

Dialogismo e polifonia em Jean Rouch

Uma análise de “Jaguar”*

Caio Bortolotti Batista **

Resumo

O presente artigo se propõe a pensar o cinema de Jean Rouch sob a luz dos mais recentes paradigmas da etnografia, tomando como ponto de partida as considerações do historiador da antropologia James Clifford (1998) sobre dialogismo e polifonia. Por meio da análise de “Jaguar” (1954-1967), filme central na obra de Rouch, observam-se as possibilidades de um dispositivo em que múltiplos discursos culturais são postos em relação, e que proporciona aos personagens, em conjunto com o antropólogo-cineasta, a construção diegética de seus mundos sensíveis através de operações de dissenso (RANCIÈRE, 1996) e procedimentos de improvisação.

Palavras-chave: Cinema; etnografia; Jean Rouch.

Abstract

This article proposes a thought on Jean Rouch's cinema in the light of the most recent paradigms of ethnography, taking as a starting point the considerations of the historian of anthropology James Clifford (1998) on dialogism and polyphony. Through the analysis of "Jaguar" (1954-1967), a central film in Rouch's work, one can observe the possibilities of a device in which multiple cultural discourses are brought into relation – a device that allows the characters, together with the anthropologist-filmmaker, the diegetic construction of their sensitive worlds from operations of dissent (RANCIÈRE, 1996) and improvisation procedures.

Keywords: Cinema; ethnography; Jean Rouch.

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.

Narração de Jean Rouch no filme “Jaguar” (1954-1967)

* Trabalho apresentado no XIII Póscom, de 23 a 25 de novembro de 2016, no GT6 - Antropologia & Comunicação.

** Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da UFRJ (PPGCOM-UFRJ). E-mail: caibortolotti@gmail.com.

1. Introdução

Jean Rouch (1917-2004) foi um personagem de múltiplas camadas. Antropólogo, defendeu sua tese de doutorado na Sorbonne (Nanterre) em 1952 – sob a orientação de Marcel Griaule – obtendo na comunidade acadêmica o reconhecimento por seu trabalho de campo com os Songhay, grupo étnico da África Ocidental. Cineasta, foi um prolífico artista, realizando mais de uma centena de filmes, a maior parte no continente africano, de forma tão instigante quanto inovadora, influenciando de maneira decisiva alguns dos mais importantes nomes do neorrealismo italiano e da Nouvelle Vague francesa (além de muitos outros movimentos pelo mundo afora, como o próprio Cinema Novo brasileiro). Em 1953, participou da criação do Comitê do Filme Etnográfico do Museu do Homem, na França, e não se furtou a participar diretamente dos principais debates impostos às ciências humanas a partir de meados do século XX. Fez parte de bancas julgadoras de icônicos festivais de cinema nos anos 1960 e 1970 e ajudou a apontar caminhos para toda uma geração de jovens realizadores que amadureceria seu talento nas décadas seguintes (SILVA, 2010).

Mesmo se considerarmos exclusivamente o Rouch “fazedor de filmes” (correndo o risco de sérias perdas de profundidade) ainda encontraremos camadas, caminhos aparentemente paradoxais. Afinal, ele fazia documentários, filmes etnográficos ou filmes de ficção? Surge o termo “etnoficção”:

Localizada na vanguarda dos questionamentos que têm marcado os estudos do documentário nas últimas décadas, assim como no que diz respeito as preocupações que têm caracterizado o debate antropológico, sobretudo a partir dos anos de 1980, a etnoficção que foi realizada por Jean Rouch constitui, assim, um objeto igualmente privilegiado para aprofundar a compreensão da relação entre o documentarista e os sujeitos por ele filmados, permitindo compreender melhor as engrenagens de uma relação que tem unido cineastas e seus personagens na encenação de diferentes perspectivas sobre o real. (COELHO, 2013: 16)

