



Retratos filmados de Jean Rouch

José Francisco Serafim¹

Resumo

Jean Rouch é autor de uma obra das mais relevantes e instigantes para o cinema e, sobretudo, para o cinema documentário. Ao longo de sua trajetória, o cineasta realizou mais de cem filmes que podem ser classificados em diversos gêneros. Se os filmes realizados na África e de teor etnográfico ocupam uma parte preponderante em sua obra, há outros documentários realizados a partir dos anos 1970 que também merecem ser conhecidos e analisados, como é caso dos *ciné-portraits*. Esse texto tem por objetivo analisar três *ciné-portraits* realizados por Rouch, nos quais o cineasta filmou três amigos de longa data, e apresentar um retrato filmado realizado com a participação de Jean Rouch.

Palavras-chave: Jean Rouch, ciné-portrait, documentário

Abstract

Jean Rouch is the author of a work of the most relevant and inspiring for the cinema and especially for documentary cinema. Throughout his career, the filmmaker has made more than one hundred films that can be classified in several genres. If the films made in Africa, and of ethnographic content, occupy a preponderant part in his work, there are other documentaries made from the 1970s that also deserve to be known and analyzed, as is the case of *ciné-portraits*. This text aims to analyze three *ciné-portraits* made by Rouch, in which the filmmaker filmed three long-time friends, and present a filmed portrait made with the participation of Jean Rouch.

Keywords: Jean Rouch, ciné-portrait, documentary

Com a câmara na mão, eu sou o olho mecânico, como dizia Dziga Vertov, o meu ouvido do microfone é um ouvido eletrônico. Com um cine-olho, com um cine-ouvido eu sou um cine-Rouch em estado de cine-transe em vias de cine-filmar... Então é a alegria de filmar, o "cine-prazer..." (Conversa entre Jean Rouch e o professor Enrico Fulchignoni, 2011, p.84)

¹ Professor da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia (UFBa). Docente e pesquisador do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas/UFBa. Pesquisador do Centro de Estudos das Migrações e das Relações Interculturais da Universidade Aberta de Lisboa (CEMRI). josefserafim@ufba.br.



Jean Rouch nos deixou em 18 de fevereiro de 2004, num acidente rodoviário em uma das estradas do Níger, local para onde tinha ido apresentar seu último filme, *"O sonho mais forte que a morte"*. Nessa última viagem estava acompanhado de sua esposa e do amigo de longa data, que havia participado de grande parte da sua obra fílmica, Damouré Zika. Por um desses mistérios do destino o único a falecer foi Rouch e nesse país onde realizou boa parte de sua obra documental na África, inclusive seu primeiro documentário, *Au pays des mages noirs*. Ele ficou eternamente nesse país, já que ali igualmente foi enterrado.

Rouch completaria 100 anos em maio de 2017 e deixou uma obra das mais profícuas para o cinema não somente documental, como também para outros gêneros, já que ao longo de sua carreira, que tem início em 1946, o cineasta realizou mais de cem filmes. Muitos de seus filmes tangenciam vários gêneros não podendo ser enquadrados em único, daí que a noção de "etnoficção" (COELHO, 2013) seja tão apropriada para designar grande parte de sua obra. Rouch além de cineasta era antropólogo, professor, pesquisador, e entre muitas outras funções, era igualmente presidente honorário da Cinemateca Francesa. O cineasta ao longo de sua trajetória realizou uma obra que será aclamada por críticos tal como Jean-Luc Godard e, a título de exemplo, filmes como *Os mestres loucos* (1955), *Eu, um negro* (1958) e *Crônica de um verão* (1960), foram recompensados em vários festivais como os de Veneza e Cannes.

