



Filme, feitiço: sobre humanos e não-humanos em *Jaguar*

NILMAR BARCELOS

Mestre em Estudos Étnicos e Africanos (UFBa) e Bacharel em Comunicação Social (UniBH).

Resumo: A irracionalidade animal foi um marco para o homem imaginado na filosofia como espécie privilegiada pela razão. Nessa perspectiva o animal opera como símbolo do que fomos e “nós” gozamos de uma exclusiva unidade dual relacionada ao corpo e à alma – negros, e demais povos indígenas, representando um grau de sub-humanidade equivalente aos animais. Evocando um sistema de predação-familiaridade que agencia seres humanos e não-humanos na África subsaariana colonial, este artigo pensa a etnoficção *Jaguar* (Jean Rouch, 1954-67) e suas relações interespecies.

Palavras-chave: *Jaguar*. Etnoficção. Relações interespecies. Jean Rouch.

Abstract: Animal irrationality was a mark for man imagined in philosophy as a species privileged by reason. In this perspective, the animal acts as a symbol of what we have been and we enjoy an exclusive dual unity related to the body and soul – blacks and other indigenous peoples, representing a degree of subhumanity equivalent to animals. Evoking a system of predation-familiarity that agency humans and non-humans in colonial sub-Saharan Africa, this article thinks of *Jaguar* ethnofiction (Jean Rouch, 1954-67) and its interspecies relations.

Keywords: *Jaguar*. Ethnofiction. Interspecies relations. Jean Rouch.

Introdução

A irracionalidade animal, o animal como símbolo do que fomos, foi um marco para o homem imaginado na filosofia como espécie privilegiada pela razão – à exceção dos negros e demais povos indígenas até há pouco representados por um grau de sub-humanidade equivalente aos animais. Referindo-me à noção ameríndia de *predação familiarizante* (FAUSTO, 2002), atualizo pensamentos possíveis à compreensão de *Jaguar* (Jean Rouch, 1954-67) e que se vinculam às relações interespecies no filme e a certo agenciamento extra-humano que conecta humanos e animais. Opero teorias relacionadas às antropologias “amazonista”, “melanesista” e “africanista” a fim de aproximá-las do “cinema verdade” de Rouch e do contexto etnográfico¹ em questão.

“Éramos três amigos”, introduz a voz *over* de Jean Rouch a Adam: ouvinte que, assim como os seus parentes,² atualizará num futuro próximo a viagem épico-dramática³ à *Gold Cost*. Em Ayourou, às margens do rio Níger, os amigos são apresentados pelo cineasta e, de outro modo, autoapresentam-se para o olho-câmera. Estão no mercado aberto do povoado, onde encontram-se aos domingos os homens do pasto, do rio e das ilhas para decidirem os casamentos, as guerras e as viagens que marcam a mudança de lugar daqueles que se tornaram “Kourmize”, migrantes que retornaram com vida ganhando o respeito dos mais velhos e a admiração dos mais novos. À medida que se desenrola o filme, somos apresentados ao pano de fundo comum pelo qual agem um oráculo dos Sohantyés, os espíritos Holey e outros componentes que conectam homens, animais, plantas...⁴

Depois de colherem três cabaças⁵ para portar água, Lam e Illo vão à festa de Walima, a “descida do alcorão”, para pedir a Alá proteção na longa jornada a pé. Encontram Doumá Besso, aquele que é forte como um touro, amigo e migrante habitual na Costa do Ouro. Depois, os espíritos Holey são quem impõem-se à cena: os atores querem a indicação do caminho das riquezas, daquilo que trará dádivas a toda comunidade que os espera em Ayourou. Realizam o pedido dos espíritos e caçam um urubu, alquimista que detém o segredo de transmutação da morte e da vida e cuja cabeça e garras servirão à produção de

1. Sobre sua pesquisa junto aos Azande, Evans-Pritchard (2005) chamava atenção para o contínuo de conexões parciais entre os diversos povos nativos nas Áfricas Central e Ocidental e para a tríade *bruxaria-oráculos-magia* como estrutura comum das relações entre os povos da África subsaariana ou África Negra. Em *Jaguar* esse agenciamento extra-humano é o que possibilita as relações interespecies (e intraespecies), em especial aquelas entre humanos e animais “espiritualizados”. Quando nos referimos à relação interespecie não a amputamos de seu par intraespecífico.

2. Lam Ibrahim Dia, pastor de rebanho, Illo Gaoude, aprendiz de pescador, mago dos rios e mestre dos hipopótamos, Damouré, escrivo e “galã” que vive galopando seu cavalo Tarzan.

3. Convocando as categorias drama e épico, Cláudia Mesquita (2011) empreende um gesto importante para se pensar as dimensões processuais do cinema. Se o drama não pode ser resumido à abordagem do narrador, uma vez que os atores também desenvolvem a narrativa e não há separação entre sujeito (narrador único) e objeto (personagens não emancipados), o épico teria como característica a mediação do narrador que entre o espectador e a história contada organizaria um discurso sobre o mundo. Se a etnoficção *Jaguar* pode conter laços dramáticos, já que em campo os personagens são autônomos e suas ações desenvolvem a narrativa fílmica, no antecampo e na pós-sincronização podemos vislumbrar seus aspectos épicos a partir das mediações

da câmera e dos agentes-narradores, que situam o espectador na história ou contexto registrado no filme.