No pós-guerra, vozes antes inaudíveis começaram a emergir na esteira das lutas anticolonialistas, trazendo potência para novas políticas da estética e abordagens experimentais no encontro com a alteridade. Quem sou “eu” para falar do “outro”? O projeto rouchiano buscou operar seu modo de produção com vistas a deslocar (e multiplicar) o ponto de vista da etnografia, método científico utilizado pela antropologia, e firmar sua inscrição no mundo sensível de diversas maneiras, com implicações políticas específicas, as quais se pretende discutir neste trabalho. Tomo

como ponto de partida as considerações do historiador da antropologia James Clifford (1998) para investigar de que forma Jean Rouch, em seus filmes, se movimenta entre os paradigmas da escrita etnográfica, e, dentro dos limites deste trabalho, busco expandir para o cinema de Rouch aquilo que Clifford se propôs a pensar em relação à escrita textual. Em seguida, amplia-se a discussão para outros aspectos de sua estética fílmica e seu modo de produção artística.

A filmografia do antropólogo-cineasta, que compreende meio século de realização, passou por várias fases e percursos. Neste trabalho, proponho a analisar o filme “Jaguar” (1954-1967), por considerar o seu lugar central na obra de Rouch. Ele mesmo diria que todos os filmes que faria a partir de então seriam sempre “Jaguar” (ROUCH, 2003: 164). A estrutura narrativa de “Jaguar” é característica da fase mais fundamentalmente etnográfica de seus filmes, com elementos que de qualquer modo influenciariam direta ou indiretamente toda sua produção a partir de então.

2. “Jaguar”

A história conta a trajetória de três jovens que vivem no Níger rural, Illo, Lam e Damouré, e que imigram para a Costa do Ouro, antiga colônia do Reino Unido e atual Gana, em busca de melhores oportunidades de trabalho. Na verdade o filme foi um experimento proposto por Rouch (na época, pesquisando o fenômeno migratório na região), que convida os três para a realização da viagem, a fim de documentá-la de alguma maneira.

Em acontecimentos episódicos ditados livremente pelos encontros fortuitos da estrada, vamos conhecendo melhor os três viajantes, que criam muita empatia com o espectador através de um imperturbável bom-humor e inventividade. Há desde o encontro com a tribo dos Somba (em que a questão da alteridade se coloca de forma pungente), passando por um mergulho inédito no mar, até as dificuldades na alfândega, na travessia da fronteira, que os protagonistas superam de forma espirituosa (primeiro tentam conversar com os policiais e convencê-los – diante da negativa, decidem simplesmente passar por trás deles sem que os vejam), entre muitas outras situações inusitadas.

Ao chegarem na Costa do Ouro, eles se separam, e passamos a acompanhar as aventuras de cada um paralelamente. Damouré é o galã conquistador que consegue, depois de alguns “bicos”, alcançar um bom cargo em uma empresa de obras e atinge seu objetivo: torna-se um “Jaguar”, gíria de origem inglesa que significa, nas palavras dele, *“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 tranquilamente”¹. Illo, o pescador, arranja trabalho no porto como “*kaya-kaya*”, carregador. Acaba se confrontando com uma realidade muito mais complexa do que estava acostumado em sua terra natal – um homem não pode mais ganhar sua vida numa relação direta com a natureza, ele deve negociar com outros homens. Lam, o pastor, também se depara com desafios: após trabalhar com o gado em uma região rural, torna-se vendedor no mercado. Depois vai conhecer as minas de ouro que os ingleses exploram e que dão nome à colônia.

Os três conhecem a cidade grande, se perdem, se encantam. O mundo se expande. Depois de alcançar seus objetivos, os jovens se encontram finalmente no mercado da cidade e montam uma tenda para vender produtos diversos. O sucesso do empreendimento é a deixa para que eles resolvam que é hora de ir para casa. De volta ao vilarejo no Níger, são recebidos como reis em uma grande festa, mas logo o cotidiano se impõe novamente. Contudo, os personagens estão mais “densos”: sua subjetividade foi aprofundada. Ilo consegue capturar um hipopótamo. Lam deixa sua família orgulhosa. Damouré talvez peça uma moça em casamento.