Podemos considerar Jean Rouch um *touche à tout* do cinema, pois muitos dos filmes do cineasta estarão à frente de importantes movimentos da história do cinema, e, sobretudo do documentário. Os filmes considerados etnográficos e principalmente aqueles que abordam temáticas rituais serão exemplos de uma via a ser seguida por cineastas interessados nesta questão e pela antropologia visual. A relação existente entre imagem em movimento e palavra (narração) também não deve ser negligenciada, Rouch utilizou em seus filmes realizados até os anos 1960 diversas técnicas a fim de contornar a questão da impossibilidade de gravação simultânea, sincronizada, entre a imagem e som. Sem falar obviamente na importância de *Crônica de um verão* que abre a via para a relação existente entre som direto e imagem em movimento, tornando-se o manifesto do movimento criado por Rouch e Edgar Morin, o cinema-verdade. Será, sobretudo, no início dos anos 1960, devido à contribuição de se pensar uma nova forma de fazer cinema e de novos cineastas que se insurgem contra uma forma clássica e conservadora de filmar que Rouch inova uma vez mais, mostrando seu vanguardismo. E nesse sentido Rouch estará presente no filme que será um dos manifestos da *Nouvelle Vague*, *Paris, visto por...* (1965), para o qual realizou o curta *Gare du Nord*.



Da vasta obra filmica que realizou ao longo de sua trajetória, a partir dos anos 1970, o cineasta voltara seu interesse agora também para algumas pessoas por quem tem algum tipo de admiração, e realizará curtos filmes com esses personagens. Esse conjunto de sua obra, ainda pouco estudado e analisado, constituído de aproximadamente doze filmes com duração entre 10 minutos e 50 minutos, Rouch os denominou de *ciné-portraits*, cine-retratos. Alguns foram realizados durante a viagem e estadia do cineasta na localidade onde vivia o personagem retratado, como será o caso do primeiro dos “retratos”, *Hommage à Marcel Mauss: Taro Okamoto*, realizado em 1975 quando da viagem do cineasta a Tóquio. Outro retrato filmado será o de Margaret Mead realizado em Nova Iorque durante uma viagem do cineasta aos EUA a fim de participar do primeiro Festival Margaret Mead. O outro *portrait* será realizado com o cineasta iraniano Farrokh Ghaffary quando de uma viagem à cidade iraniana de Ispahan. Outra categoria de *portraits* envolve a colaboração efetiva e afetiva de outros retratados, inclusive ao nível da autoria da obra, como será o caso de dois documentários, um realizado no norte da Holanda, com a colaboração dos colegas documentaristas, o holandês Joris Ivens e o belga Henri Storck, e o segundo realizado com o cineasta português, Manoel de Oliveira, *Por um aperto de mãos amigas*². Rouch dedicou quatro *ciné-portraits* a sua grande amiga, parceira e colaboradora, a antropóloga e cineasta Germaine Dieterlen.

Observa-se nesses filmes uma das questões bastante importantes para Rouch, o tema da partilha da obra, ele já havia inclusive desenvolvido anteriormente a noção de partilhar a antropologia. Se nos filmes etnográficos essa questão não é por vezes perceptível tanto no plano visual quanto sonoro, já no caso da serie de *portraits* podemos observar como essa partilha é colocada em prática no momento da filmagem, pois em todos os retratados filmados há diálogo com os representados, muitas vezes são esses que propõe ou sugerem os planos a serem filmados, e em alguns dos curtas a filmagem pode ser igualmente realizada pelo personagem retratado, como é o caso do documentário *Raymond Depardon, Fait Divers*. Percebem-se aqui variações sobre o tema da partilha, mas que sublinham pontos importantes da obra de Rouch.

Serão abordados nesse texto três dos *portraits* realizados por Rouch, por trazerem propostas de construção diferenciadas, e por último, será apresentado um *ciné-portrait* realizado por mim no qual filmei Jean Rouch em maio de 2003.

² Paul Henley qualifica esse filme como “documentário poético”, o que certamente é, mas a obra também traz traços de um filme-retrato.