4. *Jaguar* é um plano de composição coabitado por intencionalidades extra-humanas dotadas de perspectiva e pelas quais as relações intraespecíficas podem ser acessadas.

Quando falamos em relações interespecíficas não deixamos de lado os componentes “espirituais” extra-humanos, uma vez que sem eles a etnoficção de Rouch jamais existiria.

5. Na África Negra, e em sua diáspora pelo mundo, alguns mitos sobre a ruptura ancestral entre terra e céu são simbolizados pela imagem de uma cabaca cortada ao meio.

Além disso, o fruto dessa cabaceira é espiritualizado como agente ligado às divindades de matriz negro-africana e afroindígena.

6. Por isso uma consulta anterior aos espíritos Holey apontava a necessidade de familiarização dos não-humanos por meio de um feitiço que conectaria terra (e terranos) e céu (e extra-humanos). Os amuletos de proteção entregues pelo velho Mossi aos personagens são artefatos mágicos criados com a cabeça e as garras do urubu outrora caçado por eles. Nesses artefatos estão contidos os poderes assimilados do animal espiritualizado em questão. Pelo mesmo motivo, Mossi faz a leitura das estrelas e os sete búzios são lançados nos desenhos sob a areia.

artefatos mágicos de proteção aos atores. Encontram Damouré, que deixa o trabalho como escrivão para ser técnico de som e protagonista do filme.

Caminham por um dia até Wanzerbé, território Songhay, onde pela manhã vão ao encontro dos Sohantyés (os maiores magos do Níger). Voltam a consultar o mago Mossi pela noite, quando as palavras ruins não podem ser vistas. A sorte pode melhorar, afirma o oráculo, contanto que na primeira encruzilhada na Costa do Ouro separem-se, um dos requisitos para voltarem juntos e com vida. Jean Rouch não reduz tais acontecimentos a ilusões irracionais. É o oráculo, aliás, quem prenuncia o caminho de uma boa viagem e traça o roteiro do filme – composto de agentes que, se não fossem devidamente familiarizados, poderiam atrapalhar os planos do cineasta e de seu bando.⁶

Ficções sobre o jaguar

Arelado às teses ameríndias, esse evento antropomórfico pelo qual as relações de predação são convertidas em relações assimétricas de controle e proteção nos servirá de inspiração para uma tentativa experimental de provocar intersecções entre a etnoficção de Jean Rouch e algumas teorias antropológicas. Sugiro que nesse filme a adoção interespecíficas é operada tanto pela dinâmica da predação familiarizante entre povos indígenas e seus reversos na África subsaariana quanto pela relação de controle e proteção entre o corpo-câmera do cineasta branco, que captura as ações no antecampo e duplica-se em cena, e os modos de existências ali atualizados, aglutinados ao filme e diferenciados pelas alternâncias que impõem ao roteiro, às cenas e à montagem.

Opero teorias *fora de contexto* (STRATHERN, 2013) para criação de um experimento que pensa *Jaguar*⁷ como um sistema oscilante de perspectivas cuja radiação antropomórfica de fundo é a origem de sua heterogeneidade racional e relacional. Nessa etnoficção as relações interespecíficas apontam para uma condição intensiva comum aos seres ali atualizados: humanos entre si e constituídos pela mesma duplicidade espiritual (“pessoa” interior) e corporal (“equipamento”) então reservada ao homem

cartesiano. Vinculado à noção de *animismo*, familiar aos chamados estudos africanistas e que refuta a descontinuidade psíquica entre os diferentes seres, esse *perspectivismo ameríndio* “imagina as diferenças inter-específicas como um prolongamento horizontal, analógico ou metonímico das diferenças intra-específicas (...)” (VIVEIROS DE CASTRO, 2012, p. 01).

Originados de transformações globais pré-cosmológicas, e não de evoluções contínuas como postulado na biologia, nesse filme multinaturalista alguns agentes podem englobar outras perspectivas através da predação animal (incorporação da presa como um membro da espécie do predador) e do xamanismo (capacidade de oscilar entre o ponto de vista de duas ou mais espécies). Os mundos ali vividos e depois narrados deixam de ser objetivamente exteriores e as diferenças entre as espécies passa a ser de “natureza”, princípio de relação com a perspectiva externa ou de “terceira pessoa”. Como explica Eduardo Viveiros de Castro (2012, p. 01),

A diferença entre as espécies não é, para começar, principalmente anatômica ou morfológica (...), mas comportamental ou etológica (o que distingue as espécies é muito mais seu etograma – o que comem, onde habitam, se vivem em grupo ou não etc. – do que sua anatomia ou sua fisiologia). (...) Não é um princípio de segregação mas de alternância: pois o que define a diferença específica é que ambas não podem “ser” humanas ao mesmo tempo, isto é, ambas não podem se perceber como humanas uma para outra, ou deixariam de ser duas espécies diferentes.