A narrativa é construída a partir de imagens captadas com a câmera na mão, sem som direto, sem grandes planejamentos prévios, com a limitação de 25 segundos para cada plano, por conta da câmera de 16mm utilizada por Rouch. O cineasta encorajou os três protagonistas a improvisarem como quisessem suas ações e modos de ser, seguindo-os aonde fossem. Depois, na pós-produção, mais de dez anos após a viagem, utilizou um recurso fascinante: projetou as imagens captadas e pediu a eles que se lembrassem do que haviam vivido e contassem a um interlocutor fictício, Adam, o que tinham dito, pensado e visto naqueles momentos – com irrestrita liberdade. Eles também interpretam a voz de outras pessoas que são mostradas na tela, modificando levemente o timbre para diferenciar quem fala. Como resultado, temos um incessante diálogo que *narra* todo o filme, uma projeção contínua de subjetividades nas imagens, uma resignificação de tudo o que vemos na tela, muitas vezes com adição de camadas de humor a cenas que de outra forma poderiam ser tomadas como “sérias”.

Além disso, Rouch apresenta sua própria voz como um recurso *suplementar* de narração em off, com o uso de uma entonação específica, muito mais poética do que neutra ou objetiva, como se estivesse com amigos em volta de uma fogueira.

3. Dialogismo e polifonia

Em seu texto “A autoridade etnográfica”, James Clifford (1998) demonstra como os diversos modos de escrita etnográfica (experiencial, interpretativo, dialógico e polifônico) surgiram para dar conta de um mundo sempre em transformação, e como uma certa autoridade etnográfica no discurso sobre o “outro” começou a entrar em crise na contemporaneidade. O autor toma o cuidado de não declarar obsoleta nenhuma das formas de escrita citadas, que podem sempre ser atualizadas, revistas, e que não precisam nem ao menos ser excludentes. Os aspectos dialógico e polifônico dos mais recentes paradigmas etnográficos, no entanto, serão focados aqui por encontrarem grande ressonância em toda a dramaturgia de “Jaguar”. Para Clifford,

Torna-se necessário conceber a etnografia não como a experiência e a interpretação de uma “outra” realidade circunscrita, mas sim como uma negociação construtiva envolvendo pelo menos dois, e muitas vezes mais, sujeitos conscientes e politicamente significativos. Paradigmas de experiência e interpretação estão dando lugar a paradigmas discursivos de diálogo e polifonia. (CLIFFORD, 1998: 43).

Em “Jaguar” existem muitos diálogos, de muitas camadas, quase em sua totalidade frutos de improvisação. Há, como organizador narrativo maleável, o relato de Illo, Lam e Damouré, em que eles “explicam” com suas palavras a seu interlocutor, Adam, o que estão vendo nas imagens (“*Todas essas pessoas que você vê, Adam, com um capacete de ferro, que parecem velhos soldados de Napoleão, são os mineiros.*”). O nome Adam parece ter sido escolhido como uma ironia para o interlocutor ideal, aquele sem preconceitos, sem conhecimento, que seria mesmo o próprio etnógrafo primordial, a quem os narradores inclusive se dirigem com questões (Damouré pergunta: “*Acha que foi Deus quem fez as árvores assim, Adam?*”). Mas além de narrarem as imagens de modo inventivo e bem-humorado, ao acrescentarem tiradas espirituosas e observações que vão de esclarecedoras a cínicas, Illo, Lam e Damouré também dialogam entre si, se perguntam coisas (“*Por que você não anda devagar?*” “*Porque o mercado é grande.*”), abusam da função fática da linguagem (“*Concordo.*” / “*O que você disse?*”), zombam uns dos outros com base nas imagens (“*Ilo é gentil, não é? Mas é feio como um sapo.*”) e contribuem para uma permanente posta em questão de seus discursos.

Também é possível considerar a narração de Rouch como apenas mais uma voz nesse diálogo: ele não reclama para si nenhum lugar privilegiado, e sua narração serve menos para reivindicar um lugar de experiência (modo experiencial) ou estabilizar o que está sendo mostrado e perceber a cultura como texto (como pretende a antropologia interpretativa) do que para 1) se

incluir entre as vozes presentes, gerar mais estranhamento, e 2) lembrar que os atores não estão “sozinhos” nessa empreitada.