Rouch e Mead: “ancestrais totêmicos”

O cine *portrait Margaret Mead portrait by a friend* foi realizado em 1977 e tem duração de vinte e sete minutos. O filme falado em inglês é composto de um prólogo, no qual vemos Rouch sendo filmado frontalmente em plano próximo. Ele expõe o objetivo do filme e apresenta o motivo pelo qual está em Nova Iorque: veio participar da primeira edição do Festival Margaret Mead. Após essa introdução vemos na tela o título e a autoria da obra, que nesse caso será de Rouch e do documentarista norte-americano John Marshall. Em seguida, Rouch entra no escritório de Mead e tem início a conversa entre os dois. Ele a questiona sobre a antropologia, e sua relação com alguns dos personagens que estão representados através de fotografias e colados em uma parede em frente à escrivaninha de Mead. Ela comenta as fotos de sua neta e de sua filha, mas abordara, sobretudo, a relação que tinha com dois de seus *maitres à penser*, os antropólogos Franz Boas e Ruth Benedict. Em tom bem humorado Mead pergunta a idade de Rouch, esse responde 60 anos, ela complementa, bom só temos 15 anos de diferença.

A relação de Mead com a antropologia será uma das questões importantes do curto documentário, Rouch acompanha a amiga nesses questionamentos e a indaga sobre seu trabalho de campo no Pacífico, sobretudo em Samoa, Bali e Nova Guiné, realizado a partir dos anos 1930 e sobre o local onde se encontram, o escritório da pesquisadora.

Após esse plano realizado no escritório, vemos Margaret Mead circular por uma sala em obras do Museu de História Natural e comentar uma maquete de uma aldeia de um grupo étnico do Pacífico onde realizou pesquisa de campo. Esse plano em movimento mostra Mead se deslocando com a ajuda de uma bengala pela sala e na banda ouvimos os comentários dela e de Rouch. No próximo plano, estamos novamente no escritório da pesquisadora e a ouvimos continuar conversando com Rouch sobre a antropologia. Trata-se, sobretudo das memórias de suas pesquisas de campo. Mead relembra alguns dos personagens com quem interagiu nesses momentos e por vezes filmou. Em seguida, e sem transição, a vemos novamente circular por outro espaço, um dos depósitos do museu. Nesse momento Mead propõe que eles se encaminhem até a sala dos dinossauros. Rouch a dirige oralmente em *off* e pede que ela se desloque até a sala enquanto a filma de costas andando pelo corredor vazio.

Logo após esse plano nos encontramos na sala de dinossauros do museu, que aparentemente está aberto ao público, pois vemos alguns visitantes circulando pelo local. Rouch acompanha Mead até um esqueleto de dinossauro e logo em



seguida a ouvimos comentar sobre um possível fim da humanidade tal qual ocorreu com os dinossauros, ou seja, sobre a perenidade do ser humano na terra.

Rouch logo após propõe à Mead que se desloquem para a parte externa do museu, que fica em frente ao Central Park em Nova Iorque. Eles caminham pela calçada do parque, e nesse momento tecem comentários mais pessoais sobre eles e sobre o futuro da antropologia. Rouch em seguida pergunta à Mead se esta sabe o que eles estão fazendo. Mead, bem com bom humor responde, "Isso é cinema-direto". Rouch movimentava a câmera até seu colega Marshall, que esta captando o som e o apresenta para o espectador. Após esse plano da "equipe" de filmagem, vemos Mead andando por um dos caminhos do Central Park e dizer "Bye, bye, Jean" e complementa "See you soon anywhere". Rouch responde, "We come back".

É importante enfatizar nesse curto documentário um dos princípios caros a Rouch, como é o caso da partilha, que nesse caso será o da memória e da experiência de vida de um dos personagens mais fascinantes do século passado, Margaret Mead, que deixou uma importante obra tanto para a antropologia quanto para a antropologia visual, da qual Rouch é igualmente um dos defensores como disciplina do conhecimento. Observa-se também o tom bem humorado e despojado que acompanha as filmagens, realizadas praticamente em planos-sequência, câmera na mão, e em um só dia de filmagem, bem como a equipe reduzida, Rouch operando a câmera e Marshall o gravador de som. Uma das questões que intrigam nesse *portrait* é a forma da montagem utilizada por Rouch, ou seja, cortar a cena em um momento, passarmos para outro espaço, e logo após retornamos à cena inicial, sendo interessante sublinhar que, nesse caso as seqüências não são inserções ilustrativas do que estava sendo comentado no plano anterior, mas sim complementação de um pensamento e no qual muitas vezes são abordados outros temas. Esse tipo de montagem não será utilizado nos outros *portraits* analisados.