Argumento que em *Jaguar* a “humanidade” é o pano de fundo que entrelaça os pontos de vista do predador ou mestre e das presas ou familiares atuantes no filme. Nesta hipótese, o cinema é o esteio que sustenta mundos heterogêneos a partir das relações dos protagonistas e demais seres junto da câmera e do olho que por ela opera parte da criação coletiva, feita também pelo *extracampo* mítico – sistema divinatório que prenuncia o roteiro do filme – e *antecampo* fílmico – corpo-câmera que toca ou é tocado por pirogas e igarapés até desdobrar-se nessa *mise-en-abyme da cultura* (BRASIL, 2013). Tal exposição parcial do antecampo é ainda operada pelo desdobramento do corpo de Rouch em cena quando incorpora e enquadra a imagem do fotógrafo Damouré.

7. *Petit-a-Petit* (1970), processo que dá sequência a *Jaguar*, é um filme e metáfora “anticapitalista” que pretendo abordar em um novo artigo.

8. O olho-câmera, mesmo que caracterizado como onipresente ou onisciente, em nenhuma hipótese pode ser confundido com um olhar ou ponto de vista soberanos (totalizantes). Como observamos ao longo do texto, o filme de Jean Rouch é relacional, compartilhado, emaranhado de pontos de vista situados e contingentes. No entanto, impossível evitar os equívocos entre o Outro nativo e o cineasta europeu atrás da câmera.

Nessa etnificação o mundo pós-mítico é povoado por seres com capacidade inventiva e transformativa, os donos virtuais de pessoas (humanas ou não). A singularidade coletiva magnificada no filme e no corpo-câmera de Jean Rouch permeia a mítica figura biface do jaguar, que aos olhos de seus “filhos” (Damouré, Lam e Illo) é um pai protetor e aos olhos dos Outros é um afim “predador” ou caçador de imagens.⁸ Essa produção de englobamento diz respeito à maestria pela qual o cineasta “captura” a imagem e a alteridade das agências que compõem o filme e nele estão engajadas como uma contundente crítica às forças produtivas na África em questão.

Jaguar, o filme, narra as migrações entre roças e cidades, revelando temas e signos de uma experiência humana que se estende aos animais e outros seres em relação com os atores e com a câmera dirigida por Rouch. Na sequência de abertura observamos o antecampo que, sob uma piroga, desliza pelo igarapé onde somos apresentados a Illo, que contém o domínio dos rios, dos peixes, dos hipopótamos e das armadilhas de caça. Em seguida o pastor Lam ganha a cena a caminho do mercado de Ayourou: envolto por “familiares” não-humanos superará a tristeza pela venda de um touro que segundos atrás encarava a câmera como quem antevê seu destino trágico.

Jaguar, o mito, é um predador primordial que contém em si uma multiplicidade de agenciamentos interespecíficos que povoam os planos sócio-cósmicos de diversos povos indígenas. Nesse acontecimento fílmico, análogo ao sistema de lugares da *bruxaria* (EVANS-PRITCHARD, 2005), quem não é jaguar ou é mestre ou perde o ponto de vista e a vida. A predação precisa ser familiarizada, e é nessa ponte entre a vida narrada por Rouch e seus atores e a morte provocada pela devassa colonial que se atualiza o sonho de desbravamento da Costa do Ouro. Mas, contrapostos ao sangrento passado de guerras, os atores voltarão com presentes e fabulações para, ao que indica a construção da pessoa-ouvinte Adam, instigar os mais novos à continuidade da tradição Kourmize.⁹

9. Henri Arraes Gervaiseau, em artigo publicado no dossiê dedicado a Jean Rouch na revista *Devires* (vol. 6, n. 1, 2009), traz uma rica abordagem sobre “a invenção da tradição” na obra do cineasta. No mesmo dossiê, um artigo de Mahomed Bamba (2009) interroga sobre um possível africanismo na obra rouchiana.

Perspectivas em cena

É Renato Sztutman (2009) quem introduz a noção wagneriana de *reversibilidade* à compreensão da obra de Jean Rouch, operação metodológica que nos permite conhecer as

agências humanas e não-humanas sustentadas parcialmente pelo método simétrico dessa etnoficção:

Vemos, assim, com Rouch, elementos animistas serem integrados às narrativas tanto as mais etnográficas, no sentido clássico do termo, como as mais ficcionais, o que envia para o fato de que, em Rouch, a etnografia como descrição da “realidade” e a ficção como criatividade que advém do processo da autoria múltipla estão em constante trânsito, para não dizer confusão produtiva e provocativa. Note-se que Rouch jamais deixa de ser autor de seus filmes, do mesmo modo que [Roy] Wagner não recusa a autoria dos textos antropológicos. Trata-se, sim, de pensar uma outra experiência de autoria que se entrega a agenciamentos múltiplos. (SZTUTMAN, 2009, p. 115)

Nos agenciamentos múltiplos em *Jaguar*, a forma interna humana como cada espécie vê a si mesma – intencionalidade (*intentio*) formalmente idêntica ao que chamamos de consciência humana – é sempre envolta de uma “roupa” ou metamorfose que a oculta. E esse “ver como” relaciona-se diretamente aos perceptos, aspectos sensoriais do acontecimento, e não aos conceitos. Nas relações entre predador e presa se dão as inversões de perspectiva, capacidade de ocupar um ponto de vista humano com intensidade (*intensio*) superior ao de outra espécie. Mas como alerta Viveiros de Castro (2013, p. 353), “a possibilidade de que um ser até então insignificante revele-se como um agente prosopomórfico capaz de afetar os negócios humanos está sempre aberta”.

