

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA - UNB
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO – FAC
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO
LINHA IMAGEM E SOM

**CINE-TRANSE,
EXPERIÊNCIA E NARRAÇÃO NO FILME JAGUAR, DE JEAN ROUCH**

JOSÉ GERALDO FREIRE COELHO

**BRASÍLIA
2009**

JOSÉ GERALDO FREIRE COELHO

**CINE-TRANSE,
EXPERIÊNCIA E NARRAÇÃO NO FILME JAGUAR, DE JEAN ROUCH**

Dissertação apresentada como parte dos requisitos para obtenção do grau de Mestre em Comunicação do Programa de Pós-Graduação, Linha de Concentração Imagem e Som, da Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília – UnB.

Orientadora: Profa. Dra. Dácia Ibiapina da Silva

**Brasília
2009**

TERMO DE APROVAÇÃO

**CINE-TRANSE,
EXPERIÊNCIA E NARRAÇÃO NO FILME JAGUAR, DE JEAN ROUCH**

JOSÉ GERALDO FREIRE COELHO

Dissertação apresentada como parte dos requisitos para obtenção do grau de Mestre em Comunicação do Programa de Pós-Graduação, Linha de Concentração Imagem e Som, da Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília – UnB, pela seguinte banca examinadora:

Prof. Dra. Dácia Ibiapina da Silva (Orientadora)
Universidade de Brasília - UnB

Prof. Dr. Ruben Caixeta Queiroz (membro)
Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG

Prof. Dr. Marcelo Feijó Rocha Lima (membro)
Universidade de Brasília - UnB

Profa. Dra. Dione Oliveira Moura (suplente)
Universidade de Brasília - UnB

APROVAÇÃO EM 29/05/2009

RESUMO

Esta pesquisa analisa o filme “Jaguar”, dirigido por Jean Rouch, filmado em 1957 e finalizado em 1967, cujo tema são as migrações temporárias entre a então colônia francesa de Níger e a então colônia inglesa da *Gold Coast*, atual Gana. Para essa análise são trabalhados os conceitos, assim como suas relações, de cine-transe, como estabelecido por Jean Rouch, de aura, definido por Walter Benjamin, dentro das possibilidades da interpretação imaginadas pela obra de Paul Ricoeur. Ao final, se indaga se a interpretação do filme permite afirmar se ele proporciona uma experiência aurática ao espectador.

Palavras chave: Cine-transe, experiência, narração, interpretação, Jaguar, Jean Rouch.

ABSTRACT

This research analyses the film “Jaguar”, directed by Jean Rouch, filmed in 1957 and finished in 1967, whose subject are the temporary migrations between the then french colony of Niger and the then english colony of Gold Coast, the current Gana. For this analysis, the concepts, and their relations, of cine-transe, as established by Jean Rouch, and aura, as defined by Walter Benjamin, are worked in the interpretation possibilities imagined by the work of Paul Ricoeur. At the end, the research questions if the film interpretation allows to assert that he, the film, provides an auratic experience to the viewer.

Keywords: *Cine-transe*, experience, narration, interpretation , Jaguar, Jean Rouch.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	8
2. OBJETO DE PESQUISA	11
2.1. BREVES DADOS BIOGRÁFICOS	11
2.2. JAGUAR E MIGRATIONS AU GHANA	14
2.3. MIGRATIONS AU GHANA – BREVE RESUMO	16
3. REFERENCIAL TEÓRICO	33
3.1. JEAN ROUCH E O CONCEITO DE CINE-TRANSE	33
3.2. WALTER BENJAMIN E A EXPERIÊNCIA AURÁTICA	42
3.3. PAUL RICOEUR E O CONCEITO DE APROPRIAÇÃO	54
4. METODOLOGIA	62
4.1. SEQUÊNCIA 1 – PRÓLOGO	65
4.2. SEQUÊNCIA 2 – INTRODUÇÃO	66
4.3. SEQUÊNCIA 3 – LAM	67
4.4. SEQUÊNCIA 4 – ILLO	67
4.5. SEQUÊNCIA 5 – DAMOURÉ	68
4.6. SEQUÊNCIA 6 – O MERCADO DE AYOROU	69
4.7. SEQUÊNCIA 7 – LAM NO MERCADO	70
4.8. SEQUÊNCIA 8 – A ÁRVORE	71
4.9. SEQUÊNCIA 9 – CABAÇAS	72
4.10. SEQUÊNCIA 10 – PEDIR A DEUS PELA PARTIDA	74
4.11. SEQUÊNCIA 11 – PEDIR UMA BOA VIAGEM AOS ESPÍRITOS	74
4.12. SEQUÊNCIA 12 – O PEDIDO DOS ESPÍRITOS	75
4.13. SEQUÊNCIA 13 – PEDIR UMA BOA VIAGEM AOS SOHANTIÉS	75
4.14. SEQUÊNCIA 14 – COMEÇA A VIAGEM	76
4.15. SEQUÊNCIA 15 – O PAÍS SOMBA	77
4.16. SEQUÊNCIA 16 – A VIAGEM CONTINUA	79
4.17. SEQUÊNCIA 17 – A PONTE VERMELHA	80
4.18. SEQUÊNCIA 18 – “ESTAMOS PERDIDOS”	80
4.19. SEQUÊNCIA 19 – O MAR	81
4.20. SEQUÊNCIA 20 – CATANDO COCO	82
4.21. SEQUÊNCIA 21 – LOMÉ	82
4.22. SEQUÊNCIA 22 – A ALFÂNDEGA	83
4.23. SEQUÊNCIA 23 – A ENCRUZILHADA.	84
4.24. SEQUÊNCIA 24 – LAM CONSEGUIE TRABALHO	85
4.25. SEQUÊNCIA 25 – CAMINHO DE DAMOURÉ PARA ACCRA	85
4.26. SEQUÊNCIA 26 – CHEGADA EM ACCRA	86
4.27. SEQUÊNCIA 27 – CAMINHANDO POR ACCRA	87
4.28. SEQUÊNCIA 28 – ENCONTRANDO O QUE QUERIA E TAMBÉM TRABALHO	87
4.29. SEQUÊNCIA 29 – O TRABALHO E O MERCADO DE LAM	89
4.30. SEQUÊNCIA 30 – O MERCADO DE KUMASI	89
4.31. SEQUÊNCIA 31 – A BANCA DE LAM	91
4.32. SEQUÊNCIA 32 – ILLO NO PORTO DE ACCRA	92

4.33.	SEQUÊNCIA 33 – DAMOURÉ VAI À FLORESTA	93
4.34.	SEQUÊNCIA 34 – NA MADEIREIRA	94
4.35.	SEQUÊNCIA 35 – UM JAGUAR	94
4.36.	SEQUÊNCIA 36 – A MINA	95
4.37.	SEQUÊNCIA 37 – ILLO A BEIRA-MAR	97
4.38.	SEQUÊNCIA 38 – DAMOURÉ NAS CORRIDAS	98
4.39.	SEQUÊNCIA 39 – DOMINGO EM ACCRA	98
4.40.	SEQUÊNCIA 40 – DAMOURÉ FOTOGRAFA	99
4.41.	SEQUÊNCIA 41 – FESTA, BAR E REENCONTRO	100
4.42.	SEQUÊNCIA 42 – PARTIDA PARA KUMASI	101
4.43.	SEQUÊNCIA 43 – PETIT À PETIT	101
4.44.	SEQUÊNCIA 44 – ISLÃ, ISLÃ	102
4.45.	SEQUÊNCIA 45 – ONDE TUDO SE VENDE E VENDE BEM	103
4.46.	SEQUÊNCIA 46 – PARTIDA	104
4.47.	SEQUÊNCIA 47 – O CAMINHO DE VOLTA	105
4.48.	SEQUÊNCIA 48 – AS ALFÂNDEGAS	106
4.49.	SEQUÊNCIA 49 – A CHEGADA EM CASA	106
4.50.	SEQUÊNCIA 50 – AGORA COMEÇA O GRANDE TRABALHO	107
5.	<u>COMPREENDER</u>	110
5.1.	IMAGEM E SOM	110
5.2.	CINEMA AURÁTICO	116
5.3.	POR FIM	122
6.	<u>REFERÊNCIAS</u>	124
6.1.	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	124
6.2.	REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS	127
	<u>ANEXO A - FICHA TÉCNICA DE JAGUAR</u>	128
	<u>ANEXO B - FILMOGRAFIA DE JEAN ROUCH (LONGA METRAGENS)</u>	130
	<u>ANEXO C - MAPA DA ÁFRICA APÓS A SEGUNDA GUERRA MUNDIAL</u>	132

1. INTRODUÇÃO

Isolado em suas memórias como o operário na linha de montagem, o indivíduo da modernidade buscaria uma inserção parcial na sociedade, adquirindo bens culturais em um mercado de livre iniciativa simbólica. Esses bens, com um contínuo repetir de sensações, torna-lo-iam incapaz de conhecer e partilhar experiências, desconectando-o de seus semelhantes.

Sem ligações efetivas com memórias ou experiências comuns, restaria ao indivíduo um presente cada vez mais alargado, no qual as possibilidades da emergência de um passado comum se tornariam cada vez menores. A integração pela atualidade mediática, assim, aumentaria o isolamento e a incomunicabilidade das vivências individuais. O indivíduo estaria atolado sozinho no pântano de suas próprias lembranças.

Nessa perspectiva, a obra de Walter Benjamin (1996, 2000, 2005) fala da perda da aura, do sumiço do distante que relampejaria no próximo¹. Essa perda da aura acompanharia o declínio da experiência, a matéria da tradição, na qual entrariam em conjunção, na memória, certos conteúdos do passado individual com outros do passado coletivo, o que permitiria a comunicabilidade entre as experiências de diferentes sujeitos. Seria a própria capacidade de comunicar suas próprias memórias, ou aquelas comuns, e integrá-las às memórias do ouvinte, que não seria meramente passivo, mas integraria as memórias e conselhos para manter a cadeia da tradição ao recontá-los.

Essa tradição possuiria um caráter de indeterminação cronológica, irrompendo o “agora” do passado no presente – como, por exemplo, nos dias de festa, os quais teriam valor pelo o encontro com uma vida anterior, um relampejar do passado no instante que seria

1. O conceito de aura será explicado no item 3.2 desta obra, em que se tratará sobre Walter Benjamin e a experiência aurática.

reconhecido, a aparição de algo distante por mais próximo que esteja. Junto com o declínio da experiência, haveria o desaparecimento da aura, ou seja, a perda do distante surgida no próximo da partilha de experiências.

Dentro dessa perspectiva, trabalhar-se-á a obra cinematográfica de Jean Rouch, etnógrafo e cineasta francês, em especial o filme “Jaguar” (1967), que lida com as migrações temporárias entre Níger e Gana, uma “(etno)ficção”, estruturada para funcionar como o relato de seus protagonistas na volta para sua comunidade, após um período de trabalho em Gana.

Investiga-se, por meio do estudo do filme “Jaguar”, a possibilidade de se construir um cinema, uma arte dos meios de comunicação de massa, mediática, que seja uma nova forma de narração na reprodutibilidade técnica, integrando uma experiência, estabelecendo uma comunicabilidade entre memórias, uma tradição através dos meios técnicos. Para tanto, a pesquisa relaciona as noções teóricas de narração e experiência, como estabelecidas por Walter Benjamin, com a proposta de Rouch de um cinema criado pelo cine-transe – o instante no qual cineasta, equipe, elenco entregam-se à filmagem, em uma espécie de dança de possessão, mediando seus sentidos por meio dos equipamentos cinematográficos, substituindo o “eu” garantido, certo, rotineiro, por um “eu” do filme, incerto, novo e mais verdadeiro. Uma “verdade fílmica”², um evento especial a ultrapassar as barreiras do cotidiano, a abertura para um evento de desvelamento, provocado, mas nem por isso menos verdadeiro.

Essa dança de possessão permitiria o instante no qual se estabeleceria a presença da câmera como uma desordem intolerável no mundo habitual para se revelar verdades mais profundas, veladas. Uma experiência que se imprimiria no filme, criando um novo transe para seus espectadores, um novo momento para o desvelamento da verdade habitual e um novo conhecimento do que estaria velado ao primeiro olhar.

Os conceitos aqui mencionados de experiência, narração e cine-transe, bem como o

2 O conceito de verdade fílmica será explicado no item 3.1, sobre Jean Rouch e o cine-transe.

diálogo possível entre eles serão objetos do presente trabalho, sendo que para pesquisar essas possibilidades será utilizada a proposta hermenêutica de Paul Ricoeur (1982, 1986), na qual a interpretação de um texto seria o processo dialético entre a sua explicação – metódica, observando as relações internas de sentido – e sua compreensão – o não-metódico. Essa dialética, através de uma leitura profunda e sistemática do texto, encontraria novas possibilidades para o leitor, mundos possíveis por intermédio dos referentes do texto.

Esses mundos possíveis seriam interpretados pelo leitor no texto, sendo que essa mediação chamaria por um ato complementar de caráter mais existencial, um tornar próprio o que seria antes estranho, próximo o que seria antes distante. Nesse momento, um evento do discurso ocorreria: o leitor apropriar-se-ia do mundo do texto, lutando contra a distância cultural e alienação histórica do autor implicado, atualizando o sentido do texto.

Nesse movimento de apropriação, assim como na idéia benjaminiana de narração, o leitor/ouvinte/espectador atualizaria a experiência na narração, retomando naquele instante próximo o que de mais distante haveria – a experiência de um outro indivíduo.

A aproximação entre os três autores – Benjamin, Rouch e Ricoeur – está nessa idéia de uma narrativa da qual emergem novas possibilidades, distantes do leitor, do ouvinte, do espectador. Ao apresentar o distante, um novo caminho, o cine-transe se completa na platéia. Ao interpretar, o espectador atualiza o filme, apropria-se desse novo sentido, caminha para superar as barreiras da distância entre ele e a obra. A partilha de experiências do narrador molda a experiência, relampejando na vida do espectador as possibilidades e promessas de um passado que surge, entrecruzando-se com o presente nos conselhos do narrador complementados e recontados e revividos pelo espectador.

Assim, investiga-se, através de uma dupla interpretação (explicação e compreensão) o filme “Jaguar”, buscando a possibilidade da experiência aurática em um meio de reprodutibilidade técnica – o cinema.

2. OBJETO DE PESQUISA

2.1. Breves dados biográficos³

Nascido em Paris em 1917, filho de um oficial naval catalão de uma jovem pintora normanda, Jean Rouch passou os primeiros anos de sua infância em Brest, cidade portuária da Bretanha. Acompanhando seu pai em seus diferentes trabalhos como oficial naval, meteorologista e professor, sua família morou em Paris, Casablanca, Argélia, Alemanha, Grécia, Turquia e nos Bálcãs. Raramente passavam mais do que dois anos no mesmo lugar, o que levaria Rouch a se sentir sempre como um “novo aluno vindo de lugar algum” (ROUCH *in* FELD, 2003, p. 129), sem lar, de um certo jeito, mas com uma oportunidade única para descobrir o mundo.

Eu vi meu primeiro filme em Brest, onde meu pai estava estacionado; ele me levou para assistir 'Nanook, o esquimó'. O filme teve uma influência enorme em mim. Quando era jovem, costumava sonhar que estava no meio da tempestade de neve. Algumas semanas mais tarde minha mãe me levou para ver outro filme, 'Robin Hood', com Douglas Fairbanks. Eu me lembro de chorar quando as pessoas começavam a morrer – minha mãe tentou explicar que eles eram atores e eu perguntei se o mesmo era verdade quanto ao Nanook. Assim foi o meu começo no cinema – um documentário e uma ficção (ROUCH *in* FELD, 2003, p. 129, tradução nossa).

Mudou-se para a casa de uma tia em Paris para estudar para seu *baccalauréat*⁴ no Lycée Saint-Louis, sendo aprovado aos dezesseis anos. A próxima etapa seria a admissão em uma das *grande écoles*, de onde sairia com o emprego garantido tanto na iniciativa privada quanto no serviço público francês. Enquanto seu pai esperava que seguisse pela carreira científica na *École Polytechnique*, Rouch se preparava para a *École Normale Supérieure* para

3 Seção desenvolvida a partir dos dados biográficos expressos em STOLLER, 1992; e ROUCH *in* FELD, 2003, com traduções do próprio autor.

4 Criado em 1808, o diploma de *baccalauréat* é um diploma do sistema educacional francês que possui a dupla particularidade de sancionar o fim dos estudos secundários e de abrir acesso ao ensino superior (FRANCE, 2009, tradução nossa).

estudar arte e filosofia. Não tendo sido aprovado na *École Normale* e aprovado, mas não tendo feito pontos suficientes para entrar na *École Polytechnique*, Rouch foi admitido na *Ponts et Chaussées*, para estudar engenharia civil.

A *Ponts et Chaussées* era uma escolha perfeita para Rouch. Primeiro, ele ficou satisfeito que as aulas lá começavam mais tarde que as das outras grandes écoles. Segundo, ele gostava que a escola ficasse perto do Café Flore, seu favorito. Acima de tudo, os professores na *Ponts et Chaussées* ressaltavam o que Rouch sempre soubera: que a construção de uma ponte ou estrada era uma obra de arte (STOLLER, 1992, p. 25, tradução nossa).

O ano acadêmico 1937-1938 fez parte de um tempo importante tanto para Paris quanto para o desenvolvimento da carreira de Jean Rouch. Em 1938, Paris foi o local da Exposição Surrealista Internacional e foram fundados o *Musée de l'Homme* e a *Cinémathèque Française*.

No verão de 1939, quando já havia terminado dois dos três anos do curso, a Segunda Guerra Mundial começou, com as tropas alemãs atravessando a Europa, opondo tanques a cavalos. Assim, entre 1939 e 1940, sob ordens para auxiliar o esforço de guerra, ele começa sua vida profissional na engenharia viajando de bicicleta pela França, destruindo pontes e estradas para evitar o avanço das tropas alemãs.

Com a ocupação alemã da França, o governo colaboracionista de Vichy o chama para reconstruir o que ele próprio havia posto ao chão. Nega-se e volta à Paris ocupada pelos nazistas para terminar seus estudos em engenharia.

Essa Paris ocupada, com suas ruas vazias de pessoas e alegria, via um estudante de engenharia numa bicicleta passando por bulevares abandonados até o *Musée de l'Homme*, onde a *Cinémathèque* funcionava⁵. Lá, travava encontro tanto com a obra da vanguarda soviética, quanto com a antropologia e a etnografia.

Com a liberdade de ir e vir tolhida, como a de quase todos os parisienses, nas áreas

5 O *Musée de l'Homme* se tornou um centro da Resistência Francesa. Atrás da tela do cinema do museu, três homens imprimiram o primeiro jornal da Resistência (STOLLER, 1992, p. 27, tradução nossa).

de ocupação, Jean Rouch segue em 1941 para as então colônias francesas como engenheiro dos *Travaux Publics*, especificamente para supervisionar a construção de rodovias em Níger. Encontrando lá um mundo colonial ainda mais “*vichyssois*” que os parisienses que havia deixado, Rouch passou a ser encarregado de supervisionar cerca de 20 mil trabalhadores, sem ferramentas ou maquinaria, carregando em cestas a terra para as estradas.

Não eram “obras de arte” que estávamos construindo, mas coberturas protetoras para a época das chuvas. Não eram “caminhos imperiais” que estávamos fazendo através das matas, [...], mas estradas de suor e sangue, estradas onde cada pedra cortada e cada pá de terra eram carregadas nas cabeças, em pequenas cestas, por milhões de pessoas. E era minha responsabilidade a supervisão do trabalho forçado desses “bons voluntários” (ROUCH *in* FELD, 2003, p. 105, tradução nossa).

Os “bons voluntários”, cujas posses se resumiam a um cobertor e um certificado de vacinação, eram recrutados em cada uma das pequenas vilas de Níger, sempre sob a ameaça de guardas armados, para caminhar algumas centenas de quilômetros até o local da construção e lá trabalhar por até três meses, sob a autoridade incondicional de um capataz.

Foram esses capatazes que primeiro descobri. Nunca havia encontrado personagens como esses, exceto nos piores romances sobre campos de trabalho ou sobre a conquista do Oeste Americano. [...] Sem dúvida minha curiosidade superaria meu desgosto e eu estudaria essa estranha fauna com a qual tive que coabitar. Mas, por mais pitorescos que fossem, abandonei o estudo dos carcereiros em favor de tentar entender seus prisioneiros.

A partir daí tudo correu rapidamente. Uma manhã em julho de 1942 recebi um telegrama de um feitor chamado Pagnouf dizendo-me que um relâmpago havia matado dez trabalhadores no quilômetro 35. [...] Meu amigo Damouré me deu a solução. Ele me aconselhou a visitar sua avó, líder ritual dos pescadores Sorko na região de Niamey. E foi assim que encontrei a velha Kalia Daoudou, uma avó sábia de fala suave, que, em sua pequena casa de lama e palha na região de Gawe de Niamey, permitiu-nos descobrir, Damouré e eu, a verdadeira África.

Sob a direção da velha Kalia, a cerimônia de purificação dos dez que foram atingidos pelos raios, me impressionou tanto que fui incapaz de anotar qualquer coisa ou tirar qualquer fotografia. O espírito do trovão que fora responsável por esse ato, através de um médium, espalhou leite nos corpos e deu as razões para sua raiva. Então, alguns dias depois, o espírito do trovão novamente atacou no mesmo rio e matou um pescador Sorko na sua canoa. Desta vez Damouré e eu seguimos sua avó Kalia nos bancos de areia do rio com um caderno e uma câmera. Foi nossa primeira investigação etnográfica: em oito dias revelamos todas as nossas fotos, Damouré transcreveu e traduziu os textos rituais e o ritual foi descrito em detalhes.[...]

[...] Como poderia continuar essa rotina medíocre de ser um “construtor do império” quando havia tantas outras coisas para descobrir? (ROUCH *in* FELD, 2003, p. 106-107, tradução nossa)⁶.

Trabalharam juntos, Rouch e Damouré, pelos próximos 60 anos⁷, os quais Jean Rouch passou os próximos descobrindo a África, produzindo mais de uma centena de filmes, dezenas de artigos e livros, pensando e criando cinema e etnologia. Morreu em 2004, em um acidente de carro na África.

2.2. Jaguar e *Migrations au Ghana*

Para essa pesquisa, dentro da vasta obra de Jean Rouch, analisar-se-á o filme “Jaguar” (1967), realizado simultaneamente ao livro “*Migrations au Ghana (Gold Coast): enquête 1953-1955*” (ROUCH, 1956).

A equipe de africanos que acompanhou Rouch na pesquisa é, não por coincidência, composta pelos atores de “Jaguar”: Damouré Zika, de Niamey, enfermeiro do Serviço de Saúde de Níger, principal colaborador e intérprete; Ibrahim Dia, Peul de Say, muçulmano e criador de gado; Illo Gaoudel, Songhay de Fingoun, migrante habitual à *Gold Coast*; Douma, Songhay de Ayorou; Adamou Al Hadj Kofo, Zerma do cantão de Birni, da Associação dos migrantes franceses à Accra.

O livro é uma pesquisa financiada pelo governo colonial inglês, dividida no estudo das questões geográficas, históricas, econômicas, sociais e religiosas das migrações para Gana, voltado para a produção de informação científica, enquanto o filme é uma (etno)ficção.

⁶ É interessante notar o quanto Rouch, nesse texto, traz Damouré, um homem de Níger, um africano, que lhe apresentou a avó, líder ritual dos pescadores, para sua perspectiva. Eles descobriram a África juntos: a visão de Damouré iguala-se ao desconhecimento anterior a Rouch. Não se sabe, pelo texto, se Damouré não conhecia os rituais religiosos ou se Rouch não conseguiu distinguir sua visão e experiência da de seu amigo/informante/intérprete.

⁷ O último trabalho que consta dos dois é *Le Rêve plus fort que la mort* (2002). Informação obtida no perfil de Damouré Zika no Internet Movie Database, disponível em <<http://www.imdb.com/name/nm0956402/>>

Para lidar com um 'grande evento' como as migrações periódicas dos Songhay de Níger para Gana e Costa do Marfim, foi necessário mover-se para a ficção, usando-se “atores benevolentes” (EATON, 1979, p. 7, tradução nossa).

O filme é estruturado para funcionar como o relato de seus protagonistas, jovens imigrantes que viajam de Níger para Gana para trabalhar durante a entressafra. Seguem um caminho tradicional, que se relacionaria às rotas de escravos para a costa e a ritos de passagem militares substituídos pela aventura da imigração, e habitual, por fazer parte do ciclo comum da colheita e do trabalho masculino.

A jornada dos protagonistas começa pela consulta a um oráculo, que determina como devem viajar para Gana. Caminhando em direção sul rumo ao mar, chegam a Accra, capital da atual Gana. Lá fazem pequenos trabalhos, como pastores, estivadores, vendedores no mercado de Kumasi, mineradores, capataz de uma madeireira – este, Damouré, galanteador na vila, encontra-se em Accra como um jaguar – sofisticado e elegante como o carro inglês.

Com as chuvas, com o início do período do plantio, voltam todos para a vila, trazendo consigo presentes, relatos e, por que não, algumas mentiras para incrementar as histórias.

Os atores e a equipe de pesquisa, todos jovens africanos, interpretaram e improvisaram o roteiro na medida em que era filmado, dentro de um espírito de brincadeira, de “por que não?”. Os planos são curtos e “Jaguar” (1967) é literalmente um filme narrado – com uma câmera a corda, colorido, sem a capacidade de sincronizar um gravador de áudio portátil com a captação da imagem, Jean Rouch e seus “atores benevolentes” gravaram uma narração improvisada frente a uma projeção do filme. Para completar o áudio, foram feitas duas gravações (1957 e 1967), cada uma com três projeções (DA-RIN, 2004, p. 161).

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*. [grifo do original] (ROUCH, 2000, p. 126)

Esses caracteres de improviso na filmagem e no comentário em áudio, a criação da trama em conjunto com os atores, o improviso durante as filmagens, a representação de papéis que os próprios atores poderiam viver na realidade habitual e a importância dessa obra literalmente seminal – foi o primeiro longa-metragem de Jean Rouch – na construção de conceitos e relações importantes para seus filmes e escritos posteriores, tudo isso fortalece a escolha do filme. Como o próprio Jean Rouch disse:

Jaguar é meu primeiro longa-metragem, é meu primeiro filme de ficção e me marcou permanentemente. Todos os filmes que faço agora são sempre Jaguar (2003, p. 164, tradução nossa)

2.3. *Migrations au Ghana* – breve resumo

O livro “*Migrations au Ghana (Gold Coast): enquête 1953-1955*” (1956) é a continuação de pesquisa anterior realizada entre 1950 e 1951. Seu objetivo principal era estudar os movimentos migratórios para a *Gold Coast* – atual Gana, oriundos da África Francesa. Entretanto, os sujeitos principais da pesquisa foram de naturalidade Songhay e Zerma, dos quais o trabalho anterior de Jean Rouch teria permitido uma melhor aproximação.

Para a realização da pesquisa, três métodos principais foram aplicados: conversas diretas com os migrantes em seu local de residência ou trabalho; reuniões gerais com grupos de mineiros, trabalhadores, estivadores e comerciantes de nacionalidade francesa; questionários sistemáticos, individuais e coletivos – 500 questionários individuais e mil indivíduos entrevistados em grupos de 20 a 30 indivíduos (ROUCH, 1956, p. 10).

Segundo Rouch (1956, p. 10), os questionários escritos intimidavam os migrantes e produziam respostas muitas vezes arbitrárias, mas eles seriam o único modo de reunir dados para estatísticas; os questionários coletivos, menos intimidadores, produziram os melhores

resultados. Já as reuniões gerais permitiram registrar os sentimentos da comunidade, em especial reclamações que os migrantes não teriam coragem de fazer fora do próprio encontro; enquanto as conversas particulares aprofundaram a pesquisa e forneceram as sobreposições indispensáveis.

Para estabelecer um rascunho histórico das migrações, Rouch (1956, p. 13) afirma que, geograficamente, a *Gold Coast* não formava uma unidade: a costa escarpada ocidental, as planícies e savanas da costa oriental, a floresta, as grandes savanas do norte não seriam ligadas por nenhuma rota natural.

Ainda assim, teria uma espécie de vocação histórica de chamado a outras populações, tendência que teria se revelado no período antes dos primeiros navegadores europeus, durante os séculos do comércio de ouro e escravos, durante a conquista de Ashanti pelos britânicos e dos territórios do norte por Babatu ou Samori, enfim, durante os cinquenta anos da ocupação européia.

Discutindo as migrações antes da chegada dos portugueses no século XV, o autor estabelece que, ao contrário das regiões mais ao norte da África, não se saberia quase nada da história dos habitantes antigos da *Gold Coast*: as tradições das principais populações não ultrapassariam algumas centenas de anos.

Ao se focar nos grandes movimentos migratórios, Rouch afirma (1956, p. 14) que do norte teriam vindo os Akan; do leste os Ga, originários de Benin e das regiões Yorouba, ocupando a planície de Accra, entre o século XIII e o XVI.

Os documentos históricos recordariam bem mais as primeiras migrações Wangara, o que seria a expansão do Império de Mali, o qual, de 1250 ao século XVI, estendeu seu poder por toda a África Ocidental. A influência desse império seria um dos fatos essenciais da história do oeste africano, ao espalhar o Islã e ao marcar a organização de todos os impérios africanos: Songhay; estados Haoussa; Bornou; estados de Dahomey e dos Ashanti, os dois

últimos não sendo senão cópias de Mali.

O desembarque dos primeiros portugueses no século XVI coincidiria com o fim das grandes migrações e a organização dos pequenos estados da costa e da floresta; também modificaria a evolução histórica de *Gold Coast*, voltando o país para o mar, a fornecer ouro e escravos; a receber mercadorias e crenças européias. A floresta, que frearia as incursões do norte, impediria também qualquer penetração verdadeira vinda do sul.

Com os europeus teriam vindo os “migrantes” mais ativos – caçadores de ouro ou escravos, capitães ou comerciantes, católicos ou protestantes, portugueses, holandeses, dinamarqueses ou britânicos – os quais teriam se tornado os principais agentes da história: movimentos de populações, guerras entre tribos, todos esses acontecimentos seriam apenas eventos secundários do grande comércio de escravos – os milhares de “migrantes” involuntários que vieram do norte para a *Gold Coast*.

Esse comércio, entretanto, teria sido consequência da abertura das estradas do norte para outros tráficos: a presença dos europeus perturbaria o comércio tradicional, mudando os centros comerciais tradicionais. Assim, junto com o tráfico de homens, cresceria, lentamente, em todo o oeste africano, a reputação das cidades de Kumasi, Kintampo, Salaga e das riquezas inesgotáveis das fábricas da costa.

No final do século XIX, os *marabouts* Haoussa e Wangara teriam chegado a Kumasi para fazer o comércio de gado e realizar os negócios de *marabouts*, muçulmanos. Essa seria uma importante característica das migrações vindas do norte: o caráter estritamente comercial, até a ocupação européia, sem a intervenção militar dos dois últimos conquistadores africanos: o Wangara Samori e especialmente Zerma Babatu, ocorridos no final do século XIX.

Os historiadores da *Gold Coast* possuíam o hábito de apresentar Samori e Babatu como “caçadores de escravos” que teriam devastado e arruinado os países do norte. Já na África francesa, talvez pela longa luta dos franceses contra Samori, eles seriam de

“conquistadores”, mas insistiriam na destruição que teriam causado.

Segundo Rouch (1956, p. 24), se os europeus chegassem cinquenta anos mais tarde, teriam encontrado os impérios consolidados e seria possível que os guerreiros tivessem se tornado chefes de estado tão respeitáveis quanto os emires peul do Norte da Nigéria, talvez tão opulentos quanto os Mansa de Mali ou os Askias de Gao.

Babatu era o líder de um grupo de cavaleiros mercenários Zerma que controlavam uma grande parte da região norte de Gana e sul de Burkina Faso. De fato, foi o derradeiro líder, mas quem levou o grupo Zerma ao ápice de sua expansão.

