



***Petit à petit* ou das aventuras de Rouch através do espelho¹**

Sandra Straccialano Coelho²

Resumo

No espectro da vasta obra realizada por Jean Rouch, pouca atenção tem sido dada à produção mais propriamente (etno)ficcional do cineasta. Com o objetivo de avançar na análise desse aspecto da filmografia rouchiana, o presente artigo pretende discutir de que modo *Petit à petit* (1971), continuação de *Jaguar* (1954-1967), evidenciou e colocou em cena o desejo do cineasta e antropólogo francês em constituir uma antropologia compartilhada.

Palavras-chave: (etno)ficção, antropologia compartilhada

ABSTRACT:

In the spectrum of Jean's Rouch vast work, little attention has been given to his (ethno)fictional production. In order to advance in the analysis of this aspect in his filmography, this article discusses how *Petit à petit* (1971), a sequence of *Jaguar* (1954-1967), revealed and staged the desire of the French film maker and anthropologist to build a shared anthropology.

Keywords: (ethno)fiction, shared anthropology

Introdução

Incumbido pela televisão pública holandesa de acompanhar o trabalho de Jean Rouch na África no final dos anos de 1970, o escritor e cineasta Philo Bregstein acabou por se tornar um dos parceiros habituais de Rouch em seus filmes. Desse percurso, em que veio a ocupar diferentes posições³, assumiu um interesse

¹ Esse artigo tem como base parte da análise de *Petit à Petit* presente no quarto capítulo de minha tese de doutorado, "Vozes da etnoficção: autoria e alteridade no cinema de Jean Rouch", defendida junto ao Programa de pós-graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da Universidade Federal da Bahia em fevereiro de 2014.

² Docente do Programa de pós-graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da Universidade Federal da Bahia (PósCom/UFBa). Pesquisadora do Laboratório de Análise Fílmica (LAF – PósCom/UFBa) e do Centro de Estudos das Migrações e das Relações Interculturais da Universidade Aberta de Lisboa (CEMRI/UAb).

³ Philo Bregstein foi ator coadjuvante em *Dyonisos* (1984) e *Enigma* (1988), além de ter sugerido a ideia a partir da qual foi realizado *Madame l'eau* (1992), filme do qual foi corresponsável pela escrita do roteiro destinado à captação de recursos. Também realizou um documentário sobre Jean Rouch para a televisão holandesa, *Jean Rouch and his camera in the heart of Africa* (1986).



particular por aquela que entende como sendo uma produção híbrida, muitas vezes deixada em segundo plano na perspectiva de uma análise autoral da filmografia rouchiana. Interessadomais especialmente nas experiências (etno)ficcionais⁴ que foram realizadas por Rouch, traçou uma análise pessoal dessa produção, revelando aspectos fundamentais para a compreensãode um processoque geralmente se vê caracterizado segundo o princípio (pouco preciso) da improvisação (BREGSTEIN, 2007).

Em seu relato Bregsteinirá ressaltar, sobretudo,o fato de que tal improvisação não deve ser entendida como sinônimo de ausência de um planejamento ou mesmo de um *modus operandi* característico. Pelo contrário,para compreender o processo que era seguido pelo antropólogo e cineasta francês durante a realização de suas (etno)ficções, é preciso considerar a existência de uma lógica distinta que costumava ser sistematicamente seguida desde a elaboração inicial das linhas gerais de um roteiro:

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

Filmando, via de regra, segundo os mesmos procedimentos que utilizava na realização de sua obra etnográfica – ou seja, com baixo orçamento, câmera na mão, equipes mínimas e uso de luz natural, além do hábito de não gravar mais de uma vez a mesma cena – Jean Rouch costumava se reunir diariamente com seus colaboradores para imaginarem juntos a sequência das filmagens a serem cumpridas no mesmo dia, as quais ocorriam quase sempre durante o período de aproximadamente duas horas que antecedia o pôr do sol (momento em que as condições de luz eram consideradas ideais para o registro das imagens no território africano).