O *antecampo* é um dos operadores desse sistema de lugares do cinema etnográfico, no qual o cineasta também atua enquanto a câmera cria as cenas e o filme instaura desdobramentos à medida que é visto e narrado por seus protagonistas. Como sugere André Brasil (2013), se o “cinema verdade” reivindica uma *mise-en-scène* compartilhada e aberta à reflexividade, a exposição do seu *antecampo* evoca uma *mise-en-abyme*: “(...) para que o antecampo se exponha em cena, outro antecampo precisa se manter fora dela; há sempre outra câmera a filmar aquela que se mostra, há sempre um olhar que se oculta por trás do olhar” (BRASIL, 2013, p. 251).

10. *Convention People`s Party*. Partido do líder pan-africanista Kwane Nkrumah, quem impulsionou as lutas contra os colonizadores ingleses, participou da declaração de independência de Gana (antiga Costa do Ouro) em 1957 e tornou-se o primeiro presidente desse país.

Mas em *Jaguar* a participação do antecampo na cena se dá pelo corpo-câmera de Jean Rouch junto aos atores e pelos índices e metáforas deixados em campo, que remetem ao antecampo e multiplicam a presença do cineasta (e do cinema) atrás da câmera e incorporada em cena pela imagem do fotógrafo do Dia da Assembleia. Com sua roupa ocidental e a caminho do CPP¹⁰ de Kwane Nkrumah, Damouré observa o fim de uma missa, um funeral festivo e uma dança de possessão Hauka. A câmera captura cada passo do seu duplo, que após o trabalho como ator e fotógrafo embriaga-se com o conhaque Martell. É a dupla exposição do antecampo, já que incorpora Rouch como olho-câmera em cena e traz de modo subsidiário o técnico de som do filme.

“Cansativo ganhar dinheiro. O pessoal trabalha muito aqui”, afirmam os amigos sobre os “kaya-kaya” – carregadores do porto aos quais associa-se (o mestre dos rios) Illo. Após o descarregamento dos peixes, o marabuto furta uma garrafa de uísque a fim de faturar 28 xelins a mais pelo dia árduo de trabalho. O antecampo do filme, exposto de modo parcial, também é alvo das reflexões: “Pode levar uma garrafa de uísque a um francês”; “Os franceses adoram uísque”; “Eles bebem até cair”; “Nem sabem o que estão dizendo”. Se Illo é rapidamente absolvido pelo furto da bebida alcólica, num movimento de descolonização do imaginário a ironia extradiegética se volta para o Outro branco quem dez anos antes filmara *Jaguar*.

11. Sobre os aspectos etnográficos da obra de Jean Rouch, Jean-André Fieschi (2009) observa que esses filmes são registros de um “rito de passagem” e que “(...) Rouch, de observador de ritos, cruzou a linha para se tornar, a seu modo, criador de ritos” (p. 17, 25). Em outro artigo, Mateus Araújo Silva (2009) chama atenção para o que chama de “etnografia africanista temperada de surrealismo” (p. 43).

Como André Brasil sugere em “Bicicletas de Nhanduru: lascas do extracampo” (2012), aqui o extracampo mítico também deixa seus vestígios ou “lascas” no campo: pela construção do personagem Adam, a quem os atores interpelam em cena, pelos espíritos Holey e o oráculo dos Sohantyés, que apontam os procedimentos e as restrições para que todos tenham boa sorte, e pelo retorno do urubu à cena avisando que, como já previsto pelo oráculo, é chegada a hora do retorno bem-sucedido ao Níger. Com filme e ritual constituindo-se de modo recíproco,¹¹ a projeção oscilante de *Jaguar* faz-falar como um “objeto-encantado” dotado de “realidade exterior” e “interior”, ou seja, o *fe(i)tiche* sobre o qual nos fala Bruno Latour (2002).

Sob o feitiço do filme

Como problematizou Bruno Latour (2002), a noção francófona de *faitiche*, traduzida como *fe(i)tiche*, condensa em si as noções de *fait*/feito (“realidade exterior”, “fatos”) e *fétiche*/

fetichismo (“realidade interior”, “crenças”). A palavra *fetisso*, termo forjado pelos traficantes portugueses no Senegal, remeteria à raiz latina *fatum*/destino (cujo substantivo é *fée*/fada e o adjetivo é *objet-fée*/objeto-encantado). “As duas raízes da palavra indicam bem a ambiguidade do objeto que fala, que é fabricado ou, para reunir em uma só expressão os dois sentidos, que *faz-falar*” (LATOURE, 2002, p. 17). Contraefetuando a operação moderna, na qual natureza e sociedade são conceituadas como polos opostos e inconciliáveis, está o feitiço: fazer-falar humanos e não-humanos, dar a ver perspectivas que incorporam o olho-câmera e, no mesmo passo, são englobadas pelo olho-jaguar.