Babatu alienou seus aliados locais do grupo Gurunsi, a ponto de um deles, Amaria, pedir ajuda aos franceses para expulsá-lo. Foram duas expedições francesas: em 1896 e 1897, que o expulsou definitivamente da região dos Gurunsi.

Na *Gold Coast*, Babatu foi derrotado pelas forças inglesas e forçado a se retirar para o reino dos Dagomba, junto com 300 cavaleiros. Os Gurunsi que ainda lhe eram fiéis se uniram ao *Gold Coast Regiment*, controlado pelos ingleses.

Uma nova expedição britânica os forçou em direção ao Sul, onde, derrotados pelos alemães, acantonados em Sansanné-Mango, Babatu terminou exilado em Yendi, capital dos Dagomba, sem seus cavaleiros para conquistar e caçar escravos.

Já Samori⁸ fundou o breve império Uassulu, controlando toda a Guiné equatorial, fazendo fronteiras com a Libéria, Serra Leoa, Costa do Marfim, ultrapassando o rio Níger até Ségou. Além do comércio de escravos, Samori forçou a expansão do Islã por várias comunidades animistas, embora mantivesse um governo laico, fundado mais em um nacionalismo forjado no decorrer da luta anticolonial do que no islamismo. Em 1885, Samory abriu luta contra os franceses pelo controle da margem norte do Níger. A partir desse fato, seguiram-se 13 anos de resistência ao poder colonial francês, até a derrota, o exílio e a morte

8 GUINÉ, *In*: ENCICLOPÉDIA MIRADOR Internacional, vol. XI, p. 5606, 1980.

de Samori no Gabão.

Rouch (1956, p. 24) afirmou que a longa epopéia dos Zerma e a breve aparição de Samori produziram consequências muito importantes, como a movimentação considerável de populações, pela guerra e pela venda de escravos, e as relações bastante particulares entre os descendentes dos conquistadores de Babatu e os descendentes dos escravos.

A ocupação européia da África Ocidental, após esses conquistadores e a partir do começo do século XX, teria aberto os caminhos, transformando os velhos itinerários de escravos em rotas comerciais: os Haoussa intensificariam seu comércio de sal e noz de cola e começariam a importar mercadorias dos portos do sul (os Haoussa manteriam o monopólio sobre o comércio dos Northern Territories ingleses até cerca de 1950); os Mossi aumentariam também seu comércio de noz de cola e, junto com os Wangara e os Fulani, o de gado; os Zerma e os Songhay, guerreiros sem emprego, teriam partido pelas rotas para “ver o que há”. Ainda assim, de 1870 até 1910, a mão de obra costeira seria rara. Os primeiros contingentes de migrantes vindos do norte, assim, teriam sido particularmente bem-recebidos pelos caminhos de ferro, pelas minas de ouro, pelos trabalhos de infra-estrutura e pelas lavouras de cacau.

A viagem para a *Gold Coast* seria, nessa época, uma grande aventura. Os caminhos estariam abertos, mas não seguros. Os migrantes partiriam como que para a guerra, armados de lanças, porretes, arcos e flechas, em grupos de vinte, carregando amuletos contra as flechas e balas. Ainda assim, a partir de cerca de 1905, os Zerma começaram o hábito de retornar a cada ano, mesmo com a viagem de retorno mais perigosa do que a de ida – bandidos Mossi e Gourmantché atacariam as mercadorias, levando a verdadeiros combates com os migrantes. Essa dificuldade no retorno teria levado vários migrantes a se estabelecer na própria *Gold Coast*.

Após 1910, o movimento migratório começaria a tomar a forma da época da obra. A

mão de obra vinda do Norte seria apreciada e procurada pelos mais diferentes empregadores e os migrantes começaria a se especializar em certos trabalhos e em certas regiões. A 1ª Guerra não perturbou esse movimento.

O pós-guerra marcou o verdadeiro desenvolvimento econômico da *Gold Coast*, com as inaugurações de estradas de ferro e automobilísticas, os primeiros vôos de avião, o novo mercado de Kumasi, a abertura das minas de manganésio e de diamante.

A intensificação do movimento migratório acompanharia o aumento da especialização dos migrantes: os Zerma se fixariam na venda de tecidos, madeira e carvão nas grandes cidades; os Peul e os Mossi, no comércio de gado. Em 1935, surgiriam os primeiros *nyama nyamaise*, vendedores de bugigangas, numerosos nas cidades e vilas da *Gold Coast*.

A amplitude desse movimento preocuparia as autoridades coloniais, ao mesmo tempo em que a falta de trabalho e ocupações nos territórios originários o justificariam: a abertura das ligações rodoviárias teria transformado a aventura em um hábito para os jovens do Sudão, Níger e do Alto Volta (atual Burkina Faso).

A 2ª Guerra Mundial interrompeu o fluxo migratório – depois da derrota francesa de 1940, as fronteiras britânicas foram fechadas e a viagem à *Gold Coast* considerada dissidência pelo governo de Vichy. Tais obstáculos transformaram os viajantes em heróis, as mercadorias inglesas em troféus e as aventuras na *Gold Coast* em histórias comparáveis àquelas das antigas guerras.

A derrota também teria causado grande mudança na mentalidade: até 1940, os franceses eram considerados semi-deuses invencíveis, seu governo como o que um senhor imporia a seus escravos. Com a capitulação da França frente aos alemães durante a Segunda Guerra Mundial, essa mentalidade não seria mais possível: como servir a um senhor caído?

Enquanto a 2ª Guerra Mundial estimularia a evolução econômica da *Gold Coast*, a África francesa se encontraria em uma situação precária, com mercadorias contingenciadas: a

abertura das fronteiras e auto-estradas com o fim da guerra promoveria uma nova corrida à *Gold Coast*. Com o transporte automobilístico, os riscos da viagem diminuiriam, mas restariam aos migrantes a luta diária nas cidades ou minas, a atração do desconhecido, o mito do Eldorado, o prestígio do mercado de Kumasi e das lojas de Accra: para se casar no Níger ou no Sudão, um jovem ainda precisaria demonstrar sua coragem e habilidade trazendo um dote da *Gold Coast*.

A influência européia na história da *Gold Coast* foi decisiva: ela atrairia as populações africanas, deslancharia o movimento forçado de homens do tráfico de escravos, abriria as rotas do norte aos comerciantes, viraria a *Gold Coast* para o mar.

Enquanto o bloco Ashanti filtraria essas influências e fecharia o caminho da influência européia para o norte e das civilizações africanas para a costa, também criaria o mito das riquezas da costa inacessível.

Uma fidelidade a essa história, um tribalismo dos migrantes, seria sem dúvida dos mais fortes traços das migrações. E não seria senão essa fidelidade à história que levaria os movimentos de independência a reclamar o nome do império de Gana.

Ao discutir sobre a estrutura geográfica das migrações, Rouch afirma que essas convergiam para Kumasi, Accra, Takoradi. Também estabelece que todos os migrantes eram conhecidos por nomes tradicionais, que pouco têm a ver com os nomes efetivos de seus grupos étnicos.

Isso não seria uma renúncia, mesmo que temporária, a suas origens – o migrante sabia que, para os estranhos da *Gold Coast*, essa identidade seria suficiente e quase tão conveniente quanto a de desconhecido. Isso apenas se casaria com a vontade de anonimato dos migrantes, que até mesmo se negariam a dizer seu verdadeiro nome.

Esses nomes tradicionais se refeririam aos seguintes grupos étnicos:

- a. Hausa ou *Nothern Nigeria* – grupos étnicos da língua Haoussa. Não haveria uma

etnia Haoussa, mas uma grande quantidade de grupos pequenos com uma língua comum;

- b. Zabrama ou Zabarma, Zaberma, Zabarima, Zabramawa, singular Bazabrame – nome vindo do Haoussa que designa os falantes do dialeto zerma. Esse nome designaria os Songhay do Império de Gao que teriam fugido da conquista marroquina dos séculos XVI e XVII;
- c. Gao – seriam os descendentes dos Songhay ocupados pelos marroquinos e submetidos à autoridade dos Paxás de Tombuctu e depois a dos Tuaregues;
- d. Zugu – seriam os originários do círculo de Djougou, ao norte de Dahomey;
- e. Loso – originários do Togo, círculo de Lama Kara, Sokodé e norte do círculo de Atakpamé;
- f. Kotokoli – originários do Togo, grupo de muçulmanos de origem Mandigue que formariam um grupo isolado em uma região animista, fixados no círculo de Sokodé e de Atakpamé;
- g. Basari ou Tchamba-Basari– Togo, originários do círculo de Sokodé e do país Dagomba no Togo britânico;
- h. Gurma ou Gruma de Gourmantché – Alto Volta (atual Burkina Faso), norte do Togo, aparentados aos Mossi e fixados no círculo de Fada n’Gourma, Alto Volta ou no círculo de Dapango, norte do Togo;
- i. Moshi – os Mossi de Alto Volta, da região de Ouagoudou. Formavam um dos poucos estados negros do Sudão que resistiram a todas as conquistas e permaneceram autônomos até a chegada dos europeus;
- j. Yadaga – os Mossi de Yatenga do círculo de Ouahigouya, Alto Volta;
- k. Busanga ou Boussancé – do círculo de Tenkodogo, Alto Volta. Grupo que teria sido confundido com o de Ouagadougou;

- l. Gurunsi – não haveria um grupo étnico que correspondesse a esse nome. Seria uma palavra Dagomba que designaria os homens da savana, dos quais os Dagomba caçariam seus escravos. As guerras de Babatu teriam confirmado esse nome, que na *Gold Coast* designaria os grupos Dagati, Isala, Awuna, Builsa, Frafra, Kasena, Nounouma...;
- m. Kado – palavra Peul que significa “os estrangeiros”. Na *Gold Coast*, os Kado são os Dogon das falésias de Bandiagara e os Koromba da região de Aribinda;
- n. Wangara – designaria na *Gold Coast* todos os povos mandingues que poderiam ser chamados dos “povos de Mali”, reunindo sob o mesmo nome povos hoje bem diferenciados, mas que teriam sido os povos originais do antigo império de Mali;
- o. Fulani – os Peul, originários de Fouta Djallon (Guiné), Macina (Sudão), do Norte de Alta Volta (Dori), da região de Say (Níger), do norte da Nigéria ou do norte da *Gold Coast*.

Continuando com a descrição geográfica, Rouch afirma que até 1945 a maior parte das viagens era feita quase que inteiramente a pé, somente com uma parte do percurso, já no interior da *Gold Coast*, em trem ou em caminhão.

A situação em 1954 seria diferente e apenas uma pequena minoria faria a viagem nos termos descritos. Os itinerários a pé acompanhavam os caminhos tradicionais dos escravos e do comércio, mas, fora os vendedores de bois e ovelhas, os viajantes a pé prefeririam, em 1954, as auto-estradas, onde encontrariam amigos para emprestar-lhe dinheiro ou algum trabalho para pagar a viagem de caminhão. A maioria das viagens seria feita desse modo, a pé e de caminhão.

Os comerciantes de animais seriam os últimos fiéis aos itinerários a pé. Todos os seus itinerários passariam pelos principais mercados dos territórios franceses e conduziriam ao principal mercado da *Gold Coast*, Prang.

Desde 1946, os transportes automobilísticos se desenvolveram de maneira considerável e certos transportadores se tornaram especializados nas viagens para a *Gold Coast*. As escolhas dos migrantes não se baseariam nas noções de distância ou de boa condição das estradas, mas na reputação dos postos de aduana.

Os itinerários de automóvel se encontrariam em Accra e Kumasi, os dois principais centros de distribuição dos migrantes pela *Gold Coast*, dispersão feita ainda no estacionamento dos caminhões. Os transportes aéreos seriam utilizados por uma minoria, contudo os migrantes bem-afortunados de Accra iriam a Meca de avião.

Os principais destinos dos migrantes seriam as cidades de Kumasi, Accra, Takordi; as regiões de minas de ouro, magnésio e diamante; as zonas de cultivo de cacau; as regiões de exploração da floresta. Nessas migrações os grupos étnicos tendiam a se concentrar nas mesmas regiões e atividades, de forma organizada pelas próprias comunidades e distantes do controle europeu.

Rouch afirma ainda que, apesar da diversidade de origem, destino e ocupações; seria possível estabelecer uma estrutura geral das migrações à *Gold Coast*. Os "*Gold Costiers*", os migrantes, deixavam seus lares, sem publicidade, por vezes sem avisar aos parentes, no momento da colheita (setembro-outubro) e retornavam, se possível, para o início da temporada de chuvas (abril-maio).

Seguiam em geral em grupos de quatro ou cinco, conduzidos por um mais velho, sem bagagens, com apenas o documento de identidade, entregue sem demoras, depois de verificado o pagamento dos tributos. Chegando à *Gold Coast*, procuravam o chefe de sua comunidade. A maioria não partia sem saber seu destino e seu trabalho, assim como manteria o contato com sua comunidade de origem durante a sua temporada de trabalho.

Nos meses de abril a maio era a hora de retornar. Caso o migrante ainda não tivesse o dinheiro suficiente ou ainda restassem negócios pendentes, ele ficaria por mais uma

temporada, mesmo que seus camaradas o exortassem a partir.

Com o dinheiro, compraria presentes para sua família, sua noiva e seus amigos, escolhendo o caminho de volta pelas aduanas menos rigorosas: o retorno seria uma apoteose e o migrante distribuiria presentes a todos que encontrasse. Todos os parentes e amigos se agrupariam, em seus trajes mais bonitos, em frente à casa do *Gold Costier* – durante o dia, o migrante seria o rei de sua vila, mas à noite, tudo estaria acabado, não sobrando nada de roupas ou bugigangas. No dia seguinte, começaria o trabalho no campo até sua próxima temporada de migração.

Dadas as facilidades de transporte, a idade dos migrantes estaria na época da pesquisa com uma tendência a diminuir - se entre os Zerma entrevistados em Accra a média de idade era de 28.7 anos, entre os recém chegados havia vários de quatorze ou quinze anos.

A duração da temporada em *Gold Coast* variaria entre os grupos étnicos - os Yorouba e os Haoussa tenderiam a se fixar definitivamente, enquanto os Zabrama, os Gao e os Kado não ficariam mais que um ano. Os que mais se fixariam seriam o que se casariam e teriam seus filhos na *Gold Coast*. De qualquer maneira, as viagens seriam freqüentes: os migrantes tenderiam a fazer várias séries de curtas temporadas.

A mobilidade essencial dos migrantes era um obstáculo quase insuperável ao seu recenseamento - os censos não tinham como controlar esses personagens flutuantes entre dois ou três domicílios e várias vezes identificados. Ainda assim, a mão de obra migrante era importante para a economia da *Gold Coast*: 60% da mão de obra era formada de pessoas do norte - sendo que 40% do total de mão de obra era dos territórios franceses.

Os grupos étnicos se dividiam entre os trabalhos assalariados: os Mossi eram bons em todas as áreas, dividindo-se mais ou menos igualmente entre todas as profissões; os Busanga eram especialistas nos serviços de construção públicos; os Wangara e os Kado, minas e serviços municipais; os Zabrama, minas de diamante e serviços comerciais.

A possibilidade de encontrar as mercadorias de qualidade superior, adaptadas às diferentes necessidades, com várias escolhas e preços mais baixos, seria um dos motivos principais para a migração à *Gold Coast*: como no trabalho assalariado, nas atividades comerciais na *Gold Coast* os migrantes exerceriam um papel muito importante.

Rouch afirma, então, que, se o mercado de mão de obra fosse sadio e aberto, se o mercado comercial também o fosse, enfim, se as condições de vida dos migrantes e suas relações com os autóctones fossem normais, a mão de obra não faltaria e as migrações seriam tanto um problema econômico social quanto de organização social do trabalho.

A melhor maneira de se organizar o trabalho na *Gold Coast*, segundo Rouch, seria incentivar o retorno anual a suas vilas de origem; entregar mais responsabilidades aos migrantes; dar menos importância às questões de alojamento do que às de retorno de capital e mercadorias; reunir os migrantes em grupos regionais.

Na *Gold Coast* ou nos territórios franceses, as atividades dos migrantes significavam movimentos de capital e de mercadorias consideráveis – os migrantes estariam cientes disso e aprenderiam as leis da concorrência. Ao se adaptar a um país em perpétua evolução, formar-se-iam na escola da *Gold Coast*, sem se esquecer de suas origens.

O autor considerava que a distribuição dos migrantes deveria se dar segundo certos privilégios e regras, formando grupos sociais que se fortaleceriam e se organizariam aos poucos. Por exemplo, os Haoussa, desde o começo, viajariam com suas mulheres e famílias; enquanto os Zabrama seguiriam sem mulheres, as quais poderiam “atrasá-los”.

A própria presença na *Gold Coast* de mulheres do país de origem corresponderia à fixação de residência e os casamentos se dariam em geral dentro dos grupos étnicos, ainda que dentro de grupos mistos; os casamentos entre grupos seriam mais frequentes dentro dos grupos com poucas mulheres; os casamentos com os autóctones seriam raros e indicariam a fixação definitiva.

Além dos casamentos legais, os migrantes freqüentariam as mulheres da *Gold Coast*, graças ao concubinato e à prostituição. As prostitutas de Accra se dividiam em três categorias: Tutu, mulheres da costa, em geral Ewe ou Calabar, vindas à Accra para exercer seu *métier* em um bairro separado, sendo visitadas pelo serviço de saúde; Jaguar, jovens da costa, solteiras, que se entregariam ocasionalmente à prostituição, vestidas com decotes, saias curtas e sapatos europeus, usavam contraceptivos, mas não tomavam cuidados com doenças sexualmente transmissíveis (DST); Karua, dos países de origem dos migrantes, jovens solteiras a busca de um marido ou mulheres divorciadas.

Os filhos dos migrantes do norte seriam educados, como em seu país, pela mãe até os três anos, depois dos quais seriam educados como súditos britânicos na *Gold Coast* ou retornariam as suas vilas de origem.

A maior parte dos migrantes era solteira e se submeteria à autoridade de um chefe dos jovens, o *serkin samari*, o qual ajudaria a acomodar os recém-chegados, a apresentar os costumes do país e a encontrar um trabalho. As mulheres solteiras se submetiriam à autoridade da *magazia*, com as mesmas funções de seu homólogo masculino.

A viagem à *Gold Coast* não seria uma aventura solitária. Mesmo se houvesse dispersão na chegada, constituiriam outros grupos em outros locais de residência: vários dos migrantes formariam comunidades de trabalho, reunindo pessoas da mesma região em um trabalho específico.

Segundo Rouch, os conselhos de notáveis das diferentes comunidades seriam presididos por um chefe eleito, o *serkin*, que representava a comunidade frente às autoridades locais. Esses chefes locais seriam elementos essenciais do sistema administrativo britânico de *indirect rule* e possuiriam mais autoridade do que no território francês.

Os migrantes possuíam em comum apenas o fato de serem estrangeiros: não eram originários do mesmo país ou falariam a mesma língua. No início, todos os migrantes iriam

para um *zongo*, o bairro dos estrangeiros, submetidos a um *serkin zongo*, que seria, tradicionalmente, um Haoussa. Em 1954, a maioria dos chefes dos *zongos* já havia perdido toda a autoridade, a não ser em pequenas aglomerações no interior e em Kumasi.

Enquanto os migrantes de grupos étnicos muito organizados possuiriam poucas relações com os autóctones, os comerciantes e empreendedores manteriam contatos permanentes.

De qualquer maneira, as relações de trabalho entre migrantes e autóctones eram, em geral, bastante cordiais e muitos dos locais da *Gold Coast* se surpreendiam com as habilidades comerciais e industriais dos migrantes, pois, para eles, em geral, os migrantes seriam homens da savana, nus e selvagens.

Por outro lado, para os migrantes, especialmente para os Zabrama, os locais seriam os descendentes dos escravos que Babatu havia trocado por uma noz de cola no mercado de Salaga. A cidade, a vida mecânica, não teria enfraquecido a coesão tribal, mas a reforçado. A consciência de tribo renasceria ao invés da consciência de classe entre os trabalhadores da *Gold Coast*.

Quanto às questões religiosas, a influência dos animistas era perto de nula entre os migrantes – os cultos Ashanti aos ancestrais, os círculos de possuídos da costa oriental, os *juju*, eram manifestações que não lhes interessariam. Essa mentalidade levaria os migrantes a considerar as pessoas da *Gold Coast* como crédulas, clientes perfeitos para amuletos e que necessitariam de conversão imediata a religiões menos cruéis – o Islã, no caso.

Ainda que o cristianismo tenha lutado contra as práticas mágicas, para os migrantes as diferenças religiosas seriam mais essenciais do que as de raça ou cor – um africano cristão na *Gold Coast* seria mais estrangeiro do que um árabe ou um tuaregue. Aqui a relação entre locais e migrantes não era apenas nula, mas efetivamente negativa, devido ao choque cultural, reforçando cada um em seu domínio particular.

Nos verdadeiros muçulmanos ou nos islamizados, o Islã teria deixado uma marca profunda, não só penetrando na massa, mas modificando a vida social e a vida cotidiana – o patriarcado, o direito e os costumes muçulmanos. O Islã do Sudão/Níger seria uma ramificação do Islã da África do Norte ou da Arábia, mas teria se adaptado à mentalidade africana ao desenvolver uma forma religiosa original que se poderia chamar de Islã Negro. No entanto, poder-se-ia se dizer que a maioria era islamizada, praticava o Islã, mas continuava com os cultos antigos e tradicionais, justapondo crenças de terrenos diversos – a África Negra estaria islamizada, mas não arabizada. O zelo religioso dos migrantes islâmicos se acentuaria profundamente na *Gold Coast*, mas a comunidade religiosa não superaria a comunidade de língua ou pensamento.

Os ensinamentos aos praticantes do Islamismo eram transmitidos pelos *marabouts* nas escolas corânicas; as preces diárias feitas cuidadosamente; a de sexta-feira reunindo quase todos os membros da comunidade; as festas tradicionais dando origem a enormes ajuntamentos religiosos; a peregrinação à Meca sendo uma atividade particularmente procurada na *Gold Coast*. Mas, sob o verniz do Islã, apareciam os cultos antigos da verdadeira África Negra: os Zabrama se dividiriam entre as danças de possessão normais e o culto aos Hauka.

Por intermédio das danças, os Zabrama entrariam em contato com os espíritos, os mestres do universo: espírito do trovão, da água, da mata. Esses cultos possuíam uma importância menor do que em Níger – pouco haveria por que chamar o espírito do trovão e a maioria dos dançarinos era de mulheres. As festas eram aos domingos, funcionando como desculpas para encontro da comunidade.

O culto aos Hauka teria o mesmo princípio: entrar em contato com os espíritos. As diferenças surgiam dos próprios Hauka, eles mesmos espíritos da experiência dos migrantes, “deuses” surgidos diretamente da África colonial: os primeiros possuídos pelos Hauka teriam

declarado que seriam europeus e, portanto, seriam a própria força.

O mundo negro, profundamente dividido nos planos histórico, econômico e social, seria mais ainda na religião.

Entre os Zabrama, essa atitude de solidão orgulhosa iria mais longe: a *Gold Coast* seria “a Meca das crenças modernas”, onde a transposição direta da civilização ocidental para o mito seria feita sem dificuldades, sem empréstimo às religiões locais, sem contato com os cultos importados.

Quanto à vida política dos migrantes, Rouch afirma que a *Gold Coast* poderia ser considerada como o país da África Ocidental mais politicamente desenvolvido, devido a sua riqueza, que permitira uma autonomia financeira e política e à atuação colonial dos ingleses, que a consideraram como “colônia-piloto” na África.

Esse desenvolvimento levava à formação dos partidos CPP (*Convention People's Party*) e MAP (*Moslem Association Party*), ambos interessados na participação dos migrantes no desenvolvimento do autogoverno da *Gold Coast*, mesmo que os migrantes não estivessem interessados de fato nos assuntos políticos da *Gold Coast* e que as reivindicações dos locais lhe parecessem estrangeiras no momento.

Ainda que a consciência política adormecesse no retorno à vila – os migrantes não seriam agitadores da cruzada de independência – não se poderia negar as vantagens do sistema colonial inglês sobre o francês quanto à falta de liberdade comercial ou de expressão, aos abusos de autoridades e à discriminação nas carreiras públicas. Nesse contato com a vida na *Gold Coast*, de qualquer maneira, o migrante desenvolveria uma maior consciência política, em especial pela efetiva liberdade de expressão.

Em conclusão, o migrante típico seria o Zabrama, que viajaria sem mulher, passaria de sete a oito meses na *Gold Coast* em pequenas comunidades, teria o monopólio de certos trabalhos e retornaria todo ano para Níger. Sua vila em Níger teria um homólogo na *Gold*

Coast e sua vida lá seria uma temporada, sem que seu meio social ou religioso fosse abandonado. Os territórios franceses lucrariam com a migração – lucrariam com as taxas de alfândega, com o retorno de mercadorias e capital vindos da mão de obra, que perderia por alguns meses.

Nesses embates cotidianos, na luta da mão de obra, do comércio e da política, uma nova elite africana seria formada. Uma elite que não teria frequentado as escolas européias, que teria chegado à *Gold Coast* com suas qualidades africanas intactas, chocando-se com as rivalidades da vida moderna e se imporia não apenas na *Gold Coast*, mas também na sua vila. Uma elite surgida da luta cotidiana da cidade, da luta do proletariado, do comércio e da política, essencial para o futuro da região.

3. REFERENCIAL TEÓRICO

Para que se estabeleçam as técnicas de pesquisa a serem adotadas ao longo do processo de construção e análise do objeto, deve-se partir de um quadro teórico definido, para então problematizá-lo constantemente a partir dos dados conseguidos, de tal forma que os dados informam o referencial teórico e vice-versa, no processo de construção do conhecimento científico. Apresenta-se a seguir o referencial teórico desta pesquisa, partindo de alguns conceitos estabelecidos por Jean Rouch, Walter Benjamin e Paul Ricoeur.

3.1. Jean Rouch e o conceito de cine-transe

Seus primeiros longas-metragens coincidiram com o desenvolvimento de uma série de avanços tecnológicos, que o permitiram ir com a câmera ao mundo: gravadores magnéticos portáteis, funcionando em sincronia com câmeras menores e mais silenciosas, filmes, coloridos e preto & branco, mais rápidos e com menores grãos. Com essas possibilidades, Jean Rouch estabeleceu uma extensa e importante obra cinematográfica⁹, na qual a participação do cineasta não se esconde por trás dos véus da técnica. Pelo contrário, põe-se à frente de um filme construído pelo momento especial do cinema, marcada pela intervenção radical na busca de uma verdade além do real, uma verdade presente e dependente do próprio cinema, do próprio evento de filmar, uma “verdade fílmica”.

Esse desvelamento do real pelo cinema, o estabelecer a presença da câmera como desordem intolerável no mundo habitual para nele se revelar verdades mais profundas, dependeria de um instante quase religioso de possessão: o cine-transe, o instante no qual cineasta, equipe, elenco, se tornariam “cavalos” do espírito do cinema, passariam a

⁹ Informações sobre a filmografia de longas metragens de Jean Rouch encontra-se no Anexo desta obra. Mais informações podem ser obtidas no **Internet Movie Database**, disponível em: <<http://www.imdb.com/name/nm0745541/>>.

pensar/sentir o filme, permitindo que seus sentidos sejam mediados pelos dispositivos cinematográficos (ROUCH *in* FELD, 2003, p. 87-101).

Reunindo seu conhecimento sobre os Songhay falantes do dialeto zerma¹⁰, produzido em anos de pesquisa etnográfica e fortemente influenciado pelas idéias e obras de Dziga Vertov (Rússia, 1896-1954) e Robert Flaherty (EUA, 1884 - 1951), Rouch trabalha com a noção de *personne* – o *self*, o “eu” – um dos principais fatores religiosos envolvidos no transe, na dança de possessão, na magia e na feitiçaria, assim como a noção de que seria correto também considerar o *self* do observador ao participar também desses fenômenos.

Antes de apresentar as idéias de Jean Rouch, é importante explicitar as idéias de Vertov e Flaherty, muito influentes em toda a obra de Rouch: respectivamente, o cine-verdade – *kinopravda*¹¹ – e a câmera participante.

O cine-verdade de Vertov fala das possibilidades da câmera, do cinema, de desvelar uma verdade escondida aos olhos humanos, mas revelável ao olho mecânico da câmera e às possibilidades de organização da montagem cinematográfica. Essa verdade estaria no agir cotidiano, não nas interpretações e representações de um cinema de ficção, mas na vida e luta diária do proletário.

Eu sou o cine-olho. Eu sou o olho mecânico
 Eu, máquina, mostro-vos o mundo como só eu posso vê-lo.
 Eu liberto-me, desde hoje e para sempre, da imobilidade humana, **eu estou em movimento contínuo**, aproximo-me e afasto-me dos objectos, deslizo por debaixo deles, trepo por cima deles, movo-me ao lado de um cavalo a correr, irrompo, em plena velocidade, na multidão, corro diante dos soldados que carregam, volto-me de costas, voo com os aeroplanos, caio e levanto voo com os corpos que caem e sobem.

[...]

Essa não será a cine-crônica *Pathé* ou *Gaumont* (crônica jornalística) nem mesmo o *Kino-Pravda* (crônica política), mas uma autêntica crônica dos Kinoki: **uma vertiginosa panorâmica de acontecimentos VISUAIS decifrados pela câmara de filmar, fragmentos de energia REAL** (que se distingue daquela do teatro), **combinados, pelos intervalos, num todo**

10 Ver página 22

11 Tanto cine-verdade, como a versão cinematográfica do jornal oficial do Partido, o *Pravda*.

acumulador pela grande arte da montagem.

[...]

Na barafunda da vida entram de modo decisivo: a) o **Cine-Olho**, que disputa ao olho humano a representação visual do mundo e que propõe o seu *eu vejo!* e o **Kinok-montador**, que organiza os momentos da estrutura da vida vista deste modo pela primeira vez (VERTOV *in* GRANJA, 1981, pp. 44, 47, grifos do original).

A câmera como reveladora de uma verdade escondida aos olhos humanos é vista por Rouch como uma idéia fundamental para o desenvolvimento de uma “verdade fílmica”.

Dziga Vertov entendeu que a visão cinematográfica seria um tipo particular de ver, usando um novo órgão da percepção – a câmera. Essa nova percepção teria pouco em comum com o olho humano; ele o chamou de “cine-olho”. [...] Extendendo sua análise, nós sabemos hoje que esse novo tipo de linguagem audiovisual pode ser entendida (eu deveria dizer “cine-entendida” ou “fílmicamente entendida”) por públicos sem uma educação especial. Vertov chamou a totalidade dessa disciplina “kinopravda” [...]. Para mim, entretanto, kinopravda é um termo preciso [...] e designa não a “pura verdade”, mas a verdade particular das imagens e sons gravados – uma verdade fílmica (cine-verité) (ROUCH *in* FELD, 2003, p. 98, tradução nossa).

Já o conceito de câmera participante estabelecido por Flaherty trata da criação do filme em colaboração com os seus sujeitos/atores. É essencial para a obra de Flaherty a recriação das condições de vida ou de aventuras por quem as viveu ou já as viveu. É a própria proposta de Rouch na realização de “Jaguar”.

Desde o início, ele aplicou uma extraordinária técnica empírica ao permitir que os esquimós, Nanook e sua família, participassem (além de atuar) em seu filme Nanook, o esquimó. Debaixo de incríveis condições, Flaherty conseguiu esse tipo de participação construindo um laboratório e sala de projeção em locação. Ao fazê-lo, ele inventou o uso da “câmera participante”, uma técnica que ele não viu como obstáculo à comunicação, mas, ao contrário, como uma parte indispensável da filmagem em campo. (FELD, 2003, pp. 98-99, tradução nossa).

Essa participação dos atores/sujeitos do filme possibilitaria ao cineasta se aproximar muito mais não somente dos fatos, mas das próprias experiências de quem é filmado.