⁴Adoto aqui o termo (etno)ficção por considerar a dificuldade de estabelecer limites claros para um discurso propriamente ficcional no cinema de Jean Rouch em oposição a sua prática documental. Nesse sentido, Bregstein, por exemplo, irá incluir as chamadas etnoficções de Rouch no escopo de tais discursos, considerando que filmes como *Jaguar* e *Eu, um negro* representariam uma primeira fase, “semi-documental”, enquanto obras seguintes (dentre elas *Petit à Petit*) seriam exemplares de uma segunda fase de natureza mais ficcional. Frente à falta de um consenso penso que a opção adotada pode apontar para a fluidez e ambiguidade característica dessa produção



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

As cenas costumavam ser então filmadas seguindo a ordem cronológica desse roteiro imaginado, o que por vezes contrariava a lógica de produção habitual orientada segundo um ponto de vista exclusivamente econômico⁵. Contudo, esse procedimento respondia aos imperativos de uma experiência a ser compartilhada entre atores e cineasta que, preferencialmente, devia ser única – o que explica a resistência do diretor em repetir uma mesma cena, já que o instante do registro cinematográfico era considerado como um momento singular a ser vivenciado entre ele, sua câmera e os personagens.

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

Assim como em seus filmes antropológicos, Rouch sempre utilizou uma ‘montagem aproximada’ em seus filmes de ficção. Primeiro, o material era reunido e então o filme lentamente tomava forma. Contrariamente à edição padrão de um filme de ficção, que é baseada em um roteiro escrito previamente, os filmes de Rouch se concretizavam somente no processo de montagem. Durante esse processo, ele podia, para minha surpresa, anotar tudo sistematicamente, como se envolvesse uma documentação científica ou antropológica, a ponto de um roteiro detalhado surgir na sala de montagem [...] Com frequência, Rouch não voltaria a mexer em seus filmes de ficção por um tempo, retomando a

⁵ Bregstein cita, nesse sentido, as filmagens de *Madame l'eau* (1992). Realizadas simultaneamente na Holanda e no Níger, elas não foram concentradas em dois momentos distintos conforme o hábito seguido na maior parte das produções cinematográficas. Seguindo a ordem do roteiro, Rouch retornou uma segunda vez ao Níger após as filmagens realizadas na Holanda, conforme o desenvolvimento cronológico do enredo.



montagem apenas depois de meses, inclusive por estar envolvido com outros projetos. Às vezes tive minhas dúvidas e temi que o filme [*Madame l'eau*] nunca fosse concluído. O processo de maturação, contudo, contribuía para a montagem. Isso é impensável em qualquer produção cinematográfica normal devido às pressões dos produtores e o investimento feito⁶. Mais uma vez, a influência de seus documentários – nos quais Rouch podia passar anos editando livremente e voltando a filmar – se revelou. (BREGSTEIN, 2007, p.174; tradução nossa)

A partir desse relato, percebe-se a importância de destacar a existência de condições especiais de trabalho que sustentavam essa lógica distinta de realização, tais como o financiamento de Rouch por diferentes institutos de pesquisa e seu acesso facilitado a equipamentos para filmagem e edição. Tais condições possibilitaram, em grande medida, a realização de uma obra onde o ficcional se apresentou de forma particular ao ser realizado segundo os procedimentos característicos da prática da antropologia fílmica. Apoiado institucionalmente, e podendo trabalhar segundo condições semelhantes às quais se habituara no contexto de suas práticas de pesquisa, Rouch parece, contudo, ter transformado em um elemento de estilo aquilo que poderia ser encarado habitualmente como obstáculo à realização de um filme ficcional.

Essa breve introdução, no sentido de circunstanciar o processo de trabalho que costumava ser seguido nas produções (etno)ficcionais de Jean Rouch, deve servir de pano de fundo para a reflexão e análise de uma dessas produções que parece não ter recebido atenção suficiente na análise da filmografia rouchiana. Enquanto *Jaguar* (1954-1967) e *Eu, um negro* (1958) costumam ser considerados marcos de consagração na obra do cineasta e parte de uma primeira fase das derivas ficcionais presentes em seu cinema que é marcada pelo tensionamento das fronteiras entre os gêneros cinematográficos, filmes como *Petit à petit* (1971) e *Madame l'eau* (1992) costumam ser compreendidos como “obras menores” e muito mais próximas das ficções “genuínas” que foram realizadas pelo cineasta, tais como *Cocoricó! Monsieur Poulet* (1975), *Dyonisos* (1984) e *Le rêve plus fort que la mort* (2004).