No primeiro caso, fazendo uso do discurso indireto livre, é o narrador de um “causo”, pode estar dizendo a verdade, ou não: *“Ilo 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.’”*, ele nos conta.

No segundo caso, fala na primeira pessoa do plural: *“Andamos a pé durante meses, trabalhamos em condições difíceis, mas isso não tem importância. Agora, é a viagem de volta. Estamos voltando para casa.”* É uma voz que escapa tanto do papel legitimador quanto do papel unificador de discurso: constitui apenas um adendo poético, afinal, ele também está ali e não é necessário esconder isso.

E, claro, se estamos falando de cinema, não podem ficar de fora os “diálogos” entre os elementos discursivos próprios da linguagem audiovisual: entre imagens e comentários de Ilo, Lam e Damouré; entre imagens e música; entre imagens e ruído; entre atuações mais encenadas e performances mais espontâneas; entre a fabulação pura e o documentário tradicional.

Porém, seguindo os passos de Clifford, percebe-se que o dialogismo, para cumprir seu papel de deslocamento de uma autoridade etnográfica colonialista, não é suficiente apenas enquanto *forma* de escrita, mesmo que esse diálogo seja literal, “pois, como Steven Tyler (1981) assinala, embora Sócrates apareça como um participante descentrado em seus encontros, Platão retém o pleno controle do diálogo” (CLIFFORD, 1998: 44). Esse controle pode representar um entrave para a desconstrução da autoridade monológica e é alvo da crítica contemporânea direcionada tanto ao modo experiencial – com a tradicional observação-participante de Malinowski (1922), que se coloca como “aquele que esteve lá” e por isso tem o ponto de vista privilegiado –, quanto ao modo interpretativo – que vê a cultura como texto e dá ao etnógrafo a missão de traduzi-lo na escrita. Para a garantia da desestabilização dessa autoridade que está sendo questionada, há a necessidade de algo para além do mero *formato* dialógico.

Clifford aponta para novas estratégias que vinham sendo buscadas por alguns antropólogos. Victor Turner (1967), por exemplo, descreve a cultura muito mais como “relação”. Ele traz para sua etnografia o aspecto polifônico – várias vozes e subjetividades – e os bastidores de toda a dinâmica de sua função para esse registro. Além de apresentar a própria autocrítica da

disciplina antropológica, Clifford busca também em outros campos intelectuais os modelos que podem servir como parâmetro para outros modos etnográficos:

Uma posição útil – ainda que extrema – é trazida pela análise de Bakhtin sobre o romance “polifônico”. Uma condição fundamental do gênero, ele argumenta, é que ele representa sujeitos falantes num campo de múltiplos discursos. O romance luta, com, e encena, a heteroglossia. Para Bakhtin, preocupado com a representação de todos não-homogêneos, não há nenhum mundo cultural ou linguagem integrados. Todas as tentativas de propor tais unidades abstratas são constructos do poder monológico. Uma “cultura” é concretamente, um diálogo em aberto, criativo, de subculturas, de membros e não-membros, de diversas facções. (...) Para Bakhtin, o romance polifônico não é um *tour de force* de totalização cultural ou histórica (como críticos realistas como Georg Lukács e Erich Auerbach argumentaram), mas sim uma arena carnavalesca de diversidade. (CLIFFORD, 1998: 49-50)

Esse olhar da etnografia para a escrita ficcional pode ser transposto de forma bastante interessante para o contexto de “Jaguar”, em que os atores fazem o papel de si mesmos através de criações subjetivas de seus modos de ser, sem maiores preocupações com uma “realidade” objetiva. É o lugar estético do “outro” a partir do real e rumo à história contada. Essa busca de estratégias dentro da ficção nos leva às formulações de Jacques Rancière (2005), de que vivemos um período em que se manifesta o regime estético das artes, um regime que abriu espaço político para outros modos válidos de apreensão e criação da realidade sensível. Segundo o filósofo francês,