Por sorte a primeira cena que filmamos foi a de um cabo de guerra com uma

morsa. Quando revelei e imprimi as cenas e estava pronto para projetar, eu imaginei se os esquimós poderiam entendê-las. O que essas imagens intermitentes projetadas em um cobertor da baía de Hudson pendurado na parede da cabana significariam para eles? Quando ao fim eu disse que estaria para começar o show, eles encheram a minha pequena cabana de 4,5 por 6 ao ponto da sufocação. [...] No início eles olhavam tanto para a fonte de luz do projetor quanto para a tela. Eu estava certo que o show iria fracassar, quando alguém gritou subitamente “Iviuk! (Morsa)”. Então estavam eles [as morsas] – todos uns grupos – tomando sol em uma praia. No fundo podia-se ver Nanook e sua turma, arpão na mão, arrastando-se em seus ventres em sua direção. Subitamente, as morsas se alertam; começam a se jogar na água. Houve um grito agonizante da audiência, até Nanook jogar seu arpão enquanto se levantava. No cabo de guerra que se seguiu entre a morsa na água e Nanook e seus homens segurando desesperadamente a linha do arpão, o pandemônio se seguiu; todos os homens, mulheres e crianças no cômodo estavam lutando contra aquela morsa, sem mais certeza do que Nanook tinha naquele tempo [a filmagem] que a morsa não iria fugir. “Segure-a!”, gritavam, “Segure-a! Segure-a!”.

Desse dia em diante não havia nada que Nanook e sua equipe não fizessem por mim; Nanook estava pensando constantemente em novas cenas de caça para o filme (FLAHERTY *apud* COUSINS, 1998, p. 40, tradução nossa).

O artigo de Jean Rouch “*On the vicissitudes of the self: the possessed dancer, the magician, the sorcerer, the filmmaker, and the ethnographer*” (in FELD 2003, p. 87-101) apresenta alguns conceitos dos Songhay-Zarma sobre o “eu” em períodos críticos (a dança de possessão, a magia e a feitiçaria) e como o cineasta-observador tanto modificaria inconscientemente esses fenômenos, quanto seria mudado por eles, assim como o diálogo que aconteceria na projeção do filme para os participantes, no qual a “verdade” fílmica se reencontraria com sua representação mítica.

A possessão, para os Songhay-Zarma, seria um meio especial de comunicação recíproca entre o povo e seus deuses. Os possuídos, “cavalos dos espíritos”, seriam majoritariamente mulheres e especialistas que entrariam para um grupo reconhecido após uma longa e árdua iniciação. Após a iniciação, passariam a participar de cerimônias públicas de transe, de dança de possessão, presididas pelo clérigo – *zima* – e organizadas por toda a comunidade, visando cuidar dos doentes.

Cada dançarino seria cavalo para um ou vários espíritos, deuses, que controlariam o

corpo do dançarino, falariam por sua boca, o dançarino entregando parte de seu ser para parte do ser do deus que agora encarnaria em seu corpo. Esse diálogo com os deuses seria o alvo essencial da cerimônia.

Os possuídos não se lembrariam do ocorrido durante a possessão, sendo os *zimas* a única fonte de informação. A principal teoria proposta por eles sobre o que aconteceria durante o ritual seria que o duplo, *bia*, do deus toma o lugar do *bia* do cavalo. A própria noção de *bia* já seria um tanto confusa, designando tanto sombra, reflexo e alma – o princípio espiritual de todos os seres animados. Esse *bia* é amarrado ao corpo durante a vida, podendo sair temporariamente durante os sonhos ou durante o período desperto – em momentos de imaginação, reflexão ou possessão. Também deixaria o corpo no momento da morte para seguir seu próprio caminho.

Durante a cerimônia, o dançarino “veria” o espírito entrar no círculo da dança, indo em sua direção. O espírito traria a pele de um animal recém-sacrificado, que colocaria sobre a cabeça do cavalo, incorporaria e tomaria o lugar do *bia* do dançarino, *bia* que ficaria protegido, em especial contra feitiçaria, pela pele de animal. Essa substituição temporária e proteção para os duplos só seria possível pela participação ativa da dança e dos músicos, em especial os percussionistas e o flautista.

Em oposição a essa cerimônia comunitária, no caso da magia dos Songhay-Zarma, o mago realizaria sozinho a consulta indireta às forças invisíveis. O mago, *sohantye*, temido e indispensável, guardião da ordem espiritual da vila e capaz de reconciliar os espíritos com os homens, seria um descendente por linha paterna de Sonni Ali, o *Si*, fundador do império Songhay. Escolhido e iniciado por seu pai ou por um mestre mais proficiente, ele não poderia praticar a sua difícil arte de manter permanente contato com forças invisíveis até a morte de seu mestre, quando ele engoliria uma pequena corrente iniciática, a qual vomitaria vários dias antes de sua própria morte.

Uma vez realizada a consulta com um mago, seria quase impossível pará-la. Essa consulta seria longa e difícil, com o mago tomando todas as precauções possíveis, estudando seu cliente e descobrindo os propósitos não-ditos ou desconhecidos envolvidos. Por suas próprias ações e movimentos, o mago converteria seu duplo e o mandaria recolher os materiais necessários para seu trabalho, assim como descobrir o que seu cliente não disse sobre o assunto.

Através de seu duplo, o mago passaria por sucessivos testes, emergindo superior a todas as forças encontradas e retornando ao lado do mago. Esse poder se manifestaria de forma pública e dramática durante o festival dos magos – *sohantye hori* – quando dançariam em uma dramática representação da luta com as forças do mal. Os magos dançariam até quando o mais poderoso entre eles entraria em transe, tremendo violentamente e surgindo de sua boca uma parte da corrente iniciática, sua “identidade superior”, materializada de seus ancestrais iniciados. Durante o curto tempo no qual a corrente estaria exposta, o *bias* do mago, na forma de abutre, viajaria ao mundo dos espíritos e de seus duplos, para descobrir e destruir a fonte da impureza da vila. O risco envolvido aqui seria o de um inimigo mais poderoso que o mago conseguir impedir que o mago engolissem novamente a corrente, o que manteria o duplo do mago longe e o mataria, conseqüentemente.

O feiticeiro – *tyarkaw* – seria como o mago, mas usaria seu poder para causar o mal, matando os homens ao roubar seus duplos. Seu poder seria herdado pelo leite materno – uma criança alimentada por uma *tyarkaw* se tornaria uma *tyarkaw*.

Desde tempos míticos, cada vila Songhay teria um bom número de *tyarkaw*, as quais todos saberiam quem são, mas ninguém falaria sobre isso. O feiticeiro teria o poder, como o mago, de guiar seu duplo, mas este agiria na caça de outros duplos: numa noite, um viajante atrasado poderia ver uma cabaça, uma criança chorando ou um burro com duas cabeças. Se o viajante tocasse alguma dessas formas, que seriam formas do duplo do feiticeiro, ele entraria

em um estado de pânico e medo, perdendo sua razão e o controle de seu próprio duplo, que seria então capturado pelo duplo do feiticeiro. Se seu duplo não fosse devolvido em até sete dias, o viajante morreria.

Uma das funções básicas do mago seria enfrentar os feiticeiros e forçá-los a devolver os duplos roubados antes que fossem devorados. Seria um luta estranha – duplo contra duplo – enquanto cada um dos oponentes estaria em sua própria casa.

Neste mundo de espelhos frágeis, ficar ao lado de homens e mulheres para os quais qualquer ação desastrada pode provocar ou inibir o transe, a presença do observador nunca pode ser neutra. (ROUCH *in* FELD, 2003, p. 97, tradução nossa).

Rouch trabalhou com pessoas nem sempre alfabetizadas, mas que sabiam ver e ouvir sua realidade. Ao sintetizar e aplicar em campo os métodos e teorias de cine-verdade, *kinopravda*, de Vertov de câmera participante de Flaherty e da gravação sincrônica, Rouch teria conseguido que as pessoas que filmara conhecessem a câmera e entendessem as capacidades desta de visão e audição.

Eles me ajudaram durante a edição em projeções de meus filmes; em termos de Vertov, no tempo da filmagem eles são “cine-vistos” quando eu os “cine-observo”. De fato, eles reagem a essa arte do reflexo visual e sonoro da mesma maneira que reagem à arte pública da possessão ou às artes privadas da magia ou da feitiçaria. [...]

Eu creio agora que para as pessoas que são filmadas, o “eu” do cineasta se transforma na frente de seus olhos durante a filmagem. Ele não mais fala, a não ser para gritar ordens incompreensíveis (“Vai!” “Corta!”). Ele agora olha através de um estranho apêndice e os escuta apenas através de um microfone direcional.

Mas paradoxalmente é por esses equipamentos e esse novo comportamento (que não tem nada a ver com o comportamento observável da mesma pessoa quando não está filmando) que o cineasta pode jogar-se em um ritual, integrar-se a ele, e segui-lo passo a passo. É um estranho tipo de coreografia, que, se inspirada, torna o câmera e o técnico de som não mais invisíveis, mas participantes do evento

Para os Songhay-Zarma, que estão agora bem acostumados ao filme, meu “eu” é alterado na frente de seus olhos da mesma forma que o “eu” dos dançarinos de possessão: é o ciné-transe de um filmando o “verdadeiro transe” do outro. (ROUCH *in* FELD, 2003, p. 99, tradução nossa).

Observador e participante de um transe, o cineasta acompanharia a possessão, sendo tomado por um espírito particular, o cinema, unindo-se ao evento filmado. Rouch leva essa comparação ainda mais longe – compara a “caça por imagens” à caça por duplos do feiticeiro; o material sensível, do qual toma tanto cuidado, a um “pacote de duplos”; a câmera com a pele de animal da dança de possessão; o envio do material ao laboratório distante ao feiticeiro devorando os duplos.

A imagem roubada volta meses mais tarde e, quando projetada na tela, recupera sua vida por um instante. Ao reflexo seria concedido um estranho poder que sua visão é suficiente para fazer um “cavalo do espírito” ver-se possuído na tela e imediatamente entrar em transe. (ROUCH *in* FELD, 2003, p. 99, tradução nossa).

Mas esse transe não seria apenas da equipe, do cineasta. Com exemplos de “Os tambores do passado” (1971), “Os mestres loucos” (1955), “Crônica de um verão” (1960), todos dirigidos por Rouch, tem-se que o cine-transe também seria de seus atores, de seu elenco, de seu público.

Em “Os tambores do passado” (1971), Rouch estava acompanhando por quatro dias uma dança de possessão. Por quatro dias não teria acontecido nenhum diálogo entre a vila e os deuses. Ele então passa a gravar parte da música, em vias de extinção. Em uma tomada contínua, entra na vila, filma os músicos e alguns dançarinos, todos dançando sem grandes convicções. Quando o violino toca o solo, ele se surpreende, vira-se para a presença da hiena, um velho dançarino possuído pelo espírito *kure*. Nesse instante, ele percebe que não está documentando o ritual, e sim que é parte dele.

A cerimônia dos Hauka, os espíritos do colonialismo e seus cavalos, é o tema de “Os mestres loucos” (1955), um filme sobre uma religião de possessão, de transe, cujas imagens foram captadas simultaneamente com a filmagem de “Jaguar” (1967) - não só isso, mas os planos iniciais e finais de “Os mestres loucos” (1955) são utilizados por “Jaguar” (1967). Reunidos em um local afastado na *Gold Coast*, atual Gana, por um acordo com a polícia, os

jovens imigrantes médiuns se entregam aos deuses dos poderes coloniais: o governador, a locomotiva, o general, o capitão da guarda, o tenente Malia...

Não podia exibir o filme, primeiro pela censura britânica, que igualava a imagem do governador¹² a um insulto à rainha e à sua autoridade; e também não podia exibi-lo porque quando eu projetava o filme – eu fiz experimentos sobre isso – as pessoas que estiveram em transe o faziam de maneira incontrolável e quase perigosa. É um tipo de eletrochoque mostrar a um homem um filme dele mesmo em transe. (ROUCH *in* FELD 2003, p. 192, tradução nossa).

Ao se comparar esse depoimento com o de Flaherty¹³, observa-se como, nos dois casos, o filme, apresentado a seus atores/sujeitos/objetos, recria e reaproxima o momento da filmagem do momento da exibição. Se em “Nanook” (1922), os *innuit* se vêem no combate pela caça, em “Os mestres loucos” (1955), o transe se repete, continua na audiência e se prolonga pela exibição.

Em “Crônica de um verão” (1960), Rouch entrega um gravador e um microfone a uma das personagens do filme, Marceline, que caminha pela *Place de la Concorde* e por *Les Halles*, falando sozinha, uma atitude anti-natural, com a câmera a distância, forçando a sua lembrança do dia em que sua família foi deportada para os campos de concentração.

Você sabe muito bem que quando você tem um microfone – como esse que você está segurando, e quando você tem uma câmera apontada para as pessoas, há, repentinamente, um fenômeno que ocorre porque as pessoas estão sendo filmadas: elas se comportam bastante diferentemente do que fariam se não fossem filmadas: mas o que sempre pareceu muito estranho para mim é que, **contrário à idéia geral, quando as filma, as reações que têm são sempre mais infinitamente sinceras do que aquelas de quando não são filmadas**. O fato de ser filmada dá a elas um público (ROUCH *apud* COUSINS, 1998, pp. 268-269, grifo e tradução nossos).

Minha verdade não está nesse filme, mesmo se as memórias da deportação que evoquei sejam reais. De fato, aí está toda a ambigüidade do cinema-

12 Parte da cerimônia apresentada em “Os mestres loucos” (1955) traz um dos cavalos – o tenente Malia – a quebrar um ovo sobre uma estátua que representa o governador colonial inglês da *Gold Coast*. Rouch, que, como visto acima, não se afasta das possibilidades da montagem cinematográfica, corta da imagem da estátua para uma parada, uma cerimônia oficial do governador inglês. A narração do filme não deixa dúvidas: o ovo quebrado simula e substitui a pluma sobre o capacete do uniforme de gala do governador britânico.

13 Cf. p. 34 a 35

vérité. Mesmo se pensei sobre essa cena por muito tempo antes de filmá-la e foi só uma questão de encontrar o 'tom' para mim, minha verdade está lá nessa sequência, porque disse o que realmente vivi. (MARCELINE *apud* ROUCH *in* FELD 2003, pp. 341-342, tradução nossa).

Estar presente na cerimônia é participar dela, é estar presente. Conversar, entrevistar, participar, buscar uma verdade velada. O cineasta não mais se anula ou se fecha em si, em sua câmera, mas participa, cria, vê, escuta, experimenta e se transforma. Ele está presente e participa da cerimônia da verdade vivida, não de uma “verdade” criada para o momento. E por meio de sua participação, ao desvelar o que havia por baixo da camada da rotina, entrega a seu público a oportunidade de também participar desse transe e de se reencontrar, mesmo que por um instante, com o momento da filmagem.

Esse seria o cine-transe, cujo instrumento é a câmera. Ver pelo cine-olho, ouvir pelo cine-ouvido, cine-pensar, viver a cine-sensação. Ser cavalo do espírito do filme, viver o cinematográfico, não o negar. Perceber a verdade do cinematográfico, do audiovisual, da imagem e do som em movimento, não pensar em substituí-la por um tubo de ensaio. Acompanhar e estimular transformação do “eu” do cineasta/elenco/espectador por um outro fílmico, mais verdadeiro, mais sincero porque provocado, porque cine-pensa, cine-sente e cine-lembra.

3.2. Walter Benjamin e a experiência aurática

A pesquisa segue a partir de conceitos estabelecidos pela obra de Walter Benjamin, em especial pelos artigos “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” (1996, 2005), “O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov” (1996), “Sobre o conceito de história” (1996) e “Sobre alguns temas em Baudelaire” (2000).

No primeiro texto, Benjamin (1996, p. 165-196; 2005, p. 221-254) lida com as novas possibilidades da obra de arte, à luz da reprodutibilidade técnica. A arte teria sido sempre

suscetível de reprodução, mas as técnicas de reprodução seriam fenômeno histórico novo à época do texto. A transformação histórica e milenar da fundição e relevo por pressão dos gregos à fotografia implicaria em mudança de tal nível que não só se aplicariam a todas as obras de arte anteriores, mas também estabeleceria formas de arte originais existentes apenas se passíveis de reprodução.

À reprodução técnica, à arte não só reproduzível, mas da reprodução, faltaria sempre o *hic et nunc*, a unicidade de sua presença no próprio local onde ela se encontraria. Essa presença única seria sua ligação com sua própria história; com as marcas físicas de sua passagem pelo tempo, por suas funções e por seus proprietários; com sua duração material, com seu poder de testemunho histórico. Essa presença no tempo e no espaço constituiria a sua autenticidade, o que seria uma noção sem sentido para as possibilidades da reprodução técnica, a qual permitiria uma nova cópia a cada momento.

Essa reprodução técnica, para a qual não se poderia determinar a autenticidade, seria mais independente do original, podendo inclusive ressaltar aspectos que de outra maneira escapariam aos olhos. Como escreveu Vertov:

Eis o ponto de partida: **utilizar a câmara de filmar como um cine-olho muito mais perfeito do que o olho humano para explorar o caos dos fenômenos visíveis que enchem o espaço.**

O cine-olho vive e move-se no tempo e no espaço, ele recolhe e fixa as impressões não à maneira humana mas de um modo completamente diferente.

A posição de nosso corpo durante a observação, a quantidade de aspectos percebidos por nós de um fenômeno visual não são de fato obrigatórios para a câmara de filmar que, quanto mais perfeita for, mais e melhor percebe.

Não podemos aperfeiçoar os nossos olhos mas podemos aperfeiçoar cada vez mais a câmara de filmar (VERTOV *in* GRANJA, 1981, pp. 40-41, grifos do original).

A técnica transportaria a reprodução para situações nas quais o próprio original jamais poderia se encontrar. A reprodução aproxima a arte do espectador, movendo-a no tempo e espaço, retirando dela a unicidade de sua presença no próprio local onde ela se

encontraria, já que estaria em qualquer local, a qualquer tempo. A orquestra tocaria a um sem fim de ouvintes, estaria em um sem fim de locais, em um sem fim de aparelhos de rádio, iria a seu espectador ao invés desse ir até a sala de concertos.

A multiplicação substituiria o evento único, permanentemente atualizando a existência da arte, substituindo a existência única por uma serial, destacando o objeto reproduzido do domínio da tradição. Nesse momento Benjamin introduz uma idéia essencial para o presente trabalho: a aura. “Poder-se-ia condensar todos esses desaparecimentos recorrendo-se à noção de aura e afirmar: na época da reprodutibilidade técnica, o que é atingido na obra de arte é sua aura” (BENJAMIN, 2005, p. 226), a aparição única de algo distante, por mais próximo que esteja.

Sem a aura não haveria distância, não haveria tempo carregado pelo original. Sem a aura não haveria unicidade, a integração neste conjunto de reações conhecido como tradição. Sempre perto das massas, a arte da reprodução técnica responderia aos anseios modernos de permanente proximidade e de superação da unicidade dos fatos, de sempre encontrar “o semelhante no mundo” (BENJAMIN, 1996, p. 170), de se acolher as reproduções e depreciar o caráter daquilo que só aconteceria uma vez.

Múltipla e próxima, a arte perderia necessariamente sua aura a partir do momento em que se desligaria de sua função ritual, a sua forma mais antiga de inserção no contexto da tradição. O valor de sua unicidade, de sua autenticidade, sua tradição, história, todo o seu modo de ser aurático nunca se destacaria completamente de sua função ritual, desse suporte original de seu antigo valor de uso. Na era de sua reprodutibilidade técnica, a arte se emanciparia da existência parasitária que lhe seria imposta pela sua primeva função ritual, perderia o critério da autenticidade, abandonaria sua aura, sua vida na tradição. Livre de suas bases culturais pelas técnicas de reprodução, a arte não poderia mais sustentar suas pretensões de independência e passaria para outra forma de atividade de transformação do mundo: a

política.

Sobre esse mesmo período de destruição da aura, Benjamin escreveu “O narrador...”¹⁴ (1996, p. 197-221), lidando não com a ascensão da reprodutibilidade técnica, mas com o desaparecimento da experiência aurática da narração, da arte de contar histórias. Benjamin fala de um tempo no qual, por mais familiar que seja seu nome, o narrador não estaria de fato presente entre nós. Ele seria algo distante que se distanciaria ainda mais.

São cada vez mais raras as pessoas que sabem narrar devidamente. Quando se pede num grupo que alguém narre alguma coisa, o embaraço se generaliza. É como se estivéssemos privados de uma faculdade que nos parecia segura e inalienável: a faculdade de intercambiar experiências. (BENJAMIN, 1996, p. 197-198)

Ao narrador caberia trazer ao ouvinte esse distante. Trazer, como as histórias de marujo, o que há longe no espaço; ou, como alguém que nunca saiu de seu país e conhece suas histórias e tradições, o que há de anterior no tempo. Essa experiência, transmitida de pessoa para pessoa, seria a fonte a que recorreriam todos os narradores. Seria tanto a base da narrativa, como sua justificativa, quanto seu objetivo. A narração possuiria uma função utilitária, transmitiria ensinamentos morais, sugestões práticas, provérbios, normas de vida – o narrador seria quem sabe dar conselhos.

Essa experiência transmitida pelo conselho não seria uma resposta direta, não buscaria o puro “em si” das coisas. Aconselhar seria muito mais sugerir a continuação da história narrada, fazer uma sugestão sobre a continuação de uma história, obter uma sugestão por saber narrar. Nessa transmissão, o conselho se teceria na substância viva da existência e se transformaria na sabedoria construída pela tradição¹⁵.

Dessa matéria-prima, a experiência, o narrador mergulharia a história em sua vida,

14 “Recentemente escrevi um trabalho sobre Nikolai Leskov [...] que, se não possui a profundidade do trabalho de teoria estética [...], apresenta alguns paralelos com a 'perda da aura', devido ao fato de que a arte de contar está chegando ao fim.” (BENJAMIN, 1996, p. 12)

15 “Tradere significa entregar, ceder, fazer passar a alguém, transmitir, confiar, dar. Traditio configura a ação de dar ou entregar”(VENOSA, 2006, p. 242)

sua vida na história, imprimindo à narrativa sua marca, como a mão do oleiro se imprimiria na argila do vaso, moldando a experiência de seu ouvinte. Traria o relampejar do distante no momento próximo da narração, impregnando a experiência de seus ouvintes com a sua experiência, que, talvez, tenha sido construída como está construindo agora a de seus ouvintes, através daquela aparição única de algo distante, por mais perto que esteja, usando a matéria-prima da experiência – a sua e a dos outros – para criar um produto sólido, útil e único, feito do acervo de vidas, transformado pelo contar e recontar. Narrar seria garantir que a narração continuasse, que a experiência se transmitisse, que a cada momento da história, uma nova história surgisse, que o ouvinte tomaria essa experiência e também esculpiria essa mesma argila quando fosse sua vez de narrar, de moldar, de construir a tradição. “Em cada um deles [narradores] vive uma Scherazade, que imagina uma nova história em cada passagem da história que está contando”. (BENJAMIN, 1996, p. 211).

Assim, a relação entre narrador e ouvinte seria dominada pelo interesse em passar a experiência para o outro, não como uma memória de dados, de informação, mera vivência, mas como experiência vivida, uma reminiscência que fundaria a cadeia da tradição, transmitindo os acontecimentos de geração em geração.

Esse trabalho prolongado do viver e do narrar estaria ligado à idéia de eternidade, uma idéia que teria na morte sua fonte mais rica, o momento em que o saber e a existência vivida assumiriam sua forma transmissível, assumiriam sua autoridade de narrar. Esse narrador teria o dom e a dignidade de poder contar sua vida, de contar uma história que se prolongaria na eternidade criada pelos encontros entre essa experiência, viva pela narração, e seus ouvintes, um entrecruzamento entre esses tempos e mundos. Deixar que a tênue luz da narração queime a mecha de sua vida seria deixar que as histórias contadas continuassem, levando o tempo e o espaço distante para o próximo do ouvinte em uma eternidade entre os momentos. A morte não seria o fim de uma vida, mas o início, o fundamento, da narrativa.

A morte da narrativa, do narrador, teria seu primeiro indício no surgimento do romance no início do período moderno. Separado da narrativa por estar essencialmente vinculado ao livro, não procedendo da tradição oral ou alimentando-a, o romance se originaria no indivíduo isolado, que não mais falaria exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes, que não mais receberia conselhos nem saberia dá-los. A memória do narrador seria consagrada a muitos fatos, muitos heróis, muitas peregrinações. O romance seria um herói, uma peregrinação, um combate.

Escrever um romance seria levar o incomensurável a seus limites, anunciar a profunda perplexidade de quem vive uma vida refratária ao conselho e desligada do lado épico da verdade, a sabedoria. O “sentido da vida” seria o centro ao redor do qual o romance se movimentaria, mas isso não seria senão a expressão da perplexidade do leitor quanto à descrição dessa vida. Dessa vida na esteira mecânica, na sequência interminável da rotina, no presente interminável.

O sentido de uma vida, para o romancista e seu leitor, apenas se revelaria no momento da morte, no ponto de insuperável autoridade para se conhecer e dar sentido para uma vida. Entretanto, esse indivíduo isolado em vida não teria como se ligar à tradição da experiência, em se ligar ao distante, em ver a morte, o mais profundo choque individual não como impedimento, escândalo ou fim, mas como o instante no qual fundaria a autoridade de sua experiência.

Com efeito, numa narrativa a pergunta – e o que aconteceu depois? - é plenamente justificada. O romance, ao contrário, não pode dar um único passo além daquele limite em que, escrevendo na parte inferior da página a palavra fim, convida o leitor a refletir sobre o sentido da vida. (BENJAMIN, 1996, p. 213).

Assim, o romance não seria significativo por descrever um destino alheio como exemplo para seus leitores, mas porque esse destino alheio, por ter sido consumido pela chama da morte, poderia dar-nos o calor ausente de nosso próprio destino. “O que seduz o

leitor no romance é a esperança de aquecer sua vida gelada com a morte descrita no livro” (BENJAMIN, 1996, p. 214).

No mesmo processo de emergência histórica do romance, a consolidação da burguesia, uma outra forma de comunicação teria se destacado, ameaçando o próprio romance: a informação, favorecida pela imprensa, instrumento dos mais importantes da burguesia do alto capitalismo. Essa informação aspiraria a uma verificação imediata, compreensível “em si e para si”, plausível, próxima, acompanhada de sua explicação, atual, renovada a todos os instantes, destacada da tradição e do modo de ser aurático da narração.

Em “Sobre alguns temas em Baudelaire” (2000, p. 103-150), Benjamin continua tematizando essa mudança nas formas de comunicação; expandido o rol de formas para incluir a sensação, a comunicação através do choque, do forte estímulo constante dos sentidos. Entre essas formas de comunicação haveria uma “rivalidade” histórica, na qual teríamos a substituição da antiga forma narrativa pela informação e desta pela sensação, um movimento histórico que refletiria a crescente atrofia da experiência.

As inquietações de uma vida somente adquiririam um caráter irremediavelmente privado com a impossibilidade da integração de fatos exteriores a nossa experiência. Essa experiência seria a matéria da tradição, seria onde os conteúdos do passado individual se integrariam com outros do passado coletivo, permitindo a comunicabilidade entre as experiências de diferentes sujeitos. Essa tradição possuiria um caráter de indeterminação cronológica, irrompendo o “agora” do passado no presente – como, por exemplo, nos dias de festa, os quais teriam valor e importância pelo encontro com uma vida anterior, um breve relampejar do ontem.

Oposto à experiência, teríamos a vivência, na qual os fatos assumiriam um caráter cronológico de ordenação; isolados do âmbito da experiência, não se integrando à experiência do indivíduo ou àquela comum. Os fatos da vivência seriam tomados em si e para si,

explicados, verificáveis imediatamente – a informação – como também frutos de choque, de “empurrões” nos sentidos, isolados dos movimentos antecedentes ou posteriores.

Os jornais constituiriam um dos indícios da redução das chances de integrar fatos exteriores à experiência – o propósito da imprensa consistiria em isolar os acontecimentos do âmbito onde poderiam afetar, moldar, a experiência do leitor. Seus fatos desconexos, atuais, espalhados para um sem fim de leitores que não disporiam tão facilmente de algo que poderiam informar aos outros; tudo isso impediria que esses fatos fossem acolhidos pelo leitor também como seus e que pudessem, então, transmitir essas mesmas experiências. Um leitor de jornal é um ser isolado, incapaz de comunicar suas inquietações e incapaz de ouvir quaisquer conselhos.

A comunicação através do choque, a sensação, implicaria em um obstáculo ainda maior para a tradição. Os fortes estímulos e mudanças forçariam a consciência a se proteger do momento “traumático”, impedindo que o choque sinestésico produzisse danos. Expressa e conscientemente vivenciado, sucedido pelo sujeito como vivência, o choque não produziria traços mnemônicos esgotando sua ação no instante de seu acontecimento.

Viver na cidade implicaria viver dos choques – do disparo de mecanismos complexos pelo apertar de um botão, ao trânsito, à circulação dos pedestres, com seus choques, colisões, surpresas, luzes. Submetido o sistema sensorial, assim, pela técnica da sociedade do alto capitalismo a um treinamento de natureza complexa, o homem, o operário, vivencia a comunicação principalmente como choque. O ritmo da produção na linha de montagem, com as peças aparecendo e desaparecendo a sua frente, sem a interferência de sua vontade, com a conexão entre as etapas do trabalho aparecendo como autônoma e coisificada, implicaria o ritmo de receptividade do cinema, onde a percepção sob a forma de choque se imporia como princípio formal, a urgente necessidade permanente de estímulos do operário.

O cinema seria o ritmo da produção, a arte do movimento uniforme, constante da

máquina, ao qual o operário define seu próprio movimento e percepção. Assim, como a fábrica se oporia ao artesanato, no qual a relação entre as etapas do trabalho seria contínua, como o adiestramento prévio fabril, a informação de como iniciar e manter os choques, dados sem relevância para a experiência ou para o aperfeiçoamento da prática, que está desconectada dos outros e de outras possibilidades, opor-se-ia à prática do artesanato, uma forma técnica aprendida através da experiência e aperfeiçoada lentamente, o cinema se oporia à narrativa oral.

Isolado na comunicação pela vivência do choque, o homem estaria isolado também no tempo, habitando um permanente presente: cada operação da máquina estaria apartada de suas precedentes ou de suas consequências, da mesma forma que um lance na roleta do jogador estaria de seus precedentes imediatos. Sempre recomeçando, isentas de conteúdo, sem antes ou depois, apenas um agora, vazio, inconcluso.

As possibilidades da tradição, entretanto, trariam o tempo das festas, dos cultos, os dias do rememorar. Esses dias não assinalados por qualquer vivência, marcados não por dados históricos, mas pela pré-história, pelo reencontro com uma vida anterior. Esses dias produziriam reiteradamente a fusão dos elementos da memória individual com aqueles do passado coletivo, a fusão característica da experiência, da tradição. A aura desses dias, desses objetos, seria o conjunto de imagens sediadas na tradição que se agruparia em torno deles, corresponderia à própria experiência que se cristalizaria sob a forma de seu próprio uso, de seu exercício, a tradição encarnada na utilização. Ao homem da sensação, entretanto, restariam apenas as reminiscências de sua história pessoal, tentando encontrar em seu passado individual um ranço de experiência para (se) compartilhar com os outros.

Assim, caberia ao operário da sensação um presente alargado, um tempo vazio que seguiria em frente como a esteira da linha de montagem, e ao artesão da narração, uma eternidade criada pelo entrecruzamento dos tempos, quando a vida anterior constantemente

irromperia na tradição, na festa, onde o distante relampejaria no próximo.

Na vivência, a possibilidade de rememoração estaria se realizando nos dispositivos, com que as câmeras e aparelhos posteriores foram equipados, ampliando o alcance da memória da vivência, possibilitando fixar um acontecimento a qualquer momento, em som e imagem, uma importante conquista para a sociedade de exercício atrofiado da experiência. Mas esses dispositivos não retornariam o olhar, o olhar mecânico da objetiva não olharia de volta para seu espectador.