É então a respeito desse segundo período das derivas ficcionais no cinema de Jean Rouch que o presente artigo irá se debruçar, ao empreender uma análise mais específica de *Petit à Petit*. Do ponto de vista aqui assumido, essa análise

⁶ Uma das poucas vezes em que Rouch se viu constrangido à lógica habitual dos produtores profissionais durante a realização de um filme de ficção, o resultado final foi aquele que é apontado como um dos seus maiores fracassos: *Dyonisos* (1984). Alguns autores, como Bregstein e Scheinfeigel, defendem a hipótese da relação entre o resultado negativo alcançado pelo filme e o fato de Rouch não estar habituado a trabalhar de acordo com os constrangimentos característicos de uma produção comercial.



interessa não apenas pelas continuidades mais evidentes desse filme com *Jaguar*, tais como os personagens e a temática da migração e da viagem, mas, sobretudo, pelo que ele pode revelar a respeito de um movimento identitário utópico que perpassa a produção (etno)ficcional do cineasta e que problematiza os desafios dessa prática simultaneamente cinematográfica e antropológica em que Jean Rouch inscreveu sua obra.

Uma continuação e seus problemas

Em 1971, pouco tempo após *Jaguar* (1954-1967) finalmente chegar às telas de cinema, Jean Rouch lançou a continuação das aventuras de Lam, Illo e Damouré. A ideia original de *Petit à Petit* se baseou nas *Cartas persas* (1721) de Montesquieu, narrativa epistolar em que dois viajantes persas descrevem e criticam para seus conterrâneos instituições e costumes ocidentais que são observados por eles durante uma viagem a Paris. Contudo, a relação entre o filme de Rouch e essa obra célebre do Iluminismo não é da ordem de uma adaptação cinematográfica propriamente dita, já que funciona muito mais sob o registro de uma inspiração inicial a partir da qual cineasta e personagens improvisaram suas aventuras em terras estrangeiras.

Partindo da ideia inicial de que a modesta sociedade estabelecida entre os três amigos de *Jaguar* havia prosperado, os mesmos personagens surgem na tela, anos depois, como empreendedores de sucesso e sócios de uma companhia de importação e exportação, a "Petit à Petit". Para responder ao franco crescimento dessa empresa, Damouré, que se apresenta em posição de liderança entre os sócios, se dispõe a viajar à Europa para encomendar o projeto de um edifício que deveria abrigar as novas instalações da companhia.

No entanto, como já citado, a despeito do sucesso de *Jaguar*, *Petit à Petit* não teve a mesma acolhida por parte da crítica. Para Paul Henley, por exemplo, "Ainda que existam certos paralelos superficiais com o texto de Montesquieu, *Petit à Petit* é, no conjunto, um trabalho menos sério, sendo, se alguma coisa, muito mais uma 'grande piada' do que *Jaguar*." (HENLEY, 2009, p.211; tradução nossa)

Para refletir mais detidamente sobre essa posição que acabou sendo ocupada pelo filme e que é reputada em grande parte, por Henley, ao seu caráter irregular⁷, acredita-se ser necessário levar em consideração a existência de duas

⁷ Segundo o autor, "Mas enquanto *Jaguar* e as etnoficções anteriores de Rouch foram alvo de uma recepção entusiasmada nas páginas dos *Cahiers du Cinéma*, de acordo com o catálogo preparado por René Predal, a revista permaneceu visivelmente silenciosa sobre *Petit à Petit* [...] Isso provavelmente tem relação com o fato de que, apesar dos tempos de exibição



versões distintas de *Petit à Petit*: uma longa, em 16mm, e que se encontra dividida em três partes de pouco mais de uma hora cada uma delas⁸; uma versão reduzida, em 35mm, e com duração de 96 minutos, na qual essas diferentes partes foram sintetizadas para a realização de uma versão comercializável do filme.

