantam o debate sobre a relação entre amor e casamento, tema feminista na ordem do dia; quando parisienses e africanos comentam uma pichação que observam durante um passeio de barco pelo rio Sena; no momento em que a figura do *clochard* é introduzida no filme, representando uma das faces da rebeldia frente ao sistema vigente.

Do ponto de vista da recepção, contudo, é possível afirmar que essas diferenças entre tons e temas que se observam ao longo do filme não parecem constituir um problema em sua versão longa, tendo em vista sua organização em três partes bem delimitadas. No entanto, tais diferenças acabaram por se evidenciar mais claramente no momento em que as quatro horas originais do filme se viram reduzidas a pouco mais de 90 minutos, traduzindo-se numa aparente falta de coesão. Em outras palavras, a condensação das diferentes partes do filme parece de fato não funcionar bem do ponto de vista de uma economia narrativa, ainda que, consideradas as particularidades dos contextos aos quais cada uma delas se vincula, revelem aspectos interessantes do real que acabaram por se ver inscritos no filme.

Henley irá salientar, ainda, um outro ponto importante segundo o qual acredita que *Petit à Petit* não tenha se tornado uma experiência fílmica tão bem sucedida quanto *Jaguar* (HENLEY, 2009, p.216). Segundo esse autor, frente à possibilidade de registro sincrônico entre som e imagem, muitos dos atores do filme, sabidamente amadores, acabaram por apresentar atuações sofríveis quando obrigados a improvisar diálogos no momento das filmagens. A observação do autor sobre a deficiência de certas atuações realmente pode ser identificada em vários momentos de *Petit à Petit*, como por exemplo na sequência inicial, em que o talento de Damouré para a improvisação dramática se sobressai significativamente frente a atuação dos demais personagens com os quais contracena. Ainda assim, acredita-se ser preciso relativizar essa justificativa de Henley para o "fracasso" do filme, tendo em vista que exemplos de performances nitidamente amadoras podem ser igualmente observados nas

etnoficções anteriores do cineasta[85] sem que isso tenha constituído necessariamente um problema.

Porém, seguindo essa mesma linha de raciocínio para justificar a recepção distinta a cada um dos filmes, acredita-se que o elemento fundamental nesse processo poderia realmente estar vinculado às condições técnicas particulares que foram enfrentadas pelo cineasta em cada uma das realizações. Porém, diferente do que é apontado por Henley, estaria relacionado não exatamente a uma deficiência de *Petit à Petit*, mas sim a qualidades que podem ser identificadas tanto em *Jaguar* como em *Eu, um negro* e que se vinculam, em grande parte, àquilo que nesse trabalho foi identificado como central na análise das primeiras etnoficções realizadas por Jean Rouch: a *mise en scène* particular dos diferentes comentários improvisados e posteriormente sincronizados às imagens.

Como observado no capítulo anterior, a utilização desse recurso foi responsável, com seu efeito de recobrimento, por fazer conviver em um mesmo momento desses filmes diferentes vozes, subjetividades, espaços e temporalidades, conferindo a eles uma densidade ambígua característica. Paradoxalmente, quando a impossibilidade de registro sincrônico se viu superada, as etnoficções realizadas por Rouch parecem ter perdido algo de sua potência, ainda que temas, questões e mesmo personagens tenham sido revisitados nesses filmes posteriores.

Dito em outras palavras, defende-se, aqui, que muito mais do que relacionada a uma deficiência dos atores ou à falta de coesão, a diferença na recepção de *Jaguar* e *Petit à Petit* deve ser relacionada, principalmente, ao êxito da solução que foi encontrada por Jean Rouch para o enfrentamento das limitações técnicas que eram próprias ao contexto de realização de suas primeiras etnoficções. Nesse sentido, se vincularia muito mais às particularidades que inscreveram *Jaguar* e *Eu, um negro* entre os principais marcos no processo de consagração do cineasta, do que propriamente a problemas de *Petit à Petit* (ainda que não se negue a existência de alguns deles). Dentre tais qualidades, a *mise en scène* característica segundo a qual os autocomentários diferidos se relacionam às imagens do filme surge em posição de evidente destaque.

Feita essa contextualização inicial, cumpre agora retornar às discussões que têm movido as análises realizadas até então, para investigar de que modo *Petit à Petit* acabou por reatualizar questões centrais da obra de Jean Rouch que se viram encenadas em suas

[85] Um exemplo evidente que foi apontado no capítulo anterior é, por exemplo, o da performance caricata dos pugilistas durante a primeira peripécia imaginária de Robinson.

etnoficções anteriores. A despeito de defender a inferioridade do filme com relação a *Jaguar* e considerá-lo uma "piada" do cineasta, Henley vai admitir que "*Contudo, considerando que o foco da atenção dos expedicionários africanos é a sociedade europeia, esse filme certamente tem uma reivindicação mais forte do que Jaguar enquanto exemplo de uma 'antropologia reversa', ainda que não tenha sido baseado em uma pesquisa etnográfica sistemática prévia."* (HENLEY, 2009, p.211; tradução nossa)

Essa perspectiva de uma antropologia reversa, que se evidencia pela inversão de papéis que é operada no filme especialmente pelo personagem improvisado por Damouré, se relaciona intimamente à hipótese que é defendida por Maxime Scheinfeigel, segundo a qual é possível identificar uma utopia identitária que movia Jean Rouch em sua prática. Na discussão dessa hipótese, e indo de encontro ao que é apontado por Henley, Scheinfeigel chama a atenção para o lugar de *Petit à Petit*[86] enquanto exemplo mais acabado de um movimento que fora prenunciado em *Jaguar*:

> Na Paris de 1970, Damouré é o herdeiro do explorador da África que ele era em 1954. Por isso, *Petit à Petit*, saído da cartola que fora tecida em *Jaguar*, coloca em ação as últimas engrenagens de um novo dispositivo de aproximação cinematográfica do Outro. Um mecanismo concluído e baseado sobre um jogo de comparação cujos termos criaram identidades surpreendentes. De um lado, *Jaguar* e a observação dos Somba por um Africano. Do outro, *Petit à Petit* e a observação dos parisienses por esse mesmo africano. O resultado da equação é o seguinte: através de Damouré, seu menor denominador comum, um Somba é igual a um parisiense e um parisiense é igual a um Somba. Mas nem tudo se equivale, a identidade dos Somba e dos parisienses não é uma qualquer, nem é generalizável [...] Ela é uma criação do cinema, não uma realidade em si, ela é uma visão do cinema... (SCHEINFEIGEL, 2008, p.132; tradução nossa)

Para uma análise mais detida, tanto sobre a forma como tal inversão se vê construída enquanto "visão de cinema", como a respeito dos diferentes modos de leitura que são acionados no filme, serão analisados dois trechos específicos de *Petit à Petit*, localizados naquela que corresponderia a sua primeira parte: 1. A abertura do filme, seguida pela sequência inicial que ocorre no escritório da companhia Petit à Petit, investigando, mais especificamente, de que forma a relação com o espectador é estabelecida na matéria fílmica;

[86] Na verdade, é interessante notar que a autora acabará por destacar em seu trabalho outros filmes ficcionais de Jean Rouch considerados como "problemáticos", tais como *Dyonisos* (1986), um dos maiores fracassos do cineasta, mas que Scheifeigel identifica, igualmente, como um momento chave para a compreensão de sua cinematografia.

2. A experiência inicial de Damouré em Paris, desde sua chegada na cidade até a sequência em que o personagem irá assumir o personagem de etnógrafo nas ruas da cidade.

4.1.1. Uma continuação para *Jaguar*

> J'ai tourné en deux jours, dans un faux bureau, la décision de départ et de véritable départ de Damouré en avion. Puis j'ai filmé une seule scène réelle à Paris, Damouré sous la pluie découvrant le Trocadéro, et envoyant sa première carte postale.[87]
>
> JEAN ROUCH

A primeira imagem de *Petit à Petit* retoma a figura de Damouré tal qual caracterizada no início de *Jaguar*: ele surge no quadro galopando em seu cavalo em meio a um cenário em que predominam a areia e a vegetação esparsa da savana. Porém, se em *Jaguar* sua cavalgada desenfreada aproxima sua figura da câmera, na medida em que ele sobe uma inclinação do terreno para cumprimentar um dos amigos, em *Petit à Petit* sua trajetória é oposta – o personagem é observado de costas enquanto se afasta em direção ao rio. A cena seguinte, por sua vez, recupera a figura do pastor Lam em meio a seu rebanho. O som de uma flauta começa a soar praticamente ao mesmo tempo em que os créditos do filme se sobrepõem a essa última imagem e, ao final destes, que anunciam se tratar de mais um filme feito por Jean Rouch cujos personagens principais são Lam, Illo e Damouré, a fonte sonora da música que se ouve vai se revelar no quadro, assim que a figura de um segundo pastor surge com sua flauta.

[87] Eu filmei em dois dias, em um escritório falso, a decisão da partida e a verdadeira partida de Damouré no avião. Depois, filmei apenas uma única cena real em Paris, Damouré sob a chuva descobrindo o Trocadéro e enviando seu primeiro cartão postal. (tradução nossa)

Nessa breve introdução do filme, que localiza os espectadores entre personagens e um cenário provavelmente já conhecidos, a ausência do pescador Illo para completar a tríade de aventureiros que protagonizaram *Jaguar* chama a atenção. Pouco mais à frente, ele surgirá em participações breves, porém o que se observa, ao longo do filme, é que *Petit à Petit* será de fato protagonizado pela dupla que se apresenta nessas primeiras imagens, com um evidente lugar de destaque para Damouré, sobretudo no primeiro terço da narrativa.

Desses primeiros planos que remetem ao filme anterior, surgem, logo em seguida, os indícios de uma mudança operada nos personagens e que remete à passagem do tempo ocorrida entre uma história e a outra. Lam, vestido como se estivesse em um safári, atravessa agora o mercado de Ayorou no comando de um jipe, enquanto Damouré surge sentado atrás de uma escrivaninha naquilo que parece ser seu local de trabalho. Contudo, é possível notar que o mercado que se apresenta ao espectador não é muito diferente daquele registrado por Rouch em 1954 e que mesmo a posição ocupada por Damouré se apresenta sob o signo de uma invenção especialmente arquitetada para o registro cinematográfico.

O escritório em que o personagem se encontra instalado é o primeiro sinal evidente da presença do artifício, ao surgir, improvisadamente, na varanda de uma casa localizada à beira do rio. Curiosamente, não possui porta e nem janelas e seu mobiliário é composto apenas por algumas mesas cobertas com diferentes tecidos coloridos e cadeiras do tipo escolar. Sobre a mesa de Damouré, que ocupa um local de destaque na cena, repousam uma pequena bandeira da U.T.A. (companhia aérea), um telefone e alguns papéis espalhados, caracterizando minimamente um cenário para que atores e espectadores possam embarcar no jogo da improvisação. A utilização do termo "jogo" não se dá aqui por acaso, pois a composição desse cenário faz lembrar o contexto das brincadeiras infantis em que elementos mínimos ou mesmo disparatados parecem ser suficientes como estímulo à simulação de novas identidades.