É, contudo, inerente ao olhar a expectativa de ser correspondido por quem o recebe. Onde essa expectativa é correspondida (e ela, no pensamento, tanto pode se ater a um olhar deliberado da atenção como a um olhar na simples aceção da palavra), aí cabe ao olhar a experiência da aura, em toda a sua plenitude. “A perceptibilidade é uma atenção”, afirma Novalis. E essa perceptibilidade a que se refere não é outra senão a da aura. A experiência da aura se baseia, portanto, na transferência de uma forma de reação comum na sociedade humana à relação do inanimado ou da natureza com o homem. Quem é visto, ou acredita estar sendo visto, revida o olhar. Perceber a aura de uma coisa significa investi-la do poder de revidar o olhar. [...] (E não se repetem, de resto: escapam da lembrança, que procura incorporá-los. Com isto elas corroboram um conceito de aura, que a concebe como o “fenômeno irrepetível de uma distância”. Esta definição tem a vantagem de tornar transparente o caráter cultural do fenômeno. O que é essencialmente distância é inacessível em sua essência: de fato, a inacessibilidade é uma qualidade fundamental da imagem do culto) (BENJAMIN, 2000, p. 139-140).

As possibilidades da experiência aurática, entretanto, não estariam absolutamente impedidas para o homem moderno. Quando Benjamin (1996, p. 222-232) escreve, em “Sobre o conceito de história”, que o “fantoche chamado 'materialismo histórico' ganhará sempre. Ele pode enfrentar qualquer desafio, desde que tome a seu serviço a teologia. Hoje, ela é reconhecidamente pequena e feia e não ousa mostrar-se” (1996, p. 222), escreve sobre uma experiência aurática que, ao contrário do que havia escrito em “A obra de arte...” (1996, 2005) não somente seria possível hoje, como desejada para o avanço da práxis política.

As gerações conviveriam todas com o apelo do passado para a sua redenção, uma frágil força messiânica, as imagens de felicidade e salvação sempre ligadas. Esse apelo do passado, sutil, refinado, espiritual, não seria apenas o espólio, as batatas do vencedor. Como

esse apelo, essas coisas espirituais se manifestariam nessa luta de classes sob a forma da confiança, da coragem, do humor, da astúcia, da firmeza, agindo de longe, do fundo dos tempos, questionando cada vitória dos dominadores. Esse apelo do passado, pequeno, feio, que não ousaria mostrar-se, moveria também, partindo do fim dos tempos, do juízo final, do dia messiânico, a luta de classes.

Articular historicamente esse passado e seus apelos significaria apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampejaria no momento de um perigo, mostrando nesse *flash* de luz a verdadeira imagem veloz de um passado que só se fixaria em um instante de reconhecimento. Esse perigo visto no relampejar ameaçaria tanto a existência da tradição como a dos que a receberiam, o perigo de entregar-se às classes dominantes. Seria dever do historiador, do agente da revolução, arrancar a tradição ao conformismo.

Pois o Messias não vem apenas como salvador; ele vem também como vencedor do Anticristo. O dom de despertar no passado as centelhas da esperança é privilégio exclusivo do historiador convencido de que também os mortos não estarão em segurança se o inimigo vencer. E esse inimigo não tem cessado de vencer. (BENJAMIN, 1996, p. 224-225).

Esse relampejar daria ao historiador o vislumbre de uma civilização fundada na barbárie, na qual os monumentos de cultura seriam monumentos à terra arrasada dos oprimidos, cuja tradição ensinaria que o “estado de exceção” seria a regra geral.

Há um quadro de Klee que se chama *Angelus Novus*. Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos de progresso. (BENJAMIN, 1996, p. 226).

O sujeito do conhecimento histórico seria a classe combatente e oprimida, a classe

vingadora que consumaria a tarefa de libertação em nome das gerações de derrotados. Não haveria um progresso claro da humanidade, haveria apenas o de suas capacidades técnicas. Não haveria marcha contínua para um futuro brilhante no interior de um tempo vazio e homogêneo, mas uma história que seria a construção de um tempo saturado de “agoras”, que explodiriam do continuum da história para concretizar a ação das classes revolucionárias – como os dias do calendários, como o mesmo dia que retornaria sempre sob forma dos dias feriados, da festa, dos dias da reminiscência. Não o tempo do relógio, linear, idêntico, vazio, inconseqüente como a esteira da produção, mas o tempo da festa, do calendário, da explosão do passado no agora, construção de um presente que ousaria ouvir os apelos messiânicos da experiência única, irrepitível, que é vislumbrar o passado para cumprir seus anseios.

Não uma história linear, cheia de memórias mortas e enterradas, mas uma histórica como a duração e memórias de muitas vidas, reencontráveis como reminiscências e possibilidades. Uma história que não se repete, mas que se completa ou novamente se frustra em um tempo além do seu. Um presente, um agora, que abreviaria em resumo incomensurável no instante do reconhecimento da irrupção do passado, dos espaços, da distância no próximo, a história de toda a humanidade. A eternidade construída nos entrecruzamentos dos tempos.

Certamente, os adivinhos que interrogavam o tempo para saber o que ele ocultava em seu seio não o experimentavam nem como vazio, nem como homogêneo. Quem tem em mente esse fato, poderá talvez ter uma idéia de como o tempo passado é vivido na rememoração: nem como vazio, nem como homogêneo. Sabe-se que era proibido aos judeus investigar o futuro. Ao contrário, a Torá¹⁶ e a prece se ensinam na rememoração. Para os discípulos, a rememoração desencantava o futuro, ao qual sucumbiriam os que interrogavam os adivinhos. Mas nem por isso o futuro se converteu para os judeus num tempo homogêneo e vazio. Pois nele cada segundo era a porta estreita pela qual podia entrar o Messias. (BENJAMIN, 1996, p. 232).

O que se pode concluir é que há em “Sobre o conceito de história” (BENJAMIM, 1996, p. 222-232) a possibilidade da aura na vida moderna. Mas do que uma aporia em uma

16 O mais importante documento do Judaísmo, composto pelos cinco livros do Pentateuco (Gênesis, Êxodo, Levítico, Números e Deuteronômio).

obra estática¹⁷, é um caminho inconcluso de um autor. Se é possível “experienciar” a história, retirando dos fatos mortos alinhados cronologicamente uma narrativa de redenção dos anseios de um passado inconcluso, se é possível que o cronista que narra os episódios saiba que nada do que aconteceu estaria perdido para a história, se é possível que o passado seja citável em todos os seus momentos, citável para a ordem do dia, o dia do juízo final, da mesma forma que seria na hora da morte que o saber, a sabedoria, sua existência vivida assumiriam para o narrador a forma transmissível, a autoridade para narrar, se isso tudo for possível, haveria ainda como narrar na era da reprodutibilidade técnica.

Se a atrofia da experiência é um caminho não apenas da técnica da arte, mas da sociedade, afirmar a experiência aurática da história, a possibilidade do relampejar de um passado ansioso para completar-se no presente, é afirmar a experiência aurática possível em toda a sociedade *tramautófila* da sensação, do choque da linha de montagem, da especialização e alienação do trabalho. É afirmar que pode haver narração mesmo através da arte da sensação, do permanente estímulo aos sentidos, que pode haver experiência no meio da vivência.

3.3. Paul Ricoeur e o conceito de apropriação

Tendo em vista que o objeto foi definido como o filme “Jaguar” (1967), obra cinematográfica, e os conceitos apresentados por Jean Rouch, em especial o cine-transe, e por Walter Benjamin, em especial as idéias de narração e experiência, é importante o uso de uma proposta teórica que permita tanto conhecer a objeto empírico, o filme, dentro de suas

17 “Seja como for, se a memória da história possibilitaria uma restauração moral da experiência passada, subsiste o problema de construir experiência numa época, a modernidade, que erodiu sua possibilidade e que, ao fazê-lo, também tornou frágeis as forças do relato. Essa aporia não se resolve, porque as condições de redenção da experiência passada estão em ruínas. O pensamento de Benjamin se move entre um extremo e seu oposto, reconhecendo, por um lado, as impossibilidades e, por outro, o mandato de um ato messiânico de redenção” (SARLO, 2007, p. 29).

características internas, assim como sua relação com os conceitos apresentados.

Paul Ricoeur apresenta um conceito fundamental para essa meta: a interpretação de textos fundada nos conceitos de explicação e compreensão, partindo da estrutura do texto para interpretá-lo de maneira mais ampla. Os textos da obra de Ricoeur para apresentação dessas idéias são “*Hermeneutics & the human sciences*” (1982) e “*Expliquer et comprendre*” (*In: Du texte à l'action, essais d'herméneutique*, 1986, p. 161-182).

Antes de se definir mais precisamente as propostas de interpretação de Paul Ricoeur, deve-se explicitar que o autor discute a interpretação da escrita. Entretanto, como ele define texto como “discurso fixado pela escrita” (RICOEUR, 1982, p. 145), fica claro que seu texto é um objeto finito, a efetiva obra literária, não um entrelaçamento de códigos observável apenas na linguagem escrita. Dentro da perspectiva de Ricoeur, uma obra é um texto. Como trata Michel Marie em “A estética do filme”:

Texto fílmico corresponde ao nível filmofônico, tal como definiam Etienne Souriau e Gilbert Cohen-Séat no vocabulário da filmologia, isto é, ao “filme funcionando como objeto percebido por espectadores durante o tempo de sua projeção”.

Texto fílmico opõe-se a sistema: o *sistema* do filme é seu princípio de coerência, sua lógica interna, é a inteligibilidade do texto construído pelo analista. Esse sistema não tem existência concreta, enquanto o texto tem, pois é desenvolvido manifesto, aquilo que preexiste à intervenção do analista. (AUMONT *et alli*, 1995, p. 202, grifos no original).

Isso é importante para que se apliquem suas idéias na presente pesquisa: o filme não é um texto na definição acima de Ricoeur, um “discurso fixado pela escrita”, mas é uma obra única, com um horizonte de possibilidades fixado pelo ato de concluir a obra e com um evento de encontro entre os mundos do filme e do espectador realizado por sua exibição pública. O livro, o filme, ambos textos, são discursos fixados em um suporte fático, são objetos perceptíveis e percebidos pelo leitor, pelo espectador, preexistem à leitura, à análise. Assim, ainda que Ricoeur fale inicialmente apenas de uma interpretação de textos escritos, é

possível o uso de suas categorias para a interpretação de uma obra cinematográfica.

Ricoeur estabelece que os termos explicação e compreensão seriam os símbolos dos dois campos da discussão sobre a possibilidade de que as ciências, sejam as ciências da natureza ou as ciências humanas, constituiriam um todo contínuo, homogêneo e finalmente unitário, ou se, entre esses dois grandes grupos, haveria um corte epistemológico, separando-os definitivamente. “Explicação” designaria a tese da não-diferenciação, da continuidade epistemológica entre as ciências da natureza e as ciências humanas, enquanto “compreensão” seria a reivindicação de uma irreduzibilidade e especificidade das ciências humanas.

Para os analistas partidários de uma explicação sem compreensão o texto seria uma máquina de funcionamento apenas interno à qual não se fariam quaisquer perguntas – tidas como psicologizantes – sobre a intenção do autor, sobre a recepção pelo público, sobre o sentido do texto ou mesmo de qualquer mensagem distinta da forma mesma do texto, ou seja, do entrecruzamento dos códigos internos existentes no texto. Explicar seria permanecer no suspense do texto, tratando-o como um objeto sem palavras ou autor, apenas nos termos de suas relações internas, construindo uma rede de interações que constituiria o contexto como verdadeiro e único.

Em oposição, para a compreensão isso seria uma objetivação estranha à mensagem do texto, já que esse seria inseparável da intenção de seu autor. Compreender seria a criação de um diálogo entre a alma do autor e a do leitor como aquele existente face a face, levantar o suspense e completar o texto seria restaurá-lo à comunicação viva, como que um encontro entre os “gênios” de autor e leitor.

Assim, se de um lado, pela objetividade do texto, toda possibilidade subjetiva ou intersubjetiva seria eliminada pela explicação, do outro, pela subjetividade da apropriação da mensagem, toda análise objetivante seria declarada estranha à compreensão.

Esse dualismo metodológico seria falso e substituível por uma dialética fina, a qual

apresentaria esses conceitos não como pólos exclusivos, mas como momentos relativos que se interpenetrariam em um processo complexo chamado interpretação. Essas duas possibilidades pertenceriam à leitura e a leitura seria a dialética dessas duas atitudes, não havendo exclusão entre as ciências naturais e as ciências humanas.

A continuidade entre as ciências implicaria a explicação como um estágio necessário entre uma interpretação ingênua e uma crítica, entre uma leitura rasa, imediata e uma profunda. A explicação seria o momento metódico, a exteriorização das marcas materiais e relações internas de sentido do texto que forneceria elementos para uma efetiva compreensão, que seria o não-metódico, o movimento de completar o texto no presente.

O trajeto inverso não seria menos necessário: não haveria explicação que não se alcançasse pela compreensão – um caminho que partiria do virtual (o texto como variável de um sistema que não possuiria outra existência senão a de um conjunto de permissões e proibições, explicável por suas relações internas de sentido) em direção ao real, ao evento de fala.

Esse momento [a compreensão] precede, acompanha, encerra e mesmo envelopa a explicação. Em retorno, a explicação desenvolve analiticamente a compreensão. (RICOEUR, 1986, p. 181, tradução nossa).

Essa interpretação, o processo dialético entre compreender e explicar, buscaria não o encoberto, o que estaria por trás, mas a totalidade dos referentes abertos pelo texto. Não as situações experimentadas por uma pessoa real, o autor, mas o que apontaria para um mundo possível por intermédio dos referentes do texto, os quais ultrapassariam esse mundo “real” do escritor para se oferecerem como modos possíveis de ser, como possíveis dimensões simbólicas. Interpretar seria seguir a dinâmica da obra, acompanhar o movimento que parte do “que diz o texto” para chegar até “sobre o que ele fala”. Essa natureza do referente demonstraria que o sentido de um texto não estaria por trás dele, escondido, mas a sua frente, mesmo que não esteja ostensivo para uma leitura imediata e ingênua.

O texto falaria de mundos possíveis e de maneiras possíveis de orientação nesses mundos. Sua interpretação estaria mediada por suas próprias objetificações estruturais, respondendo não ao autor, mas ao objeto ideal pretendido pela proposição, aquilo que seria imanente ao discurso. Essa mediação chamaria por um ato complementar de caráter mais existencial, um tornar próprio o que seria antes estranho, próximo o que seria antes distante.

A interpretação se completaria quando a leitura liberasse algo como um evento, um evento do discurso, um evento no tempo presente: seria a apropriação, o apropriar-se do mundo do texto. Interpretar, assim, tornaria contemporâneo e similar, lutaria contra a distância cultural e alienação histórica. Esse seria um objetivo somente alcançável pela atualização do sentido do texto para o leitor do presente; seria compreender na e pela distância entre o mundo do texto e o leitor, a qual existe no próprio texto; seria a apreensão dos mundos propostos abertos pelos referentes do texto.

Apropriação seria, portanto, um conceito dialético: a contraparte do distanciamento eterno entre autor e leitor implicado por qualquer criticismo literário ou textual de caráter anti-historicista, pois atualizaria o sentido dirigido à platéia do presente. Entretanto, seria menos uma relação intersubjetiva de compreensão mútua que uma relação de apreensão do mundo do texto, ampliando a capacidade do leitor de se projetar ao receber um novo modo de ser do texto, a convergência dos horizontes mediada por marcas materiais e relações internas do próprio texto.

Além da compreensão estrita do leitor, além da situação do autor, haveria a possibilidade de se oferecer ao possível modo de ser-no-mundo que o texto abriria e revelaria; haveria a possibilidade de apropriar-se do mundo do texto, do mundo proposto, do horizonte de um mundo em direção ao qual a obra se dirigiria. Não o que estaria por trás, mas se compreender frente ao texto.

Não seria isso o retorno à pretensão romântica de recuperar o “gênio”, a mente do

autor – um encontro de mentes entre leitor e autor, identificáveis como indivíduos – pois não haveria nada menos intersubjetivo ou dialógico do que o encontro com um texto. A convergência dos horizontes de mundo de texto e leitor sempre seria mediada pelo próprio texto, não pelo encontro com um sujeito por trás dele, um encontro com um suposto processo de criação de um autor objeto de biografia.

Tampouco seria afirmar a primazia do público original, buscar descobrir e identificar-se com essa audiência: somente o diálogo possui um “você”, cuja identificação procede do diálogo em si. Aberto para qualquer um que o leia, o sentido do texto passaria a possuir uma omni-temporalidade, uma abertura para leitores desconhecidos, a contraparte para historicidade da leitura.

Do momento do qual o texto escapa de seu autor e de sua [do autor] situação, ele também escapa de seu público original. Assim, pode procurar novos leitores para si. (RICOEUR, 1982, p. 192, tradução nossa).

Também não significaria que a apropriação se submeteria às capacidades finitas de entendimento do leitor presente: o que seria tornado próprio não seria algo mental, menos ainda a intenção de outro sujeito ou sequer algum plano supostamente escondido por trás do texto. Seria, na verdade, a projeção de um mundo, que o texto revelaria defronte de si pelos meios de seus referentes não-ostensivos. Se o referente de um texto seria a projeção de um mundo, então não seria o leitor a projetar-se. Apropriação seria o processo no qual a revelação de novos modos de ser daria ao sujeito novas capacidades para conhecer-se, implicando que a interpretação de um texto culminaria na auto-interpretação de um sujeito que a partir daí se compreenderia melhor, se compreenderia de outra maneira ou simplesmente começaria a se compreender. Ao buscar o mundo do texto, o leitor iniciaria o processo de se despir de suas idéias pré-concebidas, alargando suas possibilidades de *ser-como*.

Eu preferiria dizer que o leitor se entende defronte do texto, defronte do mundo do texto. Se entender defronte o texto é bem o contrário de projetar-

se e suas crenças e preconceitos; é deixar que a obra e seu mundo aumentem o horizonte do entendimento que tenho de mim mesmo (RICOEUR, 1982, p. 178, tradução nossa).

A atualização do sentido característica da apropriação, do tornar próprio o que seria estranho não seria, também, uma relação imediata, direta. Entre o leitor, o texto e o mundo desse ocorreria uma brincadeira de proposição de mundos, de horizontes, uma brincadeira não determinada pelas consciências de seus jogadores e que possuiria sua própria maneira de ser. A brincadeira seria uma experiência transformadora para seus participantes, na qual o sujeito da experiência estética não seria o jogador, mas “o que acontece” na brincadeira, o “ir e vir” dessa experiência. A brincadeira da arte seria algo mais do que apenas uma experiência subjetiva, com seu “ir e vir” ocorrendo por si, ou seja, sem esforço ou intenção aplicada.

Na brincadeira, os jogadores também seriam jogados: as regras da brincadeira se imporiam sobre seus participantes, prescrevendo o “ir e vir” da brincadeira e delimitando o campo onde tudo seria jogado. Nesse “ir e vir”, a subjetividade se esqueceria de si e se romperia a seriedade de uma preocupação utilitária, na qual a auto-presença do sujeito seria segura demais, com um horizonte estreitado de possibilidades para o seu “ser-como”.

Ocorreria uma importante metamorfose na brincadeira, uma transposição imaginária marcada pelo reino das imagens e a transformação de tudo em seu ser mais verdadeiro: a realidade habitual seria abolida e ainda assim todos se tornariam eles mesmos, como a criança que se disfarça como outro para expressar sua verdade mais profunda. O que “é” emergiria na brincadeira, mas o que “é” não seria mais a realidade habitual – a realidade se tornaria efetivamente realidade, algo que incluiria um horizonte futuro ainda indeciso, de possibilidades não descritas, algo para se temer ou esperar, algo a se formar.

Pois a poesia procede ao essencial, enquanto a história resta contente com o anedótico (RICOEUR, 1982, p. 187, tradução nossa).

Na brincadeira aconteceria o encontro do mundo do leitor e do mundo do texto, que

se fundiriam em um novo horizonte. A apropriação seria esse processo, essa revelação de novos modos de ser para dar ao sujeito novas capacidades para se conhecer apresentadas pelos referentes de um texto, pelo horizonte de possibilidades, distantes, passadas, mas que seriam aproximadas e atualizadas pela interpretação, projetados na obra de arte. O encontro próximo com algo distante, trazendo novas possibilidades para o sujeito.

Não só essa proposta de interpretação se aproxima da idéia da tradição de experiência exposta por Walter Benjamin, como também a idéia de um jogo interpretativo que revela o mais verdadeiro sob a máscara da realidade habitual se liga fortemente à idéia do *ciné-transe* de Jean Rouch. Assim, temos que as idéias da presença de algo distante, por mais perto que esteja, através de uma obra de arte, assim como as transformações do “eu” em um jogo de revelações e de aparições únicas, irrepetíveis, de algo verdadeiro, atravessam longitudinalmente as obras dos autores tratados aqui.

4. METODOLOGIA

Estabelecer a metodologia de uma pesquisa não é apenas um momento de homenagem a um processo formal de conhecimento, um título honorífico para um trecho claramente dispensável de um ensaio ambicioso ou até mesmo uma escolha de técnicas de observação descompromissadas e suficientes por si mesmas. Estabelecer uma técnica de pesquisa adequada para conhecer um objeto de estudo envolve opções nas quais instâncias de vigilância epistemológica, de quadros de referência, de análise e da construção dos dados interagem continuamente para o conhecimento (LOPES, 2005, p. 119).

Em um primeiro momento, é importante ressaltar que o filme “Jaguar” (1967) foi selecionado para a pesquisa pela participação do elenco em sua criação e por possuir uma estrutura, em especial nos diálogos, análoga à narrativa oral. Também foram relevantes para essa seleção: a importância estética e histórica do filme para a obra de Jean Rouch, assim como a relação desta obra audiovisual com um texto que tem características da “narrativa da informação”, que é o livro “*Migrations au Ghana*”.

Selecionado o objeto de pesquisa, vê-se que no capítulo anterior foram estabelecidos o corpo de enunciados e sua formulação conceitual, no intuito de fazer com que este trabalho ultrapasse as pré-noções do senso comum. Agora é o momento de estabelecer as regras de estruturação e de apresentar quadros de análise indispensáveis para a tentativa de conhecimento (LOPES, 2005, p. 124, 126-127). Ou seja, se as regras do jogo interpretativo estabelecidas por uma dessas obras, no caso o filme “Jaguar” (1967), legitimam ou permitem as relações aqui estabelecidas com o referencial teórico da pesquisa.

Essas regras, dentro do modelo proposto por Paul Ricoeur, são delimitadas por uma interpretação efetiva do texto, ultrapassando-se a leitura instantânea ou ingênua. Para tanto, precisa-se “explicar” o texto, manter seu suspense para exteriorizar suas marcas materiais e

relações internas. Entretanto, não se trata de um momento estanque no processo de conhecimento, mas de uma dialética fina entre os pólos da explicação e compreensão, os quais se interpenetram no processo de interpretação. Trata-se de conhecer de maneira metódica os referentes abertos pelo texto e envelopar, circundar e acompanhar a explicação pelas possibilidades da compreensão.

Assim, optou-se por uma ferramenta metódica para analisar o filme – descrição analítica das sequências - de modo a explicitar as relações internas de sentido da obra, tendo sempre em perspectiva as possibilidades da compreensão.

Dessa forma, realizou-se uma descrição analítica detalhada e sistemática da obra “Jaguar” (1967). É uma descrição do conteúdo e da forma do filme, a qual permite que se “explique” sua estrutura interna de referentes e que se “compreenda” a obra dentro das possibilidades de uma “obra de arte da experiência”, como estabelecido no referencial teórico. Como se explicitou acima, compreensão e explicação não são momentos separados no processo de interpretação, mas sim interdependentes e, às vezes, simultâneos. Logo, na descrição analítica a seguir não somente ocorre uma apresentação seca de estruturas, mas já se inicia o processo de interpretação, com vistas a uma apropriação do mundo do próprio filme.

Trata-se de uma opção metodológica construída para abrir caminhos à interpretação da obra. A descrição do conteúdo, a transcrição de diálogos/comentários/narrações e, sobretudo, a descrição da forma do filme delimitam a brincadeira, o “ir e vir” da experiência do espectador. Observar atentamente a forma é participar da experiência do filme e da apropriação de seus mundos possíveis.

Essa descrição analítica, para que possa efetivamente proporcionar a apropriação do filme, não pode ser pautada por um conteúdo extraído somente de seus diálogos ou de suas imagens – isso seria propor uma brincadeira de interpretação absolutamente diversa daquela estruturada pelo “ir e vir” do filme. Cinema é audiovisual e assim deve ser visto, ouvido e

experimentado. A descrição a seguir é uma etapa do processo interpretativo que permite ao pesquisador/espectador apropriar-se do filme e caminhar no sentido de uma interpretação menos ingênua e menos rasa.

Para a descrição do filme, é essencial estabelecer que divisões serão observadas pelo trabalho de análise, qual será a unidade selecionada para que se possa observar a estrutura da obra. Para um filme, a estrutura mínima de sentido é o plano: a unidade básica de montagem, composta pelas imagens entre dois cortes. Entretanto, a análise de cada um dos planos do filme implicaria um excessivo detalhismo que afastaria o trabalho da necessária brincadeira da interpretação. “Jaguar” (1967), como objeto de trabalho, seria um filme da narração, da continuidade de experiências e conselhos em uma sociedade da informação, o que possibilitaria construir relações entre o referencial teórico, o referencial metodológico e a obra escrita e fílmica de Jean Rouch.

Tratar o filme como uma obra da informação, como é seu livro-irmão “*Migrations au Ghana*”¹⁸(1956), impediria a apropriação dos possíveis mundos e modos de ser existentes no filme, por forçá-lo um modo de leitura formalista e distante demais do ideal da narração. Não se pode esperar uma experiência aurática ao se usar as mãos e as técnicas do cirurgião. Melhor recorrer às mãos e às técnicas do curandeiro.

Assim, para a descrição do filme “Jaguar” (1967), buscou-se uma unidade de descrição mínima mais adequada do que o plano: a sequência, ou seja, “uma unidade, ou bloco de ação dramática unificada por uma única idéia” (FIELD, 1995, p. 80). Dessa forma, tem-se uma unidade descritiva do sentido que não deixa o analista perder-se em minúcias, e nem muito menos se afastar da proposta da pesquisa e das possibilidades da experiência aurática no cinema.

Caso a pesquisa utilizasse o plano como unidade de análise, não seria possível a

18 Como obra plausível, próxima, acompanhada de sua explicação, atual, renovada a todos os instantes, destacada da tradição e do modo de ser aurático da narração.

correta observação da trilha sonora da obra, uma vez que os diálogos não coincidem perfeitamente com os cortes da imagem. Da mesma maneira, descrever o filme a partir apenas dos diálogos seria desprezar as sutilezas e possibilidades do cinematográfico e reduzir o audiovisual a uma transcrição de falas. Essas duas possibilidades levariam ao abandono de um elemento da linguagem em favor de outro, sem qualquer benefício para uma melhor interpretação da obra.

A análise, assim, realizou-se por sequências da obra “Jaguar” (1967). Descreveu-se cada uma das sequências, com a transcrição dos diálogos, relacionando a ação apresentada naquela unidade de sentido com os referenciais teóricos, bem como com a narrativa da informação fixada no livro “*Migrations au Ghana*” (1956), tendo como horizonte as próprias características do audiovisual.

Nesse processo descritivo, iniciou-se também a própria compreensão e apropriação da obra, estabelecendo-se os pressupostos essenciais para a análise da seguinte questão: a brincadeira de interpretação do filme “Jaguar” (1967) permite a relação entre as idéias e conceitos apresentados no referencial teórico?

4.1. Sequência 1 – Prólogo

A primeira informação visual, após o visto de controle cinematográfico, é a dedicação a Gerard Philipe – ator francês que morreu em 1959 e que pagara a revelação de “Jaguar” (EATON, 1979, p. 22). Entretanto, o filme não começa com essa dedicação, mas com algumas poucas notas musicais.

Em seguida, é apresentado um texto introdutório, situando o filme no tempo e no espaço – quando a África Negra não era independente, quando Gana se chamava *Gold Coast*.

Acompanhando um movimento vertical da câmera, um movimento que parte do céu azul para a vegetação seca, ouvimos a voz de Jean Rouch/Narrador dizendo a Adam (Adamou

Al Hadj Kofo, Zerma do cantão de Birni) que tem uma história a lhe contar, a história de sua (“nossa” diz o narrador) viagem a Gana, aonde as pessoas iam para procurar a fortuna.

Começam os créditos, sobrepostos a imagens do céu e da vegetação bastante similar à anterior. Ao fundo, ouvimos uma música, como que o tema de “Jaguar” (1967). A música termina com os mesmos sons que ouvimos no começo, antes da dedicatória.

Diálogos da sequência:

- _ Adam, vamos lhe contar uma história.
- _ Que história?
- _ Sobre a nossa viagem a Kourmi, em Gana...que, naquele tempo, era chamada de "Costa do Ouro"... onde (SIC) as pessoas vão procurar dinheiro, roupas e riquezas.

4.2. Sequência 2 – Introdução

As imagens continuam a ressaltar o céu azul e a vegetação seca. Ouvimos uma flauta ao fundo. O narrador situa mais a história: ela começa na região de Ayorou e concerne três amigos Lam, Illo e Damouré (Ibrahim Dia, Peul de Say, muçulmano e criador de gado; Illo Gaouel, Songhay de Firgoun, migrante habitual à *Gold Coast*; Damouré Zika, de Niamey, enfermeiro do Serviço de Saúde de Níger, principal colaborador e intérprete.).

A sequência inclui imagens apenas da vegetação de onde se informou ser Ayorou, enquanto ouvimos a flauta e o narrador estabelecer os primeiros fatos. A intenção aqui é claramente introdutória, criar as primeiras informações sobre o filme, apresentar o “cenário” inicial das aventuras. Como que convidado para participar da história, o espectador é primeiro apresentado à paisagem, ao mundo natural: os detalhes da paisagem natural observados pela câmera começam a situar todos em um espaço mais preciso.

A escolha do local para se começar a história também não é aleatório: os habitantes de Ayorou seriam parte do nome étnico citado no livro “*Migrations au Ghana*” (1956), os Zabrama. E dos Zabrama, junto com dos Gao, sairiam os “migrantes típicos”, segundo Rouch.

Diálogos da sequência:

_ A história começou na região de Ayorou. Éramos três amigos... Lam, Illo e Damouré.

4.3. Sequência 3 – Lam

O primeiro animal de algum porte visto são as cabras, o que é bastante apropriado, dada que a introdução do primeiro personagem, Lam, começa afirmando que ele é pastor. Enquanto o som da flauta continua, vemos e ouvimos Lam pastoreando o gado bovino.

Lam não é o seu nome, mas apelido – ele se chama, como vimos acima, Ibrahim Dia. Lam significa chefe. Suas roupas são uma túnica velha e um grande chapéu sobre a cabeça – simples e usadas, cumprem seu objetivo principal ao proteger seu corpo e seu rosto do sol. Lam cuida do gado – e de seu irmão mais novo, ao lhe entregar uma túnica para lhe proteger do sol. Juntos, levam o gado para rio, provavelmente o Níger.

Lam, a personagem, é, como Ibrahim Dia, o ator e informante de Rouch, criador de gado. Peul de Say, sua comunidade, segundo Rouch, se agruparia com os Zabrama na *Gold Coast* (ROUCH, 1956, pp. 39-40). Como a escolha do local para começar a história, não há coincidências aqui – Ibrahim interpreta uma personagem próxima de si, trazendo suas experiências para a ação fílmica. Como se verá abaixo, isso é válido para os três protagonistas.

Diálogos da sequência:

_ O primeiro é Lam. Lam é pastor. Seu verdadeiro nome é Ibrahim Dia... mas ele é chamado de "Lam", que significa "chefe". E Lam é um verdadeiro chefe. Lam é corajoso. Ele não fala muito, como todos os bons muçulmanos...e é nosso amigo desde pequeno.