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

Já na segunda parte do filme, *Afrique sur Seine*, Damouré e Lam irão estender suas perambulações para outros países ocidentais, como a Itália e os Estados Unidos, ampliando ainda mais essa experiência migratória assim como os temas de seus diálogos, os quais passarão a incluir reflexões sobre o capitalismo. No decorrer de seus passeios, os personagens conhecerão Safi e Ariane, respectivamente uma prostituta de luxo senegalesa e uma jovem datilógrafa parisiense, as quais irão lhes apresentar novos aspectos da vida na cidade. O projeto para as novas instalações da companhia finalmente é concluído e os dois viajantes decidem voltar a Ayorou acompanhados de suas novas amigas e de um *clochard*⁹ que se tornara amigo de Lam.

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

serem aproximadamente os mesmos, enquanto *Jaguar* é conciso e espirituoso, *Petit à Petit* parece incoerente e desconjuntado, particularmente na terceira e última parte do filme quando a ação retorna a Ayorou" (HENLEY, 2009, p.214; tradução nossa)

⁸ A versão longa de *Petit à Petit* não foi comercializada e se encontra disponível para consulta na *Bibliothèque nationale de France* (BnF).

⁹ Vagabundo ou mendigo.



Damouré e Lam, desiludidos com essa experiência fracassada e com os rumos da “civilização moderna”, resolvem abandonar o mundo dos negócios e voltar a viver como nos primeiros tempos de sua amizade, fechando assim o ciclo narrativo que havia sido iniciado em *Jaguar*.

Essa rápida descrição das três partes do filme em sua versão longa permite perceber a unidade de cada uma delas. Além disso, é importante notar que essa divisão segundo etapas do enredo se vê vinculada, igualmente, a tonalidades distintas que irão marcar cada uma das partes nessa versão mais longa do filme: na primeira, protagonizada em grande parte por Damouré, o humor característico das performances do personagem, já prenunciado em *Jaguar*, é o que domina a cena fílmica, enquanto a última parte, com seus vários personagens e situações inusitadas, se apresenta ao espectador muito mais como uma sucessão de episódios onde é possível identificar uma inspiração nitidamente surrealista¹⁰. Entre esses dois extremos do filme, *Afrique sur seine*, por sua vez, parece surgir como um momento de transição, em que novos contextos e personagens vão sendo incorporados à aventura de Damouré e Lam, operando uma abertura para a improvisação de situações que muitas vezes parecem distanciar *Petit à Petit* da ideia original em que inicialmente se viu inspirado. Um manuscrito do próprio cineasta, *À propos de Petit à Petit*, redigido em 1985, fornece algumas pistas quanto às causas dessas transformações que ocorreram ao longo do filme:

Quando, com Damouré Zika, Lam Ibrahima Dia e Illo Gaudel, velhos amigos de sempre, improvisamos o filme “Jaguar” em 1954, 1955, e tivemos a ideia de criar no mercado de Kumasi (na Ghana atual) uma “sociedade” de nome “*Petit à petit/oiseau fait sonbonnet*” [...] já pensamos em uma continuação dessa aventura africana.

Em 1966, Damouré Zika foi enviado para um estágio na UNESCO... decidimos imediatamente começar um filme sobre Damouré descobrindo Paris... Em poucos dias improvisamos um roteiro do qual apenas conhecíamos o princípio e o final: a sociedade Petit à petit, tendo que construir um arranha-céu às margens do rio Niger, enviou seu chefe para conhecer Paris e seus edifícios...

Durante 5 meses Damouré, sozinho, descobriu Paris e escreveu suas “Cartas persas” ...

Estávamos prontos para filmar dois anos mais tarde, na primavera de 1968, mas o mês de maio nos fez sonhar com outras aventuras.

No outono de 1968, tudo estava pronto, e “Petit à petit” partiu em uma viagem de longo curso... Será que hoje ele já retornou? ... (ARCHIVES FRANÇAISES DU FILM, 2010, p.95; tradução nossa)

¹⁰ Seu exemplo mais evidente no filme é a festa realizada no Niger, em que convidados e garçons se divertem literalmente dentro do rio. A influência surrealista no trabalho de Jean Rouch é de extrema importância e tem sido apontada pela maior parte dos autores dedicados ao estudo de sua obra. Sobre esse aspecto específico da filmografia rouchiana ver, sobretudo, o segundo capítulo de HENLEY (2009), “*The Surrealist Encounter*”.