Ainda que essa estratégia aponte para uma invenção que se presta à construção de um determinado universo pelo espectador (contribuindo assim para o que Roger Odin identifica como uma necessária diegetização[88] a ser operada na ficcionalização), no que diz respeito ao acionamento de um modo de leitura específico, ela parece dificultar o pleno estabelecimento de outros processos apontados pelo autor como igualmente fundamentais para que um regime ficcional se estabeleça. Mais especificamente, é possível dizer que o cenário que se apresenta nesse início do filme, ao evidenciar sua artificialidade, acabaria por provocar um efeito de defasagem no estabelecimento de uma desejada *mise en phase*[89] narrativa:

> Para funcionar na perspectiva da ficcionalização, a produção da *mise en phase* supõe o acionamento de duas operações enunciativas.
> A primeira impõe que eu reverta o trabalho do conjunto dos parâmetros fílmicos a serviço da narrativa; isso significa que todo trabalho plástico, rítmico e musical do filme, que toda dinâmica da montagem, do jogo de olhares e enquadramentos assim como a forma como os atores representam devem remeter ao trabalho da narrativa.
> Em um filme considerado sob o aspecto da *mise en phase tudo se torna narrativo*.
> Inversamente, se um parâmetro assume autonomia com relação à narrativa, há a produção de um efeito de *defasagem*: eu não vibro mais com os eventos narrados. (ODIN, 2000, p.42; tradução nossa)

Como exemplos que provocariam essa defasagem, Odin aponta em sua obra os procedimentos mais diversos, que podem ir desde a excessiva estetização das imagens, à presença de recursos cinematográficos que são identificados como ultrapassados pelo espectador, influências do *star system*, ou mesmo o experimentalismo excessivo de certos filmes. Ao se evidenciarem aos olhos do espectador, elementos como estes chamariam demasiada atenção para si próprios e, em alguns casos, para o próprio processo de realização cinematográfica[90], acabando por suspender a *mise en phase* narrativa. Esse efeito de defasagem poderia acionar, igualmente, outros modos de produção de sentidos e afetos, tais

---

[88] "Ler um texto, ver um filme como uma ficção, supõe em primeiro lugar construir um mundo: diegetisar" (ODIN, 2000, p.18; tradução nossa)

[89] A *mise en phase* consta entre os principais processos necessários na ficcionalização e foi definida da seguinte forma por Roger Odin: "Por *mise en phase* eu compreendo o processo que me conduz a **vibrar no ritmo** daquilo que o filme me dá a ver e ouvir. A *mise en phase* é uma modalidade da participação afetiva do espectador no filme." (ODIN, 2000, p.38; tradução nossa)

[90] Percebe-se, aqui, a possibilidade de um paralelo com o que geralmente é reconhecido como um efeito de estranhamento ou de distanciamento, tal como foi defendido no teatro épico brechtiano (ROSENFELD, 2006). Contudo, diferente desse, o efeito de defasagem que é apontado por Odin não se vincularia naturalmente a uma finalidade política específica e, por isso mesmo, parece mais adequado ao contexto da presente análise.

como a "espetacularização" (ou seja, fazer com que o espectador se dê conta de estar posicionado frente a um espetáculo), ou ainda a "documentarização", ao permitir que o espectador questione a própria origem e natureza dos sons e imagens em movimento aos quais estaria exposto.

Particularmente com relação à espetacularização, diferente do processo de diegetização, onde os elementos fílmicos contribuiriam para a construção de um universo para a história narrada, existiria a construção daquilo que Odin nomeia como um "espaço espetacular" na relação que é estabelecida entre o espectador e o filme: *"um espaço que se denuncia como uma construção efetuada para o espetáculo versus um mundo no qual podemos crer"* (ODIN, 2000, p.20; tradução nossa). Ao considerar a apresentação do escritório de Damouré, um dos primeiros locais em que a ação entre os personagens de *Petit à Petit* ocorre, é possível perceber, assim, que esse cenário, ao evidenciar-se enquanto artifício, pode ser visto como um dos elementos no filme que atuariam para um tal efeito de defasagem ao se apresentar ao espectador enquanto espaço espetacular. Ao mesmo tempo, é possível relacionar essa mesma situação inicial que se apresenta no filme ao acionamento de uma leitura documentarizante, já que a artificialidade com que ela se apresenta, para além de evidenciar o espetáculo, levaria o espectador, sobretudo, a se questionar sobre a "verdade" da própria cena.

Contudo, Odin pondera, ainda, que o efeito de defasagem dificilmente bloquearia o processo de narração[91], o qual seria naturalmente buscado pelo espectador (ODIN, 2000: 36). Dito em outras palavras, esse efeito, que pode ocorrer no filme por motivos diversos e acionando modos de leitura distintos, implicaria em uma suspensão quase sempre temporária da imersão afetiva do espectador, mas dificilmente impediria o sucesso dos esforços feitos por este no sentido de estabelecer uma narrativa a partir da matéria fílmica.

Particularmente em *Petit à Petit*, é possível identificar diferentes elementos ao longo do filme que concorrem para a existência de um efeito de defasagem que perpassa a narrativa fílmica como um todo. Ainda que uma história se estabeleça e o espectador seja capaz de constituir um mundo onde os eventos e personagens do filme se encontram localizados, esse estabelecimento parece fragilizado, já que sob o signo constante de uma farsa[92] em que a

[91] Entendida pelo autor como a construção de uma narrativa segundo um processo que compreende três operações: "[...] uma operação semântica de estruturação de conteúdos, uma operação de estruturação de forças e uma operação de estruturação sintagmática temporal." (ODIN, 2000, p.29; tradução nossa)

[92] Originalmente, termo que diz respeito a gênero teatral criado na Idade Média. Contudo, alguns dos traços recorrentes que costumam lhe ser atribuídos podem ser relacionados ao objeto da presente análise, tais como sua tendência ao burlesco e a situações caricatas, pouca preocupação com a verossimilhança, parca utilização

impressão de realidade e a verossimilhança parecem estar sempre a um passo de se concretizarem (o que talvez tenha relação com a leitura feita por Henley de que *Petit à Petit* seria uma "grande piada").

Os diálogos que serão travados entre os personagens que se dirigem ao escritório de Damouré nesses minutos iniciais do filme são mais um exemplo das diferentes formas como tal efeito de defasagem é criado em *Petit à Petit*.

Os primeiros a chegarem ao local são Lam e aqueles que o acompanhavam no jipe. A recepção que é feita a eles por Damouré situa o espectador com relação à posição que é ocupada por esses personagens, caracterizando-os, ao mesmo tempo em que os vincula a funções semelhantes às que ocupavam em *Jaguar*. Sendo assim, após cumprimentar "Lam, o pastor", Damouré logo lhe pergunta sobre os rebanhos da empresa, numa atitude típica de um homem de negócios que precisa zelar por seus bens. Um terceiro personagem[93] completa essa cena e sua presença parece se justificar enquanto um novo estímulo para que Damouré explore ainda mais sua performance segundo o estereótipo de um verdadeiro "chefe":

Damouré: _ *Quem é aquele ali?*

Lam: _ *É o pastor.*

Damouré: _ *Ah, sim! Mas espere um pouco na porta, jovem... Espere um pouco.* [Afastando-o com um gesto da mão]

de recursos cênicos e frequente encenação de uma inversão de valores (ainda que sob a ótica de uma crítica social aparentemente rasteira). Para uma discussão sobre diferentes acepções do termo ver MACHADO (2009).

[93] Para aqueles que conhecem a filmografia de Rouch, é possível identificar que se trata de Tallou, figura que junto com Damouré, Illo, e Moussa Hamidou participava do quinteto que habitualmente acompanhava Rouch em seus filmes realizados na África (PAGANINI: 2009). Assim como Damouré, é um personagem que costuma se apresentar sob o registro da comédia nas incursões ficcionais do cineasta.

Mais uma vez, contudo, algo parece fora de lugar na situação que se apresenta, já que não existe porta alguma e o escritório em que Damouré dá suas ordens se vê totalmente aberto para o exterior (fazem, inclusive, parte do quadro pessoas estranhas à situação que é encenada mas que podem ser observadas ao longe, em segundo plano). A fala de Damouré, pedindo que o pastor se retire e aguarde do lado de fora, cumpre assim uma função específica que, se por um lado não se relaciona com a construção de uma situação verossímil, por outro caracteriza para o espectador a dinâmica entre os personagens que se apresentam – a essa altura não há mais nenhuma dúvida sobre a posição de comando de Damouré e o fato de que todos os outros nessa sequência inicial são seus subordinados (ainda que mais tarde seja revelado ao espectador que Lam e Illo são sócios dessa companhia, observa-se uma evidente hierarquia entre os três amigos segundo a qual Damouré ocuparia a posição mais alta na Petit à Petit).

Logo em seguida à saída do pastor da cena, é a vez de Illo vir prestar contas ao chefe. O pescador experiente de *Jaguar,* que conhecia a linguagem dos hipopótamos, chega com sua piroga pelo rio. Damouré irá questioná-lo sobre a pesca, revelando que se trata de um negócio bastante próspero para a empresa: *Nos pedem peixes de toda parte, toda parte! Na Noruega, na Suíça, de todo lado. Então, é preciso pescar muito para ganhar muitos peixes, hein?* – sabe-se, agora, que a companhia improvisada na beira do rio tem não só diferentes ramos de atuação (os quais incluem as atividades tradicionalmente realizadas por Lam e Illo), como uma abrangência internacional.

Illo responde prontamente ao "chefe". Contudo, sua fala não é pronunciada de maneira clara e Damouré acaba tendo que de certa forma traduzi-la, ao mesmo tempo em que parece querer ajudar o companheiro de cena a desenvolver melhor o diálogo a ser travado entre eles (*Do quê?... Os hipopótamos? O que é que há com os hipopótamos?*). Percebe-se que essa sua intervenção mais uma vez chama a atenção do espectador, afastando-o de uma possível imersão ficcional, na medida em que evidencia as dificuldades do próprio jogo da encenação dramática nesse momento do filme. A fala de Damouré se apresenta em *off*, sobreposta a um plano aproximado do pescador que, apesar dos problemas graves que terá que relatar ao chefe, permanece sorridente até o final desse trecho. Illo aparenta, inclusive, ter dificuldades em se manter concentrado em seu personagem frente ao desempenho de Damouré, o qual, pelo contrário, parece dedicado durante todo o filme a construir uma atuação convincente, e por vezes até mesmo caricata, para seu papel de grande empresário.

Baixando por vezes os olhos, o pescador informará ao chefe, mal contendo o riso, que os hipopótamos *"Quebraram as pirogas. Eles comeram o arroz. Ninguém mais vai ao rio..."*. O aspecto cômico dessa interação entre os personagens, onde a atuação de Illo

claramente não corresponde àquilo que suas palavras comunicam, se intensifica ainda mais quando Damouré lança um questionamento inusitado a Albora, um quarto personagem que está sentado com eles à mesa (e que igualmente participara como coadjuvante em *Jaguar*):

Damouré:_ Eh, Albora, o que são os hipopótamos?

Albora [close no personagem]:_ Os hipopótamos são anfíbios quadrúpedes que causam muitos prejuízos nos arrozais... Eles comem capim, arroz... Os destroem...

[Zoom out, reenquadrando Damouré, Illo e Albora.]

Damouré:_ Em todo caso, o único jeito é colocá-los na prisão!

Albora:_ A prisão... É matá-los, patrão!

Damouré [apontando para Illo, que continua se divertindo com a encenação]:

_ Bom, então você vai... Eu te dou autorização para matar dois. Vou informar às Àguas e Florestas. Tome nota [apontando para Albora]. Bom, aí está!

A decisão tomada por Damouré conclui essa reunião de trabalho peculiar com seus subordinados. Nesses poucos minutos iniciais do filme, o espectador já consegue se localizar minimamente entre personagens e um universo específico, contudo todos eles se apresentam como claramente artificiais. Da composição do cenário, passando pelo conteúdo dos diálogos, à atuação dos personagens (seja frágil e incongruente, como a de Illo, seja caricata como a de Damouré), tudo parece concorrer para a criação de um efeito cômico em que a

ficcionalização se cumpre apenas parcialmente, ao permitir que o espectador, ao mesmo tempo em que acompanha a história, se divirta em identificar a improvisação visivelmente amadora do próprio espetáculo cinematográfico.