_ Eu me chamo Lam Ibrahim Dia. Sou pastor de rebanho. Trago meus bois para o rio com o meu irmão mais novo... que se chama Abdulay.

4.4. Sequência 4 – Illo

O rio é visto ao longe, para em seguida cortarmos para detalhes da vegetação. Não é

mais o céu azul e a vegetação seca, mas o rio cheio de plantas e flores. E é lá que vive Illo, pescador, aprendiz. Illo pesca com seu mestre, em uma pequena piroga, empurrada pelo rio raso, remada no rio profundo. Como Lam, Illo veste uma túnica rústica e uma chapéu largo. Como as vestes de Lam, a funcionalidade sobrepõe-se à beleza das vestes. Ouvimos a água do rio sendo mexida e um canto, como que uma canção de trabalho, ao fundo. Ainda que um pescador, Illo gostaria de ser *marabout*, gostaria de estudar o islã.

Da mesma maneira que com Lam, primeiro é apresentado o ambiente, então a personagem. Nesse ponto, se Lam é o chefe, Illo é o “mestre da pesca”. Ambos conhecem e vivem suas profissões. Como Lam, Illo também interpreta uma personagem próxima: ele era migrante habitual à *Gold Coast*, tendo vivido muitas das experiências do próprio filme.

Diálogos da sequência:

_ Aqui que vive o nosso segundo amigo, Illo Gaouldel. Ele é pescador. Como seu mestre, Malam Amissou, ele conhece todos os segredos do rio. Dizem que ele fala a língua dos hipopótamos. É verdade. Illo é um verdadeiro mago do rio. Mas ele gostaria de ser marabuto. E a água engana, meu caro, mas, mesmo assim...

_ Eu sou Illo Gaouldel. Sou aprendiz de pescador de Malam Amissou. Sou pescador daqui e dali. Sou pescador de Koutougou. Conheço todas as formas de piroga. Ninguém as conhece melhor do que eu.

4.5. Sequência 5 – Damouré

Os cavalos pastam a beira do rio, logo depois Damouré (Damouré Zika, de Niamey, enfermeiro do Serviço de Saúde de Níger) aparece, malandro, galanteador, montado a seu cavalo, Tarzan. Se Illo e Lam vestiam túnicas funcionais, Damouré usa uma camisa de algodão, calças curtas, um chapéu como que europeu. Foi à escola, o que, para ser citado, deve ser uma exceção.

Pelas roupas, ações, Damouré parece muito mais urbano do que seus companheiros – como em outros traços das personagens, não é coincidência. Damouré, o ator, era enfermeiro,

profissão que exige uma educação formal. Se a personagem sabe ler, sabe escrever, é por que o ator também o sabe.

Nesse momento o filme apresentou suas principais personagens, as três apresentadas após planos do ambiente natural no qual convivem.

Diálogos da sequência:

_ Damouré, nosso terceiro companheiro, é muito malandro... um verdadeiro sedutor. Frequentou a escola, mas não gostou. Ele gosta mesmo é de montar no seu cavalo Tarzan.

_ Damouré!

_ Pronto, estamos a cavalo e fazemos a corte às jovens.

4.6. Sequência 6 – O mercado de Ayorou

A imagem é de uma canoa, cheia de pessoas, no meio do rio, pequena na água. O narrador, quase que professoral, explica que, ao domingos, as personagens protagonistas – o pastor Lam, o pescador Illo e Damouré, o sedutor – se encontram no mercado de Ayorou. São várias canoas, encostadas à margem do rio. O mercado é formidável, diz o Narrador, e lá se encontram os homens das ilhas, do pasto e do rio, para decidir tudo: as aventuras, as guerras, os casamentos, as viagens.

São três protagonistas que se encontram e reencontram no mercado. São três gentes – pastoreio, do rio, insulares – que se encontram e reencontram no mercado. Nesse ponto, fica bastante clara uma parte da narrativa: os atores representam papéis percebidos por Rouch como típicos. São os imigrantes típicos definidos por ele em “*Migrations au Ghana*” (1956): os Zabrama. Desses imigrantes típicos, retira três outros tipos: o pescador, o pastor, o homem da vila (das ilhas). Jaguar (1967), assim, ilustra a pesquisa feita por Rouch em “*Migrations au Ghana*” (1956). A narrativa cinematográfica corporifica os números e conclusões feitas na pesquisa etnográfica.

Aspecto geral da migração de quatro jovens¹⁹ de Níger originários do arquipélago de Tillabéry. (ROUCH, 1956, p. 174)

Entretanto, não é apenas Rouch a criar essa obra. É importante ressaltar que a faixa de comentário foi feita espontaneamente pelos atores, como citado acima; o roteiro foi criado durante a viagem, improvisado enquanto se filmava; as características das personagens se confundem com características dos atores.

O mercado é movimentado com o comércio e encontros das gentes da região. E se é lá que todas as viagens são acertadas, foi lá que a viagem de Lam, Illo e Damouré acertaram sua própria jornada.

Diálogos da sequência:

_ O pastor Lam, o pescador Illo e Damouré, o sedutor... encontram-se toda semana, aos domingos, no mercado de Ayorou. O mercado de Ayorou é formidável. Ali se encontram os homens do pasto... os homens do rio e os homens das ilhas. É no mercado que tudo é decidido. Os casamentos, as aventuras, as guerras, as viagens. Foi nesse mercado que a nossa viagem foi acertada.

4.7. Sequência 7 – Lam no mercado

A imagem é de uma boiada, caminhando. O narrador informa que ela pertence a Lam, o qual leva todo seu rebanho de gado para vender apenas um touro no mercado de Ayorou. A venda é necessária para juntar dinheiro para a viagem para *Gold Coast*. Leva todo o rebanho, para sentir menos falta do touro que venderá. Com a conclusão do negócio, consegue o dinheiro, mas fica triste com a perda do touro.

Tudo isso implica uma relação muito pessoal entre Lam e seu rebanho, mas é importante notar que não é informado claramente se é uma idiosincrasia de Lam ou uma atitude natural no seu grupo. Apesar disso, pelo tom professoral do narrador e pelo que se

19 O quarto é Douma, Songhay de Ayorou, que será apresentado mais tarde durante o filme.

observou que as personagens representam papéis típicos para Rouch, insinua-se fortemente que essa movimentação do gado para o mercado e a relação mais pessoal entre pastor e rebanho são comuns naquela região.

Lam pastoreia seu rebanho e logo encontra um comprador, negociam e vende o touro que precisava. Os diálogos aí não são traduzidos da língua nativa.

Diálogos da sequência:

_ Eis o pastor Lam, que chega do mato com o gado. Ele vem vender um touro, para poder ir à Costa do Ouro. Mas, para vender um só touro, ele leva todo o rebanho ao mercado. Assim, ele sentirá menos a perda do touro. Lam está triste, mas tem dinheiro.

4.8. Sequência 8 – A árvore

Com o dinheiro na mão, Lam vai para a árvore sob a qual Damouré trabalha como escrivão. Escrivão não é uma função pública, um cartório. Damouré lê cartas, avisos, avisos dos impostos e das autoridades coloniais, escreve as respostas. Trabalha com um tradutor, já que não fala todas as línguas da região. O trabalho de Damouré traz ao filme uma comunidade pouco letrada, analfabeta até, convivendo com as regras, com as leis escritas, com a dominação colonial francesa.

Se os avisos dos impostos são lidos ali, é na árvore vizinha que o dinheiro se ganha e se perde. O jogo de cartas é composto pelos jovens que já foram à Gana, os Kourmize. Os que foram jogam cartas há um ano e ninguém ri deles, como as jovens riem das personagens protagonistas. Quem informa isso não é o narrador, mas as próprias personagens, sentadas à sombra da árvore, conversando sobre sua viagem.

O caráter iniciático da viagem, já apresentado acima quando do resumo do livro “*Migrations au Ghana*” (1956), reaparece nesse diálogo, mas agora não é o professor, o narrador, mas as próprias personagens que dizem. É uma conversa entre jovens que planejam

sua aventura e seu retorno com maior status, não uma palestra. De alguma maneira, o dado da pesquisa se torna mais real, mais próximo, apesar de distante no tempo (anos 50) e no espaço (África ocidental).

Os preparativos começam: Damouré deixa seu posto, sua árvore, para outro enquanto viaja com Illo e Lam. É hora de organizar a viagem, conseguir os documentos, dizer adeus.

Diálogos da sequência:

_ Agora, ele se dirige ao nosso quartel-general: a árvore sob a qual Damouré, o sedutor, trabalha como escrivão. Sob essa árvore, decidimos partir com o pescador Illo... para Kumasi, na Costa do Ouro.

_ Como vai, Lam? Agora escrevemos. Tenho, como intérprete, Alhora... que traduz, porque eu não falo "bella". Leio os documentos do imposto. Ganho 10 ou 15 francos. Vejam, por exemplo, esse pai de família... que tem que pagar 15.800 francos de imposto...porque é muito rico e tem muitas cabeças de gado!

_ Ele está perguntando onde vai arrumar dinheiro.

_ Ele não tem dinheiro.

_ Ele não tem mais dinheiro e tem que pagar os impostos. Mas, ao lado da nossa árvore, estão os jogadores de cartas. São os jovens que foram para Kumasi... aqueles que queremos imitar, os Kourmize. Temos que ir embora também.

_ Temos que ir. Temos que ir à Costa do Ouro. Não dá para não ir. Os que viajaram jogam cartas há um ano. Estão melhores do que nós... porque ninguém ri deles. As jovens riem de nós. Temos que conhecer esse lugar. "Autorizo Alhora a me substituir durante 2 meses. Vou para Kumasi com Peul Lam e Sorko Illo. Assinado: Damouré."

_ Agora, meus companheiros... temos que fazer o "soIa" - dar adeus. Vamos embora. Não é fácil. Parece que demora um mês para chegar à Costa do Ouro.

_ Um mês e 5 dias.

_ Um mês e 5 dias.

_ Um mês e 5 dias.

_ Um mês e 20 dias.

_ Você tem carteira de identidade?

_ Eu não tenho.

_ Carteira de identidade?

4.9. Sequência 9 – Cabaças

Illo e Lam vão atrás de uma boa cabaça para viajar, para levar água. Colhem as cabaças, preparam-nas para receber água, preparam-se para viajar. São eles que conversam e descrevem a ação, substituindo a presença até agora constante do narrador.

A sequência teria pouco de formidável, não fosse pelo diálogo banal, no qual pouco se diz. O que é, em si, pouco banal, na verdade: acostumou-se com as falas de um filme com informações importantes para trama, movendo-a a frente... Enquanto no cotidiano muitos diálogos acontecem da forma que o dessa sequência: sem forma, sem avançar, sem palavras importantes. Uma conversa simples, banal, quase que testando sempre o canal, conferindo se outro escuta. Esse tipo de diálogo apresenta a informalidade, a espontaneidade e coincidência entre os atores e os papéis que interpretam ou vivem.

Diálogos da sequência:

- _ Illo, eu sei como funciona a floresta. Quando se vai à floresta, é bom levar uma cabaça.
- _ Você tem razão.
- _ Para colocar água.
- _ Concordo com você.
- _ Vamos colher as cabaças. Pegue essa. Mais uma. Duas. Segure.
- _ Espere. Eu vou agora.
- _ Como vamos fazer agora?
- _ Deixe que eu faço.
- _ Tudo bem.
- _ Corte aqui. Bem aqui. Pronto. Depois de cortar, usamos um pedaço de madeira para tirar a sujeira.
- _ Bem rápido.
- _ Tem que ser rápido.
- _ Precisamos de uma terceira para o nosso companheiro. Depois, prendemos na corda.
- _ Rápido.
- _ E vamos até o rio.
- _ Pronto. É só isso. Vamos encher de água.
- _ Vamos até a margem do rio...
- _ Isso.
- _ Muito bem.
- _ ...para beber.
- _ Pronto.
- _ É o suficiente.
- _ Numa viagem a pé, é bom levar cabaças com água.
- _ Exato. É o mais importante.
- _ Certo.
- _ Não dá para ficar sem.
- _ É verdade. Quando vou para o pasto, sempre levo uma cabaça com água. Agora que vamos viajar...
- _ Eu sei como é.
- _ É isso mesmo.
- _ Deixe que eu faço. Eu sei como deve ser feito.

4.10. Sequência 10 – Pedir a Deus pela partida

Se quiserem ir, primeiro devem pedir a Deus. Illo e Lam, muçulmanos, vão a uma festa religiosa para pedir a proteção divina. As imagens começam com pratos de comida, para então se ver o grupo dos fiéis vestidos de túnicas simples e brancas, como também estão vestidos Lam e Illo. Oram, acompanhando algumas poucas páginas amareladas escritas em árabe. Não são os únicos, há muitos outros como eles.

Ouvindo o som de suas orações, vê-se a preparação de café – servido em copos – e grandes pratos de cereais. Damouré aparece na festa, vestido com uma camisa branca, calças longas, chapéu preto – indicando algum respeito pela festa tradicional, mas sem as túnicas brancas de seus companheiros. Na festa encontram Doumá Besso, que veio da Gold Coast e conta muitas histórias sobre suas viagens, como a casa que possuía lá – enquanto aqui eles não têm nada, a não ser seus pés.

Diálogos da sequência:

_ Para ir à Costa do Ouro, temos primeiro que pedir a Deus que nos indique o caminho. Por isso, Lam e Illo, que são marabutos vieram assistir à festa de Walima, a "descida do Alcorão".

_ Na festa de Walima, encontramos outro amigo, Doumá Besso. Ele vem da Costa do Ouro e nos contou muitas coisas sobre a região. Ele nos disse que, na Costa do Ouro, ele tinha uma casa com 2 andares.

_ Doumá está feliz porque tem uma casa de 2 andares. Nós temos apenas nossos pés. Pedimos a Deus que nos abençoe e que façamos uma boa viagem.

4.11. Sequência 11 – Pedir uma boa viagem aos espíritos

As túnicas brancas e as orações da festa muçulmana são substituídas pelos vestidos estampados e pelas danças de possessão. Como foram pedir a Deus, agora é vez de pedir aos espíritos, os Holey. Em uma cerimônia de possessão, cheia de cores, movimentos, o trio de protagonistas indaga sobre o caminho, pedem sucesso, retorno com dinheiro. Suas consultas

são respondidas pelos espíritos e seus cavalos, cujas vozes são reproduzidas pelas protagonistas sem legendas, em sua língua nativa.

Diálogos da sequência:

- _ Depois da festa, temos que pedir uma boa viagem aos Espíritos... aos Holey.
- _ Então temos que pedir uma boa viagem. Queremos ir à Costa do Ouro, ganhar dinheiro. Eles têm que nos indicar o caminho. O caminho tem que ser bom. Temos que voltar para o nosso país com muito dinheiro... para comprar comida e distribuir para todo mundo. E também para as moças.

4.12. Sequência 12 – O pedido dos espíritos

Para garantir a boa viagem, o retorno bem-sucedido, os espíritos demandam um bico de abutre, um pequeno sacrifício. Illo e Lam, os dois muçulmanos, saem para caçar o abutre. Com varas e uma pequena faca, conseguem.

Diálogos da sequência:

- _ Illo, os Espíritos nos disseram para pegar um bico de abutre. Ali está um abutre. Rápido!
- _ Atenção, cuidado! Atenção! Corte o pescoço. Pronto.
- _ Pronto.
- _ Pronto.
- _ Conseguimos cortar o bico.
- _ Pronto. Acabou.
- _ Corte os pés também.

4.13. Sequência 13 – Pedir uma boa viagem aos Sohantiés

Celebrada a festa, feita a caça, encontrado o caminho de Deus, o caminho dos espíritos, é hora de encontrar os magos de Níger, de ver o caminho com os Sohantiés de Wanzerbe. A vila é cercada de areia e vegetação baixa.

O narrador conta que Mossi, o Sohantié, joga as estrelas, desenha o caminho na areia e vê desgraças, mas vê também como evitá-las, jogando búzios: quando chegarem à *Gold Coast*, no primeiro cruzamento devem se separar, evitarão os acidentes, as doenças; após isso,

podem se reencontrar.

Ao contrário das cerimônias e festas anteriores, não cabe ao trio contar sua história, mas ao narrador, como que impondo ao filme um ponto de inflexão na narrativa. É importante notar que o narrador, pelo tom e pelas palavras, transparece uma certa firmeza sobre o filme, enquanto o trio de protagonistas se cerca de maior espontaneidade e usa um ritmo bem mais solto – como comparar um artigo científico com uma anedota, um causo.

O encontro com o Sohantié não só move o filme à frente, como também serve, como as duas sequências anteriores, para ilustrar as relações religiosas entre os migrantes – como visto anteriormente, quando do resumo de “*Migrations au Ghana*”²⁰ (1956), a coexistência e a justaposição do Islã e das religiões e cultos antigos e tradicionais.

Diálogos da sequência:

_ Agora que já temos o caminho de Deus e o caminho dos Holey... temos que pedir o caminho aos Sohantiés de Wanzerbe. Wanzerbe é a região do Gorual... onde se encontram os maiores magos do Níger, os Sohantiés. Então, chegaremos um dia a Wanzerbe. Passamos do lado dessa árvore leprosa onde tem um poço... e, ao lado do poço, estão as moças bonitas.

_ Senhoritas, temos a honra de cumprimentá-las... no momento em que passamos pela sua linda cidade... para ir ver Mossi, o maior Sohantie, para resolver uns assuntos nossos. Mas, antes de ver Mossi... temos a honra de lhes pedir um pouco de água.

_ Então Mossi joga as "estrelas", que ele conta em pares e ímpares. "Diam". Desgraça! O caminho está ruim. Mossi nos diz: "VoItem esta noite... porque, à noite, as palavras ruins não são vistas." À noite, Mossi joga as 7 "cauris", os 7 búzios que prevêem o futuro."Diam", o caminho está ruim. Muito ruim. Vocês vão sofrer acidentes. Ficarão doentes. O caminho está ruim. "Subahana"! Desgraça! E, depois, Mossi diz: "O caminho está melhor." Quando vocês chegarem à Costa do Ouro, no primeiro cruzamento... se vocês se separarem para ir cada um, só, para o seu lado... poderão, talvez, evitar os acidentes e as doenças. Depois disso, vocês poderão se reencontrar. Mossi abençoa o nosso caminho com terra. O caminho está bom. O caminho está muito bom. ... e, em nome de Deus, o caminho estará bom.

4.14. Sequência 14 – Começa a viagem

Caminhando pela terra arenosa, pela vegetação seca, o trio segue a estrada em

20 Cf. seção 2.2 – *Migrations au Ghana* – breve resumo.

direção à *Gold Coast*. O som que acompanha a sequência é do que parece ser um instrumento de cordas tradicional. As cordas começam a cessar quando surgem postes, fios elétricos. Na estrada um caminhão tombado.

Como em outras sequências, começam a conversar de maneira espontânea, discutindo sobre o que aconteceria com os passageiros de um caminhão que tomba: ficam sem passagem, como o trio fica sem sapatos quando a sola gasta?

Diálogos da sequência:

- _ Chegamos a Daomé agora. Vejam. É por isso que é melhor não andar de carro. O caminhão sofreu um acidente. As rodas estão para o alto. Quando as rodas do caminhão estão para cima, é mau sinal.
- _ Viu só?
- _ O caminhão sofreu um acidente.
- _ Veja.
- _ O que acontece com os passageiros quando há um acidente?
- _ Problema deles. Estamos a pé.
- _ Devolvem o dinheiro?
- _ Pouco nos importa. Se os nossos sapatos estão velhos, quem vai nos reembolsar?
- _ Ninguém.

4.15. Sequência 15 – O país Somba

As personagens vêm no horizonte as montanhas e, com elas, o fato simples de estarem longe de casa. Perto das montanhas, encontram o país Somba, um povo que caminha nu, vestindo apenas uma “bainha” para o pênis, e vende sabão. O trio passeia pela vila, se surpreende com os hábitos religiosos - “Aqui, todos são feiticeiros”.

O trio observa a cena como um antigo travelogue – um filme de viagens – impressionado pelas diferenças. O mercado dos Somba, um encontro debaixo de uma grande árvore, mantém no trio a forte impressão – a nudez, os ornamentos de ossos perfurando os lábios, a pele, as “bainhas” para os pênis, a dança.

Ao final Damouré diz que não devem rir, que se os Somba são nus, é porque Deus quis assim. Mas esses primitivos, esses nus, usam bicicletas, óculos escuros, há homens vestidos

participando da dança – não é Deus, não é a nudez uma constante, mas um ponto na história, como são as protagonistas.

A importância dada ao encontro, aos sinais religiosos, à dança, também trazem o olhar de Rouch, do etnógrafo. As bicicletas e óculos escuros talvez sejam um sinal do fim desses rituais, dessa nudez. Talvez a passagem, mais do que ressaltar o caminho, a distância de casa, sirva para preservar na cápsula do tempo do filme esses ritos que caminhariam para seu fim.

Finda as danças, finda a história do país Somba, o trio segue sua viagem. O caminho não é mais arenoso como no início, nem a vegetação tão seca, indicando o quanto já se afastaram de casa, como estão mais próximos de seu pequeno eldorado na Costa do Ouro.

Diálogos da sequência:

- _ Veja só, Lam, as montanhas! Estamos longe de casa, ao norte de Daomé.
- _ Aqui é o país Somba.
- _ O país Somba?
- _ Você não conhece o país Somba?
- _ Vocês sabem tudo.
- _ A região de Natitingou.
- _ As casas são muito pequenas.
- _ São como um sótão.
- _ Aprendi, na escola, que os Sombas são pessoas do norte do Daomé... e não usam roupas. E vendem sabão. Por quê?
- _ Veja os Sombas. Os Sombas são assim.
- _ Illo diz que não quer a água dos Sombas.
- _ Não é boa.
- _ Veja só. O que é isso?
- _ O que você está vendo?
- _ Vejo algo lá embaixo, branco, branco, branco.
- _ "Branco, branco"? É a máquina dele!
- _ Vou embora.
- _ Não pode ir embora.
- _ Aqui, todos são feiticeiros. Crânios, pedras manchadas de sangue... Todos são feiticeiros.
- _ Nunca vi nada parecido. Já ouvi falar desses feiticeiros e dos Sombas, que andam nus. Agora, de perto, não tenho certeza de que são homens.
- _ Durante a noite, a casa pegou fogo. De manhã as mulheres Somba pegam terra para reconstruir a casa.
- _ Elas estão nuas?
- _ Totalmente nuas. Veja as jóias que elas usam na boca, por exemplo, para enfeitar.
- _ É verdade! Você disse que elas estavam nuas.
- _ Quando se chega em um país, é o país que nos modifica e não nós que modificamos o país. Por isso eu, Damouré, sedutor das mulheres, ficarei de short.
- _ Veja o mercado Somba, Adam. Eles estão todos nus, como você pode ver.
- _ Meu amigo... Veja só o velho completamente nu.

- _ Viu só o pênis dele?
- _ Você viu o velho, Lam?
- _ Eu vi o velho, mas ele não está gostando de ser observado. Ele está zangado, mas não pode fazer nada, pois não estamos rindo. Se tivéssemos rido, ele teria ficado muito zangado.
- _ Tem um com penas no nariz.
- _ É um jovem.
- _ É um jovem sedutor.
- _ Que ótimo! Hoje, eu vi os Sombas.
- _ Aquela ali está com um cachimbo.
- _ Veja só os Sombas! Hoje, eu vi os Sombas pela primeira vez.
- _ O velho continua a me olhar.
- _ Que chapéu!
- _ Eles devem estar bem, pois estão usando óculos. Eles vão começar a dançar.
- _ Os Sombas são muito amáveis. Não é porque eles estão nus que podemos rir deles. Eles são assim porque Deus quis...assim como Deus quis que usássemos roupas. Não devemos rir deles. Eles são muito amáveis. São irmãos, como nós.
- _ Isso é verdade.
- _ É verdade.
- _ São pessoas muito interessantes.
- _ Nós concordamos.
- _ Concordamos com você.
- _ É assim.
- _ Adeus, Sombas! Até logo, região do Daomé do Norte. Até logo, Natitingou. Até a próxima.

4.16. Sequência 16 – A viagem continua

Já caminham por 26 dias, a vegetação cada vez mais verde, a água mais abundante. Pela primeira vez no filme, passam por campos cultivados. A estrada segue, passam por um grande corte na pedra.

A conversa e os diálogos são soltos, improvisados. A presença do narrador e a pressão da narrativa são vistos cada vez menos – o ritmo se aproxima do contar e recontar histórias entre amigos. Alguns diálogos sequer são ditos em francês.

Diálogos da sequência:

- _ Agora, temos que lavar os pés. Tem água por todos os lados. É uma região com muita água.
- _ Vamos pegar as cabaças e beber!
- _ Mas ninguém disse que a viagem era longa? Na nossa cidade...
- _ Ninguém disse nada. Se eu soubesse, não teria vindo. Hoje faz 26 dias.
- _ Que estão com o pé na estrada?
- _ É. Agora só faltam 11 dias.
- _ É uma longa viagem.

- _ Vejam só as árvores. Acha que foi Deus quem criou árvores assim?
- _ Acho que não.
- _ Eu acho que essas árvores são formidáveis!
- _ Veja!
- _ São as montanhas.
- _ Essa pedra foi cortada para abrirem a estrada.
- _ Vejam. vocês não... estão com medo?
- _ Illo está me perguntando se foi Deus ou foram os homens que construíram a estrada.

4.17. Sequência 17 – A ponte vermelha

O trio chega a uma ponte vermelha, longa. A vegetação é bem mais verde, a água ainda mais abundante. O vermelho da ponte e os trabalhadores pintando-a os impressionam. No rio, embaixo da ponte, banham-se e brincam com a água. O ritmo solto e a improvisação vistos nas sequências anteriores continuam – não há pressa em chegar na narrativa, mas conversam e revivem as histórias.

Ainda mais ao sul no Togo, eles chegam a uma bela ponte vermelha. Damouré e Lam não haviam visto antes uma ponte vermelha. Por que não filmar uma sequência com a ponte vermelha? A ponte vermelha se torna parte de Jaguar (STOLLER, 1992, p. 137, tradução nossa).

Diálogos da sequência:

- _ Neste país, há muitas pontes bem longas. As pessoas da região adoram as pontes. Adoram. Por isso ficam pintando as pontes de vermelho o dia inteiro.
- _ Damouré, como estamos passando na ponte, é bom tomarmos um banho.
- _ Estamos transpirando muito.
- _ Venham tomar um banho. Viu só, Damouré? É um ótimo lugar para se lavar.

4.18. Sequência 18 – “Estamos perdidos”

Damouré diz que estão perdidos, mas, nesse ponto, já não se distingue mais a história contada daquela vivida: não é possível saber se estão perdidos na história que contam ou se os contadores estão perdidos por não saber onde estavam naquele momento, por não poderem

reconhecer aquele local.

Os céus escurecem, escutam-se a chuva e os trovões e o trio procura abrigo. Dessa chuva, a primeira vista no filme, sobram as árvores rompidas, as ruínas da tempestade. Continuam caminhando, a vegetação mais fechada – é uma floresta, em contraposição à grama rasteira e queimada de sol de onde partiram. Pássaros, sons da floresta e música na trilha sonora, sem estrada sob os pés, somente o caminho pela mata.

Diálogos da sequência:

_ E, agora, estamos perdidos. Não sabemos onde estamos.

4.19. Sequência 19 – O mar

Chegam à costa da África... E correm em direção ao oceano. Lam corre das ondas, Damouré e Illo riem, Damouré vai encher a cabaça de água salgada e cai na areia, quebrando a cabaça. A cabaça quebrada é jogada no mar.

Os atores correm, se jogam na areia, fogem das ondas e riem de tudo isso. Riem na hora da filmagem, riem na hora de gravar os comentários. A diversão, a convivência entre os amigos são patentes no filme e a distância entre as personagens e os atores fica ainda menor.

Diálogos da sequência:

_ Vejam só o mar de que ouvimos falar há tanto tempo.

_ Isso é seu?

_ É.

_ Como o vento está bom. Estamos de frente para o mar! É isso o que chamamos de mar.

_ Vamos.

_ Isso é o mar?

_ Deixe que eu pego isso. Você não é corajoso.

_ Como vão fazer com as cabaças? Elas quebraram.

4.20. Sequência 20 – Catando coco

Ainda na praia, sobem em um coqueiro e deleitam-se com o côco - “Melhor que queijo”. Mas comem com pressa com medo da prisão – não é terra deles, é terra de alguém.

Diálogos da sequência:

- _ Deus colocou comida nas árvores.
- _ Isso é verdade?
- _ Veja só!
- _ Você ganhou dele?
- _ Ganhei.
- _ Magnífico! Direto do ar.
- _ Chega. Não precisa mais.
- _ Então vou descer.
- _ Tudo bem?
- _ Eles ficam nas alturas, por isso são perfeitos. São gostosos, não têm micróbios. Estão acima dos micróbios, e eles não têm tempo de subir na árvore. Isso é um côco. Algo extraordinário.
- _ É bom demais. Melhor que queijo.
- _ É muito bom. É tão bom.
- _ Melhor que o leite também.
- _ Como o leite. Quando comemos, não sentimos mais fome.
- _ É verdade.
- _ É macio!
- _ É muito bom.
- _ É tão bom quanto o chocolate. Temos que ir embora rápido, porque os coqueiros não são nossos. Se o proprietário chegar, seremos presos. Então vamos embora.
- _ É de alguém?
- _ É de alguém. Está nas terras de alguém.
- _ Vamos embora.

4.21. Sequência 21 – Lomé

Caminham por um pequeno jardim ou praça de volta para a praia. No fundo, alguns banhistas. No mar, algumas embarcações. Os três se divertem, pulam e nadam na praia, puxando uns aos outros. No comentário, perguntam-se onde estão... Lembram-se de que estão em Lomé, capital do Togo, onde encontraram uma estrela-do-mar, a qual, por dar sorte, é colocada na cabeça de Damouré. Depois, seguem a caminhada pela areia das praias do Togo.

A pergunta sobre onde estão traz o espírito dos comentários, dos diálogos: não só

contam ou recontam a história de suas aventuras, como também é parte do reencontro de amigos. O que está projetado não é só a história das personagens, mas também dos atores – e as duas muitas vezes se confundem.

Diálogos da sequência:

- _ Vamos atravessar no meio das flores e seguiremos pela orla, porque gostamos muito do mar.
- _ Há barcos muito grandes no mar! É bom ir pela orla. Podemos nos deitar na areia.
- _ O que é aquilo?
- _ O que é?
- _ É o Lomé.
- _ É o Lomé!
- _ Foi lá que eu peguei a estrela-do-mar.
- _ Lomé, é o Togo.
- _ Isso é uma estrela-do-mar?
- _ É um animal que vive no mar, mas foi jogado na praia.
- _ É uma estrela de verdade?
- _ Não, é uma estrela-do-mar.
- _ Ela dá sorte. Vou colocar na minha cabeça. Agora estamos com sorte.

4.22. Sequência 22 – A alfândega

Continuam pela areia até encontrar um posto de alfândega. Damouré vai conversar com os policiais de fronteira, para descobrir como poderão passar já que não têm os documentos necessários. Não é possível, descobre. A solução, passar pelas costas dos policiais – afinal, se não têm documentos, têm os amuletos do Sohantié.

A equipe possuía a documentação necessária para atravessar, mas não as personagens...

Eu pedi para eles interpretarem e era muito fácil para eles fazê-lo, mas estávamos sempre em uma situação falsa. Por exemplo, quando os garotos estavam atravessando a fronteira na alfândega perto da estação de polícia, eu apenas fui lá e disse 'Estou filmando algumas pessoas, você se importa?' E eles disseram, tudo bem. Não sabiam o que estava acontecendo: quando o garoto cruzou a fronteira, eu estava filmando o homem na frente e ele não viu o que aconteceu atrás dele. Então eles cruzaram a fronteira ilegalmente, mas eu estava com a câmera e, se alguma coisa acontecesse, tudo estaria bem – eles tinham carteira de identidade e tudo o mais. Mas ficamos tão felizes com isso que nunca voltamos para cruzar legalmente. Ficamos

absolutamente felizes porque sabíamos que era possível (Rouch *in* FELD 2003, p. 205, tradução nossa).