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

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

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



em vista que exemplos de performances nitidamente amadoras podem ser igualmente observados nas etnoficções anteriores do cineasta sem que isso tenha constituído necessariamente um problema.

Porém, seguindo essa mesma linha de raciocínio para justificar a recepção distinta a cada um dos filmes, acredita-se que o elemento fundamental nesse processo poderia realmente estar vinculado às condições técnicas particulares que foram enfrentadas pelo cineasta em cada uma das realizações. Porém, diferente do que é apontado por Henley, estaria relacionado não exatamente a uma deficiência de *Petit à Petit*, mas sim a qualidades que podem ser identificadas tanto em *Jaguar* como em *Eu, um negro* e que se vinculam, em grande parte, aos efeitos *damise-en-scène* particular dos diferentes comentários improvisados pelos personagens que foram posteriormente sincronizados às imagens. A utilização desse recurso foi responsável por fazer conviver em um mesmo momento desses filmes diferentes vozes, subjetividades, espaços e temporalidades, conferindo a eles uma densidade ambígua característica. Paradoxalmente, quando a impossibilidade técnica de registro sincrônico se viu superada, as (etno)ficções realizadas por Rouch parecem ter perdido algo de sua potência, ainda que temas, questões e mesmo personagens tenham sido revisitados nesses filmes posteriores.

Dito em outras palavras, defende-se, aqui, que muito mais do que relacionada a uma deficiência dos atores ou à falta de coesão, a diferença na recepção de *Jaguar* e *Petit à Petit* deve ser relacionada, principalmente, ao êxito da solução que foi encontrada por Jean Rouch para o enfrentamento das limitações técnicas que eram próprias ao contexto de realização de suas primeiras etnoficções. Nesse sentido, se vincularia muito mais às particularidades que inscreveram *Jaguar* e *Eu, um negro* entre os principais marcos da carreira do cineasta, do que propriamente a problemas de *Petit à Petit* (ainda que não se negue a existência de alguns deles).

Feita essa contextualização inicial, cumpre agora investigar de que modo *Petit à Petit* atualizou e mesmo pôs em evidência questões centrais da obra de Jean Rouch que já se apresentavam em suas (etno)ficções anteriores. A despeito de defender a inferioridade do filme com relação a *Jaguar* e considerá-lo uma "piada" do cineasta, Henley admite que "Contudo, considerando que o foco da atenção dos expedicionários africanos é a sociedade europeia, esse filme certamente tem uma reivindicação mais forte do que *Jaguar* enquanto exemplo de uma 'antropologia reversa', ainda que não tenha sido baseado em uma pesquisa etnográfica sistemática prévia." (HENLEY, 2009, p.211; tradução nossa)



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

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

Para uma análise mais detida, tanto sobre a forma como tal inversão se vê construída enquanto “visão de cinema” consideraremos, agora, um trecho específico de *Petit à Petit*, compreendido desde a chegada de Damouré em Paris até a sequência em que o personagem irá assumir explicitamente o personagem de um etnólogo pelas ruas da cidade.

Damouré, ou um etnólogo em Paris

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

Desses primeiros momentos em diante, tudo aquilo que se vê e ouve no filme foi realizado, ao que tudo indica, segundo o procedimento que era habitualmente seguido por Rouch e seus personagens nas suas experiências (etno)ficcionais. Dos postais inspirados pelas observações de Damouré, assim como



dos diferentes encontros que em parte foram arranjados para reuni-lo a conhecidos do cineasta no período em que o filme foi realizado, é que se construirá a cine-etnografia dos parisienses.

Porém, antes de encarnar um etnólogo que faz sua pesquisa de campo pelas ruas da cidade, Damouré, ainda em seu papel de empresário, tem que visitar o escritório de Monsieur Cabou¹¹, arquiteto responsável pelo projeto da nova sede da Petit à Petit. Na verdade, essa sequência vai ser registrada no escritório do próprio produtor do filme, Pierre Braunberger, e é possível observar diversas latas de películas empilhadas no canto esquerdo do quadro assim que Damouré entra nesse local. De acordo com o caráter quase sempre *non-sensados* diálogos do filme, os personagens pouco falam sobre o projeto do arranha-céu desejado e a conversa acaba se encaminhando para um tom de aconselhamento, com M. Cabou revelando a Damouré o que seria necessário para realmente conhecer Paris:

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

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

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

[...]