Odin chama a atenção, em sua obra, para o fato de que, a rigor, poucos filmes poderiam ser vistos como estritamente ficcionais segundo o modelo de análise por ele desenvolvido. Para que um texto ou filme possa ser designado como ficção seria preciso observar um acionamento ininterrupto durante seu visionamento de todos os processos descritos pelo autor como necessários à ficcionalização (ODIN, 2000). Desse ponto de vista, aparentemente contrariando autores que insistem em afirmar que *"todo filme é um filme de ficção"* (AUMONT et al., 1983, p.70), qualquer interrupção em tais procedimentos seria sinal, para Odin, de que o espectador não estaria frente a um texto puramente ficcional.

No entanto, seguindo essa mesma linha de raciocínio, o autor se vê levado a assumir o fato de que nenhum texto ou filme é de fato lido pelos espectadores segundo um único modo. Sua postura pragmática, que leva ao questionamento constante das possibilidades da recepção, o leva a concluir, finalmente, que toda ficção nunca seria *apenas* uma ficção – e, nesse sentido, a experiência ficcional, tal como definida por ele, diria respeito a apenas um dos níveis da experiência do espectador frente a uma determinada obra:

> [...] toda leitura sempre mobiliza, sucessiva ou simultaneamente, diferentes modos de produção de sentidos e afetos: ao mesmo tempo em que me deixo levar pela história *[ficcionalização]*, me interrogo sobre a verdade do cenário ou de certos aspectos do enredo (modo de leitura documentarizante), aprecio o trabalho estilístico do autor, faço aproximações com outras obras (modo de leitura artístico), admiro a atuação do ator famoso (modo de leitura espetacularizante), me lembro de eventos pessoais vividos (modo de leitura privado), etc. Podemos decidir incluir tudo isso na ficcionalização, mas me parece que, na perspectiva comunicacional na qual aqui me situo, essa noção se tornaria inútil. (ODIN, 2000, p.71; tradução nossa)

Nas etnoficções analisadas até aqui, e particularmente daquilo que se pode depreender da análise desses primeiros minutos de *Petit à Petit*, o que se observa, na verdade, é uma constante ambiguidade entre os modos de leitura ficcionalizante e documentarizante em tais filmes, como se cada um de tais modos se apresentasse simultaneamente em um mesmo nível da experiência espectatorial. Mais do que naturalmente aberta a diferentes possibilidades de posicionamento do espectador segundo níveis distintos de leitura que este estaria sempre apto a acionar frente a qualquer obra ficcional, a etnoficção se apresenta, a partir do trecho analisado, como um arranjo peculiar de elementos heterogêneos da matéria

fílmica que a todo instante parecem convocar uma experiência espectatorial dupla e por isso mesmo muitas vezes difícil de ser definida.

Ainda que a documentarização pareça se apresentar de forma bem mais evidente em *Jaguar* e *Eu, um negro*, especialmente nos diferentes trechos que remetem aos interesses de pesquisa de Jean Rouch (cenas que remetem a aspectos da religiosidade local, assim como a diferentes elementos característicos do contexto migratório seriam os exemplos mais claros que convocariam a uma leitura documentarizante em tais filmes), se tentou aqui demonstrar como elementos distintos, todos eles vinculados à criação de um efeito de defasagem, acabam por afastar o espectador de *Petit à Petit* de uma experiência ficcional plena. O humor característico do filme, muitas vezes considerado como constrangedoramente infantil (HENLEY, 2009), assim como a aparente insuficiência na construção de um universo e de uma narrativa verossímeis, podem ser compreendidos não exatamente como deficiências do filme, mas sim como decorrências de um processo de trabalho particular que teve como resultado o acionamento de um modo de leitura ambíguo, nem ficcionalizante e nem documentarizante, já que ambos ao mesmo tempo.

Na análise conjunta que foi realizada por Maxime Scheinfeigel em capítulo dedicado a *Jaguar* e *Petit à Petit*, a autora chama a atenção exatamente para os efeitos característicos dessa articulação ambígua. Entre experiências simultaneamente ficcionais e documentais, derivadas da construção improvisada de um roteiro permanentemente colocado em risco no momento do registro cinematográfico, o espectador (e também o analista) se veria lançado em um terreno regido por uma dúvida constante em tais filmes:

> No entanto, se o esquema da subversão é claro [*a etnografia dos parisienses pelos africanos*], algo não o é e confere a esse filme aparentemente luminoso uma sombra, que por sinal pode ser identificada em todas as ficções africanas de Rouch: qual a verdadeira causa das situações criadas, das observações que se ouve? Os protagonistas, que estariam por assim dizer em marcha livre, ou Rouch, que os teleguiaria conforme sua conveniência? Não existe uma resposta que possa fundamentar uma verdade definitiva a esse respeito; seria muito mais questão de uma obra cinematográfica na qual os próprios processos de realização provocariam justamente a dúvida. [...] Essa ambiguidade perturba a linha divisória entre documentário e ficção no cinema e contraria os próprios fundamentos da observação etnográfica e sociológica que se estabelece na observação dos fatos reais, aqueles mesmos que constituem, como nos outros filmes de Rouch, o fundo autêntico do qual é retirada a ficção de *Jaguar* e aquela de *Petit à Petit*. (SCHEINFEIGEL, 2008, p.130; tradução nossa)

De uma aparente ficção que se alicerça sobre os procedimentos e interesses de uma prática etnográfica, conjugada ao tensionamento constante entre um ideal utópico de

compartilhamento e a afirmação de uma prática autoral, parece se estabelecer, por fim, a natureza da etnoficção no cinema de Jean Rouch. Sua análise, como se tem tentado demonstrar até aqui, permite colocar em questão de que modo esses diferentes tensionamentos e ambiguidades, característicos de uma trajetória desenvolvida em um espaço entre campos, se viram concretizados na matéria fílmica. Particularmente a respeito de *Petit à Petit*, resta agora centrar a análise na sequência que, do ponto de vista do conjunto das etnoficções realizadas por Jean Rouch, talvez tenha explicitado com maior clareza o desejo de espelhamento entre o cineasta e esses seus personagens e companheiros de realização cinematográfica; uma sequência que não só reatualiza como parece redimensionar a experiência que os viajantes de *Jaguar* viveram junto aos Somba.

4.1.2. A aventura etnográfica de Damouré em Paris

> Le spectateur sait que la méprise de Damouré est une gag, un procédé comique pour critiquer les moeurs françaises, tout à fait à la mesure de la forme d'humour qui caractérisait ses propos dans *Jaguar* et qui semble alors être entièrement de son cru. Mais Damouré n'est pas qu'un humoriste, il est aussi le chargé de mission de Rouch, pour le film où il se fait á son tour ethnographe.[94]
>
> MAXIME SCHEINFEIGEL

Após uma nova reunião igualmente inverossímil na qual os sócios são convencidos da necessidade de uma viagem a Paris para encomendar o projeto de uma nova sede para a empresa, Damouré embarca em direção a Europa. Conforme relatado por Rouch posteriormente, as únicas cenas registradas que não foram especialmente improvisadas para o filme foram a partida de Damouré, já que este realmente teve que viajar a Paris para a realização de um estágio nesse período, e as primeiras cenas em que o personagem aparece na cidade (quando observa o Trocadéro, até o envio de seu primeiro postal para os sócios da *Petit à Petit*).

---

[94] O espectador sabe que o menosprezo de Damouré é uma piada, um procedimento cômico para criticar os costumes franceses, semelhante à forma de humor que caracterizou suas observações em *Jaguar* e que parece, na verdade, ser completamente sua. Mas Damouré não é apenas um comediante, ele também é um encarregado de Rouch em um filme onde se constitui, por sua vez, como etnógrafo. (Tradução nossa)

Dessa primeira sequência na cidade em diante, tudo aquilo que se vê e ouve no filme foi realizado, ao que tudo indica, segundo o procedimento que era habitualmente seguido por Rouch e seus personagens nas suas experiências ficcionais (e que aqui foi descrito a partir do relato de Philo Bregstein). Dos postais inspirados pelas observações de Damouré, assim como dos diferentes encontros[95] que em parte foram arranjados para reuni-lo a conhecidos do cineasta no período em que o filme foi realizado, é que se construirá a cine-etnografia dos parisienses.

Porém, antes de encarnar um aspirante a etnólogo que faz sua pesquisa de campo pelas ruas da cidade, Damouré, ainda em seu papel de empresário, tem que visitar o escritório de Monsieur Cabou[96], arquiteto responsável pelo projeto da nova sede para a companhia. Na verdade, toda essa sequência vai se desenrolar no escritório do produtor de *Petit à Petit*, Pierre Braunberger, e é possível observar diversas latas de filme empilhadas no canto esquerdo do quadro assim que Damouré entra nesse local. Mais uma vez, do mesmo modo como ocorrera nas sequências realizadas no "escritório falso" da empresa no Niger, o diálogo que é travado nesse trecho não condiz com o que seria esperado da situação encenada, criando um novo efeito de defasagem narrativa.

Os personagens pouco falam sobre o projeto do arranha-céu e a conversa acaba se encaminhando para um tom de aconselhamento, com M. Cabou revelando a Damouré o que seria necessário para realmente conhecer Paris:

Damouré [em *off*]: _ *Eis o objetivo da minha viagem. Vim ver como são essas "casas em andares", como as pessoas vivem nesses prédios, como são... não sei, mas um pouco como tudo que... Para descobrir Paris, quanto tempo é necessário?*

Monsieur Cabou:_ Veja, isso depende... depende daquilo que você quer fazer. Mas você tem um plano que me parece bastante grande. Vai ser preciso tempo, talvez um, dois ou três meses, não sei! Vai ser preciso que você aprenda a geografia de Paris, que você saiba onde é o Leste e o Oeste...

Damouré [interrompendo com um gesto da mão]: _ *Espere... me dê um papel para anotar tudo isso.*

[...]

---

[95] Em muitos dos quais o personagem encena a abordagem de pedestres nas ruas de Paris, um pouco como Marceline e Nadine em *Crônica de um verão*[95] (1961), mas com a diferença de que Damouré declaradamente improvisará outro papel para si próprio nesse momento.

[96] Interpretado pelo cineasta Charles Chaboud.

Monsieur Cabou:_ Mas é preciso que aprenda a geografia de Paris... não sei... os hábitos, os costumes das pessoas, a maneira como elas comem, se divertem, como trabalham, como vão ao trabalho...

Obviamente, tudo aquilo que o arquiteto afirma ser necessário investigar na cidade não tem qualquer relação direta com o projeto que Damouré viera lhe encomendar. Contudo, o diálogo que é travado nesse momento opera uma transição importante no filme, ao abrir espaço para a encenação de uma nova identidade para o personagem. Encarregado da descoberta dessa cidade, de seus habitantes e respectivos costumes, será preciso que ele em breve abandone temporariamente seu papel de empresário para improvisar o de um pesquisador dedicado a investigar a "tribo parisiense".

Observa-se, ainda, que a transição operada nesse momento se concretiza igualmente no nível da montagem, na medida em que a voz de Monsieur Cabou irá passar para o espaço em *off* ao final dessa sequência, sobrepondo-se à imagem de um outro momento da narrativa, no qual é possível ver Damouré caminhando ao largo de um dos bosques da cidade. Um corte seco, contudo, levará o espectador para um novo espaço e tempo: o personagem, no alto de um edifício, observa os telhados e os monumentos de Paris enquanto representa para a câmera um monólogo curioso que é inspirado por suas primeiras observações.