Pensando com Alfred Gell (2009), que se dedicou sobre o contexto etnográfico negro-africano, a arte dessa etnoficção é aqui descrita como agenciamento mágico que traz em si pontos de vista múltiplos e cujos efeitos em cena ultrapassam as codificações e comunicações simbólicas sobre o mundo único para contagiarem-se em um sistema de ação que faz-falar mundos ontologicamente opostos. Remete ainda aos agenciamentos compósitos, sujeitos-objetos como os amuletos¹² de proteção e clarividência feitos a partir do corpo de um urubu, animal que antes de ser sacrificado aos espíritos demonstra a força de sua garra afiada contra Illo.

Ao norte do Daomé, um caminhão capotado remete ao extracampo mítico e à confiança de Lam, Illo e Damouré no artefato mágico feito pelo mago Mossi. Observamos a relação dos atores com os Sombas e suas “roupas” de pássaros. “Já ouvi falar desses feiticeiros e dos Sombas, que andam nus. Agora, de perto, não tenho certeza de que são homens”. Seriam humanos, animais ou espíritos? Enquanto mulheres trabalham na reconstrução de uma casa incendiada na noite anterior, Damouré conclui que “quando se chega a um país, é o país que nos modifica”. Fica apenas de *short* com os nativos em pelo, penas e ossos. Todos estão nus no “mercado” de relações dos Sombas.

As mulheres usam artefatos junto ao corpo e têm as bocas perfuradas. Os homens guardam seus pênis em estojos e suas “roupas” são constituídas por penas e ossos de animais. Iniciam um ritual com tambores, danças e cantos. O devir-animal, as posturas e intensidades de um pássaro, é alvo reflexivo do antecampo fílmico. As narrativas de Lam, Illo e Damouré situam o espectador à medida que os Sombas encaram Rouch, sua câmera e os atores. Os pupilos e o ex-engenheiro de pontes passam por

12. O *fe(i)tiche* é objeto de tematização do filme, quando pensamos no amuleto de proteção e clarividência feito por um mago a partir do corpo de um urubu; mas em uma hipótese mais arriscada ou provocativa, poderíamos imaginar o próprio filme enquanto “*fe(i)tiche*” ou “objeto-encantado” que faz-falar mundos possíveis e pontos de vista específicos que afetam o espectador frente a sua projeção alternante entre primeira e terceira pessoas.

13. Vale dizer que a viagem de *Jaguar* remete também à viagem de diversos nativos que vieram escravizados para o Brasil e retornaram à África Negra do Benin (antigo Daomé, onde são conhecidos como *agudás* ou *brésiliens*), Gana (*tá-bom*, povo retornado após a Revolta dos Malês em Salvador e que seria decisivo na construção da capital Acra), Togo e Nigéria (*amarôs*). Uma síntese sobre o assunto está em “A vitória sobre as correntes – os libertos no Brasil e seu retorno à África (1830-1870)”, de Monica Lima (2011).

uma ponte *rouge* pintada constantemente pelos nativos locais, e abaixo um rio onde agora são eles os “Sombas” que brincam nus. Restam poucos dias até a chegada à Costa do Ouro e a trajetória “solitária” de cada um como prenunciado pelo oráculo de Mossi.¹³

Contra o pressuposto que separa natureza de sociedade (ou cultura), *Jaguar* é um trânsito intensivo humano entre domínios perspectivos distintos e fazer-falar interespecífico que exige tomada de posição dentro e fora de cena. Nessa etnoficção, da qual o filme é a forma ou a “cultura” (CARNEIRO DA CUNHA, 2009), jaguar é a intensidade que ora incorpora o olho-câmera que a todos fustiga e engloba, ora está no circundar de um andarilho que oculta Damouré e revela seu reverso “colonizador”, ora justapõe-se à predação operada pela Inglaterra na Costa do Ouro, ora é familiarizada pela maestria do cineasta que engaja em suas narrativas uma legião de forças relacionada aos cavalos (Damouré), rios, peixes, hipopótamos (Illo), touros (Lam) etc.

Autorias múltiplas de uma etnoficção

Pesquisando na Papua Nova Guiné, Roy Wagner (2010) definiu a *invenção da cultura* como o modo pelo qual os diferentes povos operam a mesma criatividade e “controlam o choque cultural da experiência cotidiana mediante todo tipo de ‘regras’, tradições e fatos imaginados e construídos” (WAGNER, 2010, p. 75). Entre a “cultura” criada para (e com) o Outro no cinema e na antropologia busco tecer um pensamento sobre as relações interespecies em *Jaguar*, a saber: a intensidade que diferencia o jaguar do mito desdobra-se na invenção da “cultura” fílmica *Jaguar*, cuja forma material suporta feixes de “humanidade” que se alongam de modo horizontal aos seres.