Monsieur Cabou: Mas é preciso que aprenda a geografia de Paris... não sei... os hábitos, os costumes das pessoas, a maneira como elas comem, se divertem, como trabalham, como vão ao trabalho...¹²

O diálogo que é travado nesse momento opera uma transição importante no filme, ao abrir espaço para a encenação de uma nova identidade para o protagonista. Encarregado da descoberta dessa cidade, de seus habitantes e respectivos costumes, será preciso que ele abandone temporariamente seu papel de empresário para improvisar o de um cientista dedicado a investigar a “tribo parisiense”.

É possível observar que o deslumbramento inicial de Damouré com a Paris “magnífica” se transformará gradativamente, ao longo do filme, em uma atitude crítica, à maneira das *Cartas persas*. Do incômodo com o clima frio e chuvoso, assim como com a falta de sol e ar puro, o personagem partirá, finalmente, para a

¹¹ Interpretado pelo cineasta Charles Chaboud.

¹² Todos os diálogos do filme transcritos no presente artigo foram traduzidos livremente a partir do original.



crítica social e de costumes ao final desse primeiro momento de sua estadia. Caminhando pelas ruas de Paris, finalmente no papel de um etnólogo, ele irá abordar diferentes pedestres em busca de dados para sua pesquisa.

O personagem surge nas ruas da capital francesa carregando um novo material de trabalho. Além de sua pasta de couro, Damouré carrega um pequeno caderno de campo, caneta e um curioso instrumento destinado à realização de medidas antropométricas¹³. Sua primeira “vítima” será um jovem marinheiro, ao qual pede permissão para verificar as medidas, justificando realizar *“etnologia para a televisão”*.

Damouré parece aceder, nesse momento, a um novo grau de invenção de si próprio. É possível afirmar que esse pesquisador que agora é vivido por ele se apresenta como uma espécie de personagem improvisado de segundo grau, já que engendrado a partir de seu outro personagem: o empresário. Ambos são interpretados de forma precária e estereotipada, o que tem um efeito cômico evidente no filme.

Nesse sentido, em determinados momentos o personagem se apresentará a seus entrevistados como “funcionário da televisão” (do mesmo modo como faz com o marinheiro), para logo em seguida se contradizer ao declarar que estaria apenas interessado na obtenção de um diploma universitário. Do ponto de vista da experiência de recepção, a falsidade do papel que Damouré representa nessa sequência é não só evidente como, sobretudo, divertida, já que, diferente de cada um dos pedestres a quem o personagem supostamente enganaria, o espectador compartilha com o personagem as tramas desse engodo.

Ao mesmo tempo, Damouré parece suficientemente à vontade na encenação desse novo papel, apesar de anotar desajeitadamente as medidas do rapaz ao mesmo tempo em que tenta equilibrar com dificuldade seus instrumentos de trabalho. Sua falta de habilidade com a parafernália que carrega, assim como as diferentes “conversas fiadas” que utilizará para justificar seu assédio aos pedestres parisienses, parecem mais uma vez evitar com que o espectador adira de fato à narrativa ficcional. Trata-se, evidentemente, da estratégia de oferecer ao espectador a “verdade” de uma encenação cômica destinada exclusivamente à crítica dos costumes parisienses e, para tanto, convocá-lo para uma fruição diversa

¹³ Método criado no séc. XIX e utilizado, em termos gerais, para a análise estatística dos corpos através de suas medidas. Relacionado à institucionalização da antropologia moderna, serviu de base para o estudo das diferenças entre as “raças” humanas, porém rapidamente foi utilizado *“para apreciar os fatores “biossociológicos” na origem da decadência ou da prosperidade das nações e discriminar os grupos sociais desviantes, criminais ou inadaptados.”* (BLANCKAERT, 2001, p.1), tendo sido, por isso, duramente criticado.



da imersão característica dos processos normalmente vinculados às experiências ficcionais. É preciso, assim, que o espectador pactue com as diferentes faces (ou farsas) que são representadas por esse africano-empresário-etnólogo para que a experiência cinematográfica de *Petit à petit* se cumpra plenamente.