Nesse trecho, particularmente, irá se evidenciar a desenvoltura de Damouré no exercício da improvisação dramática, assim como sua intimidade com a câmera (a qual, para

aqueles que conhecem os procedimentos adotados pelo cineasta, se sabe estar sendo operada pelo próprio Rouch). Chama a atenção, igualmente, a encenação de uma duplicidade constitutiva do personagem que irá se concretizar em uma espécie de monólogo dialogado onde o eu se apresenta, simultaneamente, como um outro a quem se dirige:

Damouré: _ Escrever isso... as pessoas de lá nunca vão acreditar em mim...

[Assumindo outra entonação, com a qual irá alternar suas falas durante todo o trecho]

_ Sim, eles não vão acreditar porque, para eles, Paris é o pequeno cartão postal com a Torre Eiffel. Paris é o pequeno cartão postal com o monumento a Napoleão...

_ Não, eles jamais vão acreditar em mim...

_ Sim, vemos a Torre Eiffel, mas a Torre Eiffel não é Paris. Vemos a... a igreja, não sei qual... sempre... ali nas montanhas lá. Mas nada disso é Paris. [Cada vez mais exaltado] *Paris! Paris! ...* [olhando em direção à câmera] ***Meu velho**, Paris é formidável... ela é formidável! ... Ela é magnífica... como o "magnificooor*[97]*".* [Risos]

Esse trecho, contudo, não é apenas notável do ponto de vista da improvisação dramática e naquilo que pode revelar sobre a abertura no filme para uma constante reinvenção do personagem. Ele também se destaca pela interação particular que une o personagem com a câmera (e, consequentemente, com o cineasta) nesse pequeno espaço quase circular em que Damouré se encontra; uma interação que se verá explicitada, inclusive, no próprio monólogo quando o personagem, ao olhar em direção à câmera, profere esse "*Meu velho"* que foi destacado.

[97] Ao comentar exatamente esse trecho, Rouch chama a atenção, ainda, para outra qualidade desse que parece ser seu ator preferido: "Todas as palavras, todas as invenções de Damouré são bem dele. Algumas eu não conheço. Por exemplo, quando ele diz que Paris é magnífica como o "magnificor", não tenho absolutamente ideia do que isso quer dizer. Damouré emprega uma língua poética, isso que eu chamo de uma poesia natural; o francês não é sua língua e ele joga com as palavras. "Beijar uma mulher" se torna para ele "engravidar uma mulher". Quando beijamos uma mulher, muitas vezes lhe fazemos um filho e isso a embaraça." (ROUCH, 1972, p.7; tradução nossa). Infelizmente, é impossível traduzir o jogo de palavras presente nesse trecho e que exemplifica a "poesia natural" de Damouré citada por Rouch: *embrasser* (beijar) uma mulher se torna *embarraser* (engravidar), o que muitas vezes produziria um *embarasse* (embaraço).

Damouré percorrerá esse terraço a partir do qual é possível observar os quatro cantos de Paris enquanto dialoga consigo próprio; seu percurso será seguido de perto pelo olhar da câmera e a sensação, para o espectador atento a esse movimento, é a de que personagem e câmera executam uma espécie de coreografia em que a sintonia entre ambos é evidente. Realizada em único plano, essa breve tomada parece exemplificar o próprio exercício do *cine-transe*, tão caro à prática de Jean Rouch, e que era almejado seja em sua produção etnográfica, seja no exercício ficcional: "*Assim, **verdadeiro ou falso**, nosso momento de verdade se dá quando o olho está na câmera, quando é o momento da metamorfose singular para o filmador e o filmado. Basta o anúncio da claquete para que o mundo pare e que entremos em um outro universo."* (JEAN ROUCH, 2009, p.115; tradução nossa; grifo nosso)

A câmera, catalisadora de um momento único onde se acreditava que a "verdade do cinema" se cumpriria, devia se mover em sintonia[98] com a dinâmica dos corpos filmados, seja nos diferentes momentos rituais que foram registrados por Rouch ao longo de sua carreira, seja no instante da improvisação característica de suas etnoficções. Nesse trecho de *Petit à Petit*, mais especificamente, parece atingir esse seu propósito de maneira exemplar, ao revelar a cumplicidade entre Damouré, a câmera e o próprio cineasta.

[98] Para atingir essa sintonia, Rouch acreditava ser necessário utilizar a câmera na mão, assim como evitar o uso de *zoom*. Dessa forma, toda aproximação (ou afastamento) com relação ao cenário e sujeitos filmados tinha que ser realizada segundo a sensibilidade do próprio cineasta, o qual deveria estar constantemente apto a se movimentar reativamente frente a cada situação a ser registrada.

Praticamente 15 minutos de filme se passaram a essa altura, quando uma breve sequência se destaca por remeter a procedimentos semelhantes aos que foram utilizados por Rouch em suas primeiras etnoficções. Damouré começará a falar em voz alta o conteúdo de uma de suas cartas aos sócios, enquanto segura um papel e uma caneta nas mãos; descreve o Sena enquanto observa o rio, sentado na borda de uma das muitas pontes que o atravessam e, assim como esse "rio prisioneiro", o personagem é observado inicialmente através de uma grade. A câmera, contudo, logo o abandona, fazendo com que sua voz migre para o espaço *off* ao se voltar, primeiro para o curso da água, e depois para as figuras de duas crianças que brincam na ponte, num claro efeito de complementaridade entre os planos visual e sonoro.

A voz do comentário de Damouré, ainda nessa ação epistolar, responde agora diretamente a uma carta que recebera de Lam – *Meu caro Lam, recebi sua última carta... –*, ao mesmo tempo em que sua imagem surge do interior negro do quadro na medida em que o carro em que ele se encontra atravessa um túnel da cidade. A conexão entre os planos será tecida, durante todo esse trecho, sobretudo por sua voz. Contudo, o que irá chamar a atenção nesse momento é o fato de que Lam inesperadamente se tornará presente na cena, quando sua voz responde diretamente ao amigo no plano sonoro – o que acabará por constituir, assim como observado em *Jaguar*, um espaço de diálogo entre os autocomentários dos personagens que resultará em um claro efeito de *supra mise en scène*.

Inicialmente percebida por meio de uma intervenção tímida – um "*Oui"* que é proferido pelo pastor e que se intercala à verborragia característica de Damouré –, a presença de Lam irá crescer nesse outro espaço que passará a ser ocupado simultaneamente pelos personagens durante essa breve sequência em que a carta de Damouré é "escrita" em voz alta. Isso ocorre no momento em que o amigo lhe descreve as características do campo e do rebanho franceses, ao mesmo tempo em que o espectador observa a figura de Damouré passeando por uma paisagem campestre em um dia de inverno:

Damouré [em *off* durante todo esse trecho]: *Eles* [os parisienses] *partem em seus carros. Chove, a estrada não está boa, o tempo não é bom. Tudo é ruim! Mas assim mesmo eles vão para o campo respirar um pouco de ar bom... você conhece?*

Lam: _ Sim, eu conheço o ar bom.

Damouré:_ Bom, em Paris eles estão abafados...

Lam: _ Como assim, eles não têm ar bom lá?

Damouré:_ Ah, não! Eles não têm ar bom...

[Damouré caminha em um pasto, em meio a um rebanho]

... mas as vacas da França são terríveis, hein? ... Se parecem com os nossos hipopótamos.

Lam: _ Um ***pouco como os javalis, também****!*[99]

Damouré:_ Ah, sim, meu velho... é de dar medo! É de dar medo!

Separados geograficamente, Damouré e Lam se reúnem durante essa passagem no plano sonoro dos comentários, multiplicando assim as possibilidades de sua presença na cena fílmica. Ao comentar que as vacas francesas lhe fazem lembrar os javalis no Niger, Lam se coloca lado a lado com os espectadores ao revelar seu acesso a essas imagens. Damouré e Lam surgem, assim, não mais apenas como personagens dessa história, mas também como espectadores de uma cena já registrada, deslocando-se para um tempo futuro por meio de seus comentários. Contudo, esse recurso, que foi usado com abundância em *Jaguar* e *Eu, um negro* por conta da impossibilidade do registro sonoro direto (e cuja potencialidade narrativa foi várias vezes apontada quando da análise de tais filmes), será utilizado com parcimônia na versão reduzida de *Petit à Petit*[100]. Sua presença pontual, contudo, merece ser destacada por revelar a consciência de seu potencial, o qual parece ter levado o cineasta a utilizá-lo por outros motivos que não os de ordem exclusivamente técnica.

[99] Grifos nossos.

[100] Na primeira parte da versão longa, *Lettres persanes*, há mais exemplos de utilização desse recurso, sobretudo nos trechos em que, após a chegada de Lam, Damouré apresenta os quatro cantos da sua cidade ao amigo. Infelizmente, boa parte desses momentos se viu suprimida na versão do filme que foi comercializada.

É possível observar que o deslumbramento inicial de Damouré com a Paris "magnífica" se transformará, gradativamente, em uma atitude crítica, à maneira das *Cartas persas*. Do incômodo com o clima frio e chuvoso, assim como com a falta de sol e ar puro, o personagem partirá, finalmente, para a crítica social e de costumes ao final desse primeiro momento de sua estadia. Caminhando pelas ruas de Paris, finalmente no papel de um etnólogo, irá abordar diferentes pedestres em busca de dados para sua pesquisa.

O personagem surge nas ruas da capital com um novo material de trabalho. Além de sua pasta de couro, Damouré carrega um pequeno caderno de campo, caneta e um curioso instrumento para a realização de medidas antropométricas[101]. Sua primeira "vítima" será um jovem marinheiro, ao qual pede permissão para verificar as medidas, justificando realizar *etnologia para a televisão*.

Inicialmente um empresário, Damouré parece agora aceder a um novo grau de invenção de si próprio ao assumir o papel de etnólogo nessa sequência. É possível afirmar que esse pesquisador que agora é vivido por ele se apresenta como uma espécie de personagem improvisado de segundo grau, já que engendrado a partir de outro personagem igualmente "fora de fase", de acordo, mais uma vez, com a constante defasagem narrativa que se vê criada no filme e que impede o espectador de embarcar completamente na história.

Em determinados momentos, inclusive, o personagem se apresentará a seus entrevistados como "funcionário da televisão" (do mesmo modo como faz com o marinheiro), para logo em seguida se contradizer ao declarar que estaria apenas interessado na obtenção de um diploma. Do ponto de vista da experiência espectatorial, a falsidade do papel que Damouré representa nessa sequência é não só evidente como, sobretudo, divertida, já que,

[101] Método criado no séc. XIX e utilizado, em termos gerais, para a análise estatística dos corpos através de suas medidas. Relacionado à institucionalização da antropologia moderna, serviu de base para o estudo das diferenças entre as "raças" humanas, porém rapidamente foi utilizado *"para apreciar os fatores 'biossociológicos' na origem da decadência ou da prosperidade das nações e discriminar os grupos sociais desviantes, criminais ou inadaptados*." (BLANCKAERT, 2001, p.1), tendo sido, por isso, duramente criticado.

diferente de cada um dos pedestres a quem o personagem supostamente enganaria, o espectador compartilhará com o personagem as tramas desse engodo.

Damouré parece suficientemente à vontade na encenação desse novo papel, apesar de anotar desajeitadamente as medidas do rapaz ao mesmo tempo em que tenta equilibrar seu instrumento de trabalho. Sua falta de habilidade com a parafernália que carrega, assim como as diferentes "conversas fiadas" que utilizará para justificar seu assédio aos pedestres parisienses, parecem mais uma vez afastar o espectador de uma apreensão ficcional. Trata-se, evidentemente, de oferecer ao espectador a "verdade" de uma encenação cômica destinada exclusivamente à crítica dos costumes parisienses e, para tanto, convocar uma fruição diversa de uma imersão característica dos processos vinculados à ficcionalização. É preciso, assim, que o espectador pactue com as diferentes faces (ou farsas) que são representadas por esse africano-empresário-etnólogo para que a experiência cinematográfica de *Petit à petit* se cumpra plenamente.