Diálogos da sequência:

- _ Atenção. Alfândega. É a alfândega, temos que parar aqui. Vou falar com a polícia e tentar dar uma de esperto, para saber como vamos passar. Temos que ser espertos. Sempre a alfândega!
- _ Nós não temos nada.
- _ Bom dia, senhor fiscal da alfândega.
- _ Vim passear. Quero ir do outro lado. Só para passear um pouco. Não podem saber que vamos para a Costa do Ouro, pois não temos carteira de identidade.
- _ Isso é verdade?
- _ É verdade. Não temos identidade.
- _ E como vão fazer? Vocês são espertos.
- _ Os policiais ingleses vestidos de preto, como se estivessem de luto numerados, como placas indicando a quilometragem me levam para falar com o chefe. Faremos tudo isso. Eis o segundo chefe. Não, senhor, é para... Ele me diz que não é possível. Então, volto para falar com meus companheiros. Fui ver o policial inglês e, sem carteira de identidade, não dá para passar. Os policiais são muito burros. Mas nunca olham para trás. Podemos passar. Eles só olham para a frente.
- _ Então vamos.
- _ Ainda bem que temos os amuletos de Mossi. Os nossos Sohantiés são muito bons. Ninguém viu a gente!

4.23. Sequência 23 – A encruzilhada.

Logo após a alfândega, o trio chega à primeira encruzilhada na *Gold Coast*. Como havia dito Mousi, eles devem se separar e cada um seguir seu caminho. Lam e Illo seguem para Keta, Damouré, Accra. Também combinam de se encontrar em Accra, em um mês ou dois.

Diálogos da sequência:

- _ Chegamos a um cruzamento, onde devemos nos separar. Mossi nos disse que não devemos entrar juntos na Costa do Ouro. Então, vou me despedir de Lam e Illo. Eles vão para Keta. Até logo, Illo.
- _ Até logo, Damouré.
- _ Eles tomam o caminho de Keta, e eu vou para Accra.
- _ Dentro de um mês ou dois, vamos nos encontrar em Accra para ver o nosso companheiro Damouré.
- _ E, se eu ganhar o que eu quero, vou me encontrar com vocês.

4.24. Sequência 24 – Lam consegue trabalho

Illo e Lam seguem pela estrada e Lam logo consegue trabalho, para cuidar de gado. Illo segue a estrada, para procurar os pescadores e emprego no que sabe fazer. Lam logo começa o pastoreio. Agora, estão os três separados, cada um seguindo seu próprio caminho – como pedido pelo Sohantié, como pedido pela narrativa do filme. Essa sequência e a anterior possuem poucos diálogos – não há espaço para a improvisação e a conversa entre os atores, apenas para seguir com o filme adiante.

Diálogos da sequência:

- _ Eu vou procurar os pescadores.
- _ Até logo, Illo.

4.25. Sequência 25 – Caminho de Damouré para Accra

Damouré acompanha a estrada asfaltada para Accra, vê os ônibus pela estrada, sinaliza para um... Mas como não tem dinheiro para a passagem, é logo posto para fora. Encontra um amigo e consegue uma carona para Accra, uma carona na caçamba do caminhão até Accra. Como no migrante típico de “*Migrations au Ghana*” (1956), Damouré fez parte de sua viagem a pé e outra parte de caminhão, com uma carona conseguida com um amigo.

O caminho se torna, paulatinamente, mais movimentado: caminhões, ônibus, carros de passeio andam pela estrada; casas ficam mais próximas umas das outras; na trilha sonora, ainda no caminho, os sons, as falas, os barulhos da cidade de Accra.

Diálogos da sequência:

- _ Então, eu vou sozinho para Accra. Deixei meus amigos. Mas, para ir a Accra, há muitos ônibus nas estradas.
- _ É o ônibus dos correios?

_ Não, é o ônibus de passageiros. Eu entro no ônibus, mas eu achava que o ônibus era de graça. Como não é, sou expulso e me devolvem o chapéu. Agradeço e digo para irem embora. Eles não foram simpáticos. Estou triste, vou embora. Vou continuar andando... como estou fazendo desde que saí do Níger. Não vejo por que parar agora. Atenção! Uma esperança. Pare! Sadou, você está no carro? Por favor, me leve. Eu vou a Accra. Deus sempre dá um jeito nas coisas. Encontrei um amigo. Pronto, estou dentro de um carro. Todo mundo me esperava. Todo mundo me olhava. Sou o único galã. Não perdi o meu charme Nígeriano! Realmente sou muito bonito. Mais bonito do que as pessoas daqui. Minha nossa! Vejam só como eles me olham. Tenho que segurar o meu chapéu, para que o vento não o carregue. É melhor mostrar o meu penteado do Níger. Meu belo penteado do Níger.

4.26. Sequência 26 – Chegada em Accra

Pela primeira vez no filme, um efetivo ambiente urbano. A trilha sonora é preenchida pelos sons das ruas de Accra, os carros e os pedestres. No meio dos carros, uma carroça. Após andar pela cidade, Damouré fica no ponto final do caminhão, em um dos estacionamentos – *lorry park* – citados em “*Migrations au Ghana*” (1956). As ruas da cidade estão cheias de gente e de automóveis – não apenas é o primeiro ambiente efetivamente urbano do filme, mas é uma cidade grande e movimentada, o maior contraste possível com a vida em Níger.

Ainda que na cidade, o que Damouré primeiro faz é procurar por outros migrantes de sua nacionalidade, buscar a comunidade Zabrama – Zerma. Como deveria fazer o migrante típico, como lembra Rouch em “*Migrations au Ghana*”:

Sua vila no Níger possui um homólogo na Gold Coast e sua vida pode se comparar a de colonial, ainda que façam uma série de viagens e temporadas, não deixam para trás, contudo, seu meio social ou religioso (ROUCH, 1956, p. 169, tradução nossa).

Diálogos da sequência:

_ Tem cavalos na cidade?
 _ Chegamos em Accra.
 _ Aqui é Accra?
 _ Entramos em Accra de manhã. Agora vou procurar. Vou procurar meus compatriotas, os Djerma. Passo pelo meio dos carros, porque, em Accra, há muitos carros. Tem muito tráfego. É preciso prestar muita atenção. Todos os dias, um policial fica em pé de manhã até a noite para que os caminhões possam passar, senão haveria muitos acidentes todos os dias.

4.27. Sequência 27 – Caminhando por Accra

Damouré caminha pela cidade, passa pelos vendedores de garrafas (todos de Níger), pelos Zermagand que vendem latas de óleo.

As falas de Damouré começam a introduzir ao espectador a cidade de Accra – a semelhança com um travelogue se torna ainda maior, por Damouré comentar e explicar a sua própria viagem ao espectador. Nesses pontos, mais do que a atuação, há o comentário e o relembrar.

Os planos de Damouré caminhando até se perder nas ruas e no tráfego de Accra são gerais, distantes, observando-o de cima, para ressaltar o tamanho da cidade, a dificuldade de caminhar por ela, a pequenez da personagem ao se perder.

Diálogos da sequência:

_ Esses são os vendedores de garrafas. São da nossa terra. Eles ficam o dia todo lavando as garrafas. Se você quiser saber por que eles fazem isso, vou te contar.

_ Por que ficam lavando as garrafas?

_ As mulheres vão ao mercado comprar um pouco de óleo de amendoim. Mas não precisam levar uma vasilha. Eles compram a garrafa. Custa 1 kobo, ou seja, 2 francos... Porque "kobo" não significa nada. Há as latas também. São latas vazias. São pessoas do Zermagand. Veja quantas latas velhas.

_ Mas você quer comprar alguma coisa também?

_ Veja...

_ Todas as estradas são asfaltadas. Não tem poeira alguma.

_ Entendo o que quer dizer. A cidade é grande. Está me vendo? Estou perdido no meio das ruas, veja, tentando atravessar a rua.

_ Accra é bom.

_ Até que Accra não é ruim. Preciso correr. Estou perdido. Não sei mais o que fazer.

4.28. Sequência 28 – Encontrando o que queria e também trabalho

Após vários planos como que aéreos, Damouré aparece próximo visualmente do espectador. Não está mais perdido, encontrou o que procurava: as pessoas de Gothey, em

Níger, que trabalham com madeira em Accra. Lá, logo consegue trabalho como carregador.

Como visto acima, o migrante buscaria seu homólogo na *Gold Coast*, sendo que as diferentes etnias se especializariam em diferentes ramos comerciais ou laborais: por exemplo, os Zerma e a venda de tecidos, madeira e carvão nas grandes cidades.

Damouré, vestido com o que só se pode chamar de trapos, continua com o trabalho braçal na madeireira, carregando e descarregando caminhões, até que seu chefe, Yakuba, pergunta se já foi à escola – a escolaridade de Damouré é um destaque frente ao pouco estudo formal do resto da população.

Com isso, é promovido a chefe de equipe: pára de carregar para contar e controlar as tábuas vendidas e adquiridas, um trabalho que lhe exige muito menos fisicamente. E como chefe de equipe, não pode mais vestir os trapos. Depois de um corte seco, Damouré veste uma camisa sem furos, usa óculos escuros, dá ordens e reclama do trabalho dos negros.

Diálogos da sequência:

- _ Pronto, era o que eu estava procurando. São pessoas de Gothey.
- _ Madeira? Que madeira?
- _ Madeira, tábuas. É gente de Gothey que trabalha aqui.
- _ São Nígerianos que trabalham aqui?
- _ É. O chefe é Yakuba. Yakuba me contratou como carregador. Fico empurrando o "toroko", o carrinho, entende? Para transportar as tábuas. Depois, colocamos as tábuas no carro. Um dia, Yakuba me disse para empurrar o carro sozinho...para ver se eu era forte.
- _ Então você é forte.
- _ Então, meu patrão me pergunta: "Você foi à escola?"
- _ Esse é Yakuba?
- _ Sim, senhor, eu fui à escola. Eu sei ler. Então ele disse: "Ótimo". Ele me fez contar as tábuas. É fácil contar de 2 em 2. 2... 4... 6... 8... 10... multiplicados por 10 dá 100... 110... 115... 135... O número tem de ser anotado no caderno. Hoje de manhã foram vendidas exatamente 263 tábuas. É muito bom. O dinheiro começa a chegar. Agora, sou chefe da equipe.
- _ Você é aquele de óculos?
- _ Fui promovido.
- _ Isso é ótimo.
- _ E como faz muito calor... comprei uns óculos, para ficar bem elegante.
- _ Bem elegante.
- _ Eu sou o chefe. O que é isso? Esse carrinho não está carregado. Que coisa, meu Deus! Não dá para trabalhar com negros!

4.29. Sequência 29 – O trabalho e o mercado de Lam

Lam, junto com outros pastores, enquanto isso, cuida de uma grande boiada, muito maior do que a sua em Níger. Não se ouvem os carros ou o barulho urbano de Accra, mas sim uma flauta de um dos companheiros de Lam e a voz dos pastores guiando o gado. Ainda assim, casas e estradas de rodagem são vistas. Lam deve estar no limite entre a zona rural e a cidade. Lam se dirige ao chefe para receber, um Haoussa chamado Moumouni, para receber 10 libras pelo seu mês de trabalho.

Diálogos da sequência:

- _ Vim falar com o chefe. Ele tem que me pagar.
- _ Esse é o seu chefe?
- _ É.
- _ Você sabe o nome dele?
- _ Sei.
- _ Como ele se chama?
- _ Ele se chama Moumouni. É um Haoussa.
- _ É um Haoussa? Não é um Djerma?
- _ Não é um Djerma. Ele é comerciante.
- _ O que ele está contando? Libras?
- _ Ele conta libras, para me pagar. Ele vai me pagar 10 libras.
- _ 10 libras?
- _ Isso. Vim a Kumasi para trabalhar. E é o que me pagam por mês.

4.30. Sequência 30 – O mercado de Kumasi

Com seu soldo na mão, Lam vai ao mercado para comprar *bubu*, roupas novas. Como no caso de Damouré em Accra, Lam e o mercado são vistos de cima, distantes, para ressaltar a multidão e o tamanho do mercado. Encontra um vendedor e, por uma libra, compra uma nova túnica. Mas não joga fora a sua roupa velha – as mudanças são temporárias, pretende retornar a seu pastoreio, a seu rebanho e comprou o *bubu* apenas para caminhar por Kumasi.

Vestido com seu *bubu*, Lam passeia correndo pelo mercado para conseguir ver tudo.

O som de fundo são vozes quase que inaudíveis do mercado e uma canção assoviada. A multidão, de vestes coloridas, compra e vende de tudo, de sal, inhames, a roupas e colares de contas, aos *nyama-nyama*, os vendedores de bugigangas.

Diálogos da sequência:

- _ Agora, vou ver o vendedor de roupas, para comprar um "bubu", para poder trocar de roupa. Aqui, ninguém se veste como eu. Eu vim da floresta para a cidade e tinha que comprar um "bubu". Este é o "bubu" que vou comprar. O dono chegou e me disse que custava uma libra. Eu disse que não... mas resolvi comprar assim mesmo, porque é bom. Comprei o "bubu" e vou trocar de roupa.
- _ Vai trocar de roupa aqui?
- _ Vou.
- _ Você está contente aqui?
- _ Muito. Mas não vou jogar fora a minha roupa.
- _ Não vai jogar fora?
- _ Vou guardar. Quando voltar para casa, vou vestir minha roupa. Comprei o "bubu" só para passear na cidade de Kumasi.
- _ Só para passear no mercado?
- _ Só. O mercado de Kumasi...
- _ Este é o mercado de Kumasi?
- _ É. O mercado é muito grande.
- _ Grande?
- _ Nunca vi um mercado tão grande.
- _ Isso tudo é o mercado?
- _ Tudo é o mercado de Kumasi... onde se vende e se encontra de tudo. Tem até caminhões no mercado.
- _ Até caminhões?
- _ O mercado fica para lá.
- _ Vou passear um pouco pelo mercado.
- _ Por que você não anda devagar?
- _ Porque o mercado é grande. Não dá para andar devagar. Estou com pressa e tenho que correr para ver tudo. Hoje?
- _ É.
- _ Mas não tem como ver tudo hoje.
- _ Dá, se eu correr desse jeito.
- _ É, se correr, dá para ver tudo.
- _ Mas você não fica cansado?
- _ De jeito nenhum. Estou feliz. Quero ver tudo.
- _ Isso é bom.
- _ Eu quero ver tudo, é por isso.
- _ Está vendo? Os vendedores de sal? Todos são vendedores de sal. Ali... também são vendedores de sal.
- _ Quem vende sal aqui?
- _ São os Gaouen.
- _ São as pessoas de Gao?
- _ É.
- _ Também tem vendedores de inhame?
- _ Tem.
- _ Quem vende os inhames?

- _ Os inhames são vendidos pelos Gaouen e pelas mulheres Ashant. Vou te mostrar tudo. Se você quiser ver tudo, eu vou te mostrar.
- _ Isso, porque nunca vim aqui, quero saber de tudo.
- _ Você quer saber de tudo?
- _ Quero.
- _ Não vai ficar cansado?
- _ Não, estou ouvindo.
- _ Então, está bem. Vamos continuar. Vou mostrar tudo. As mulheres que vêm comprar condimentos compram tudo.
- _ Tem uma máquina de costura ali.
- _ São as pessoas que costuram roupas no mercado. Está vendo esses colares?
- _ São de contas.
- _ São de contas. Vim para ver os colares. As contas são lindas. Eu sei que você vai comprar.
- _ Vou, para minha noiva.
- _ Sua noiva? você não é casado?
- _ Não. Tenho uma noiva, mas não sou casado.
- _ Muito bem.
- _ O que você disse?
- _ Eu disse que é muito bonito.
- _ Enfim, vou comprar um recipiente.
- _ Quanto custa?
- _ 6 xelins.
- _ Que homem é esse atrás de você com um boné?
- _ Todos os dias ele vem buscar 1 kobo.
- _ É fiscal da alfândega ou policial?
- _ Está vendo o meu amigo? O meu amigo de Gao, ali. Eu disse a ele que vim a Kumasi para ver os "nyama-nyama". Ele me ofereceu trabalho.

4.31. Sequência 31 – A banca de Lam

Lam logo passa a trabalhar no mercado como *nyama-nyama*, vendendo perfumes, lenços, roupas, vestidos, fotos...Mas, por mais que se divirta, goste, Lam espera voltar para seu lugar, com seu gado, seu rebanho. As pessoas passam pela banca, a vitalidade do mercado permanece, as cores das roupas, dos sorrisos, das latas.

O trem passa pelo mercado e passa a ser o centro das conversas – em Kumasi, foi a primeira vez que Lam viu um trem, o qual ele observa bem atentamente para poder contar quando voltar para casa.

Diálogos da sequência:

- _ Agora, eu vendo tudo isso: perfumes, vestidos e lenços.
- _ Você virou vendedor de perfume?

- _ Sim. Mas nada disso é para mim. Tenho que voltar para casa para cuidar do meu gado. Só que eu vim para a Costa do Ouro. Isto daqui é licor de menta. É muito bom, senhora. Compre. Venha comprar, senhora. É muito bom. Está vendo? Sou eu que vendo tudo isso. Está vendo?
- _ Os "bubus", as fotos, isso tudo?
- _ É, tudo.
- _ O que ele está fumando?
- _ Ele está fumando um cigarro. Você conhece os iorubas?
- _ Conheço.
- _ Ele é um ioruba.
- _ E aquela moça?
- _ Ela vem me ver todos os dias. Ela quer se casar. Mas eu não quero.
- _ Por quê? Você é solteiro. Precisa se casar.
- _ Veja só o trem passando.
- _ Eu nunca vi um trem.
- _ Isso é um trem.
- _ É muito comprido.
- _ Foi a primeira vez que vi um trem. Ele passa todos os dias. Fico olhando bem, para, depois, contar em casa.
- _ É possível pegar o trem?
- _ É.
- _ É perigoso?
- _ É. A polícia me parou outro dia.

4.32. Sequência 32 – Illo no porto de Accra

O narrador informa que Illo chegou a Accra e se tornou *kaya-kaya*, carregador no porto. A primeira imagem é de alguns *kaya-kaya* descarregando um pequeno barco, levando as caixas de madeira, sem camisa. Dois xelins por dia é o salário dos carregadores, enquanto levam caixas e mais caixas e sacas de material de e para os barcos do porto. O que parecem ser as vozes dos carregadores, dirigindo seu trabalho, são ouvidas na trilha sonora, sem legendas.

O almoço de Illo, carregador, é um pedaço barato de carne vendido à beira do armazém. O trabalho é duro e o pagamento pouco, o que geram reclamações de suas mulheres de quão pouco esses trabalhadores migrantes trazem de volta para suas casas.

Os colegas de Illo dizem que deve procurar emprego do outro lado, mais perto do mar, onde se faz mais dinheiro, se não perder tudo no jogo. O narrador fala, em seu tom calmo, professoral, ensaiado. Não ouvimos a voz de Illo, talvez tenha se ausentado durante as

gravações.

O trabalho continua: agora é um barco carregado de garrafas de uísque, cada uma valendo 15 dias de trabalho dos *kaya-kaya*, que escondem a garrafa para pegar depois do expediente.

Diálogos da sequência:

- _ Enquanto isso, Illo chegou a Accra e foi para o porto. Lá, ele se tornou "kaya-kaya", carregador.
- _ Essas pessoas todas também trabalham no porto.
- _ Em Accra?
- _ É. Estamos em Accra, na Costa do Ouro.
- _ Accra, Costa do Ouro.
- _ Illo está lá? Ele trabalha lá?
- _ Um "kaya-kaya" ganha apenas 2 xelins por um dia inteiro de trabalho.
- _ Illo coloca isso tudo no seu "toroko" e, depois, sai empurrando no carrinho 5 sacos de uma vez só. É cansativo ganhar dinheiro.
- _ O pessoal trabalha muito aqui. Como somos homens... Deus disse que temos que trabalhar para ter o que comer. É cansativo! Illo está cansado. Ele parece estar com fome. Há vendedores de carne na Costa do Ouro. A carne fica em caixas. Eles cortam a carne em pequenos pedaços, e esse é o almoço de Illo. Os "kaya-kaya" só comem isso. Eles não comem bem... porque, senão, gastam dinheiro. Depois dessa refeição, Illo recomeça a descarregar as caixas.
- _ Mesmo cansados, quando eles chegam em casa... as suas mulheres acham que eles não trazem coisas boas para elas.
- _ Isso porque elas não viram como é o trabalho aqui.
- _ Tem que explicar às mulheres. Aqui é preciso trabalhar muito.
- _ Explicar a uma mulher? Ela nunca vai entender!
- _ Illo tem muitos amigos entre os "kaya-kaya" do porto. Um dia, seus amigos disseram: "você precisa procurar um trabalho...do outro lado, perto do mar. É lá que se ganha dinheiro. Se Deus estiver do seu lado e se você não perder muito dinheiro no jogo."
- _ É um carregamento de uísque.
- _ Se você conseguir pegar uma garrafa, dá para ganhar 30 xelins. Para levar uma garrafa de uísque a um francês. Os franceses adoram uísque.
- _ Eles bebem até cair.
- _ E, depois, jogam conversa fora. Nem sabem o que estão dizendo.
- _ E, se Illo for esperto, vai beber um pouco?
- _ Ele não bebe! Ele empurra a garrafa com os pés, para escondê-la. Quando ele vai embora, pega a garrafa.
- _ Tem algum tipo de controle?
- _ Controle? Os policiais são mais ladrões do que os trabalhadores.
- _ Então, é um bom lugar para ladrões.

4.33.

Sequência 33 – Damouré vai à floresta

O som do machado na madeira, os gritos dos trabalhadores, a mata fechada: Damouré foi enviado por seu chefe à floresta para acompanhar o corte das árvores que vendem. Com um machado que se perde frente ao tamanho das plantas, os empregados derrubam a mata. No chão, os troncos são entalhados com o nome da madeira.

Diálogos da sequência:

- _ Fui enviado à floresta pelo meu mestre Yakuba.
- _ "Wawa". Uma boa árvore para fazer canoas.
- _ A "wawa" é a fêmea das árvores, porque ela cai gritando baixinho. A segunda árvore é o mogno. O mogno é uma árvore macho... e cai de uma vez só. O mogno é ideal para ser usado na carpintaria.

4.34. Sequência 34 – Na madeireira

Enquanto Damouré conta e contabiliza as vendas, seu chefe chega e, satisfeito com seu trabalho, chama-o para uma nova função: chefiar os empregados na construção de um novo depósito. Damouré rapidamente se integra na função e se torna um chefe bem ríspido.

Diálogos da sequência:

- _ 10 e 5 são 15. Não, 18. 15 mais 2 são 19. Não, 15 mais 2 são 17. Não sei mais contar! Meu chefe está chegando. Veja, chefe, o que conseguimos fazer. Fui ao canteiro e comprei muita madeira. Ele está contente. Ele me pede para subir com ele. Ele vai me levar a um outro canteiro. Ele está feliz. Até logo, senhor. Vou ver o novo trabalho que ele me deu. Saímos do depósito de madeira, e ele me leva à casa dele em Lagos, onde ele está construindo. Então, de empregado passo a chefe de depósito.
- _ Lagos é um país?
- _ É um bairro de Accra, um bairro novo. Ele me diz: "Isso tudo é meu. Você vai chefiar todos esses operários." Você parece ser preguiçoso. Vá para o outro lado. E você, o que está fazendo? Tire a mão do bolso. Vá trabalhar!
- _ É você o chefe aqui?
- _ Sou eu. Você não tem que ficar escutando todo mundo, seu idiota. Saia daqui! Vá trabalhar! Não quero conversa! O que vocês estão fazendo? Não é assim! Tem que ficar agachado. E nada de trabalhar com chapéu! O que está fazendo? Está doente? Não quero saber. Se estiver doente, vá se tratar em vez de ficar olhando as pessoas. É um inútil.

4.35. Sequência 35 – Um Jaguar

Ouve-se música, não diegética. Damouré em primeiro plano acende um cigarro e caminha pelas ruas de Accra – é um jaguar agora, um galante, bem penteado, que passeia e fuma. A câmera o acompanha enquanto ele explica o quão “bacana” é... Um pequeno exercício de narcisismo. As ruas estão cheias, coloridas com os vestidos femininos estampados.

Damouré encontra um velho na rua que lhe convida para uma festa que não conhece: um comício do CPP (*Convention People's Party*), um partido dirigido por Kwame Nkrumah, que se tornaria o primeiro presidente da República de Gana e cujo rosto é visto nas roupas dos participantes do comício. O encontro político é festivo, com os participantes cantando e dançando para a câmera para então sair em passeata.

Diálogos da sequência:

- _ Eu passeio nas ruas e me tornei um Jaguar.
- _ O que significa “Jaguar”?
- _ Jaguar é um homem sedutor, bem penteado, que fuma e que passeia. Todo mundo olha para ele, e ele olha para todo mundo. Ele olha todas as moças bonitas, fuma seu cigarro tranqüilamente. "Jaguar" é isso. Um homem bom...
- _ Um sedutor, um "zazouman".
- _ O "zazouman" é o Jaguar?
- _ Isso, o "zazouman" é o Jaguar.
- _ Em francês, diz-se "zazouman".
- _ Você é "zazouman" em francês?
- _ Isso, em inglês diz-se "Jaguar". Completamente.
- _ Ele fuma muito.
- _ Fuma, pois o Jaguar deve ser educado.
- _ Um velho está acenando para você.
- _ É um velho que eu conheço. Ele me convidou para ir a uma festa que eu não conheço.
- _ Que festa é essa?
- _ É a festa do CPP. Liberdade!

4.36. Sequência 36 – A mina

Lam traz panos para vender desde Accra e, no caminho, encontra Doumá Besso, amigo de Níger, trabalhando em uma mina de ouro, vestindo trapos e um “capacete de ferro das tropas de Napoleão”, vivendo 8 horas por dia debaixo da terra. Lam fica feliz por

encontrá-lo. Aparentemente, Doumá não estava presente durante toda a gravação dos comentários, então cabe aos outros introduzi-lo e reconhecê-lo.

Da mesma forma como fomos apresentados às cidades, apresenta-nos agora as minas, os maquinários, os elevadores precários e lotados, os equipamentos enferrujados, uma mina solitária no meio da mata, os sons das correias e polias, a metalurgia, o trabalho sob vigilância policial, a fabricação dos lingotes. O que não se vê é a vida interna da mina, como trabalham os mineiros que vemos entrando e saindo da terra.

Doumá e Lam partem juntos da cidade, aquele deixando o trabalho difícil de mineiro para se tornar um *nyama-nyama*, vendendo roupas em Kumasi.

Diálogos da sequência:

- _ Venho de Accra para vender os "pagnes".
- _ Tem uma fumaça saindo dali.
- _ Fico com medo da fumaça. Eu corri. Eu não sei que fumaça é essa. Me dá medo.
- _ O que é aquilo lá em cima que fica balançando?
- _ Acabo de chegar... Cheguei hoje, não sei o que é.
- _ O que você vê passando lá em cima é areia. A terra que vem diretamente do buraco das minas de ouro. Todas essas pessoas que você vê, Adam, com um capacete de ferro, que parecem velhos soldados de Napoleão, são os mineiros.
- _ São mineiros?
- _ São.
- _ Eles garimpam ouro?
- _ Quem é esse aí? Você o reconhece? Quem deve ser? Você não sabe? Esse que está sendo revistado pela polícia... é um dos nossos amigos, Doumá Besso. Besso, "konkonfile". Ele é forte como um touro.
- _ É ele mesmo.
- _ Ele tem sempre alguma coisa na boca. Ele come o tempo todo. Come sem parar. Besso. Com esse capacete que você está vendo na cabeça e com uma lanterna...ele fica 8 horas no buraco, 1 km sob a terra. A cabeça dele parece uma cabeça de hipopótamo. Sem brincadeira. Depois de 8 horas de trabalho, ele olha as propagandas de sapatos, mas Doumá não liga para sapatos. Ele anda descalço.
- _ Doumá! Venha cá! Doumá! Então, Doumá, como vai?
- _ Tudo bem, Lam.
- _ Então você ainda está aqui?
- _ Estou.
- _ Qual o trabalho que você faz aqui?
- _ Faço o trabalho que aparecer.
- _ Desde que cheguei em Kumasi, estou procurando você.
- _ Está me procurando e não me viu?
- _ Doumá explica que trabalha nas minas de ouro e que fica 8 horas sob a

terra, sem ver o sol, sem respirar ar puro. É assim que ele ganha a vida em Obuasi. Aqui, colocamos o pó de ouro para ferver, como os ferreiros. Tudo supervisionado pelos ingleses e pelos policiais. O ouro é derretido a uma temperatura altíssima. Esse é o ouro que é trazido para ser fervido. É água de ouro. E, depois, o ouro é colocado em formas especiais. Pronto! Vira-se a fôrma e o lingote é mergulhado na água para esfriar... porque ainda está muito quente! Isso é ouro de verdade. Depois, os lingotes são alinhados. Bem alinhados. Depois, são escovados, para tirar a poeira. Escova-se bem. Coloca-se a marca da fábrica.

_ A marca da fábrica?

_ É, onde foi fabricado, porque há várias fábricas. Depois, vão para um saco. Amarramos o saco. O ouro é enviado para Londres, onde fica num cofre. E, para nos enganar, só fica o ouro ruim. É para nos enganar. O resto fica lá. Com os ingleses. Não é usado para nada nem por ninguém. Os ingleses vieram enganar os africanos, tirar seu ouro, para levar para casa. Doumá seguiu o conselho de Lam. É um trabalho difícil. Todos acabam pegando tuberculose. Lam o aconselha a ir com ele, como carregador. Eles vão para Kumasi vender roupas.

4.37. Sequência 37 – Illo a beira-mar

Illo dorme nas canoas, em uma vila a beira-mar, para acordar e procurar um barbeiro para raspar sua cabeça. Volta a usar uma túnica branca, similar a que usou na festa ainda em Níger, ora e procura Damouré nos bares de Accra.

Illo não estava na gravação nesse momento e ouve-se Damouré improvisando sobre as imagens, um pouco sem saber o que fazia – por exemplo, qual o sentido de raspar a cabeça? É algum tipo de penitência religiosa?

Em outras, aproveita para brincar com ele - “feio como um sapo”.

Diálogos da sequência:

_ Durante esse tempo, Illo está no meio das pirogas. Nesse país, nas pirogas, há desenhos, números, letras. Zorro. Illo passa o dia dormindo numa piroga, porque ninguém o perturba. É perto da casa do governador. Illo está procurando um barbeiro. Ele pede informações às crianças. Illo é gentil, não é? Mas é feio como um sapo. Finalmente, ele encontra um barbeiro. Sua cabeça é molhada.

_ Será que ele ainda vai poder transportar peixes assim?

_ Mas ele é cabeça-dura. Cabeça de camelo. Ele pode, sim. Agora, ele tem que pensar em Deus, porque ele fez muitas coisas. Ele tem cara de hiena, de tão dura! Ele não liga muito e faz suas orações em qualquer lugar. É ele que está ajoelhado ali? Perto das garrafas?

_ O que ele está procurando, o marabuto?

- _ Não, ele está me procurando.
- _ Está procurando você, Damouré?

4.38. Sequência 38 – Damouré nas corridas

Mas Damouré não estava no bar, mas nas corridas de cavalo, aonde todos vão vestidos à européia e Adamou é o jockey do cavalo número 12.

Diálogos da sequência:

- _ Ele acha que estou no bar.
- _ E onde você estava?
- _ Nas corridas. Aquele é o meu cavalo. Tenho certeza de que ele vai ganhar. É o número 12.
- _ O seu cavalo é o número 12?
- _ Para ter certeza, eu me aproximo dos Nigerianos que são da mesma cidade que eu, para perguntar a eles.
- _ Tenho a impressão de que o conheço. Você não é o Adamou?
- _ É ele.
- _ É ele que monta o número 12. Escolhi seu cavalo. "Número 12", como se diz aqui. Nós esquecemos o francês. Temos que falar inglês.
- _ Quer dizer "12".
- _ Pode ser. Já me esqueci do francês.
- _ Mas eu conheço um pouco de inglês.
- _ Número 12! Foi dada a largada!