Depois de permitir que o pretense pesquisador lhe meça o crânio, o jovem marinheiro tenta timidamente ensaiar um questionamento sobre a razão de tais medidas, porém é rapidamente interrompido por Damouré que inicia o roteiro de perguntas básico de sua pesquisa (roteiro que, por sinal, será repetido ainda algumas vezes até o final da sequência).

Segundo o objetivo de conhecer Paris e seus habitantes, ele se certificará das origens de seus diferentes entrevistados de acordo com as exigências de um suposto rigor científico. Porém, confirmando mais uma vez a farsa de sua atividade, o personagem se deterá apenas nas medidas do busto e dos quadris quando aborda uma jovem parisiense que entrevista logo após o jovem marinheiro. Assim que termina as medidas dessa moça, será a vez do pesquisador investigar um senhor que novamente o questiona sobre as razões de seu método de pesquisa. Damouré finalmente revela que registra as medidas de seus entrevistados porque “os parisienses não são subnutridos... é para poder verificar...”, numa referência provável a preocupações que eram comuns entre antropólogos que atuaram no continente africano.

Os encontros com diferentes pedestres de Paris vão se multiplicar ao longo da sequência e particularmente dois deles se destacam pela desenvoltura com que interagem com Damouré, embarcando em seus inusitados métodos de pesquisa. Das medidas dos parisienses, que na verdade o desagradam – “*Sim... [revisando as anotações em seu caderno] 20, 22, 42, 27, 54, 18, 17, 16, mas de fato esses parisienses não são bonitos, hein... Pra começar são pequenos. Depois não são tão grandes. São feios, com pernas grossas...*” –, o etnólogo passará a se interessar pela avaliação dos dentes de seus entrevistados, os quais serão investigados segundo método semelhante ao que costuma ser utilizado na avaliação de animais de carga por seus compradores e que geralmente também se vê associado ao comércio de escravos.

Para encenar situações em que parisienses se prestariam a abrir suas bocas para que Damouré lhes contasse os dentes, dois críticos que colaboravam com os *Cahiers Du Cinéma* no período em que o filme foi realizado aceitaram participar do jogo improvisado da encenação. A primeira delas, Sylvie Pierre (descrita na decupagem de *Petit à Petit* como “a jovem de dentes estragados”), irá travar um diálogo a tal ponto inusitado com o personagem que é difícil para o espectador não



imaginar ao menos a possibilidade de essa cena ter sido previamente combinada entre eles:

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

Moça: Meus dentes? Por quê?

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

Moça: Não, se você quer!

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

Moça: Você acha que é grave?

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

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

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

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

Contudo, a sequência em que ocorre a pesquisa de Damouré nas ruas de Paris não se encerra ao final de sua abordagem aos pedestres. Concluídas as



entrevistas, o pesquisador continuará caminhando pelas ruas da cidade enquanto anota novas observações em seu pequeno caderno de campo. Ainda interessado na moda dos parisienses, Damouré demonstra, contudo, não aceitar a maneira como as mulheres se vestem nessa cidade, contrariando assim as prerrogativas de uma necessária imparcialidade científica.

Nesse momento, observa-se que o personagem não se apresentará mais apenas como um etnólogo, pois irá revelar o choque cultural daquele que, habituado a um costume segundo o qual as mulheres são proibidas de exibirem suas pernas, tende a rejeitar o código cultural do outro. A multiplicidade característica do personagem nesse instante, que se vê criada de diferentes formas ao longo do filme, revela, simultaneamente, o risco sempre eminente da “contaminação” do pesquisador (também ele igualmente múltiplo) por seus próprios pré-conceitos. Mas aquilo que mais se destaca, nesse momento específico, é o fato de que Damouré realiza sua observação das vestimentas dessas mulheres através do vidro de um típico café parisiense onde um grupo de moças elegantes se exhibe como se estivesse em uma vitrine.