Essa etnoficção é um importante registro etnográfico dos mundos negro-indígenas e dos diferentes modos de existências que os coabitam em pé de igualdade ou razoabilidade, uma vez que a “humanidade” é o pano de fundo comum a todos e qualquer ser pode tomar a cena como primeira pessoa da relação. Pensando com Manoela Carneiro da Cunha (2009), nesse filme as categorias de “raça”, “cultura” e “cinema”, bens (ou males) exportados aos povos nativos, são renovadas como argumento central de reivindicações políticas. Como expõe a autora, “os povos da periferia”:

(...) foram levados a comprar mercadorias manufaturadas. Algumas foram difundidas pelos missionários do século XIX, como bem mostraram Jean e John Comaroff, mas num período mais recente foram os antropólogos os principais provedores da ideia de “cultura”, levando-a na bagagem e garantindo sua viagem de ida. Desde então, a “cultura” passou a ser adotada e renovada na periferia. E tornou-se um argumento central – como observou pela primeira vez Terry Turner – não só nas reivindicações de terras como em todas as demais. (CARNEIRO DA CUNHA, 2009, p. 312)

Nesse mesmo sentido, em *Jaguar* o modelo normativo multiculturalista é descartado por uma política cósmica multinaturalista. E na viagem de volta da “cultura” um método para o “cinema verdade” é revelado: um antropólogo que capta imagens a serem narradas pelos Outros e Outros que engajam humanos e não-humanos numa poderosa metáfora com (ou contra) os seus reversos.

Ao abrir espaço para as relações entre cineasta e atores, a partir do improviso¹⁴ frente à câmera, do visionamento e dos comentários inseridos pelos sujeitos filmados na pós-sincronização, da formação profissional de técnicos e, em menor medida, do compartilhamento da mesa de montagem, *Jaguar* inaugura um exemplo para o cinema etnográfico. Os procedimentos usados pelo Outro em sua autoinvenção dão a ver o reverso do/no cinema. Como argumenta Renato Sztutman (2009, p. 112), “(...) os nativos não leem os textos antropológicos, mas veem os filmes etnográficos, podendo, portanto, opinar sobre eles”. E os nativos familiarizados com o cinema de Rouch criam reflexões ou pontos de vista jamais desvinculados de seus afazeres cotidianos.

Como já dito, esse filme é o território que sustenta uma simetria parcial fundada na diferença entre mundos, corpos e perspectivas que o coabitam; cineasta, nativos e seres não-humanos como vetores das múltiplas perspectivas impregnadas nessa etnoficção. Se a invenção do cinema convoca o problema da autoria, de outro modo se entrega a um agenciamento coletivo cuja alteridade em relação às pessoas filmadas ganha força e define o que Rouch chamou “cinema verdade”.¹⁵ Em sua projeção alternam-se os pontos de vista assumidos por cada corpo e a relação que cada ser estabelece com o seu reverso – seja ele feiticeiro, espírito, animal afim ou predador.

14. Sobre a vocação amadorística do cinema de Jean Rouch, conferir o artigo “Derivas da ficção: notas sobre o cinema de Jean Rouch”, de Jean-André Fieschi (2009).

15. Caberia uma reflexão mais aprofundada sobre a verdade do cinema enquanto ficção, bem como o vínculo de sua representação com a imanência, assertivas de larga amplitude para o cinema, por certo, mas que fogem ao escopo analítico proposto para o presente artigo.

As diferenças entre os seres de *Jaguar* remetem a um sistema disposicional de afetabilidade e não à morfologia que compõe seus corpos “naturais”. Seu multinaturalismo pode ser pensado como um compósito de “animalidade” (sociomorfismo universal) e “humanidade” (espírito transespecífico) constituinte dos corpos humanos ou parcialmente humanos, já que se trata de ocupar ou não um ponto de vista específico. Sua disjunção comunicativa se dá à medida que os atores não falam no mesmo idioma do cineasta europeu, equívoco que define a multiplicidade dessa etnoficção e imagina a “cultura” do cinema para povos que não a imaginavam para si.

Câmera, personagens e cineasta evidenciam passo a passo um “cinema verdade” que ao mesmo tempo engloba e é aglutinado pela criação. Esse modo de fazer cinema conquista a oralidade dos nativos africanos em suas autoapresentações, processo que se dá após uma viagem clandestina e traça certo engajamento político nas causas de independência da África subsaariana contra a predação colonial. O cineasta é o operador de signos e técnicas, além de espectador primeiro dessa etnoficção que jamais existiria sem o protagonismo dos personagens e suas narrativas pós-sincronizadas. E o processo de *Jaguar* é longo e perigoso, já que os migrantes lidam a todo instante com a fragmentação geopolítica na África Negra de então.

Sobre Outros

Em Lomé, no Togo, é o mar quem impõe respeito e admiração aos atores que em uma bela sequência arriscam-se à tentativa de encher as cabaças com água. Encontram uma estrela-do-mar que Damouré coloca na cabeça para dar sorte à viagem. Nessa ciranda, uma das cabaças se parte e leva-nos novamente ao mito negro-africano sobre a ruptura ancestral entre terra e céu. Avistam um coqueiro pelo qual subirá o galã. “Estão no alto, não tem micróbios”, atesta o ator sobre o fruto “melhor que leite ou queijo”. Colhe três cocos que ele e os amigos devoram em um gramado, de onde rapidamente saem por temor ao proprietário – outro jaguar? Atravessam a rua, passam entre jardins e vão pela orla até a fronteira inglesa com seus oficiais militares vestidos de luto.