Depois de permitir que o pretenso pesquisador lhe meça o crânio, o jovem marinheiro tenta timidamente ensaiar um questionamento sobre a razão de tais medidas, porém é rapidamente interrompido por Damouré que inicia o roteiro de perguntas básico de sua pesquisa (roteiro que, por sinal, será repetido ainda algumas vezes até o final da sequência). Segundo o objetivo de conhecer Paris e seus habitantes, ele se certificará das origens de seus diferentes entrevistados de acordo com as exigências de um suposto rigor científico. Porém, confirmando mais uma vez a farsa de sua atividade, o personagem se deterá apenas nas medidas do busto e dos quadris quando aborda uma jovem parisiense que entrevista logo após o jovem marinheiro.

Assim que termina as medidas dessa moça, será a vez do pesquisador investigar um senhor que novamente o questiona sobre as razões de seu método de pesquisa. Damouré finalmente revela que registra as medidas de seus entrevistados porque *"os parisienses não são subnutridos... é para poder verificar..."*, numa referência a procedimentos que provavelmente foram bastante comuns entre investigadores que atuaram no continente africano.

Ao relatar detalhes sobre o percurso que levou à realização de *Petit à Petit*, Jean Rouch afirmou que a ideia inicial do sucesso da companhia inventada em *Jaguar* se relacionava, exatamente, ao desejo de evitar o senso comum segundo o qual se tende a relacionar o continente africano com a miséria (e, consequentemente, a imagens como a da subnutrição):

> Muito rapidamente retomamos a ideia da loja aberta na Gold-Coast pelos três vagabundos de *Jaguar*. Decidimos que a loja teria sido muito bem sucedida, que não haveria nenhum problema financeiro. Queríamos evitar o problema do miserabilismo; eu queria que eles tivessem o poder e o dinheiro, do mesmo modo como um antropólogo que circula pela África, em princípio, não tem problema financeiro. (ROUCH, 1972, p.7; tradução nossa)

O trecho citado explicita, contudo, não apenas o desejo de evitar o estereótipo do africano como miserável, mas a intenção de colocá-lo no cenário parisiense em uma situação análoga a do antropólogo que atuava no continente africano. Revela, assim, o projeto de uma inversão de papéis que claramente interessava ao cineasta encenar em *Petit à Petit* (e cujo protótipo, como aqui se defende, pode ser localizado em *Jaguar*). Contudo, é importante notar que o filme, cuja heterogeneidade justamente foi destacada na descrição de suas diferentes partes, não será regido o tempo todo apenas pelo humor e pela farsa e por isso também haverá espaço, nessa mesma sequência, para que Damouré revele o lugar ocupado por outros migrantes africanos que vivem nessa cidade ao contracenar com um gari senegalês que varre as folhas da calçada *todos os dias... mesmo no domingo... mesmo quando faz frio.*

Os encontros com diferentes pedestres de Paris vão se multiplicar ao longo da sequência e particularmente dois deles se destacam pela desenvoltura com que ambos os entrevistados interagem com Damouré, embarcando em seus inusitados métodos de pesquisa. Das medidas dos parisienses, que na verdade o desagradam – *Sim...* [revisando as anotações em seu caderno] *20, 22, 42, 27, 54, 18, 17, 16, mas de fato esses parisienses não são bonitos, hein... Pra começar são pequenos. Depois não são tão gordos. São feios, com pernas*

grossas... –, o etnólogo passará a se interessar pela avaliação dos dentes de seus entrevistados, os quais serão investigados segundo método semelhante ao que costuma ser utilizado na avaliação de animais de carga por seus compradores e que geralmente também se vê associado ao comércio de escravos.

Para encenar situações em que parisienses se prestariam a abrir suas bocas para que Damouré lhes contasse os dentes, dois críticos que colaboravam com os *Cahiers du Cinéma* no período em que o filme foi realizado aceitaram contracenar com Damouré. A primeira delas, Sylvie Pierre (descrita na decupagem de *Petit à Petit* como "a jovem de dentes estragados"), irá travar um diálogo a tal ponto inusitado com o personagem que é difícil para o espectador não imaginar ao menos a possibilidade de essa cena ter sido previamente combinada entre eles:

Damouré [ao final de um breve questionário]:_ *Ah, bom! ... Será que eu poderia ver seus dentes... um pouco, por favor?*

Moça:_ Meus dentes? Por quê?

Damouré:_ Euh... eu sou etnólogo. Então eu vejo os dentes. Me faltam apenas os dentes de uma moça para que eu consiga meu diploma... por isso eu acho que você não vai recusar.

Moça: _ Não, se você quer!

Damouré: _ Abra... vou ver o número de dentes estragados... Oh la la! 1, 2... 6, 7, 8, 9, 10... 10 dentes estragados!

Moça: _ Você acha que é grave?

Damouré: _ Ah não, não é grave... não é absolutamente nada...

Logo a seguir a esse encontro, será a vez do crítico Michel Delahaye se prestar a uma nova investigação dentária. Assim como a "jovem dos dentes estragados", ele responderá seriamente às demandas do pesquisador, o qual, após conferir a quantidade de dentes de seu entrevistado, se interessa por compreender melhor o modo como este se veste. Ao perguntar sobre a cor da camisa de Delahaye, Damouré deixará escapar o fato de que os dois não se encontravam pela primeira vez: *Você sempre prefere essa cor de camisa?* [...] *Ah, então é por isso que você a usa sempre?*, apontando, mais uma vez, para a possível "armação" da situação que reuniu esses personagens.

Evidencia-se, em toda essa sequência da pesquisa de Damouré pelas ruas da cidade, mas ainda com mais clareza no encontro que foi combinado com esses dois últimos entrevistados, o contraste entre as representações dramáticas aparentemente sérias e o teor cômico (por vezes mesmo absurdo) das ações e dos diálogos entre os personagens. Associado à inversão dos papéis que são ocupados por eles, colocam em cena uma crítica evidente ao etnocentrismo característico de certa prática de pesquisa a qual Jean Rouch desejava deliberadamente declarar sua oposição no filme.

Não por acaso, esse trecho talvez seja um dos mais citados quando *Petit à Petit* se vê abordado na literatura sobre Jean Rouch. A encenação dessa crítica, alicerçada sobre um aparente contexto de brincadeira (que muitas vezes pode ser equivocadamente associada a uma falta de seriedade), se considerada na perspectiva de uma análise mais ampla do trabalho desse cineasta e antropólogo, se relaciona a princípios que não apenas foram defendidos por Rouch no exercício da antropologia fílmica, mas que parecem ter sido perseguidos por ele particularmente em suas etnoficções, como se tem tentado aqui demonstrar.

Contudo, a sequência em que ocorre a pesquisa de Damouré nas ruas de Paris não se encerra ao final de sua abordagem aos pedestres. Concluídas as entrevistas, o pesquisador continuará caminhando pelas ruas da cidade enquanto anota novas observações em seu pequeno caderno de campo. Ainda interessado na moda dos parisienses, Damouré demonstra, contudo, não aceitar a maneira como as mulheres se vestem nessa cidade, contrariando as prerrogativas de uma necessária imparcialidade científica.

Nesse momento, observa-se que o personagem não se apresentará mais apenas como um etnólogo, pois irá revelar o choque cultural de um africano que, habituado a um costume segundo o qual as mulheres são proibidas de exibirem suas pernas, tende a rejeitar o código cultural do outro – assim como Lam e Illo inicialmente rejeitaram os Somba pelo fato de andarem nus, Damouré agora não aceitará que as parisienses usem minissaia[102]. A multiplicidade característica do personagem nesse instante, que se vê criada de diferentes formas ao longo do filme, revelaria, simultaneamente, o risco sempre eminente da "contaminação" do pesquisador (também ele sempre múltiplo) por seus próprios pré-conceitos.

Mas aquilo que mais se destaca, nesse momento específico, é o fato de que Damouré realiza sua observação das vestimentas dessas mulheres através do vidro de um café parisiense onde um grupo de moças elegantes se exibe como se estivesse em uma vitrine.

O cineasta brinca com a câmera, posicionando-a ora na calçada, onde pode captar o discurso que é exaltadamente proferido pelo personagem, ora no interior desse café (lugar de onde é impossível escutar Damouré). Essa inversão no posicionamento da câmera, por sua vez, marca igualmente uma nova inversão dos papeis que serão ocupados nesse trecho pelo observador e suas observadas, especialmente no momento em que aquele que se mostra através do vidro agora é Damouré – o qual, gesticulando sem parar, provoca o riso entre essas jovens que não podem entender aquilo que ele fala.

O jogo de espelhamentos e intercâmbio de posições que é tematizado explicitamente pelo filme no momento em que Damouré encarna o personagem do etnólogo se multiplica igualmente nesse instante, impedindo que se veja limitado a uma mera caricatura na qual aquele que normalmente se vê pesquisado/observado pelos parisienses se transforma no pesquisador/observador. Nesse sentido, é possível pensar a presença desse vidro que impede a comunicação direta entre os dois lados dessa relação como uma metáfora audiovisual bastante eficaz das dificuldades de um relacionamento cuja desigualdade seria intrínseca, independentemente daquele que ocupa qualquer uma de suas posições.

[102] Essa mesma reação do personagem irá ocorrer novamente na segunda parte do filme, quando Safi realiza um desfile de moda para ele. Damouré rejeitará veementemente o vestido curto que Safi lhe mostra, porém fica bastante satisfeito, logo em seguida, quando a nova amiga surge com um vestido longo e os seios à mostra, segundo o costume das mulheres africanas na região onde Damouré vivia.

Considerada sob a perspectiva de uma obra que se pautava pelo desejo de construir uma experiência compartilhada a partir de uma relação que era simultaneamente antropológica e cinematográfica, a aspiração identitária utópica que marca a experiência etnoficcional realizada por Jean Rouch se apresenta assim, ao final dessa sequência de *Petit à Petit* em que os lugares do etnógrafo e dos etnografados se vêem invertidos e re-invertidos, como algo mais do que uma piada.

Reconsiderando, ao final desse percurso, a afirmação de Maxime Scheinfeigel de que Damouré seria o "menor denominador comum" segundo o qual um parisiense seria, no final das contas, igual a um Somba, parece necessário redimensionar essa equação. Enquanto que com relação aos Somba, seu "outro africano", Damouré insiste com os amigos para a manutenção de uma atitude repeitosa e de aceitação das diferenças, com relação aos seu "outro parisiense" essa tarefa não parece assim tão fácil de ser cumprida.

A tentativa, sobretudo de Damouré, de viver conforme o costume francês (com tudo aquilo que isso representa sobre diferenças culturais, econômicas, sociais e políticas) não tem um final feliz nesse filme. Contudo, esse resultado não parece dizer respeito a uma mera comparação simplista entre os dois lados de uma moeda. Ao final do filme, quando Damouré e Lam, desiludidos, resolvem permanecer na África e resgatar um modo de vida tradicional, não se trata simplesmente de tecer uma apologia da cultura africana – pois se assim fosse, nada mais lógico do que se Safi, Ariane e o *clochard,* o trio parisiense que representaria no filme a inversão dessa experiência migratória, decidissem permanecer no território africano ao final de *Petit à Petit*.