Trata-se de constatar que a ficção da era estética definiu modelos de conexão entre apresentação dos fatos e formas de inteligibilidade que tornam indefinida a fronteira entre razão dos fatos e razão da ficção, e que esses modos de conexão foram retomados pelos historiadores e analistas da realidade social. Escrever a história e escrever histórias pertencem a um mesmo regime de verdade. (...) A política e a arte, tanto quanto os saberes, constroem ficções, isto é, rearranjos *materiais* dos signos e das imagens, das relações entre o que se vê e o que se diz, entre o que se faz e o que se pode fazer. (RANCIÈRE, 2005: 58-59)

Mas ao final do processo, quem é autor dessa ficção? A pergunta se faz também de outra maneira: quem sou esse “eu” *que fala* do “outro”? Quem sou “eu”? Quem é o “outro”? Quem é essa autoridade que produz um discurso que escapa propositalmente às intenções de um Rouch pré-filmagens, e não se territorializa, não se estabiliza?

Ora, se Lam, Illo e Damouré são personagens criados por eles próprios e com suas vozes autônomas, em um diálogo entre si de forma não controlada, então eles estão, para fazer uso do conceito de Daniela Versiani (2002), realizando já suas “autoetnografias”. Segundo a autora,

(...) o conceito de *autoetnografia* pode servir como ponto de partida para a leitura de textos autobiográficos reunidos sob uma identidade coletiva. A presença do prefixo *auto* do grego *autós*, serve de alerta contra a supressão das diferenças intra-grupo, enfatizando as singularidades de cada sujeito/autor, enquanto o termo *etno* localiza, parcial e pontualmente, esses mesmos sujeitos em determinado grupo cultural. (VERSIANI, 2002: 68)

Assim, não faz sentido privá-los da autoria aqui (assim como da autoridade), se esses jovens estiveram ativamente engajados na criação dos personagens, da *mis-en-scène*, dos diálogos, da narração, enfim, da história. Rouch talvez tenha o crédito de criação do dispositivo que catalisa essas relações, mas foi ele quem criou o filme?

Na verdade, a autoria é compartilhada, talvez ainda informalmente². Claro que Rouch adiciona, por exemplo, sons (fictícios) da multidão reagindo em êxtase à chegada de Damouré em Acra, projetados pela ideia de um sujeito-personagem que se vê como um galã – mas Rouch não inventou essa personalidade, apenas embarca em seu jogo. É um processo coletivo. E se não há mais uma autoridade unificadora, um sujeito privilegiado da experiência no mundo sensível e que é seu porta-voz, nem tampouco uma autoridade que reúne em si a capacidade de interpretar a totalidade do ser/estar cultural, os “nativos” são os etnógrafos de si mesmos.

Vale ressaltar que essa porta foi aberta pelo próprio Rouch quando fazia reflexões sobre o próprio trabalho:

Tudo que eu posso dizer hoje é que no campo, o simples observador se modifica. Quando ele está trabalhando, ele não é mais aquele que cumprimentou o velho na entrada da aldeia. Para usar a terminologia vertoviana, ele está “cine-etno-olhando”, ele “cine-etno-observa”, ele “cine-etno-pensa”. Aqueles que o confrontam modificam a si mesmos de forma similar quando começam a confiar nesse visitante estranho e habitual. Eles “etno-mostram” e “etno-falam” e, na melhor das hipóteses, eles “etno-pensam”, ou melhor ainda, eles têm “etno-rituais”. É esse permanente “cine-diálogo” que me parece uma das perspectivas interessantes do atual progresso etnográfico: o conhecimento não é mais um segredo roubado, a ser consumido em um momento posterior nos templos ocidentais do conhecimento. É o resultado de uma busca sem fim onde etnógrafos e etnografados se encontram em um caminho que alguns de nós já estamos chamando de “antropologia compartilhada”. (ROUCH, 2003: 185, tradução nossa)

Mesmo que Rouch inevitavelmente detenha o controle final dos diálogos, pois possui como prerrogativa a montagem do filme, ele não unifica o discurso em torno de sua compreensão pessoal. Ao contrário, busca abrir brechas para uma autonomia das vozes que participam do diálogo, por meio desse criar ficcional, da improvisação.