4.39. Sequência 39 – Domingo em Accra

É domingo e Damouré se veste bem para passear pelas ruas de Accra. Nesse passeio, ele vê a saída de uma igreja cristã, enquanto se ouve o canto de adoração ao fundo, acompanha uma cerimônia de posseção, fala que todos dançam na Gold Coast, observa um enterro, também dançante.

A campanha eleitoral também está nas ruas, nos carros decorados, nos cartazes, nos homens gritando liberdade, nas músicas que se ouvem ao fundo.

Diálogos da sequência:

- _ O dia seguinte é domingo. Todos se vestem com belas roupas. Eu coloco uma roupa bonita para passear nas ruas de Accra. É o único dia em que

aproveito para ver as propagandas... as festas... e as moças bonitas.

_ Elas estão saindo da igreja?

_ Estão. Essas são as cristãs. Foram à igreja adorar a Deus. Um belo grupo de jovens que foi à igreja adorar a Deus. Se eu fosse católico, eu entraria também. O conhaque Martell! Vamos tentar tomar um conhaque Martell. A dança dos possuídos. Todo mundo dança neste país. Temos que dançar também. Até nos enterros eles dançam.

_ Ele está no caixão?

_ Está dormindo bem.

_ Viu só esse rapaz? A campanha eleitoral, Adam. As motocicletas... os carros cheios de gente... os homens com as mãos levantadas gritando "liberdade".

4.40. Sequência 40 – Damouré fotografa

É dia da assembléia e Damouré agora é fotógrafo. Juntos com vários outros, registrando uma cerimônia do governo de Kwame Nkrumah.

Subitamente você vê Damouré Zika com uma Rolleflex tirando fotos de Kwame Nkrumah. Bem, é completamente inacreditável que um migrante pudesse fazê-lo. Onde conseguiria uma Rolleflex se estava trabalhando com madeira? Mas nós decidimos fazê-lo; ele veio aqui com a sua Rolleflex e estava filmando no meio dos assim chamados fotógrafos internacionais. Ele estava fotografando, então era invisível, e estávamos muito felizes por estar lá sem qualquer identificação de jornal ou coisa parecida. Mas as pessoas me conheciam e sabiam que fazia um filme sobre as eleições (Baby Ghana, 1957). Então, usávamos a câmera como uma espécie de passaporte para a fantasia ou para a verdade; não sei qual, exatamente. (Rouch *in* FELD 2003, p. 205, tradução nossa).

Rouch também documentou não só as histórias de alguns migrantes, mas também um momento especial na história de Gana: o final do regime colonial e a ascensão ao poder de Kwame Nkrumah – as imagens seriam absolutamente únicas hoje em dia: o golpe do General Ankra teria destruído todos os filmes sobre o governo de Kwame Nkrumah.

Após a cerimônia, os apoiadores do CPP tomam as ruas, cantam e celebram, caminhando em passeatas, portando um chapéu vermelho com a sigla do partido.

Diálogos da sequência:

_ Aquele é Damouré?

_ É. Eu me transformei em fotógrafo no dia da Assembléia. O primeiro-

ministro vem.

_ Queria ser primeiro-ministro, para ter um lindo carro?

_ Primeiro-ministro uma ova!

_ Damouré fotógrafo! Veja só a pose. E repare as cabeças sem cabelo. E, agora, vamos fotografar.

_ É o governo de Nkrumah?

_ Em peso.

_ Mas... onde ele está?

_ Você já vai vê-lo.

_ Ele está atrás do homem com o terno preto.

_ Este é Nkrumah.

_ É ele?

_ É. Ele está com o "pagne".

_ E tem um pescoço enorme. Ele é bem-alimentado. Ele é gordo! Mas os outros ministros também são gordos.

4.41. Sequência 41 – Festa, bar e reencontro

Damouré não evita as celebrações e festas do domingo e passa a dançar com o grupo que faz uma passeata pelas ruas de Accra, rindo e gingando até o Hollywood Bar. Damouré sai embriagado, ouvem-se os trompetes e festas ao longe. Illo o encontra e o repreende pela bebedeira. Caminhando a beira-mar, conversam sobre a bebedeira de Damouré e de como Illo deveria beber para poder falar se é bom ou não.

Diálogos da sequência:

_ Depois da dança do CPP, vou ao bar. Cumprimento os desenhos.

_ E por que vai ao bar?

_ Esses desenhos são maravilhosos! Mais um desenho. Cheguei onde queria. "Please table your motion here." "Make it go. You minute?"

_ Então, Illo, tudo bem? Illo me disse: "Ficou maluco? Virou bêbado agora?"

_ Não, não estou bêbado. Só provei um pouco!

_ Vamos embora. Até o mar.

_ Até o mar?

_ O mar e a brisa do mar fazem bem aos bêbados.

_ Não estou nada satisfeito com você. Não foi legal o que fez.

_ Isso é água de Mohammed!

_ Isso não é bom.

_ E por que você bebeu?

_ Para ter um pouco de Mohammed!

_ Nada disso! É um pouco de você, isso sim.

_ Isto é água de marabuto.

_ Não é água de marabuto, porque marabuto não bebe.

_ Você, que diz que não pode beber, não acha isso bom?

_ Não é bom.

_ Você também tem que beber um pouco, seu muçulmano!

4.42. Sequência 42 – Partida para Kumasi

Illo e Damouré seguem para Kumasi – esse lugar, Accra, não é bom para eles, corrompe-os. Seguem para a estação ferroviária, partindo na terceira classe para Kumasi, em uma plataforma e um trem cheios.

Diálogos da sequência:

_ Ele me disse: "Este país não é bom para nós. Você começou a beber. Então, vamos para Kumasi." Então, um dia, decidimos ir a Kumasi, para procurar... Doumá e Lam.

_ Entramos no trem. Illo carregou a minha mala, pois cheguei a chefe de depósito, depois fui controlador...

_ É esse o trem que vai para Kumasi?

_ Illo está ao meu lado. As pessoas vêm se despedir e pedir conselhos ao chefe, que vai embora. "Não se preocupem", eu digo. "Vou sair de férias, mas volto".

4.43. Sequência 43 – *Petit à petit*

Em Kumasi, Lam recebe o telegrama avisando que Damouré e Illo estavam a caminho e já arruma tudo, sabendo o quão crítico Damouré é – e estão certos, basta ver como Damouré se porta como chefe de Illo.

Damouré e Illo caminham pelo mercado, passando por cabras e pessoas e logo chegam na barraca. Damouré já passa a criticar a organização da barraca... Logo montam, entre os quatro, a sociedade *Petit à petit l'oiseau fait son bonnet* – aos poucos o pássaro faz seu ninho. Placa de madeira com as letras a giz "*for sale*" escrito assim para que todos entendam que é uma promoção, mais e mais gravuras à venda, Damouré voltando ao trabalho de escrivão – escrevendo as cartas para os migrantes longe de casa.

Diálogos da sequência:

_ Lam, que recebeu um telegrama em Kumasi explica a Doumá que os seus

amigos Damouré e Illo vão chegar de trem. Ele diz: "Doumá, é melhor enxugar tudo porque Damouré é um malandro, ele critica tudo e, se achar poeira, vai nos insultar. Venha se sentar aqui, do meu lado".

_ Descemos do trem. Temos que ir procurar nossos amigos. Ande logo. Vá na frente, Illo, você conhece bem Kumasi. Você tem que ir guiando, porque sou seu chefe. Você está carregando minha mala, ora essa! Em princípio, o chefe é quem vai na frente. Venha atrás de mim, pois você não sabe ler. Está vendo? Está escrito KU-MA-SI.

_ Que história é essa de Kumasi? A pronúncia é "ku". É assim que os ingleses pronunciam.

_ Então os ingleses são burros?

_ Os ingleses não são burros, o vocabulário é que é diferente. Os ingleses falam assim. Doumá, como vai?

_ Seja bem-vindo, Illo.

_ Você conhece Lam? Eu vou bem. Você vende perfumes?

_ Vendo.

_ Esta é a sua loja? Este boné não cabe em mim.

_ Anteontem recebi notícias suas pela carta que você me mandou. Conte o que anda fazendo.

_ Está tudo bem.

_ E aqui em Accra, está tudo bem?

_ Está tudo bem. Tudo maravilhoso. Mas acho que podia ser mais organizado. Juntando todas as mercadorias, por exemplo. Essas roupas não estão boas. Não estão bem costuradas. Esse tecido não foi bem escolhido. Vamos nos organizar... e a nossa loja se chamará: "Aos Poucos, o Pássaro Faz Seu Ninho!" Isso! "Aos Poucos, o Pássaro Faz Seu Ninho!" Ou seja, temos que começar as coisas aos poucos. Os ingleses são incríveis. Ninguém fala francês. Temos que escrever "for sale". Assim, conseguimos vender bem as mercadorias. E eu escrevo as cartas. "Meu filho, no dia da minha viagem esqueci meu cachimbo no sótão do seu tio Zogouma. Diga à sua mãe que a agulha grande está debaixo da cama perto da viga de madeira. Estou com ótima saúde e chego antes da primeira chuva".

4.44. Sequência 44 – Islã, Islã

Uma obra aparece na tela, vários homens cavando e usando picaretas no mesmo ritmo. É a construção de uma mesquita e todos participam da construção – se em Accra fumam e dizem “CPP”, em Kumasi gritam “Islã” e são abstêmios. Lembre-se de que Illo foi a Damoré para tirá-lo de Accra, um local que não era “bom”, quando o viu embriagado e como em Accra foram vistos, além de orações muçulmanas, cultos católicos e de possessão.

As mulheres levam comida para os trabalhadores, todos voluntários, que disputam quase que a tapa algo para mastigar. Ao final, as paredes levantadas da mesquita.

Diálogos da sequência:

_ As pessoas não fumam. Os muçulmanos não fumam. Em Accra, as pessoas fumam. São todas CPP.

_ Lam nos explica que aqui não se pode falar do CPP. Quem fala em CPP tem a orelha cortada. Ficamos com medo, pois acabamos de chegar. É preciso dizer "Islã"! O Islã está construindo uma mesquita para todos os fiéis. É cansativo e, para agradar a Deus, as mulheres levam comida para todos. Tudo bem, mas essa é a mesquita de Deus e Deus não paga ninguém. Islã! Islã!

4.45. Sequência 45 – Onde tudo se vende e vende bem

Damouré em frente à *Petit à petit* anunciando as suas mercadorias: gravuras – Adão e Eva, historietas morais para as mulheres que não “cumpram suas obrigações conjugais”, a rainha Elizabeth II – mapas rodoviários, lenços, câmeras fotográficas, escovas, espelhos, chapéus, sal de fruta, sabão para sarna, despertadores ludo para evitar gonorréia – comece a jogar para não procurar “mulheres da vida”. Damouré fala, grita, aponta, anuncia, como um bom vendedor de feira.

As gravuras são interessantes por serem ligadas a personagens bíblicos e histórias “com moral” - é importante lembrar que eles vivem no meio de uma população com muito pouco estudo formal e, como na contra-reforma, as imagens contam histórias e valores a um povo iletrado.

Também é interessante notar que Damouré proclama que seus produtos vêm da França, não da Síria, o que faria sentido em Níger, colônia francesa na época, mas não na *Gold Coast*, colônia inglesa.

Diálogos da sequência:

_ Venham ver estes desenhos. Estes são Eva e Adão. Adama e Hawa. Esses desenhos são para as mulheres. Para aquelas mulheres que fecham as pernas para os maridos. Todos serão punidos! Compre isso para mostrar às suas mulheres.

_ Você tem muitos fregueses. Tenho até o Guia Michelin para os viajantes.

_ Vocês também vendem o guia?

_ Na loja. Tudo isso é vendido na loja. Tem até lenço de bolso. Tudo vai muito bem e funciona automaticamente. Venham comprar! Vejam o jogo de Ludo. Joga-se com dois, três ou quatro jogadores. Em vez de procurar

mulheres, coloque o peão aqui. Aquele que chega ao meio ganha o jogo. A noite vai passando... e ninguém vai ver as mulheres da vida e nem pega gonorréia. Esta é uma máquina fotográfica, que tira fotos sozinha. Não é necessário ir ao fotógrafo. Venham ver! Na nossa loja! Vendemos, pelo menor preço, coisas nunca vistas em Kumasi. Escovas automáticas. Espelhos também. Mesmo sem cabelo, pode-se coçar a careca, e a poeira vai embora. As mulheres vão admirar você. Basta comprar um boné preto e você vira um Jaguar, como todas as pessoas da Costa do Ouro. Todos os nossos espelhos vieram de Paris. Tudo veio da França. Não precisamos dos objetos dos sírios. Venham visitar a nossa loja. Tem até a rainha Elizabeth. Somos os primeiros a ter essa rainha. O senhor aqui pode se cobrir, e amanhã ficará quentinho e poderá trabalhar tranqüilamente. Meu jovem, para você, um boné preto. Olhe para mim. E, para os que estão constipados, temos sal de frutas "for sale". É só beber, e amanhã estará totalmente limpo...o ventre totalmente vazio e poderá trabalhar tranqüilamente sem necessidade de ir ao médico. Doumá sabe muito bem disso. Outro dia uma pessoa com sarna foi tratada com o sabão "Sunlight" e nem precisou incomodar o médico. Temos de tudo na loja. Tudo é vendido diretamente. É só vir sozinho e ficará satisfeito, muito satisfeito. O despertador toca sozinho, sem a necessidade de ficar girando.

_ Doumá, prepare a minha bicicleta. Vou ver o trem na estação.

4.46. Sequência 46 – Partida

Um homem queima folhas no mercado de Kumasi, a câmera acompanha a fumaça subindo e corta para as nuvens carregadas. Ouve-se música e som das chuvas, enquanto na tela negra só o fogo de tochas pode ser visto. O abutre olha, um acidente entre um carro e um trem, começam as chuvas e é hora de voltar para Níger. “O país começa a ficar ruim”.

Lam toma seu último chá da manhã, todos se despedem da *Petit à petit*, de sua senhoria, do mercado, de Kumasi. Fazem suas malas. Ganharam dinheiro, voltam para Níger não como vieram (a pé, descalços, sem nada), mas alugam um caminhão e levam o butim de sua viagem.

Diálogos da sequência:

_ O país começa a ficar ruim, Adam, temos que ir embora. Desde que chegamos, não vimos nenhum acidente. Agora, um trem amassou um carro, mas, por sorte, ninguém morreu. Ainda assim, dá pena, Adam. E, amanhã de manhã, o segundo lojista, Ibrahim Dia vai tomar o seu último "morning tea", o chá da manhã.

_ Vamos para casa. Nós somos 4. Quatro que vieram e quatro que voltam para casa.

_ Está na hora de ir embora. "Aos Poucos, o Pássaro Faz Seu Ninho." Adeus, "Aos Poucos". Adeus, empresa "Lam, Damouré, Doumá, Illo". Vamos ver a nossa senhoria. Ela preparou a comida durante a nossa estada, e estava lá... triste por nos ver ir embora. Ela coloca seu braço no ombro de Lam, que nem olha para ela.

_ De onde ela é?

_ Ela é de Gao, casada com um alfaiate. Até logo, senhoria. A mulher nos vê indo embora e diz: "Até logo. Espero que vocês voltem logo."

_ Ganhamos dinheiro. Compramos roupas.

_ É o caminhão que precisamos pegar. Adeus, companheiros. Adeus, latas vazias. Adeus, comerciantes de latas. Adeus, mecânico de bicicletas. Adeus, mulheres de Kumasi. Adeus, vendedores de "nyama-nyama". Adeus, senhoritas. Adeus, Elizabeth II. Até logo! Até logo! Até logo!

-Tchau! Tchau!

4.47. Sequência 47 – O caminho de volta

O narrador volta, com números, com seu tom professoral: 500 mil voltam para casa na época de chuvas. Como as protagonistas, migraram pelo dinheiro e pela aventura, seguindo o caminho de seus ancestrais para conquistar a costa, aventureiros e heróis da vida moderna, sem cativos, mas com malas, presentes, histórias e mentiras

O caminhão deixa a cidade, deixa o asfalto, passa pelas vilas, atravessa o rio pela balsa, segue sempre em frente, o único obstáculo: a alfândega em Alto Volta, atual Burkina Faso.

Diálogos da sequência:

_ Anualmente, 500 mil voltam para casa durante o período das chuvas... como Lam, Damouré, Doumá e Illo. Eles vieram à Costa do Ouro, ou à Costa do Marfim para ganhar dinheiro, claro, mas também para procurar aventuras. Eles seguiram os passos de seus antepassados daqueles que se denominam Alfa Hano, Babatou ou Gazari, que vieram ao norte desta região de Gourounsi para conquistar a costa. Foram interrompidos pelos rios e pelo mosquito tsé-tsé. Esses jovens, que vão para casa, são heróis do mundo moderno. Eles não capturaram prisioneiros, como seus antepassados. Eles levam malas... levam histórias maravilhosas... e levam mentiras. A volta, para eles, é a apoteose. Andamos a pé durante meses... trabalhamos em condições difíceis, mas isso não tem importância. Agora, é a viagem de volta. Estamos voltando pra casa. Somos soldados vencedores, como os cavaleiros de antigamente, que as moças vinham receber. Esses obstáculos? Não temos mais medo. O único obstáculo da volta é a alfândega... que fica na fronteira de Alto Volta.

4.48. Sequência 48 – As alfândegas

O guarda sorridente da alfândega de Alto Volta “os prende” em nome da lei e do próprio bolso: 50 francos para a lei, 200 para o bolso. A viagem segue, o caminho vazio de gente e cidades, a chuva sobre o caminhão, que segue dia e noite em frente, até a próxima alfândega, na qual o domínio e os caminhões ingleses param, na qual o domínio e os caminhões franceses começam. Uma alfândega tão ruim... “que é melhor não dizer nada”, nos informa o narrador.

É importante notar como essa volta se organiza da forma que Rouch descreveu em “*Migrations au Ghana*” (1956): as transportadoras especializadas, a escolha do caminho pela reputação dos postos de aduana. Não é coincidência que se ouve tanto o narrador como se ouve agora.

Diálogos da sequência:

_ Vou prender vocês em nome da lei e em nome do bolso também. A lei ganha 50 francos, e o bolso ganha 200 francos.

_ A outra alfândega é a de Po, onde param os caminhões ingleses. É aqui que descemos. É em Po que pegamos os caminhões franceses. A alfândega de Po é tão ruim que é melhor não dizer nada.

4.49. Sequência 49 – a chegada em casa

“Já estamos em casa”, diz Damouré, enquanto a imagem é a de um caminhão velho andando por uma estrada precária e cheia de atoleiros, cercado de vegetação mais seca e esparsa. O caminhão, claro, atola na estrada.

Logo chegam na vila, onde começa a apoteose do retorno: o caminhão cercado de pessoas, as crianças correndo, Damouré brincando que não mais se lembra do Zerma, só do francês e inglês – do qual, este, não disse frase completa até agora. Os quatro caminham, com

roupas bem melhores do que as com quais partiram, seguidos pelos conhecidos e pelas crianças, as quais carregam suas malas, presentes, bugigangas.

Mostram e distribuem suas conquistas: as esteiras estampadas, os vestidos, os tecidos, tudo. Lam, provado seu valor ao voltar da Gold Coast com tesouros, diz que quer se casar com sua noiva.

A festa prossegue, a vila se colore com as moedas, os lenços, os vestidos, as histórias, o butim dos heróis. Os tambores cantam até se rasgarem, os homens e mulheres dançam, é a celebração do retorno dos aventureiros, os quais são reis por um dia.

Diálogos da sequência:

_ Já estamos em casa! Temos que empurrar o caminhão.

_ Tudo bem, Alhora? Pegue a minha mala, rapaz. Tem muita coisa de valor aí dentro. Pegue o saco e segure o guarda-chuva dos companheiros, secretário. Alhora, você vai andar na frente, para ser nosso intérprete. Esquecemos a língua da nossa terra, pois lá se vão 3 meses. Eu esqueci o Djerma. Só falo inglês. Quem não esqueceu a língua será nosso intérprete. Daqui a uma semana, nos lembraremos da nossa língua. Mas, agora, só sei falar francês e inglês. É fácil esquecer o Djerma. "How are you?" "Good morning." "How are you?" Vamos entrar na nossa "rest-house". Vamos, crianças. Vamos mostrar a esse povo as esteiras que compramos. Eles nunca viram nada igual. Vocês verão um mistério: isto é um leão. Vejam os dentes. Ele é muito mau. Illo deu aos seus pais tudo o que conseguiu em 6 meses. Amisata ganhou 2 "pagnes", o violonista ganhou 3 "pagnes"... e foi assim que ele distribuiu tudo. Ele diz: "Agora, não tenho mais nada. Voltei com a minha saúde, graças a Deus. Não se vestir. Eu fui embora por vocês. Encontrei-os com boa saúde e dou tudo a vocês."

_ E você, não ficou com nada?

_ Não fiquei com nada.

_ Sua noiva é muito bonita. Qual o nome dela?

_ Ela se chama Hawa.

_ Hawa?

_ Hawa, pode me dar um pouco de água? Estou com sede. Pegue dali. Obrigado. Não quero água. Quero falar com você... porque acabo de chegar da Costa do Ouro e quero me casar com você. Quero me casar com você!

_ Ela ficou contente.

_ Você quer? Eu quero me casar com você. Combinado.

4.50. Sequência 50 – Agora começa o grande trabalho

Da festa, corta para o rio, um plano geral, com os pássaros voando sobre a água.

Depois da partida, das aventuras, da festa, chega a hora do trabalho, de voltar à terra, ao gado, à lida diária.

Doumá caminha até uma árvore, deixa sua túnica azul e passa a arar o campo, vitorioso na sua viagem.

Illo volta para o rio, para a pesca e como muito fez na *Gold Coast*, consegue até capturar um pequeno hipopótamo...

Lam retoma seu rebanho, com tudo o que precisa e trouxe da *Gold Coast*: um guarda-chuva (da Bergedorf Beer) e uma lança, para se proteger do sol e tocar seu gado. No áudio, a mesma flauta que tocou quando cuidava do rebanho na *Gold Coast*.

Damouré... Damouré é um Jaguar, vestido à ocidental, calças longas, feliz de voltar a Níger pelas belas mulheres, que sorriem com o sorriso branco para ele.

E é o fim.

Diálogos da sequência:

_ Agora começa o grande trabalho. O trabalho que nos trouxe de volta da Costa do Ouro. Doumá Besso, o grande cultivador, vai até o seu campo. Besso, comece a arar! Você está contente. Você é forte. Não trouxe vergonha da Costa do Ouro. Trouxe muitas roupas e não se esqueceu da sua família. "Walay", Besso. você cultivou para seu pai e para sua mãe. E ele diz: "Sou Besso. Fui à Costa do Ouro, mas voltei." Illo, por sua vez, não se esqueceu da sua profissão. Ele pega a piroga e, como trouxe muitos objetos da Costa do Ouro... consegue pegar até hipopótamo... que ele come na sua pequena casa com toda a sua família.

_ Illo é corajoso.

_ É muito corajoso. É um pescador muito corajoso!

_ Estou muito contente de voltar para o meu gado. Tenho um guarda-chuva e uma lança. Eu me chamo Ibrahim Dia.

_ Isso é tudo o que resta como lembrança da Costa do Ouro?

_ Da Costa do Ouro. Não preciso de mais nada. Só uma lança e um guarda-chuva.

_ Retomamos o nosso antigo ofício.

_ E, agora, eu continuo na floresta.

_ Eu sou Damouré Zik. Gosto muito do Níger, porque tem belas mulheres. Gosto das mulheres do Níger, porque elas sorriem!

_ Elas são bonitas.

_ Elas são graciosas e maravilhosas!

_ Vejam só que dentes brancos. Essa moça é bonita.

_ E ela ri bastante, Adam!

_ Se tiver dinheiro, me caso com ela.

- _ É por isso que virei sedutor.
- _ Muito bem.
- _ Viva o Níger!

5. COMPREENDER

5.1. Imagem e som

As imagens de “Jaguar” (1967) não poucas vezes sugerem distanciamento – planos gerais, detalhes da vegetação. O mercado de Kumasi é apresentado em um plano longo, a demonstrar o tamanho do local. O mercado de Ayorou, por uma canoa, pequena frente ao rio, chegando ao mercado. Damouré caminha pelas ruas de Accra, a câmera o vê de cima, pequeno no trânsito da cidade. Os mineiros saem do elevador, descem, a câmera não os acompanha.

O filme os vê ao longe, as imagens não se aproximam muito da perspectiva, do olhar, das próprias personagens. As imagens se posicionam “na terceira pessoa”, descritivas de um olhar externo às ações.

Nesse ponto é importante relacionar essa distância entre a perspectiva da imagem e a perspectiva das personagens. Como dito anteriormente, o livro “*Migrations au Ghana*” (1956) é uma pesquisa etnográfica, encomendada pelo poder colonial. Após uma descrição detalhada dos movimentos migratórios, com tabelas, mapas, questionários, números; Rouch estabelece propostas para melhor aproveitar esse potencial humano e essa força migratória.

“*Migrations au Ghana*” (1956) é informação: plausível, acompanhada de sua explicação, destacada da tradição, compreensível em si e para si. Dessas informações e possibilidades, ainda algo restou incompleto, não dito.

Eu me lembro que tive uma grande discussão com minha esposa Jane, que estava comigo naquele tempo (foi a sua primeira viagem à África), porque ela disse “A Verdade é mais importante: por que você não está fazendo um documentário ao invés de pedir para essas pessoas interpretarem papéis que não são os seus próprios?” E eu expliquei a ela como é difícil mostrar todas as coisas que eu queria mostrar sobre essas migrações em um documentário. (ROUCH *in* FELD, 2003, p. 205, tradução nossa).

Ainda que tenha declarado que algo faltara para completar o livro, tem-se que o filme se mantém, visualmente, na terceira pessoa, distanciando-se das efetivas experiências dos migrantes ao se aproximar delas como informação. Rouch vê os migrantes, mas eles não olham de volta, ao menos quanto às imagens. O filme apresenta um olhar, quanto ao visual, de Jean Rouch e não das personagens. Nesse ponto, o filme funciona como um anexo ao livro, composto de exemplos das movimentações populacionais identificadas nas pesquisas etnográficas.

O comentário de Walter Benjamin (2000, p. 106-107) sobre a imprensa e a informação, ajuda a compreender essa distância quanto ao visual em “Jaguar” (1967):

Se fosse intenção da imprensa fazer com que o leitor incorporasse à própria experiência as informações que lhe fornece, não alcançaria o seu objetivo. Seu propósito, no entanto, é o oposto, e ela o atinge. Consiste em isolar os acontecimentos do âmbito onde pudessem afetar a experiência do leitor. [...] A exclusão da informação do âmbito da experiência se explica ainda pelo fato de que a primeira não se integra à “tradição”. Os jornais são impressos em grandes tiragens. Nenhum leitor dispõe tão facilmente de algo que possa informar o outro.

[...]

Esta [a narração] não tem a pretensão de transmitir um acontecimento, pura e simplesmente (como a informação o faz).

Ainda que distante, muito mais testemunhando do que vendo junto com as personagens, a câmera registra momentos de espontaneidade, de máscaras e ações desveladas. A sequência dezenove²¹, quando chegam ao mar, e a sequência quarenta²², quando é entregue uma câmera a Damouré, trazem um claro prazer de filmar, uma alegria na convivência entre câmera, personagens e atores, que diminui a distância entre todos eles, conforme se pode verificar das ilustrações 1 e 2. Se, por definição, em “Jaguar” (1967), já existe pouca diferença entre atores e personagens, nestes momentos não há distância nenhuma – os atores não representam, as personagens são os atores, os corpos vistos são a expressão espontânea dos

21 Cf. **4.19 Sequencia 19 - O mar**, p. 80.

22 Cf. **4.40 Sequencia 40 – Damouré fotografa**, p. 98.

homens agindo.



Ilustração 1: Sequência 40 – Damouré com uma Câmara de vídeo.



Ilustração 2: Sequência 19 – personagens e atores de Jaguar chegam ao mar.

E aí assim continua durante o filme. Esse sentido de brincadeira, de *pourquoi pas* [por que não], é responsável pela alegria que o filme transmite (STOLLER, 1992, p. 137, tradução nossa, grifos no original).

Os cortes entre as imagens são fluidos, a montagem tende ao invisível, não ressaltando a sua própria função de linguagem. As imagens do filme e a montagem entre elas não chamam atenção para o próprio dispositivo do cinema, que fluem pouco notadas, de maneira similar ao cinema narrativo mais convencional. Para as imagens, o mais importante é contar a história das migrações, pouco ressaltando as características e especificidades do próprio filme.

O som traz uma perspectiva bastante diferente. Há som ambiente, música, mas o principal são os diálogos improvisados, os comentários do elenco criando a narrativa do filme. Feito sem som direto, sem a captação sincrônica de som e imagem, “Jaguar” (1967) possui dois tipos distintos de comentários: o feito pelo narrador (Rouch) e o feito pelo elenco.

Desses, o primeiro é pesado, professoral. Rouch apresenta, informa, como pode ser visto na sequência de número quarenta e sete²³:

Anualmente, 500 mil voltam para casa durante o período das chuvas... como Lam, Damouré, Doumá e Illo. Eles vieram à Costa do Ouro, ou à Costa do Marfim para ganhar dinheiro, claro, mas também para procurar aventuras.

23 Cf. 4.47 Sequencia 47 – O caminho de volta, p. 104.

Eles seguiram os passos de seus antepassados daqueles que se denominam Alfa Hano, Babatou ou Gazari, que vieram ao norte desta região de Gourounsi para conquistar a costa.

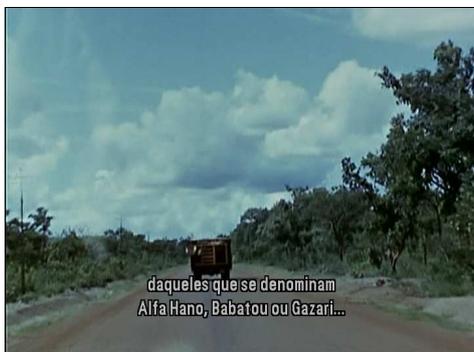


Ilustração 3: Sequência 47



Ilustração 4: Sequência 47

Rouch quer convencer-nos de suas opiniões e suas conclusões, quer indicar o caminho de nosso entendimento. Nesses momentos, o filme se aproxima do que Bill Nichols (2005) chamou de “modo expositivo do documentário”, um modo que enfatiza uma lógica argumentativa e o comentário verbal. O filme, nesses momentos, dirige-se ao espectador por meio de uma “voz de Deus”, um narrador não visto, mas sempre ouvido, informando e argumentando a favor de suas idéias. A narração de Jean Rouch ilustra a obra da informação que é “*Migrations au Ghana*” (1956).

Os documentários expositivos dependem muito de uma lógica informativa transmitida verbalmente. Numa inversão da ênfase tradicional do cinema, as imagens desempenham papel secundário. Elas ilustram, esclarecem, evocam ou contrapõem o que é dito. O comentário é geralmente apresentado como distinto das imagens do mundo histórico que o acompanham. Ele serve para organizar nossa atenção e enfatiza alguns dos muitos significados e interpretações de um fotograma. Portanto, presume-se que o comentário seja de uma ordem superior às imagens que o acompanham. Ele provém de um lugar ignorado, mas associado à objetividade ou onisciência. Na verdade, o comentário representa a perspectiva ou o argumento do filme (NICHOLS, 2005, p. 144-145).

Deve-se ressaltar que esse tipo de ação não é isolada ou incomum na obra de Jean Rouch: está presente em filmes já citados nesse trabalho como “Os mestres loucos” (1955) e “Tambores do passado” (1971), sendo aquele citado como um exemplo de documentário com

modo expositivo no livro de Nichols (2005, p.62).