Dito de outra forma, assim como entre Damouré e essas moças do café, uma fronteira qualquer parece sempre impedir a ultrapassagem desse espelho que se vê estendido entre africanos e parisienses no filme, não importa a direção pela qual ele deseje ser ultrapassado. Uma fronteira por vezes quase transparente, como a da vitrine, mas que a experiência de uma cinematografia etnoficcional, que foi levada a cabo por Rouch junto a seus personagens, parece ter conseguido encenar. O resultado dessa equação em que as

relações de alteridade se veem colocadas parece, no final das contas, permanecer difícil de precisar, já que sujeito a múltiplas (e ambíguas) variáveis.

No entanto, é interessante notar que esse "cine-etnólogo" representado por Damouré durante praticamente 10 minutos de *Petit à Petit* não desiste facilmente de tentar estabelecer relações com a população local. Ao cruzar diferentes pessoas pela rua, insiste em cumprimentá-las de acordo com uma *politesse* que imaginava existir nas ruas de Paris. Ao perceber que na maior parte das vezes é ignorado, formula a hipótese de que temeriam sua aproximação. Um grupo de crianças que se encaminha para uma estação de metrô junto com a professora se apresenta, finalmente, disposto a um contato mais direto e desarmado com o personagem e Damouré se espanta com o fato de que as crianças, na França, é que estariam aptas a educar sua professora e não o contrário – *É exatamente o contrário... são os alunos que educam os professores aqui*. O jogo de constantes inversões parece, por vezes, não ter limites nesse filme.

Damouré na figura desse etnólogo, seus companheiros africanos, assim como os parisienses (e, em última análise, o próprio cineasta), todos eles revelam, em um momento ou outro dos diferentes filmes que aqui foram analisados, as dificuldades de uma relação que se sabe ter sido desejada por Jean Rouch segundo um ideal de compartilhamento. Ainda que tais dificuldades se vejam explicitadas na própria matéria fílmica, contrariando aquela que poderia ser entendida como uma posição ingênua do cineasta, parecem não ter sido suficientes para anular as diferentes tentativas de concretização desse ideal utópico que se revela, ao final dessa análise, enquanto um movimento que, por envolver múltiplos aspectos, permanece sobretudo ambíguo.

Um movimento que, talvez pelo fato de nunca poder chegar a seu termo, se viu reatualizado de maneira cíclica[103] até o final da carreira de Jean Rouch, fazendo com que especialmente Damouré, Lam e Tallou empreendessem novas migrações nas quais as mesmas questões se veriam recolocadas, desafiando a cada vez as possibilidades de um encontro "etno-cinematográfico" que talvez só uma experiência realizada simultaneamente nas fronteiras da ficção e do documentário tenha sido capaz de tornar realidade.

[103] Maxime Scheinfeigel chama a atenção para esse aspecto cíclico e ao mesmo tempo paradoxal da obra de Jean Rouch quando da análise em que relaciona filmes como *Cocorico! Monsieur Poulet* (1974) e *Dyonisos* (1984) não só às primeiras produções etnográficas de Jean Rouch como à *Jaguar* e *Petit à Petit*: "[...] *segundo um paradoxo específico, na obra de Jean Rouch não há desordem que não sirva a uma inebriante e incansável construção de ciclos.*" (SCHEINFEIGEL, 2008, p.187; tradução nossa)

CONCLUSÃO

> *À nous maintenant de nous débrouiller pour comprendre, analyser, critiquer et surtout continuer à faire vivre, diffuser, conserver dans des meilleures conditions, cette oeuvre – ce qui n'est pas de tout repos car ce « maître du désordre » était peu enclin à nous faciliter la tâche, un film, cela doit être montré et qu'importent les rayures, les coupures, les flous... Il était toujours là pour commenter, expliquer ce qu'il avait voulu faire, ses rencontres, ses contacts amicaux et surtout cette grande complicité qu'il établissait avec ceux qu'il filmait. Il faisait partie du film qu'il montrait. L'un n'allait pas sans l'autre.*[104]
>
> FRANÇOISE FOUCAULT

Terminado o percurso da pesquisa, algumas convicções mas também diferentes intuições, quem sabe prestes a engendrar novos caminhos de investigação, permanecem no horizonte. De fato, o trabalho nunca se quer terminado, a não ser sobre a pressão de determinações externas que fazem dar conta de um caminho percorrido. No que diz respeito especialmente ao estudo da obra cinematográfica que foi realizada por Jean Rouch, esse caminho parece se abrir àqueles que a ele se dedicam da mesma forma rizomática como o próprio trabalho de Rouch se viu realizado.

O Outro e o Duplo, temas tão caros à prática da antropologia fílmica a que ele se dedicou durante a vida, se apresentam, ao final desse percurso, como o alicerce a partir do qual esses múltiplos prolongamentos se espraiam. Duplicidade inicial entre antropologia e arte cinematográfica, que marcaram a trajetória do autor, e que se reflete e se viu refletida na etnoficção, esse objeto igualmente duplo, entre a ficção e o documentário, e no qual as práticas etnográficas e cinematográficas se viram especialmente tensionadas na filmografia de Jean Rouch.

Contudo, como a análise dos filmes aqui considerados pôde demonstrar, esse jogo de espelhamento e de duplas articulações se prolongou ainda mais, inscrevendo-se na própria matéria fílmica de maneira igualmente ambígua, ao revelar as relações que se viram

---

[104] À nós agora a tarefa de nos desdobrarmos para compreender, analisar, criticar e sobretudo continuar a fazer viver, difundir, conservar nas melhores condições essa obra – o que não é fácil, pois esse "mestre da desordem" era pouco inclinado a nos facilitar a tarefa; um filme deveria ser mostrado, não importando seus arranhões, cortes e faltas de foco... Ele sempre estava lá para comentar, explicar o que queria ter feito, seus encontros, seus contatos amistosos e, sobretudo, essa grande cumplicidade que estabelecia com aqueles que filmava. Ele fazia parte do filme que mostrava. Um não existia sem o outro. (Tradução nossa)

estabelecidas entre o cineasta e seus personagens, ambos enredados em uma trama tecida sobretudo pelas vozes dos autocomentários que permitiram encenar diferentes eu(s) também como outro(s) – sujeitos filmados experimentando diferentes papéis improvisados que inclusive puderam espelhar o próprio trabalho do cineasta e antropólogo, ao compartilharem com esse a experiência da realização cinematográfica.

Certamente caberiam ainda outras metáforas, talvez mais precisas, para essa curiosa relação e procedimentos de que resultou a etnoficção. Trama, rede ou talvez orquestra (que improvisasse uma música certamente polifônica), não é exatamente a precisão da metáfora que aqui importa, mas o fato de que, qualquer que seja a opção escolhida, ainda é preciso assumir o lugar de Jean Rouch como uma espécie de maestro dessas diferentes vozes que se inscreveram nos filmes aqui analisados, numa evidente afirmação do seu lugar de autoria (lugar que, afinal, os escritos do próprio Rouch testemunham que ele tinha consciência de ocupar).

Acredita-se, ao final das análises empreendidas, que a evidente tensão que foi constantemente observada nos filmes entre essa afirmação da autoria e o desejo de construir uma antropologia compartilhada dificilmente deixará, um dia, de dividir opiniões sobre o trabalho de Jean Rouch, tendo em vista sua natureza ambígua, naturalmente propensa a lançar espectadores e investigadores em um terreno de dúvida constante. Do ponto de vista aqui assumido, contudo, a ambiguidade constitutiva da etnoficção, intrinsecamente relacionada à trajetória do autor, não anularia a importância do movimento que foi feito por esse cineasta e antropólogo no sentido de incluir, ainda que segundo limites, a colaboração de seus diferentes companheiros em um processo bastante particular de realização que se desdobrou no estabelecimento de parcerias não só prolíficas como particularmente duradouras.

Do ponto de vista mais específico da análise fílmica que aqui foi empreendida, acredita-se que as diferentes estratégias articuladas para a compreensão da etnoficção foram capazes de responder aos principais propósitos dessa pesquisa, não apenas por terem permitido evidenciar aspectos relevantes da experiência espectatorial frente a um objeto ainda pouco preciso na literatura, como, sobretudo, por permitirem acessar na materialidade fílmica alguns elementos dessa dinâmica complexa segundo a qual Rouch e seus personagens se relacionaram nas etnoficções. Na investigação desse relacionamento, fundamental do ponto de vista da compreensão dessa articulação entre prática cinematográfica e antropológica que caracterizou o trabalho de Jean Rouch, a metodologia de análise do comentário como estratégia da *mise en scène* acabou por revelar seu papel fundamental.

Acredita-se que a utilização dessa metodologia, ao ter permitido acessar a dinâmica de um pacto narrativo primordial existente em tais filmes, demonstrou não apenas sua revelância para a compreensão específica do *corpus* aqui investigado como sua potencialidade enquanto ferramenta analítica de especial interesse no contexto mais amplo dos estudos sobre o cinema documentário. Em outras palavras, tendo em vista a notável persistência do comentário na produção documental, acredita-se que a consideração dessa relação indissociável entre as vozes do comentário e as imagens, abordada nesse trabalho em filmes como *Jaguar* e *Eu, um negro*, se apresenta, ao final desse percurso, como uma estratégia cujo interesse ultrapassaria os limites dos objetos de pesquisa que aqui a convocaram. De modo semelhante, acredita-se que a abordagem semiopragmática defendida por Roger Odin, que se mostrou especialmente interessante para a análise da experiência dos espectadores frente à etnoficção, tenha surgido, ao final desse trabalho, como uma ferramenta de interesse para todas aquelas experiências nos domínios cinematográficos em que as convenções de gênero se encontram desafiadas (algo que a cada dia parece se tornar mais frequente).

A análise específica da produção etnoficcional de Jean Rouch, realizada sobretudo a partir de alguns trechos de *Jaguar*, *Eu, um negro* e *Petit à Petit*, mas também por sua articulação com uma reflexão sobre a trajetória particular do autor, parece ainda ser capaz de convocar outras possibilidades de investigação.

A consideração dos filmes do *corpus*, ao ser colocada em perspectiva com a extensa filmografia do cineasta a que se teve acesso no decorrer dessa pesquisa, aponta para o fato de que para compreender mais a fundo esse objeto híbrido que é a etnoficção rouchiana talvez seja necessário investigar mais detidamente as diferentes parcerias que se viram estabelecidas por Rouch ao longo de sua carreira. Parcerias estas que uma análise preliminar das etnoficções indicam constituir uma face importante dessa dinâmica do encontro que perpassou a obra do cineasta e que talvez poderia ser investigada sobre o viés da etnobiografia, conceito brevemente discutido quando da análise de *Jaguar* e *Eu, um negro* e que atualmente vem sendo debatido sobretudo nos limites disciplinares da antropologia.

Apesar de extrapolar os objetivos perseguidos em um trabalho que se inscreve sobretudo no horizonte da análise fílmica, acredita-se que a exploração de tais parcerias à luz desse conceito seja bastante promissora do ponto de vista de uma análise da obra de Jean Rouch. Mais especificamente, uma possibilidade que surge com maior interesse ao final das análises empreendidas é a investigação da relação que se viu estabelecida com Damouré ao longo dessa obra, a quem o cineasta claramente delegou o papel de seu duplo cinematográfico em *Petit à Petit*.

Envolvido no próprio despertar do interesse de Rouch naquele que viria a ser seu principal tema de pesquisa, Damouré esteve envolvido na produção cinematográfica de Jean Rouch desde os anos de 1950, acompanhando sua carreira literalmente até o final[105]. Inicialmente um figurante e muitas vezes responsável por auxiliar o cineasta em diferentes funções técnicas, a investigação de sua presença crescente, sobretudo nas produções em que Rouch veio a dialogar com o universo ficcional, poderia revelar novos aspectos da dinâmica de uma utopia identitária que se acredita ter mobilizado o cineasta.