Após a placa de aviso sobre a alfândega, os policiais ingleses ou os policiais africanos com suas “roupas” de policiais ingleses impedem a passagem dos atores sem documentos de identificação. É Damouré quem tem a iniciativa de conversar com as autoridades e instiga os demais a passarem despercebidos pela praia que dá acesso à Costa do Ouro. Se os policiais “são muito burros” e nunca olham para trás, Damouré também atesta que os magos Sohantyés “são muito bons”. “Keta”, “Accra”, apontam as placas. Como lido por Mossi nas estrelas e búzios, os amigos separam-se: Illo junta-se ao povo Ewé, Lam busca seus pares em Kumasi e Damouré aguarda à beira da estrada por carona a Acra. É o extracampo mítico quem delimita as cenas.

Obrigado a descer de um ônibus (“eu pensei que era de graça”), Damouré não perde a pose de galã e diverte-se com os passageiros do transporte coletivo. Mas, como “deus sempre faz as coisas certas”, dá sinal a um caminhão onde “coincidentalmente” avista seu amigo Sadou. Todos têm boa sorte. Com a cabeça ao vento, acima do caminhão, Damouré segura seu chapéu e dá início a uma autoconstrução singular. “Realmente sou muito bonito. Mais bonito do que as pessoas daqui. Minha nossa! Vejam só como eles me olham. Tenho que segurar meu chapéu para que o vento não o carregue. Melhor mostrar meu penteado do Níger. Meu belo penteado do Níger”. Um som extradiegético reverbera aplausos e sussurros ao até então sorridente galã do filme.

As diferenças entre “nós” e “eles” são marcadas nas experiências de Jean Rouch com os protagonistas do filme e desses atores com os seus reversos humanos e não-humanos. Damouré vai atrás dos conterrâneos Djerma e acaba encontrando outros migrantes afins, como os vendedores de garrafas da região de Anzourou e os vendedores de latas da região do Zermagand. A capital de Gana tem cavalos puxando carroças e assusta com a quantidade de carros e motos que circulam pelas ruas sob o auxílio de um policial confuso em meio às lutas por independência na região. Torna-se empregado de Yakuba na fábrica de madeiras e fiscal de produção já que sabia ler. É quando chegamos à vizinhança entre Damouré e o ser primordial que dá nome ao filme.

Jaguar freedom!

Embora subalterno de Yakuba, vestido à moda ocidental, Damouré incorpora um patrão mordaz e faz do mercado em Acra uma caricatura sem igual. “O que é isso? Esse carrinho não está carregando. Que coisa, meu deus! Não dá para trabalhar com negros!”. Noutra cena toma posição de “capitalista” e exige a máxima produtividade dos empregados, como quem acusa a colonização a partir de um recurso controlado pela ironia. Operação de descolonização do imaginário, como diz Sztutman (2009, p. 121), “Damouré e Lam riem do mundo colonial, assim como riem daquilo que poderiam ter-se tornado, ou seja, capitalistas selvagens! – caso a sua sociedade tivesse prosperado”.

Enviado à floresta para fiscalizar a extração de madeiras, Damouré traduz os pontos de vista das árvores: “Wawa, uma boa árvore para fazer canoas. A Wawa é a fêmea das árvores porque ela cai gritando baixinho (...). O mogno é uma árvore macho... e cai de uma vez só”. No retorno à fábrica, é promovido por seu patrão a chefe do depósito. No visionamento e na narração das imagens, a reflexividade (*intentio*) de Damouré é irônica em relação ao sistema capitalista. Já sua intensidade (*intensio*) faz nova vizinhança com o jaguar: repreende a todos os operários e torna-se primeira pessoa nessa relação manejada no então incipiente mercado global.

Ao sair do trabalho, Damouré segue à deriva e solitário pelas ruas da turbulenta cidade. “Jaguar é um homem sedutor, bem penteado, que fuma e que passeia. Todo mundo olha para ele, e ele olha para todo o mundo. Ele olha todas as moças bonitas, fuma seu cigarro tranquilamente. Jaguar é isso. Um sedutor, um *zazouman*”, se autoapresenta aos amigos enquanto observa sua performance na festa do CPP. Mas Damouré é jaguar enquanto possibilidade intensiva e reflexiva de tomar posição frente ao colonialismo e as suas fronteiras policiais – política contra o capitalismo que dura até o retorno bem-sucedido, já previsto, à comunidade que os espera no Níger.

No pasto, Lam aguarda Moumouni, comerciante hauçá responsável pelo pagamento do seu salário mensal de 10 libras. Vai ao mercado de Kumasi à busca de um “bubu”. “Aqui, ninguém se veste como eu. Eu vim da floresta para a cidade e tinha que

comprar um bubu”. Se o mercado em Ayourou é onde decidem-se os casamentos, as viagens e guerras, e o mercado dos Sombas é onde se atualiza a cosmogênese dos nativos no Daomé, o mercado em Kumasi é onde se vende e se compra de tudo. Lam explica que os vendedores de sal são os Gaouen e as Ashanti, também vendedoras de inhame. Buscando pelos “nyama-nyama”, o ator torna-se comerciante de perfumes e tecidos. “Mas nada disso é para mim. Tenho que voltar para a casa para cuidar do meu gado”.