Nesse momento, o cineasta brinca com a câmera, posicionando-a ora na calçada, onde pode captar o discurso de reprovação que é proferido de forma exaltada pelo personagem, ora no interior desse café. Essa inversão no posicionamento da câmera, por sua vez, marca igualmente uma nova inversão dos papéis que serão ocupados nesse trecho pelo observador e suas observadas, especialmente no momento em que aquele que se mostra através do vidro agora é Damouré – o qual, gesticulando sem parar, provoca o riso entre as jovens que, assim como o espectador, não podem escutá-lo nesse momento.

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

Considerada sob a perspectiva de uma obra que se pautava pelo desejo de construir uma experiência compartilhada a partir de uma relação que era simultaneamente etnológica e cinematográfica, a aspiração identitária utópica que marca a experiência (etno)ficcional realizada por Jean Rouch se apresenta assim, ao



final dessa sequência de *Petit à Petit* em que os lugares do etnógrafo e dos etnografados se vêem invertidos e re-invertidos, como algo mais do que uma piada. Dito de outra forma, assim como entre Damouré e essas moças do café, uma fronteira qualquer parece sempre impedir a ultrapassagem desse espelho que se vê estendido entre africanos e parisienses no filme, não importa a direção pela qual ele deseje ser ultrapassado. Uma fronteira por vezes quase transparente, como a da vitrine, mas que a experiência de uma cinematografia (etno)ficcional, que foi levada a cabo por Rouch junto a seus personagens, parece ter conseguido encenar. O resultado dessa equação em que as relações de alteridade se veem colocadas parece, no final das contas, permanecer difícil de precisar, já que sujeito a múltiplas (e ambíguas) variáveis.

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

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



Um movimento que, talvez pelo fato de nunca poder chegar a seu termo, se viu reatualizado de maneira cíclica¹⁴ até o final da carreira de Jean Rouch, fazendo com que especialmente Damouré, Lam e Tallou empreendessem novas migrações nas quais as mesmas questões se veriam recolocadas, desafiando a cada vez as possibilidades de um encontro “etno-cinematográfico” que talvez só uma experiência realizada simultaneamente nas fronteiras da ficção e do documentário tenha sido capaz de tornar realidade.

Mais de 20 anos depois da realização de *Petit à petit*, Rouch, Damouré, Lam e Tallou partirão para a Holanda em busca de um moinho de vento que lhes permitisse irrigar as margens secas do rio Niger. Contudo, essa nova experiência migratória, de propósitos a princípio bastante pragmáticos, se verá transfigurada, segundo o procedimento característico das (etno)ficções rouchianas, em mais uma aventura delirante onde o moinho, assim como no *Dom Quixote* de Cervantes, se vê impregnado pelo desejo de um encontro. Mas isso já é outra face dessa mesma história...

Referências

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

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

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

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

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

ROUCH, Jean. **Moi, un noir**, Les Films de la Pléiade, 1959, 71min.

_____. **Jaguar**, Les Films de la Pléiade, 1954-1967, 92min.

_____. **Petit à petit**, Les Films de la Pléiade, 1969-1971, 96min.

_____. **Lettres persanes**, Les Films de la Pléiade, 1969-1971, 80min.

_____. **Afrique sur Seine**, Les Films de la Pléiade, 1969-1971, 75min.

¹⁴ Maxime Scheinfeigel chama a atenção para esse aspecto cíclico e ao mesmo tempo paradoxal da obra de Jean Rouch quando da análise em que relaciona filmes como *Cocorico! Monsieur Poulet* (1974) e *Dyonisos* (1984) não só às primeiras produções etnográficas de Jean Rouch como à *Jaguar* e *Petit à Petit*: “... segundo um paradoxo específico, na obra de Jean Rouch não há desordem que não sirva a uma inebriante e incansável construção de ciclos.” (SCHEINFEIGEL, 2008, p.187; tradução nossa)



- _____. **L'imagination au pouvoir**, Les Films de la Pléiade, 1969-1971, 81min.
- _____. **Cocorico! Monsieur Poulet**, CNRS-Les Films de l'Homme-CFE, 1974, 90min.
- _____. **Dyonisos**, Les Films de Jeudi, 1986, 99min.
- _____. **Madame l'Eau**, NFI productions-Sodapérage-BBC-France3-CFE-DALAROUTA, 1992, 120min.
- SCHEINFEIGEL, Maxime. **Jean Rouch**. Paris: CNRS editions, 2008.