A consideração dessas diferentes possibilidades, assim como a própria natureza ambígua e duplamente articulada da etnoficção apontam, assim, para a fecundidade de um objeto que, se por um lado provavelmente continuará a dividir posições nas esferas da antropologia e do cinema, por outro lado dificilmente deixará de instigar aqueles interessados tanto em seu estudo como em sua prática.

Observa-se que todas essas questões, derivadas das reflexões realizadas ao longo das diferentes análises efetuadas nesse trabalho, podem abrir espaço para desdobramentos de pesquisa igualmente duplos, ao permitirem que se vejam recolocadas tanto no que concerne às relações que são estabelecidas entre os antropólogos e os sujeitos por eles pesquisados, tanto naquelas que dizem respeito ao encontro entre documentaristas e seus "personagens reais". Contudo, concluída a pesquisa, destaca-se, sobretudo, a constatação de que a consideração exclusiva de cada uma dessas relações estabelecidas no cinema de Jean Rouch só parece fazer sentido no momento em que ambas de algum modo se vejam simultaneamente consideradas.

Assim como se defende a indissociabilidade entre comentário e imagem na análise da *mise en scéne* nos produtos audiovisuais, acredita-se ser necessário defender, na consideração do cinema de Jean Rouch, uma indissociabilidade entre arte cinematográfica e antropologia, independentemente de que parcela de sua obra seja considerada. Não se quer com isso, obviamente, desqualificar a contribuição específica dos diversos trabalhos que têm sido dedicados a Rouch em cada uma dessas áreas, mas apenas defender o ponto de vista, que se acredita até aqui suficientemente fundamentado, segundo o qual a compreensão de seu cinema dependeria, em grande parte, da consideração conjunta dos diferentes campos em que ele se posicionou. A partir desse ponto de vista, acredita-se que a etnoficção se apresenta como uma parcela privilegiada nessa extensa filmografia em que tanto as dificuldades quanto

[105] Segundo diferentes relatos, Damouré era um dos passageiros no carro em que Rouch veio a falecer durante um acidente ocorrido em uma estrada no Niger em 18 de fevereiro de 2004.

as possibilidades da articulação entre essas diferentes posições se viram mais claramente colocadas em cena.

REFERÊNCIAS

ALTMAN, Rick. *Moving lips: cinema as ventriloquism*, **Yale French Studies**, no.60, 1980, p. 67-79.

AMIEL, Vincent. **A estética da montagem**, Lisboa: Texto & Grafia, 2010.

ARCHIVES FRANÇAISES DU FILM. **Découvrir les films de Jean Rouch: collecte d'archives, inventaire et partage**. Paris: CNC, 2010.

AUMONT, Jacques. **O cinema e a encenação**, Lisboa: Texto & Grafia, 2008.

AUMONT, Jacques e MARIE, Michel. **A análise do filme.** Lisboa: Texto & Grafia, 2009.

AUMONT, Jacques et al. **Esthétique du film**. Paris: Nathan, 1999.

BÉGHIN, Cyril. *Jean Rouch, esprit de cinéma*, **Cahiers du Cinéma**, n.589, avril 2004, p.43-44.

BELLOUR, Raymond. **The Analysis of film**, Bloomington: Indiana University Press, 2000.

BERNARDET, Jean-Claude. **Cineastas e Imagens do Povo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

BLANCKAERT, Claude. Lógicas da antropotecnia: mensuração do homem e bio-sociologia (1860-1920), **Revista brasileira de História,** vol.21, no.41, São Paulo, 2001.

BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário**. Lisboa: Editorial Presença, 1996.

_____. **As razões práticas: sobre a teoria da ação**, Campinas: Papirus, 1996.

BREGSTEIN, Philo. **Jean Rouch and his camera in the heart of Africa**, 1986, 75min.

_____. *Jean Rouch, fiction film pioneer: a personal account* in BRINK, Joram ten. **Building bridges: the cinema of Jean Rouch**, London: Wallflower, 2007. p.165-177.

BRINK, Joram ten (org.). **Building bridges: the cinema of Jean Rouch**. London and New York: Wallflower press, 2007.

CAIXETA, Ruben. "Jean Rouch: o sonho mais forte que a morte". **Devires**, 2(1):110-147, 2004.

CASSIANO, Célia Maria. *Moi, un noir e a "desordem" no cinema: múltiplas vozes na representação do sub-proletariado africano*, **Anais do XXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação INTERCOM**, Salvador/BA, 1 a 5 de setembro de 2002.

CHÂTEAUVERT, Jean. **Des mots à l'image: la voix over au cinema**. Paris: Méridiens Klincksieck, 1996.

CHION, Michel. **La voix au cinéma**. Paris: Éditions de l'Étoile/Cahiers du cinema, 1982.

_____. **Textes sur la question de la description du son dans l'analyse audio-visuelle**, 1999. Disponível em: http://www.michelchion.com/cours/la_description_du_son.pdf; acesso em 26/11/2013.

_____. **A audiovisão**. Lisboa: Texto & Grafia, 2011.

COELHO, Sandra. *Por uma perspectiva de análise narrativa do cinema documentário*, **Doc On-line**, n.11, dezembro de 2011, www.doc.ubi.pt, p.25-55.

_____. *A questão da autoria no filme documentário e o caso Jean Rouch: uma perspectiva de análise*, **Revista Rumores**, edição 12, n.6, 2012, 233-252.

COLLEYN, Jean-Paul(org). **Jean Rouch: cinéma et anthropologie**. Paris: Cahiers du Cinéma, 2009.

COMOLLI, Annie. *La parole retrouvée ou l'autocommentaire et ses mises en scène*, **Xoana: Images et sciences sociales**, Paris: éditions Jean-Michel Place, 3, 1995, p. 99-113.

COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário**, Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

CONSTANTINI, Philippe. **Jean Rouch et Germaine Dieterlen: l'avenir du souvenir**, 2004, 54 min.

COSTA, Ricardo. *A outra face do espelho: Jean Rouch e "o outro"*, 2010. Disponível em http://ricardocosta.net/; acesso em 20/02/2011.

DANEY, Serge. **L'exercice a été profitable, Monsieur**. Paris : P.O.L., 1993.

DA-RIN, Silvio. **Espelho partido: tradição e transformação no documentário**, Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2004.

DONADA, Julien e CASSET, Guillaume. **L'inventaire de Jean Rouch**, 1993, 32min.

DUBOSC, Dominique. **Jean Rouch, premier film: 1947-1991**, 1991, 26min.

DUMARESQ, Daniela. **Sobre heróis, narradores e realismo**, tese apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, São Paulo, 2007.

_____. *Jean Rouch e o surrealismo*, **Doc On-line**, n.03, dez. 2007, www.doc.ubi.pt, p. 66-81.

EATON, Michael. **Anthropology, reality, cinema: the films of Jean Rouch**. London: British Film Institut, 1979.

FELD, Steven. **Cine-Ethnography - Jean Rouch**. Minneapolis: University of Minneapolis Press, 2003.

FERRAZ, Ana. *A experiência da duração no cinema de Jean Rouch*, **Doc On-line**, n.08, agosto 2010, www.doc.ubi.pt , p. 190-211.

FIESCHI, Jean-André e TÉCHINÉ, André. *Jean Rouch: Jaguar*, ***Cahiers du cinéma,*** n° 195, novembre 1967.

FIESCHI, Jean-André. *De "Jaguar" à "Petit à petit"*, **Cahiers du cinéma**, n° 200-201, avril-mai 1968.

FRANCE, C. *Image et commentaire: du montré à l'évoqué*. **Hors cadre**, n.3, 1985, p.133-153.

_____. *Reflexions sur le commentaire de film*. **Cinéma, rites et mythes contemporains**, n.10, 1990, p.1-19.

_____ .(org.) *Dossier: L'image filmique et son commentaire*. **Xoana: Images et sciences sociales**, Paris: éditions Jean-Michel Place, 3, 1995.

_____. **Cinema e Antropologia**, Campinas: Papirus, 1998.

_____ (org.) **Do filme etnográfico à antropologia fílmica**, Campinas: Editora da Unicamp, 2000.

FREIRE, Marcius. *Jean Rouch e a invenção do Outro no documentário*, **Doc On-line**, n.03, dez. 2007, www.doc.ubi.pt, p. 55-65.

GARSON, Charlotte. *Chronique d'un chantier*, ***Cahiers du cinéma***, n° 650, novembre 2009.

_____. *Pour mémoire : Jean Rouch, 1917-2004*, ***Cahiers du cinéma,*** n° 589, avril 2004.

GARSON, Charlotte e LEQUERET, Élisabeth. *Jean Rouch: repossession*, **Cahiers du cinema**, n.650, novembre 2009, pp.81-83.

GAUDREAULT, André e JOST, François. **A narrativa cinematográfica**, Brasília: Editora UnB, 2009.

GAUTHIER, Guy. **O documentário: um outro cinema**, Campinas: Papirus, 2011.

GODARD, Jean-Luc. *L'Afrique vous parle des fins et de moyens*, **Cahiers du cinéma**, n.94, avril 1959. Disponível em http://www.derives.tv/L-Afrique-vous-parle-de-la-fin-et. Acesso em 12/11/2012.

GONÇALVES, Marco Antonio. **O real imaginado. Etnografia, cinema e surrealismo em Jean Rouch**. Rio de Janeiro: Topbooks, 2008.

GONÇALVES, M.A., MARQUES, R. e CARDOSO, V.Z. (orgs.) **Etnobiografia: subjetivação e etnografia**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2012.

GUÉRONNET, J. e LOURDOU, P. *O comentário improvisado na imagem: entrevista com Jean Rouch* in FRANCE, C.(org.). **Do filme etnográfico à antropologia fílmica**, Campinas: Editora da Unicamp, 2000, p.125-128.

GUIRAUD, Bernard. **Le son au cinéma et dans l'audiovisuel**, Nice: Baie des anges, 2011.

GRISHAM, Anne. *The anthropological cinema of Jean Rouch* in **The ethnographer's eye**, Cambridge: Cambridge University Press, 2001, p. 90-120.

HENLEY, Paul. **The adventure of the real: Jean Rouch and the craft of ethnographic cinema**. Chicago: University of Chicago press, 2009.

HEUSCH, Luc de. **Sur les traces du renard pâle**, 1983, 48min.

HIMPELE, Jeff e GINSBURG, Faye (org.). *Cine-trance: a tribute to Jean Rouch*, **AMERICAN ANTHROPOLOGIST**, Vol. 107, n.1, março 2005, p.108-129.

JUTRA, Claude. *En courant derrière Rouch*, ***Cahiers du cinema***, n° 113, novembre 1960.

_____. *En courant derrière Rouch II,* ***Cahiers du cinema,*** n° 115, janvier 1961.

_____. *En courant derrière Rouch III,* ***Cahiers du cinema***, n° 116, février 1961.

KOZLOFF, Sarah. **Invisible Storytellers: voice-over narration in American fiction film**, Berkeley: University of California Press, 1988.

_____. **Overhearing film dialogue**, Berkeley: University of California Press, 2000.

LARDEAU, Yann. *Le partisan du désordre créatif*, **Cahiers du Cinéma**, n.589, avril 2004, pp.45-47.

LAHIRE, Bernard. **Reprodução ou prolongamentos críticos?** Educação & Sociedade, ano XXIII, n.78, abril 2002.

LEIRIS, Michel. **A África fantasma**, São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LELONG, Christian **Avec Damouré Zika – um acteur du pays de nule part,** 2007, 50 min.

LOURDOU, Philippe. *Les premiers films de Jean Rouch vers une maîtrise progressive de la parole*, **Xoana: Images et sciences sociales**, Paris: éditions Jean-Michel Place, 3, 1995, p. 115-126.