O conceito de antropologia compartilhada encerra mesmo uma ideia do que significa uma etnografia: a constituição de uma relação. Para Rouch sua pesquisa precipita e faz parte do

contexto de pesquisa sendo a própria pesquisa fruto desta proposição. O que questiona, por sua vez, as noções de autenticidade e autoridade acentuando a noção de co-autoria na aceção de um contraste de visões partilhadas, em que o conhecimento advém justamente desta explicitação da relação entre o pesquisador e o pesquisado. (GONÇALVES, 2008: 199)

Verifica-se deste modo que “Jaguar”, além de dialógico na forma e na estrutura do discurso, é também o filme polifônico por excelência: a quantidade e a qualidade de vozes e subjetividades neste filme de Rouch se multiplicam a cada minuto da narrativa. Vozes misturadas da multidão, canções (a própria música-tema), cantos rituais, ruído, falas em diversas línguas, com destaque para o uso da língua materna dos personagens, sem a aparente preocupação em fazer sentido para o espectador ocidental tradicional. O espectador que domine a língua *Djerma*, por exemplo, terá outra compreensão do filme. De qualquer forma, esses modos de produção podem ser vistos como sintomas das “reinvenções” por que vai passando a antropologia como um todo no final do século XX.

É intrínseco à ruptura da autoridade monológica que as etnografias não mais se dirijam a um único tipo geral de leitor. A multiplicação das leituras possíveis reflete o fato de que a consciência “etnográfica” não pode mais ser considerada como monopólio de certas culturas e classes sociais no Ocidente. (CLIFFORD, 1998: 57)

A implosão da autoridade etnográfica faz com o que o consenso em torno dos significados das imagens, ações e falas dos personagens seja praticamente inexistente – mesmo no diálogo *em off* entre eles há discordâncias e perguntas sem resposta. A duração de 25 segundos dos planos, imposta pela limitação tecnológica da câmera, também contribui para esse “diálogo automático”, às vezes *nonsense*, mas frequentemente revelador. Os discursos culturais vão se acumulando numa “relação” narrativa, e é exatamente desta maneira que os personagens, junto com Rouch, controem seu mundo sensível, a partir de numerosas operações de dissenso, que, segundo Rancière, constituiria

(...) não um conflito de pontos de vista nem mesmo um conflito pelo reconhecimento, mas um conflito sobre a constituição mesma do mundo comum, sobre o que nele se vê e se ouve, sobre os títulos dos que nele falam para ser ouvidos e sobre a visibilidade dos objetos que nele são designados. (RANCIÈRE, 1996: 374)

A potência política do discurso dialógico e polifônico dentro do filme etnográfico de Rouch pode ser verificada no estabelecimento de novas e mais interessantes “partilhas do sensível”

– para utilizar novamente um conceito de Rancière (2005) – que já não sejam perpetuadoras de modos colonialistas e eurocentristas. Preconceitos são suspensos e outras formas de ser no mundo são vislumbradas. Essa dinâmica contribui para uma fabulação não dialética, que Rouch creditava à percepção da diferença não como restrição, mas como adição (GONÇALVES, 2008: 21), de modo a tornar o filme mais interessante.

O modo de filmar em “Jaguar” também segue por um caminho dialógico e de dissenso, buscando a improvisação como elemento-chave. Trata-se não apenas da improvisação do próprio cineasta – que leva a câmera por estradas e paisagens, por cidades e multidões, por rituais, por festas de campanhas políticas, por situações as mais diversas (e adversas), como se fosse parte de seu corpo –, organicamente imbricado naquilo que presencia (a explosão do cine-olho de Dziga Vertov, agora um “cine-corpo”, um “cine-afecto” etc) e politicamente atento à criação de um dispositivo fílmico aberto, construído em “tempo real”, cronologicamente, nos limites do rolo de filme, mas também da improvisação dos atores (quem é o “outro”?), que se apropriam ativamente dos recursos técnicos/discursivos disponíveis para dar forma à sua própria subjetividade, em performances e criações coletivas instáveis e surpreendentes.