Os comentários feitos pelos atores são bastante distintos dessa narração de Rouch – improvisados, espontâneos, se apresentam como uma conversa construída por amigos, entre amigos. Não agem para argumentar, para convencer o espectador, mas falam, fazem piadas, lembram, criam uma faixa de diálogos tão espontâneos como uma conversa comum entre amigos, não poucas vezes com falas banais como se espera em um diálogo comum, não poucas vezes brincalhona como a sequência do banho de mar.

A espontânea banalidade da conversa é ressaltada em sequências como a sequência nove do filme, na qual buscam cabaças no mato.²⁴ Illo e Lam apenas conversam, sem rumo, sem sentido, sem direção, apenas conversam.

- _ Rápido.
- _ E vamos até o rio.
- _ Pronto. É só isso. Vamos encher de água.
- _ Vamos até a margem do rio...
- _ Isso.
- _ Muito bem.
- _ ...para beber.
- _ Pronto.
- _ É o suficiente.
- _ Numa viagem a pé, é bom levar cabaças com água.
- _ Exato. É o mais importante.
- _ Certo.
- _ Não dá para ficar sem.

A brincadeira entre eles, as pequenas piadas e chistes, vistas em especial na sequência do banho de mar, continuam. Damouré (se) interpretando como o próprio Jaguar²⁵, Lam arrumando a barraca para evitar os comentários de Damouré²⁶, o próprio Damouré fazendo os comentários esperados à barraca²⁷ ... Em tudo isso transparece um espírito de brincadeira, a criação de vários momentos de diversão entre esses vários amigos.

Um exemplo: Damouré e Illo estão chegando a Kumasi para encontrar com Lam e

24 Cf. **4.9 Sequência nove – Cabaças**, p. 71.

25 Cf. **4.35 Sequência trinta e cinco – Um Jaguar**, p 93.

26 Cf. **4.43 Sequência quarenta e três – *Petit à Petit***, p 100.

27 Cf. *Ib*, p 100.

Doumá²⁸. Descendo do trem, caminhando pela estação, Damouré e Illo estão, por vezes, um na frente do outro. Damouré, (se) interpretando o Jaguar, brinca com quem caminha a frente de quem. Damouré, aí, ri um pouco de si, um pouco de sua personagem, um pouco de Illo e, por que não, um pouco do próprio filme.

_ Descemos do trem. Temos que ir procurar nossos amigos. Ande logo. Vá na frente, Illo, você conhece bem Kumasi. Você tem que ir guiando, porque sou seu chefe. Você está carregando minha mala, ora essa! Em princípio, o chefe é quem vai na frente. Venha atrás de mim, pois você não sabe ler.

O filme se faz e se completa nos comentários do elenco. Nesses diálogos “Jaguar” (1967) torna-se mais do que a ilustração do livro, completa a idéia original de Rouch e do elenco. Como afirma Stoller (1992, p. 137), a idéia para o filme foi de Damouré, ao se ver na tela pela primeira vez e dizer “Nós vamos brincar/interpretar” (*We are going to play*).

E interpretam e brincam. Na imagem, apesar da distância da perspectiva da câmera, e no áudio, senhores agora de seus comentários, criando e recriando os momentos da viagem.

Ao fazê-lo, reinterpretam verbalmente seus personagens, acrescentado-lhes uma nova camada narrativa carregada de imaginação, que potencializa as imagens, atirando desta vez o documento para o lado da ficção. Rouch subvertia assim duplamente a função do comentário no modo expositivo. Primeiro, ao ceder a palavra aos atores nativos. Segundo, ao estimular uma improvisação verbal, que levava os personagens a transitar permanentemente entre a reflexão sobre o que viveram e a fantasia que seus papéis lhes facultavam. Ficção engendrando documento, documento engendrando ficção (DA-RIN, 2004, p. 161).

Nesse jogo, nessa brincadeira, chamam a atenção para a própria linguagem, nem que seja pela simples assincronia entre imagem e som. No que a imagem, a montagem, a narração de Rouch se escondem por trás de um distanciamento, o comentário, a participação se mostra pelo exercício de falar.

Um comentário deve ser feito “na imagem”. Muita gente não compreende isso. Penso que aqueles que fazem filmes querem ter um tom objetivo. Os eruditos é que falam. Os eruditos não têm coração.

28 Cf. *Ib*, p. 100.

Descobri que apenas os comentários não escritos que foram feitos “na imagem” [...] estavam no ritmo da ação, no ritmo da imagem. Se escrevermos o comentário, acabou (ROUCH, 2000, p. 127,128).

5.2. Cinema aurático

A se indagar é se o jogo de interpretação do objeto de pesquisa – o filme “Jaguar” (1967) – permite uma relação legítima entre as obras apresentadas no quadro referencial teórico: Benjamin, Rouch e Ricoeur. Ou seja: é possível, após uma interpretação e apropriação do filme, afirmar que ele proporciona uma experiência aurática? Que, ao assistir o filme, rompe-se, mesmo que por instantes, a barreira da objetivação e da reprodutibilidade técnica? Que o espectador se encontra com um tempo e local históricos distantes, encontra-se com o horizonte de possibilidades da obra?

Uma maneira de se avaliar essa possibilidade é o conceito de representificação, como estabelecido por Paulo Menezes (2003): algo que não apenas torna presente, mas que também coloca o espectador em presença de algo. Mais do que fatos, pessoas, locais, são as relações constituídas pela história do filme, articulação de espaços e tempos, articulação de imagens, sons, diálogos e ruídos. Ao tornar presente um novo horizonte de relações, o filme traz ao presente um tempo distante, entrecruza as relações e possibilidades de agora com o outro tempo e local do filme.

Isso permite se pensar o tempo como entrecruzamentos e não como sucessão, nos termos de Benjamin, onde não existe linha reta entre o passado, o presente e o futuro, sendo a eternidade não o tempo infinito, mas as infindáveis articulações do passado no presente, adquirindo a cada vez novos significados. A representificação seria a forma de experimentação em relação a alguma coisa, algo que provoca reação e que exige nossas tomadas de posição valorativas, relacionando-se com o trabalho de nossas memórias voluntária e involuntária que o filme estimula. (MENEZES, 2003, p. 94)

Os limites das possibilidades desse entrecruzamento podem ser observadas em “Os mestres loucos” (1955), cujas imagens e sons foram captados simultaneamente que “Jaguar”

(1967) e “*Migrations au Ghana*” (1956), dividindo mesmo alguns planos com aquele.

O filme apresenta os rituais de possessão dos Hauka, sobre o que parecem ser os literais espíritos do colonialismo sob os cavalos migrantes na *Gold Coast*, ilustrando um ponto e movimento específico dos fluxos populacionais entre Níger e a atual Gana. Ainda que realizado ao mesmo tempo e com as mesmas limitações técnicas de “Jaguar” (1967), em “Os mestres loucos” (1955) a participação dos atores, sujeitos e objeto do filme se resume a sua aparição frente às câmeras, sem os momentos de (re)criação presentes nos comentários do elenco de “Jaguar” (1967).

No ambiente urbano de Accra, com suas mais variadas etnias, com suas manifestações religiosas e festivas, encontram-se os Hauka, isolados na periferia da cidade. Iniciado o ritual de possessão, rapidamente se torna repleto de imagens violentas, com os cavalos espumando, jogando-se no chão, enfiando suas mãos no caldeirão fervente para abocanhar um melhor pedaço do cachorro cozido. Os espíritos que se corporificam no ritual são reflexos das relações coloniais: o cabo da guarda, o General, a locomotiva, o Governador... No dia seguinte, retornam a suas vidas, à normalidade cotidiana, retomando seus trabalhos e ocupações.

Esses homens, Rouch nos diz, estão entre os melhores trabalhadores de seu serviço. Ele imagina se esses homens africanos teriam descoberto por meio de sua “nova religião” a cura para desumanização da sociedade moderna que causa a proliferação de doenças mentais (STOLLER, 1992, p. 151, tradução nossa).

A perspectiva de Catherine Russell (1999) sobre “Os mestres loucos” (1955) apresenta a distância entre a experiência de possessão e os limites do conhecimento visual, fora do fílmico como realizado e percebido por Rouch. Ainda que a idéia de possessão seja essencial para compreender a proposta de Rouch para o cinema, seu filme sobre esse evento, “Os mestres loucos” (1955), expositivo, informação, está longe da própria possibilidade de continuar e criar seu cine-transe.

Russell (1999, p. 228-229) afirma que a conjunção entre o realismo documentário e a possessão apresenta uma série de contradições: o ritual só se completaria se testemunhado, uma vez que as ações dos cavalos comprovariam a existência dos deuses e dos espíritos. Entretanto, como espetáculo desafiaria as formas convencionais de audiência: as testemunhas poderiam ser puxadas para o ritual, para o transe. Assim, a diferença entre os rituais de possessão e a filmagem dos rituais de possessão seria precisamente a inscrição da tecnologia, o que levaria à substituição pelo espetáculo do êxtase da experiência da possessão.

Essa distância entre o ritual e sua filmagem se daria, segundo Russell (*id, ib*), pela capacidade do cinema de observar apenas o visível – estaria preso ao referente, à materialidade da experiência da própria audiência. A possessão seria uma experiência do invisível, enquanto o que a câmera filmaria e a platéia assistiria não seria a possessão em si, mas os reflexos da experiência no mundo do visível. Não se experimentaria a possessão, mas se veria a dança, os movimentos, a performance.

Ele sugere que o filme é sobre um 'conhecimento ainda desconhecido para nós', mesmo que ele não relacione isso de volta com a inadequação da representação visual. Nós temos que entender que os participantes no ritual estão 'atuando' como selvagens, mas se estão atuando, eles não estão realmente possuídos. Essa é a contradição impossível do ciné-transe. Os Hauka podem se apropriar do cinema e acomodá-lo no ritual, mas o cinema não pode penetrar o mundo dos duplos (RUSSELL, *id, ib*, tradução nossa).

Nesse ponto, a imagem do possuído, entende Russell, se tornaria, na linguagem do cinema modernista, um corpo histérico, em êxtase, no qual a verdade não funcionaria como prova, mas como o retorno do que havia sido reprimido. Por isso o diálogo final de Rouch, que define a religião dos Hauka como terapia para a “proliferação de doenças mentais” e como uma prática altamente discursiva e radical de resistência política.

E como Benjamin havia predito, esta transformação [de valor cultural em valor de exibição] é também uma mudança da função ritual para a função política: o que Rouch privilegia na performance dos Hauka é o drama do anticolonialismo, não a magia da possessão pelos espíritos (RUSSELL, 1999, 228, tradução nossa).

O invisível do ritual se transforma no visível pela câmera: explicado, informado, narrado pelo professor Rouch.. Isso aumenta a distância entre o fato filmado e o fato de assisti-lo, trocando o conselho da narração pela busca do puro “em si” das coisas, o que é característico da informação. Objetivado pelo formato, auto-referente pela informação, o filme perde muito da possibilidade de sua platéia entrar na brincadeira interpretativa e apropriar-se do mundo possível do filme, de moldar-se à experiência como a argila.

Os mais injuriosos comentários sobre os filmes etnográficos de Rouch, em especial “Os mestres loucos”, surgiram em 1965 durante um debate entre Rouch e o novelista e cineasta senegalês Ousmane Sembène. Ousmane Sembène estabeleceu sua preferência pelos filmes de ficção de Rouch, como “Eu, um negro”, em oposição a seus filmes mais orientados à etnografia, como “Os mestres loucos”. “Eu gostaria de saber”, Rouch perguntou, “por que você não gosta de meus filmes puramente etnográficos – os que apresentam, por exemplo, a vida tradicional. Ousmane Sembène respondeu com uma clássica afirmação. “Porque você a mostra [a vida tradicional] e apresenta uma realidade sem mostrar sua evolução. O que os repreendo por, como eu repreendo africanistas, é que vocês nos observam como insetos” (STOLLER, 1992, p. 152, tradução nossa).

Ainda que a afirmação de Ousmane Sembène seja explicável pela política pós-colonial, como afirma Stoller (1992, p. 152), ainda restaria uma grande diferença entre os dois filmes, captados simultaneamente e sobre aspectos do mesmo grande fato político e social, as migrações para a *Gold Coast*.

Ousmane Sembène forneceu uma importante pista para entendermos esse funcionamento: a diferença está no modo de participação de elenco e equipe nas duas obras.

O formato de “Os mestres loucos” (1955) não permitiu aos cavalos dos espíritos qualquer outra manifestação que não fosse a pura filmagem dos seus próprios corpos – eles não criaram o filme em conjunto com Rouch.

Ainda assim, Rouch declarou, como visto anteriormente, que a exibição do filme

causava novo transe a quem havia participado da cerimônia filmada.²⁹ Ora, não se tratava de novo transe, mas de continuação do evento anterior, uma “renovação” da possessão. Quem não participou da cerimônia filmada não se apropriava do evento, não se encontrava com as possibilidades do mundo original do evento.

A experiência da possessão estava isolada pela informação, pelo tratamento do filme, não se recriando, não moldando com o espectador uma nova experiência, mas apenas retomando o evento com quem participou dele. Como o homem moderno de Benjamin, ela estava isolada e incapaz de passar o conselho, de criar novas histórias.

Apropriar-se do filme é torná-lo presente mesmo que por instantes. Os cavalos não se apropriavam de nada, a experiência já era deles, o mundo possível já os pertencia. A quem não havia visto esse horizonte, como Sembène, resta um filme tão distante que os homens se portam e são vistos como formigas.

“Jaguar” (1967) oferece uma perspectiva diferente, um outro modo de ser. Ao ver o filme, o espectador se sente próximo de pessoas pertencentes a um tempo e local históricos distantes, como se por instantes, aqueles rapazes estivessem comentando e conversando a seu lado, saídos da África no processo de descolonização. Eles surgem perto, ainda que estejam longe.

Aquilo que parecia ser uma limitação técnica, ausência de som sincrônico, passou a ser uma opção estética. A palavra se deslocou da imagem e, ao mesmo tempo, fez o passado se tornar presente, revivido na voz dos personagens. O experimento de Jean Rouch tornou possível uma nova estética do documentário, subjetiva e interpretativa. Um documentário alternativo em relação àquelas imagens desgarradas da realidade, desconexas, cobertas por um comentário frio e motivado por uma falsa sabedoria, um tipo de comentário tão presente ainda hoje no documentário brasileiro e, sobretudo, na reportagem de televisão. (QUEIROZ, 2004, p. 127)

“Jaguar” (1967) traz uma história de viagem, de caminho – os migrantes trazem

29 Cf. p. 39.

consigo os conselhos de quem esteve longe, transmitindo sugestões, provérbios, normas de vida para sua comunidade. Uma experiência de vida que não seria uma resposta direta, sem buscar o puro “em si” de nada, mas apresentando uma história que continua, uma história à qual o espectador pode sugerir a continuação. Rouch e o elenco narram.

O espectador, ao entrar no jogo, participa da experiência, vive as vozes e os gestos distantes como se fossem próximos, encontra o mundo das personagens. Se o filme for criado com seu elenco, com sua equipe, se houver o encontro entre os mundos e olhares na filmagem, se não acontecer a imposição de um único olhar, haverá um encontro entre os mundos possíveis de espectador, cineasta, elenco, equipe, cinema.

E esse encontro só ocorre quando se entregam todos ao jogo, à brincadeira do cinema, quando desmancham suas barreiras e muros e se deixam cair na brincadeira, brincam de se reencontrar e de reencontrar o outro, de substituir a certeza do ser pela fluidez do “ir e vir” do encontro.

O diretor, o elenco, a equipe, o espectador, todos se entregam a novas possibilidades de ser e ver, a uma experiência distante próxima, ao transe e à possessão pelo espírito do cinema, todos presentes a uma cerimônia de desvelamento da verdade existente abaixo da rotina. Criar, ver e viver o cinematográfico e a transformação. Conhecer e possuir a câmera, o filmar, o filme, a projeção como caos insuportável e revelador, substituindo as certezas pelas possibilidades, o rígido pela fluidez de novos horizontes.

Nesse transe, nessa possessão, nessa brincadeira, há o cinema como imaginado por Jean Rouch. O cine-olho vê, o cine-ouvido escuta, a cine-memória monta, o cine-espectador participa. Rompe-se a seriedade de uma preocupação utilitária, a realidade habitual pela inserção de uma contradição, que é o próprio cinema, o próprio espírito do cinema possuindo e recriando.

Se há uma verdade aí, é a verdade de uma forma de interação, que não

existiria se não fosse pela câmera. Assim, ela é o oposto da premissa observativa, segundo a qual o que vemos é o que teríamos visto se estivéssemos lá no lugar da câmera. No documentário participativo, o que vemos é o que podemos ver apenas quando a câmera, ou o cineasta, está lá em nosso lugar. Jean-Luc Godard uma vez declarou que o cinema é verdade 24 vezes por segundo: o documentário participativo satisfaz essa assertiva (NICHOLS, 2005, p. 155, tradução nossa).

Em “Jaguar” (1967) os papéis foram criados e recriados, a brincadeira do filme, do cinema, de um “ir e vir” das identidades se recriando durante o filme. Se o cineasta quer criar essa brincadeira, quer superar a barreira da objetificação do formato, quer sentar junto com sua platéia, também deve se entregar à brincadeira, jogando e sendo jogado, se entregando ao “ir e vir” de sua própria subjetividade, entregando-se ao espírito do cinema, incentivando o mesmo jogo por seu elenco, por sua equipe, deixando que o que “é” surja, um horizonte ainda indeciso, de possibilidades não descritas, um novo mundo, um novo filme, uma nova experiência. Se o espectador quer jogar, ele também deve se entregar à brincadeira, deve deixar-se moldar como o barro da experiência pelas mãos do oleiro narrador.

5.3. Por fim

A maneira como essas pessoas falam, como elas se expressam, e o mundo que elas trazem através do verbo e das suas expressões, a sabedoria natural que revelam, são de uma eloquência extrema. E esse é talvez o mais fantástico papel do filme documentário: trazer até nós esse mundo (FREIRE, 2007, p. 66).

E se entregar a isso é fazer cinema. É abrir-se a essas possibilidades. É fazer-se novo e renovado. E é o primeiro passo para permitir a mesma experiência à platéia. Uma platéia se vê, se revê, descobre novos caminhos. Mas somente se antes, equipe, elenco, diretor, fotógrafo, todos se entreguem ao espírito do filme, criem e sejam recriados pela desordem intolerável que é o cinema.

Uma platéia que não apenas assiste, mas que está lá. Um filme que se torna presente

em sua exibição, permitindo a própria possibilidade de novas possibilidades, de novos mundos, de novos horizontes. De apropriação. De aura.

E Jaguar dá esse passo. Por alguns instantes, uma realidade, um passado, se abre para o espectador. Ele se vê presente em uma realidade que não é mais: uma África da descolonização, movimentos migratórios que se perderam, possibilidades que não são, mas que por alguns momentos, se fazem reais, se fazem próximas.

Por instantes, Damouré, Lam, Doumá, Illo, Rouch, todos estiveram ao lado da platéia e se fizeram ouvidos, se fizeram vistos, se fizeram presentes. A brincadeira, o “por que não?”, tudo continua na platéia, continua com o espectador. Por que não se abrir à aura? Por que não se apropriar de um novo mundo? Por que não romper a distância? Por que não se entregar à mudança, às novas possibilidades de “ser-como”?

Quando se deseja que a platéia tenha a experiência aurática, o cineasta deve se entregar, se abrir, desvelar e desvelar-se, moldar e ser moldado pelo espírito do cinema, ser possuído no cine-transe.

Como em Jaguar.

6. REFERÊNCIAS

6.1. Referências Bibliográficas

AUMONT, Jacques; BERGALA, Alain; MARIE, Michel; VERNET, Marc. **A estética do filme**. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1995. Coleção Ofício de Arte e Forma.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Trad. Carlos Nelson Coutinho. In LIMA, Luiz Costa Lima (Org.). **Teoria da Cultura de Massa**. 7ª edição revista. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

_____. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7ª edição, 10ª reimpressão. São Paulo: Brasiliense, 1996, Obras Escolhidas, vol. I, p. 165-196.

_____. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7ª edição, 10ª reimpressão. São Paulo: Brasiliense, 1996, Obras Escolhidas, vol. I, p. 197-221.

_____. Sobre alguns temas em Baudelaire. In: **Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo**. Tradução de José Martins Barbosa, Hemerson Alves Baptista. 3ª edição, 2ª reimpressão. São Paulo: Brasiliense, 2000, Obras Escolhidas, vol. III, p. 103-150.

_____. Sobre o conceito de história. In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7ª edição, 10ª reimpressão. São Paulo: Brasiliense, 1996, Obras Escolhidas, vol. I, p. 222-232.

COUSINS, Mark e MACDONALD, Kevin (Org). **Imagining Reality: the Faber book of**

documentary. Londres: Faber and Faber, 1998.

DAMOURE´, Zika. **Internet Movie Database**. Disponível em:

<<http://www.imdb.com/name/nm0956402/>>. Acesso em: 08 de maio de 2009

DA-RIN, Silvio. **Espelho partido**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2004

EATON, Mick. Chronicle. *In*: EATON, Mick (Org.). **Anthropology-reality-cinema: the films of Jean Rouch**, Londres: British Film Institute, 1979, p. 1-34.

FIELD, Syd. **Manual do Roteiro**. Rio de Janeiro: Objetiva, 1995.

FRANCE. Ministère de l'éducation nationale. **Le baccalauréat**. <<http://www.education.gouv.fr/cid143/le-baccalaureat.html>>. Acesso em: 04 de abril de 2009.

FREIRE, Marcius. Jean Rouch, um antropólogo-cineasta. Entrevista concedida a Gustavo Soranz. **Somanlu Revista de Estudos Amazônicos**, ano 7, n. especial, p. 61-67. Manaus: UFAM..

GRANJA, Vasco. **Dziga Vertov**. Lisboa: Livros Horizonte, 1981.

Guiné. *In*: **Enciclopédia Mirador Internacional**. São Paulo: Encyclopaedia Britannica do Brasil, 1980.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. **Pesquisa em comunicação**. 8ª edição. São Paulo: Loyola, 2005.

MENEZES, Paulo. Representificação: as relações (im)possíveis entre cinema documental e conhecimento. **Revista brasileira de Ciências Sociais**. São Paulo, v. 18, n. 51, 2003.

Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69092003000100007&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 24 de fevereiro de 2008.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Tradução de Mônica Saddy Martins. Campinas: Papirus, 2005. Coleção Campo Imagético.

NÚCLEO DE ESTUDOS CONTEMPORÂNEOS. Departamento de História da Universidade Federal Fluminense. **África após Segunda Guerra Mundial**. Disponível em:

<<http://www.historia.uff.br/nec/mapas.html>>. Acesso em: 07 de abril de 2009.

QUEIROZ, Ruben Caixeta de. Jean Rouch: o sonho mais forte que a morte. **Devires**, v. 2, n. 1, p. 110-147. Belo Horizonte: UFMG, 2004.

RICOEUR, Paul. Expliquer et comprendre. *In: Du texte à l'action, essais d'herméneutique*. Paris: Seuil, 1986, p. 161-182.

_____. **Hermeneutics and the human sciences**. Tradução e edição de John B. Thompson. 1ª edição, 2ª reimpressão. Cambridge: Cambridge University Press, 1982.

ROUCH, Jean. **Migrations au Ghana (Gold Coast): enquête 1953-1955**. Paris: Societé des Africanistes, 1956.

_____. A Life on the edge of film ant anthropology. Entrevista concedida a Lucien Taylor em dezembro de 19990. *In* FELD S., editor. **Ciné-Ethnography. Jean Rouch. Visible Evidence**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003, p. 129-146.

_____. **Internet Movie Database**. Disponível em: <<http://www.imdb.com/name/nm0745541/>>. Acesso em: 08 de maio de 2009

_____. Les maîtres fous, The Lion Hunters, and Jaguar. Entrevista concedida a John Marshal e John Adams em setembro de 1977. *In* FELD S., editor. **Ciné-Ethnography. Jean Rouch. Visible Evidence**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003, p. 188-209.

_____. MORIN, Edgar. The point of view of the “characters”. *In* FELD S., editor. **Ciné-Ethnography. Jean Rouch. Visible Evidence**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003, p. 330-344.

_____. O comentário improvisado na imagem. Entrevista concedida a Jane Guéronnet e Philippe Lourdon. *In*: FRANCE, Claudine de (Org.). **Do filme etnográfico à antropologia fílmica**. Campinas: Editora da Unicamp, 2000, p. 125-127.

_____. On the vicissitudes of the Self: the possessed dancer, the magician, the sorcerer, the filmmaker, and the ethonographer. *In* FELD S., editor. **Ciné-Ethnography. Jean**

Rouch. Visible Evidence. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003, p. 87-101.

_____ The Mad Fox and the Pale Master. *In* FELD S., editor. **Ciné-Ethnography.**

Jean Rouch. Visible Evidence. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003, p. 102-128

RUSSEL, Catherine. **Experimental ethnography: the work of film in the age of video.** Durham e Londres: Duke University, 1999.

SARLO, Beatriz. **Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva.** Tradução de Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

STOLLER, Paul. **The cinematic griot.** Chicago: University of Chicago, 1992.

VENOSA, Sílvio de Salvano. **Direito civil: direitos reais.** 6ª edição, São Paulo: Atlas, 2006.

6.2. Referências Filmográficas

CRÔNICA DE UM VERÃO. (Chronique d'un été). Direção de Jean Rouch e Edgar Morin. Paris: Argos Films, 1960. DVD da coleção Hommage à Jean Rouch distribuído por ministère des Affaires étrangères. 85 min. Son. Color. Legendado. Port.

JAGUAR. (Jaguar) Direção de Jean Rouch. Paris: Les Films de la Pléiade, 1967. DVD distribuído por Videofilmes. 92 Min. Son. Color. Legendado. Port.

OS MESTRES LOUCOS. (Les maîtres fous). Direção de Jean Rouch. Paris: Les Films de la Pléiade, 1955. DVD da coleção Hommage à Jean Rouch distribuído por ministère des Affaires étrangères. 36 Min. Son. PB. Legendado. Port.

OS TAMBORES DO PASSADO (Tourou et Bitti, les tambours d'avant). Direção de Jean Rouch. Paris: CNRS, CFE, 1971. DVD distribuído por Videofilmes. 11 Min. PB. Legendado. Port.

ANEXO A - Ficha técnica de Jaguar

Dirigido por Jean Rouch.³⁰ Produzido por Films de la Pléiade. Comentários e diálogos por Damouré Zika, Lam Ibrahim Dia, Illo Gaoudel, Amadou Koffo. Som por Damouré Zika. Editado por Joséé Matarassa, Liliane Korb, Jean Pierre Lacam. Música por Enos Amelodon (violão), Tallou Mouzourane (piano), Amisata Gaoudelize (vocais), Yankori (violino), Ama (flauta), Djenne Molo Kari (harpa).

Elenco: Damouré Zika (Damouré), Lam Ibrahim Dia (Lam), Illo Gaoudel (Illo), Douma Besso (o minerador), Amadou Koffo, Jean Rouch (narrador). 92 minutos

30 Ficha técnica extraída de FELD, 2003, p. 352, tradução nossa.

ANEXO B - Filmografia de Jean Rouch (Longa metragens)³¹

1949 – 1951: *Les fils de l'eau*

1957 – 1967: *Jaguar*

1957 – 1964: *La chasse au lion à l'arc*

1958: *Eu, um negro*

1959: *La pyramide humaine*

1960: *Crônica de um verão*, co-dirigido por Edgar Morin

1961: *Níger, jeune république*

1962: *La punition*

1966: *Gare du nord* (parte de *Paris vu par...*)

1968 – 1969: *Petit à Petit*

1972: *Funérailles à Bongo: Le viel Anai*, co-dirigido por Germaine Dieterlen

1972: *Horendi*

1974: *Le Dama d'Ambara*, co-dirigido por Germaine Dieterlen

1974: *Cocorico, Monsieur Poulet*

1975: *Babatou, les trois conseils*

1981: *Sigui synthese: Les cérémonies soixantennaires du Sigui*, co-dirigido por Germaine Dieterlen

1984: *Dionysos*

1986: *Enigma*

1987: *Folie ordinaire d'une fille de Cham*

1988: *Bac ou mariage*

1988: *Couleur du temps: Berlin Août 1945*

31 Filmografia organizada por FELD, 2003, pp. 345-384, tradução nossa.

1990: *Liberté, Égalité, Fraternité... et puis après*

1992: *Madame l'eau*

1997: *Moi fatigué debout, moi couché*

ANEXO C - Mapa da África após a Segunda Guerra Mundial³²

³²NÚCLEO DE ESTUDOS CONTEMPORÂNEOS. Departamento de História da Universidade Federal Fluminense.

A ÁFRICA APÓS A SEGUNDA GUERRA MUNDIAL



- B. = BURUNDI**
XII-1946 Território sob administração fiduciária belga (URUNDI)
[1962] Monarquia constitucional
* 8-VII-1966-29-XI-1966 Procl. da República
- D. = DAOMÉ** [1959]
1-VIII-1961 - Evacuação dos enclaves portugueses de Ouidah
III-1961 - Desligamento da Comunidade Francesa
* De 1963 a 1973 cinco golpes de Estado
- G. = GÂMBIA** [1965]
23-IV-1970-Adesão à Commonwealth
- G. B. = GUINÉ - BISSAU** (ex-GUINÉ PORTUGUESA)
[1973] * 3-III-1970
- L. = LESOTO** (ex-BASUTOLÂNDIA)
[1965] * 3-III-1970
- M. = MALAVI** (ex-NIASSALÂNDIA)
[1965] 6-VII-1966 - Adesão à Commonwealth
- MAURÍCIO** (flora do mapa)
[1975]
- R. RUANDA**
XII-1946 - Território sob administração fiduciária belga
[1962] República presidencial
* 6-VII-1973 - Golpe de Estado militar
- S.L. = SERRA LEOA** [1961]
* 24-III-1967, 18-IV-1968
- S./N. = SUAZILÂNDIA / NGWANE**
[1961] Monarquia constitucional
* 12-IV-1973 - Golpe de Estado monárquico
- T. = TOGO** [1960]
* 13-I-1963 - 13-I-1967 República presidencial

ASSOCIAÇÕES SUPRANACIONAIS E ORGANIZAÇÕES INTERNACIONAIS

- CEE (Comunidade Económica Europeia) - países associados
- Commonwealth
- Conferência dos chefes de Estado da África Equatorial (a partir de 1959)
- Conselho de Aliança (União Sahel-Benin) (desde 1959)
- EACBO (Organiz. dos Serviços Conjuntos da África Oriental - desde 1962)
- Feder. da África Central (I-VIII-1953/31-XII-1963)
- Federação do Mali (II-1959/VIII-1960) (Daomé até I-II-1959, Alto Volta até 14-III-1959)
- OAMCE (Organ. Africana e Malgaxe de Cooper. Económica) depois OCAM (Organ. Conj. Africana e Malgaxe), depois OCAMM (Organiz. Conjunta Africana, Malgaxe e Mauriciana, (aliada no começo à UAM) (União Africana e Malgaxe) (Congo-Brazzaville e Zaire até 1972, Camarões, Chade e Madagascar até 1973)
- OUA (Organização da Unidade Africana - desde 1963) (participam todos os países independentes, exceto a União Sul-Africana e a Rodésia)
- UDEAC (União Alfanfandegria e Económica da África Central - desde 1960) à qual se aliou URAC (União das Repúblicas da África Central) - a esta última não aderiram os Camarões

- Limites em 1974
- Limites anteriores
- Zona onde há ou houve movimentos de libertação (e respectivas datas)
- Zonas de conflito ou guerrilha
- Data de independência
- Reivindicações territoriais
- Incidentes, ocasiões de atrito
- Acordos bilaterais entre Estados
- Territórios ocupados por Israel em junho de 1967
- Sede de conferências ou tratados
- Golpes de Estado