_____. *O comentário nos filmes etnográficos de Marcel Griaule* in FRANCE, C.(org.). **Do filme etnográfico à antropologia fílmica**, Campinas: Editora da Unicamp, 2000, p. 101-123

MACHADO, Irley. *A farsa: um gênero medieval*, **Ouvirouver**, n.5, 2009, p. 122-137.

MARSOLAIS, Gilles. **L'aventure du cinéma direct**. Paris: Seghers, 1974.

MENEZES, Paulo. *Les maîtres fous de Jean Rouch: questões epistemológicas da relação entre cinema documental e produção de conhecimento*, in BARBOSA, Andrea; CUNHA, Edgar e HIKIJI, Rose. **Imagem-conhecimento: antropologia, cinema e outros diálogos**, Campinas: Papirus, 2009, p. 255-272.

MORIN, Edgar. **Le cinéma ou l'homme imaginaire**, Paris: Les éditions de minuit, 1956.

NICHOLS, Bill. **Representing reality**, Bloomington: Indiana University Press, 1991.

_____. **Introdução ao documentário**, Campinas: Papirus, 2005a.

_____. *A voz do documentário* in RAMOS, FERNÃO. **Teoria Contemporânea do cinema** vol.II, São Paulo: Senac, 2005b, p. 47-67.

NIJLAND, Dirk. *Jean Rouch: a builder of bridges* in BRINK, Joram ten (org.). **Building bridges: the cinema of Jean Rouch**. London and New York: Wallflower press, 2007, p. 21-35.

NINEY, François. **L'épreuve du réel à l'écran: Essai sur le príncipe de réalité documentaire**, Bruxelas: De Boeck, 2002**.**

_____. **Le documentaire et ses faux-semblants**, Paris : Klincksieck, 2009.

ODIN, Roger. **De la fiction.** Bruxelas: De Boeck, 2000.

OLIVEIRA, Miguel (org.) **Nouvelle Vague.** Cinemateca Portuguesa. Museu do Cinema, Lisboa, 1999.

OUELLET, P. e HAREL, S. (orgs)**. Quel autre?: l'alterité em question**, Québec: VLB éditeur, 2007.

PAGANINI, Andrea. *Rouch & Cie. – un quintette,* **Doc On-line**, n.07, dezembro de 2009, www.doc.ubi.pt, p. 66-95.

PIAULT, Marc Henri. *Antropologia e Cinema*, **Catálogo da segunda mostra internacional do filme etnográfico**, Rio de Janeiro: Interior Produções, 1994.

_____. *Uma Antropologia-diálogo: a propósito do filme de Jean Rouch Eu, um negro,* **Cadernos de Antropologia e Imagem**, n.4, 1995, p.185-192.

_____. *Une attente incessante. Jean Rouch (1917-2004),* **Cahiers d'études africaines**, 2005. http://etudesafricaines.revues.org/document4708.html.

PINTO, Louis. **Pierre Bourdieu e a Teoria do Mundo Social**, Rio de Janeiro: Editora FGV, 2000.

PREDAL, René. *Jean Rouch ou le Cine-Plaisir*. **CinémAction**, n.81, 1996.

RAMOS, Fernão P. **Mas afinal... o que é mesmo documentário?** São Paulo: Editora Senac, 2008.

_____ (org.) **Teoria contemporânea do cinema: documentário e narratividade ficcional** vol.II, São Paulo: Senac, 2004.

RAMOS, Natália. *Contribuição do método fílmico para o estudo das representações sociais: perspectivas teóricas e de pesquisa* in MOREIRA, Antônia et al. **Perspectivas teórico-metodológicas em representações sociais**, João Pessoa: Editora Universitária UFPB, 2005, p. 365-400.

RIBEIRO, José da Silva. *Jean Rouch – filme etnográfico e antropologia visual,* **Doc On-line**, n.03, dez. 2007, www.doc.ubi.pt, p. 6-54.

ROHMER, Eric e MARCORELLES, Louis. *Entretien avec Jean Rouch,* ***Cahiers du cinéma***, n° 144, juin 1963.

ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

ROUCH, Jean. **Au pays des mages noirs**, Actualités Françaises, 1947, 13min.

_____. **Les magiciens de Wanzerbé**, CNRS-CFE, 1949, 33min.

_____. **Circoncision**, Sécretariat de l'État à la Coopération, 1949, 14min.

_____. **Initiation à la danse des possédés**, CNRS-CFE, 1949, 22min.

_____. **Cimitières dans la falaise**, CNRS-CFE, 1951, 20min.

_____. **Bataille sur le grand fleuve**, CNRS-IFAN-CFE, 1952, 35min.

_____. **Les fils de l'eau**, Les Films de la Pléiade, 1953, 69min.

_____. **Les maîtres fous**, Les Films de la Pléiade, 1954-1957, 29min.

_____. **Mammy Water**, Les Films de la Pléiade, 1955-1966, 36min.

_____. **Migrations au Ghana (Gold Coast): Enquête 1953-1955**, Paris: Centre National de la Recherche Scientifique, 1956.

_____. **Baby Ghana**, CFE-CNRS, 1957, 26min.

_____. **Moro Naba**, CFE-IFAN-CNRS, 1958, 28min.

_____. **La pyramide humaine**, Les Films de la Pléiade, 1959-1961, 90min.

_____. **Moi, un noir**, Les Films de la Pléiade, 1959, 71min.

_____. **La punition ou les mauvaises rencontres**, Les Films de la Pléiade, 1962, 58min.

_____. **Monsieur Albert, prophète**, Argos Films, 1963a, 27min.

_____. **Rose et Landry**, ONFC, 1963, 28min.

_____. **Les veuves de quinze ans**, Les Films de la Pléiade, 1964, 25min.

_____. **Gare du Nord**, Les Films du Losange, 1965, 18min.

_____. **La Goumbé des jeunes noceurs**, Les Films de la Pléiade, 1965, 30min.

_____. **La chasse au lion à l'arc**, Les Films de la Pléiade, 1965-1967, 90min.

_____. **Jaguar**, Les Films de la Pléiade, 1954-1967, 92min.

_____. **Un lion nommé l'américain**, Les Films de la Pléiade-CFE, 1968, 20min.

_____. **Petit à petit**, Les Films de la Pléiade, 1969-1971, 96min.

_____. **Lettres persanes**, Les Films de la Pléiade, 1969-1971, 80min.

_____. **Afrique sur Seine**, Les Films de la Pléiade, 1969-1971, 75min.

_____. **L'imagination au pouvoir**, Les Films de la Pléiade, 1969-1971, 81min.

_____. **Archictectes Ayorou**, CNRS-CFE, 1970, 30min.

_____. **Tourou et Bitti, les tambours d'avant**, CNRS-CFE, 1971, 12min.

_____. **Horendi**, CNRS-CFE, 1972, 30min.

_____. *Je suis mon premier spectateur*, **L'Avant-Scène**, 123, 1972.

_____. *Petit à petit : découpage et dialogues in extenso de la version courte*, **L'Avant-Scène Cinéma**, n.123, mars 1972.

_____. **Le foot-girafe ou l'alternative**, SCOA, 1973, 9min.

_____. **VW Voyou**, SCOA-CFE-CNRSH, 1973, 20min.

_____. **Le Dama d'Ambara**, Serddav-CNRS-CFE, 1974, 62min.

_____. **Cocorico! Monsieur Poulet**, CNRS-Les Films de l'Homme-CFE, 1974, 90min.

_____. **Ispahan: Lettre persane**, CFE-CNRS, 1977, 40min.

_____. **Margaret Mead: a portrait by a friend**, DER, 1977, 30min.

_____. **Cinémafia: Rencontre 1**, Institut de l'Anthropologie culturel de l'Université de Leiden, 1980, 35min.

_____. *Entretien avec Jean Rouch* In: Fulchignoni, Enrico (org.) **Jean Rouch, une rétrospective**. Catalogue édité par le Ministère des Affaires Étrangères, 1981.

_____. **Dyonisos**, Les Films de Jeudi, 1986, 99min.

_____. **Madame l'Eau**, NFI productions-Sodapéraga-BBC-France3-CFE-DALAROUTA, 1992, 120min.

_____. *A louca maestria de Jean Rouch*. Entrevista à Renato Sztutman e Evelyn Schuler". **Sexta-Feira**, 1(1):14-22, 1997.

_____. **Le rêve plus fort que la mort**, Amip-CNRS-CFE-IRD, 2002, 88min.

_____. *Our totemic ancestors and crazed masters* In: Hockings, P. (org.). **Principles of Visual Anthropology**. New York, Mouton de Gruyter, 2003.

_____. **Alors le Noir et le Blanc seront amis**: **carnets de mission 1946-1951**. Paris: Mille et une nuits, 2008.

ROUCH, Jean e MORIN, Edgar. **Chronique d'un été**, Argos Film, 1961, 86min.

_____. **Chronique d'un été**. Paris: InterSpectacles, 1962.

SABOURAUD, Frédéric. *Cocorico monsieur le Président*, **Cahiers du cinema**, n° 398, juillet-août 1987.

SCHAEFFER, Jean-Marie. **Pourquoi la fiction?** Paris: Seuil, 1999.

SCHEINFEIGEL, Maxime. **Jean Rouch**. Paris: CNRS editions, 2008.

_____. *Moi, un noir: Découpage integral et dialogues in extenso*, **L'Avant-Scène Cinéma,** 265, 1981.

SILVA, Mateus Araújo (org.). **Jean Rouch: Retrospectivas e Colóquios no Brasil**, Belo Horizonte: Balafon, 2010.

SJÖBERG, Johannes. **Ethnofiction: Genre hybridity in theory and practice-based research**, tese de doutorado apresentada a *School of Arts Histories and Cultures* da *University of Manchester*, 2009.

_____. **Ethnofiction and Beyond: The legacy of projective improvisation in ethnographic filmmaking**, artigo apresentado na Conferência Internacional *A Knowledge Beyond Text* no Centre Pompidou de Paris em novembro de 2009. Disponível em http://www.academia.edu/1057053/Ethnofiction_and_Beyond_The_Legacy_of_Projective_Improvisation_in_Ethnographic_Filmmaking (Acesso em 20/11/2013)

STOLLER, Paul. **The cinematic griot: The ethnography of Jean Rouch**, Chicago: The University of Chicago Press, 1992.

SZTUTMAN, Renato. *Imagens-transe: perigo e possessão na gênese do cinema de Jean Rouch* in BARBOSA, Andrea; CUNHA, Edgar e HIKIJI, Rose. **Imagem-conhecimento: antropologia, cinema e outros diálogos**, Campinas: Papirus, 2009, p. 229-254.

_____. *Jean Rouch: Um Antropólogo-cineasta* In: Caiuby Novaes, S. et al.(orgs). **Escrituras da imagem**. São Paulo: Edusp, 2004.

TESSON, Charles. *Tu nous regarde comme des insectes!* ***Cahiers du Cinéma***, n.19, janvier 1995.

THIRY-CHERQUES, Hermano Roberto. **Pierre Bourdieu: a teoria na prática**. RAP, Rio de Janeiro, 40 (1): 27-55, 2006.

UNGAR, Steven. *Whose voice? Whose film: Jean Rouch, Oumarou Ganda and Moi, un noir* in BRINK, Joram ten (org.). **Building bridges: the cinema of Jean Rouch**. London and New York: Wallflower press, 2007, p. 111-123.

VANOYE, Francis e GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**, Campinas: Papirus, 1994.

WOLFE, Charles. *Historicising the 'Voice of God': The place of vocal narration in classical documentary*. **Film History**. Vol.9, n.2, 1997, p.149-167.

ZIKA, Damouré. **Journal de route**, Paris: Éditions mille et une nuits, 2007.