Cartas anti-persas, conversa com Farrokh Ghaffary

O documentário *La mosquée du Chah à Ispahan. Ispahan: Lettre Persane*, realizado por Rouch em 1977 e com duração de quarenta minutos apresenta o diretor em uma conversa com o cineasta iraniano F. Ghaffary, durante a estada dos dois na cidade iraniana de Isfahan onde vieram participar de um festival de cinema. O mote do filme é abordar tanto ao nível visual quanto sonoro a importância de uma das mais belas mesquitas do país, construída no início do século XVII, a Grande Mesquita de Isfahan, denominada igualmente Mesquita do Xá.

Vemos na imagem Ghaffary circulando pelos corredores da área externa de um imóvel que fica em frente à mesquita do Xá, na banda som ouvimos a voz de



Rouch dizer que pretende realizar uma anti-carta persa, fazendo referência à obra de Montesquieu, *Cartas Persas*, na qual são narradas de forma epistolar a visita de dois amigos persas em Paris. No caso do filme de Rouch a relação é inversa, os dois amigos, Rouch e Ghaffary estão no Irã e vão utilizar o cinema para discorrer sobre questões que interessam a ambos³. O livro de Montesquieu foi escrito em 1720 e o filme de Rouch realizado em 1977, o que revela outros tempos, outros meios de linguagem, ou como sublinha o comentário de Rouch no filme “Aqui carta em movimento, tal qual o movimento da câmera.”. Mas o tema continua similar a relação de dois amigos e os comentários sobre o local onde se encontram, no caso do livro de Montesquieu a cidade de Paris, no filme de Rouch a cidade de Isfahan no Irã.

Boa parte do documentário é dedicada a mostrar no plano visual e sonoro a importância e beleza da mesquita, Ghaffary aborda tanto do ponto de vista arquitetural quanto filosófico a relação da mesquita com a cidade e o xá como igualmente com a religiosidade. A direção do filme é nitidamente explicitada, pois ouvimos com muita frequência Rouch em *off* não somente conversar com o amigo como também dirigi-lo ao longo do filme. Por exemplo, em certo momento Rouch diz a Ghaffary, “agora vamos atravessar o jardim e entrar na mesquita”, ou mais tarde “agora vamos nos sentar no chão para continuar a conversa” e mesmo no último plano do filme, “bom, então você vai em direção daquela porta. Até logo”. Esses momentos são deixados na montagem do filme e mostram o processo de realização, tal qual Rouch e Morin já haviam realizado no filme *Crônicas de um verão* (1960), que deu início ao movimento cinema-verdade.

Naquela que pode ser considerada a segunda parte do filme, a partir dos 24'50", Rouch pede ao amigo que se sente no solo da mesquita, em frente a um pátio, ele também se senta e a partir desse momento a conversa assume um tom mais íntimo e pessoal, mesmo se as alusões à mesquita continuam presentes. Rouch, em *off* explica a razão desse momento, “agora vamos falar de grandes problemas” e tal qual no *portrait* de Margaret Mead, questiona Ghaffary sobre sua idade, este diz estar com 55 anos e Rouch complementa e eu estou com 60. Rouch o questiona sobre o cinema no Islã, Ghaffary que é cineasta elabora uma interessante resposta questionando se é possível haver um cinema muçulmano e complementa “nunca foi realizado um filme muçulmano”. Rouch o interpela, “mas há filmes cristãos, Roberto [Rossellini] por exemplo?”. Ghaffary responde acreditar que Rossellini tenha realizado um filme cristão, mas diz “o mais importante é fazer

³ Jean Rouch há havia feito referência à *Letras persanes* no filme *Petit à petit*.