Essa improvisação (tanto na cena das imagens, quanto, posteriormente, no áudio dos comentários) posta em curso pelo dispositivo fílmico de Rouch é talvez a parte mais importante do modelo de etnografia empreendido pelo antropólogo-cineasta em seus filmes, e traz desdobramentos que apenas hoje estão sendo mais amplamente discutidos, tanto no domínio da antropologia como no da arte.

4. Conclusão

É possível afirmar que o filme “Jaguar” está profundamente afinado com os mais recentes debates da antropologia descritos por James Clifford, no que diz respeito às preocupações de questionamento da autoridade etnográfica monológica fundada na criação da etnografia moderna, por ser dialógico em sua intenção e forma, ao mesmo tempo que polifônico em quantidade e qualidade.

Rouch consegue dar conta de uma série de desafios da antropologia, exatamente porque utiliza assumidamente a ficção como elemento narrativo e compartilha a autoria de sua “escrita” cinematográfica, acabando por proporcionar uma coletânea de “autoetnografias”. Essa intuição de

um uso aberto da ficção, e, principalmente, da ficção criada pelo “outro”, por sua vez, está diretamente relacionada ao regime estético das artes, que permite aos artistas outras possibilidades de percepção da experiência sensível. Além disso, pode-se dizer que a potência política de seus filmes decorre também do efeito resultante da improvisação, que depende de subjetividades em constante relação para acontecer e dar forma ao filme que assistimos.

Jean Rouch foi um personagem de muitas camadas, assim como são seus filmes, como “Jaguar”, que quase cinquenta anos depois de seu lançamento continua gerando debates e permitindo a descoberta de novos caminhos tanto para a arte quanto para a antropologia. A viagem de Illo, Lam, Damouré e Jean continua possível de ser feita e refeita, sempre com novos olhares, sempre com novas possibilidades.

Notas

1. Todas as transcrições literais de falas do filme (comentários e narrações) tiveram como referência a versão em DVD lançada pela Videofilmes em 2006 e suas legendas em português. Essas transcrições aparecem neste trabalho em itálico e entre aspas.
2. Em “Cocorico, Monsieur Poulet”, filme de 1974, Rouch vai dividir o crédito de diretor com seus atores.

Referências

- COELHO, Sandra Straccialano. Vozes da etnoficção: autoria e alteridade no cinema de Jean Rouch. 2013. Tese (Doutorado) - *Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas*, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2013.
- CLIFFORD, James. A autoridade etnográfica. IN: _____. *A experiência etnográfica: Antropologia e literatura no século XX*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1998.
- GONÇALVES, Marco Antonio. *O real imaginado: Etnografia, cinema e surrealismo em Jean Rouch*. Rio de Janeiro: Topbooks Editora, 2008.
- MALINOWSKI, Bronislaw. *Argonautas do Pacífico Ocidental*. São Paulo: Abril, 1978 [1922].
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental org; Ed. 34, 2005.
- _____. O dissenso. IN: *A crítica da razão*. São Paulo: Companhia das Letras; Brasília: Ministério da Cultura; Rio de Janeiro: Fundação Nacional de Arte, 1996.
- ROUCH, Jean. Jean Rouch with Enrico Fulchignoni. IN: FELD, Steven. *Cine-Ethnography – Jean Rouch. (Visible Evidence, 13)*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003.

SILVA, Mateus Araújo. *Jean Rouch 2009: Retrospectivas e Colóquios no Brasil (Org.)*. Belo Horizonte: Balafon, 2010.

TURNER, Victor. *The forest of symbols: aspects of Ndembu ritual*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1967.

TYLER, Stephen. Words for deeds and the secret world. IN: Papers from the parassession on language and behavior. *Proceedings of the Chicago Linguistic Society*. Chicago: Chicago University Press, 1981.

VERSIANI, Daniela Becaccia. Autoetnografia: uma alternativa conceitual. IN: *Letras de hoje: Estudos e debates em linguística, literatura e língua portuguesa*, v. 37, n. 4, 2002.