filmes!". Essa longa seqüência, é também de grande interesse sob o plano visual pois inicialmente Rouch está filmando, em seguida, entrega a câmera para que um assistente possa filmar o plano, e nesse momento vemos tanto Rouch quanto Ghaffary na imagem. Em seguida, ouvimos Rouch dizer, "agora me dê a câmera novamente, pois o que ele esta dizendo é importante." O plano apresenta igualmente em alguns momentos a presença do técnico de som. E então nesse momento Rouch questiona o amigo sobre a morte, perguntando se lugares como aquele o fazem pensar na morte. Ghaffary responde que aquele lugar especificamente não, tendo em vista a beleza arquitetural da mesquita, que está muito mais próxima da vida que da morte. Rouch em *off* pede então ao amigo que agora se levantem e comecem a caminhar, momento em que Rouch passa novamente a câmera ao assistente e caminha com Ghaffary, logo após pede ao assistente que lhe devolva novamente câmera. Finalizando essa longa conversa sobre o tema da morte, Rouch com humor sublinha, "estamos dando voltas sobre essa questão, como eu, com a câmera, estou dando voltas em torno de você."

O tema da conversa seguinte, e que finaliza o documentário é o sexo, ou melhor, o sexo e o islã, ou como Rouch sublinha, "Sexo e morte, são dois pólos que são próximos, que se mordem a cauda". Ghaffary vai então expor alguns pontos de vista sobre a relação do islã com o sexo quando Rouch retorna à relação do sexo com a arquitetura da mesquita, e diz em *off*: "esta arquitetura é extremamente sensual, como esses minaretes que estão em ereção". Ghaffary concorda com o amigo e diz que "certamente esses minaretes representam falos, como a cúpula representa o seio" e complementa dizendo que "os construtores da mesquita, se não eram obsessivos por sexo, certamente pensavam em sexo.

A conversa, como o filme, termina aqui, quando Rouch pergunta ao amigo se este tem ainda algo a dizer, Ghaffary responde negativamente e diz "o filme acaba aqui."

Rouch e Depardon: diálogos filmados

Em 1983, Rouch acompanhado de dois assistentes, um na câmera e o outro no som, vai até o jardim das Tuleiries em frente ao museu do Louvre filmar o fotógrafo e realizador Raymond Depardon. Trata-se de um curto documento de apenas 11 minutos que tem início com um plano aberto da rua na qual vemos chegar um ciclista e parar em frente à Rouch, é Depardon que vem ao encontro de Rouch. Ele já começa a conversa dizendo que prefere circular pela cidade de bicicleta, pega a máquina fotográfica e começa a andar. Depardon diz a Rouch não gostar do barulho da cidade, essa seqüência é interessante, pois até então ouvimos



na banda som, ruídos de carros bastante altos, Depardon ao dizer que prefere o silêncio, e como estão adentrando o jardim, o ruído da rua é diminuído e ouvimos sons de pássaros que estarão presentes na banda sonora ao longo do filme.

Nesse curto documentário não há créditos iniciais informando o espectador sobre o produto, esses serão apresentados no final do filme, e diferentemente dos dois outros documentários analisados, Rouch aqui utilizará outro recurso, os créditos serão apresentados de forma sonora através da voz do diretor: “Raymond Depardon: *Fait Divers*. Tomada um, Tomada única. Na câmera Philippe Constantini, Raymond Depardon, Jean Rouch. No som Patrick Genet. Paris, 19 de abril de 1983, 19 horas. Película Kodachrome. Mixagem: Museu do Homem.”

Raymond Depardon é, tal qual os dois personagens dos *portraits* analisados, amigo do cineasta. O propósito inicial do documentário é estabelecer uma conversa sobre o último filme de Depardon, *Fait Divers*, realizado em 1983, e no qual o diretor filma o trabalho da polícia parisiense. Depardon será questionado por Rouch sobre o interesse em se realizar um filme a propósito da polícia e como ele se sentiu ao realizar tal filme. Depardon fala da importância do tema e que no início se sentia constrangido e intimidado em adentrar uma delegacia de polícia, mas que aos poucos foi se familiarizando com a atividade policial.

Nesse filme diferentemente dos dois anteriores será Depardon quem, de alguma forma, irá dirigir algumas seqüências, é ele quem começa a andar pelo parque sem que Rouch saiba para onde estão indo. Nesse momento ele pergunta a Depardon, “Para onde vamos?”, o amigo responde “vamos até aquela estátua”. Rouch diz então, “ah vamos ver aquela senhora”. Trata-se de uma estátua de uma mulher nua. Todo o filme a partir desse momento se concentrará em torno da estátua. Aqui também de forma oposta aos outros dois documentos, Rouch dialogara com o amigo sobre técnica cinematografia e pergunta ao amigo como ele filmaria esse estátua. Depardon responde “Muito suavemente” e continua “Não se pode agredir as pessoas”.

Rouch então pede ao assistente que entregue a câmera à Depardon, que vai a partir de então filmar a estátua como havia comentado anteriormente. Na imagem vemos o que acreditamos ser um plano de Raymond Depardon filmando a estátua, em *off* ele continua conversando com Rouch sobre sua escolha formal. Num certo momento diz que prefere filmar de forma suave sem movimento gratuito. Rouch, então, bem humorado, e que se movimenta bastante enquanto filma diz ao amigo, “Bom, isso não muito pra mim.” E ouvimos a risada dos dois. Logo após, Depardon fala de uma de suas características de filmagem, não confrontar as pessoas, tentar ser discreto: “Eu busco ocupar um lugar, ficar muito pequeno ali. Não é fazer com



que me esqueçam, por que eu estou lá e a câmera também. Mas eu acho que há momentos em que não é necessário que a câmera seja muito participante. Algumas vezes eu devia responder para as pessoas, quando me questionavam o que eu estava fazendo ali na delegacia, mas não acredito que sistematicamente devemos evidenciar a presença da câmera. Claro que a câmera deve ser algumas vezes participante, mas acredito que ela deve ser mais observativa.”

Observamos nesse curto documento não somente a relação amigável existente entre dois cineastas, como também as formas diferenciadas de pensar o cinema e, sobretudo de realizar um documentário. Quando Depardon afirma preferir a discrição em detrimento da confrontação com os personagens ao longo das filmagens está de alguma forma sendo contrario a postura de Jean Rouch e claro do movimento cinema-verdade, que se apoia, sobretudo, no diálogo e no embate com as pessoas filmadas.

Conversa com Jean Rouch, Boulevard de Montparnasse, maio de 2003

Em maio de 2003, pedi a Rouch para filmá-lo durante um café da manhã, ao lado de seu apartamento no Boulevard de Montparnasse em Paris. Ele não se opôs a minha demanda e complementou dizendo que contaríamos igualmente com a presença de sua esposa, Jocelyne. Estávamos sentados em uma mesa do café, e após o acordo de Rouch, liguei a pequena câmera de vídeo. Câmera na mão, comecei a filmar nosso encontro. Conversamos durante aproximadamente sessenta minutos, sobretudo sobre cinema documentário, como também sobre suas memórias enquanto cineasta e documentarista.

Desse encontro resultou o filme *Conversa com Jean Rouch*, editado em 2008 e com duração de dezessete minutos. Rouch abordou nesse encontro, a relação que tinha com seu orientador de doutorado Marcel Griaule e sobre o papel do cinema para a recuperação da memória, em certo momento compara minha câmera com um canhão de memória, pois segundo ele a memória é bastante fugaz e se apaga com o tempo, daí a importância do cinema, pois ajuda a preservá-la. Lembra igualmente seus camaradas da *Nouvelle Vague* que se reuniam em uma sala próxima do café e discutiam como fazer um cinema diferente na França.

Foi um curto encontro que somente acentua a generosidade do cineasta em receber um ex-aluno e ser filmado por ele durante um de seus rituais cotidianos, tomar o café da manhã com a esposa. Uma das características de Rouch era o bom humor, presente em todos os *portraits* analisados (como também em grande parte de sua obra fílmica), aqui também Rouch vai em vários momentos tecer algum comentário bem humorado e dar boas risadas. Não sabíamos que em breve,



somente nove meses depois, ele faleceria num desastre automobilístico numa estrada do Niger.



Frame do documentário *Conversa com Jean Rouch*, 2008.

Jean Rouch nesses retratos filmados utiliza recursos fílmicos interessantes ao ir ao encontro de pessoas conhecidas e amigas. Rouch vai também em decorrência da possibilidade do uso da câmera sincronizada com o gravador ter uma maior liberdade nas estratégias de filmagem. O cineasta estará sempre acompanhado com uma equipe reduzida e no caso do filme com Depardon utilizará duas câmeras. O cineasta nesses *portraits* retoma alguns dos princípios do movimento do cinema-verdade, perguntando, questionando a pessoa filmada, mas também estabelecendo um diálogo no qual o cineasta igualmente fornece informações sobre sua vida e o que pensa sobre determinados temas, como a antropologia, o cinema, a religiosidade, a vida e a morte.

Rouch continuou realizando *portraits* de pessoas próximas até praticamente o final de sua vida e será através desses filmes que conheceremos um pouco melhor o cineasta, já que estará mais despojado na realização fílmica, e por momentos esses documentos se aproximam do que poderíamos denominar uma autobiografia. Esses produtos documentais podem ser considerados menores na obra do cineasta, mas não deixam de elucidar sobre algumas das características que motivaram a carreira de Rouch, e, sobretudo no que tange à escuta do outro e à partilha do conhecimento e da memória que resultaram desses encontros. Pois para Rouch,

É este cine-diálogo permanente que me parece ser hoje em dia uma das vias mais interessantes da atitude etnográfica: o conhecimento



já não é um segredo roubado, para ser devorado em seguida nos templos ocidentais do saber, é o resultado e uma pesquisa sem fim em que etnografados e etnógrafos se comprometem numa via que alguns de nós denominam já de “antropologia partilhada”. (Conversa entre Jean Rouch e o professor Enrico Fulchignoni, 2011, p. 127)

Jean Rouch, incansável “griôt gaulês” (PRÉDAL, 1996, p. 9), se não tivesse falecido em 2003, estaria, certamente, realizando outros filmes e revelando outros encontros, pois parecia insaciável nesse interesse que nutria pelo cinema.

Referências

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

“Conversa entre Jean Rouch e o professor Fulchignoni”, In Costa, José Manuel; Oliveira, Luis Miguel. *Catálogo Jean Rouch*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema, 2011, pp. 81-129.

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

PRÉDAL, René. “L’ethnocinéaste”, In *Cinémaction. Jean Rouch ou le ciné-plaisir*, Condé-sur-Noireaus: Corlet-Télérama 1996.

ROUCH, Jean. *Au pays des mages noirs*, 1946, 13 min.

_____. *Os mestres loucos* (Les maîtres fous), 1955, 36 min.

_____. *Eu, um negro* (Moi, un Noir), 1958, 70 min.

_____. *Gare du Nord*, 1964, 20 min.

_____. *Petit à petit*, 1969-1971, 96min.

_____. *Hommage à Marcel Mauss: Taro Okamoto*, 1975, 17 min.

_____. *Hommage à Germaine Dieterlen*, 1977, 27 min.

_____. *La mosquée du chah à Ispahan: Lettre persane*, 1977, 40 min.

_____. *Margaret Mead: a portrait by a friend*, 1977, 27 min.

_____. *Cinémafia: rencontre 1*, 1980, 35 min.

_____. *Ciné-portrait de Raymond Depardon*, 1983, 10 min.

_____. *Germaine chez elle*, 1994, 35 min.

_____. *Germaine et ses copains*, 1996, 15 min.

_____. *Maison Germaine: 1er Décembre 1999*, 1999, 39 min.

_____. *Le rêve plus fort que la mort*, 2002, 88 min.

ROUCH, Jean; OLIVEIRA, Manoel. *En une poignée de mains amies*, 1996, 30 min.

PRÉDAL, René. “L’ethnocinéaste”, In *Cinémaction. Jean Rouch ou le ciné-plaisir*, Condé-sur-Noireaus: Corlet-Télérama 1996.