Entre Acra e Kumasi, Lam encontra Doumá Besso, que trabalha oito horas por dia numa mina de ouro. A câmera detalha minuciosamente os operários que mesmo explorados ainda brincam com o antecampo. Como o falso trono de ouro dos Ashanti, feito para enganar o império inglês, o reverso da história acontece. “E, para nos enganar, só fica o ouro ruim”, diz Damouré. Exposto ao perigo, caminhando descalço pelas ruas e sem trabalho fixo, Besso segue com Lam para trabalhar no mercado em Kumasi. Em Acra, Illo dorme em uma piroga encalhada na areia e ao acordar atordoado pelo barulho da cidade procura um barbeiro e raspa o cabelo. Veste-se com a roupa de Walima e faz orações ajoelhado ao lado de dezenas de garrafas de bebidas alcoólicas. Vai ao Hollywood Bar à procura de Damouré, que noutro lugar fazia fé em uma corrida de cavalos.¹⁶

16. Adamou tem as rédeas do cavalo de número 12, em quem aposta seu conterrâneo Damouré.

Damouré e Illo tomam o trem à procura de Lam e Besso. Bêbado, o galã chega à frente de Illo, que “não sabe ler direito”, e com a ironia costumeira soletra a inscrição na placa: “Ku-ma-si”. Encontram os amigos no mercado da cidade, cumprimentam-se e, no apalpar das mercadorias de Lam, Damouré (como um patrão) critica a qualidade dos produtos. Logo encabeça as vendas e pinta uma placa com o novo nome da associação: “Pouco a pouco o passarinho faz seu ninho”. Na intensidade de um jaguar, o sedutor discursa aos fregueses que riem e impressionam-se com a performance. Usando a liberdade de expressão (im)possível na colônia inglesa, o personagem busca persuadir seu público com um sarcasmo que demarca a diferença radical entre eles e os Outros.

A câmera de Jean Rouch registra ainda um momento ímpar em que muçulmanos iniciam os preparativos para a construção de uma mesquita. Logo Damouré descobre que naquele território a palavra de ordem é “IS-LÃ”. Apesar disso, e à mercê de toda a repressão policial, até uma imagem de Adão e Eva é colocada à venda pelo sedutor – quem, nessa sequência ímpar, afia suas

garras e desfere diversos golpes contra a rainha da Inglaterra, o islamismo, o catolicismo, o fiscal do mercado e todo sistema colonial que estrangulava a África subsaariana. *Jaguar* acusa os males da colonização, e de seu modelo normativo, a partir de categorias ocidentais que se voltam renovadas contra o projeto “modernizador” proposto pelos colonizadores.

O retorno do urubu

Um urubu pousa no telhado de um prédio, um trem atropela um carro e o extracampo mítico retorna à cena. É o mal se aproximando, afirmam os atores, alertando que é chegada a hora da partida e do retorno bem-sucedido a Ayourou. Evocando outros mundos, e suas alternâncias, essa etnoficção torna legível uma África Negra multinaturalista contra o modelo normativo multiculturalista. Os atores constroem a si mesmos em seus próprios termos e lançam um olhar estrangeiro aos seus reversos humanos e não-humanos. Esse movimento de reversibilidade e criação sobre mundos diferentes “resulta em resistência a um só tempo política e cognitiva, uma espécie de descolonização do imaginário” (SZTUTMAN, 2009, p. 117).

Quando *Jaguar* foi filmado, milhares de migrantes retornavam ao Níger no período das chuvas. Mas diferentemente dos seus antepassados, os “heróis do mundo moderno” não voltam a Ayourou com prisioneiros ou como vítimas de epidemias e sim com mercadorias e fabulações sobre a Costa do Ouro. Descendo do caminhão inglês e subindo no pau-de-arara francês, restarão as memórias e o desejo do reencontro com os parentes nos arredores do rio Níger onde serão recebidos com festa. Damouré fuma, usa roupas europeias e fala outro idioma. “É fácil esquecer o djerma. Agora só falo o francês e o inglês”. E à porta de casa afirma: “vamos entrar na nossa *rest-house*”.

Illo entrega o que trouxe aos pais e aos músicos do filme. Volta à piroga e prova falar a língua dos hipopótamos. Besso retoma seu trabalho na roça. Recebe os incentivos do companheiro Lam que, depois elegante e ao abrigo do sol (com o seu guarda-chuva preto), vai à beira do rio ao encontro de sua noiva Hawa. Na cena seguinte o pastor empunha uma lança, outro equipamento

conquistado na viagem. Seguindo o caminho dos seus parentes os atores demonstram coragem ao trazer dotes da Costa do Ouro, embora esse reinado dure apenas um dia. Outras narrativas darão sequência às invenções dos Kourmize e do cinema compartilhado e oscilante de Jean Rouch.

Conclusão

Propus uma intersecção possível entre contextos etnográficos díspares, um engajamento entre as teses aqui simplificadas e justapostas à compreensão de *Jaguar*. Os múltiplos seres em campo (e fora dele) apontam para um vínculo entre essa etnoficção e o problema da heterogeneidade constitutiva da razão “humana”. Seus contágios com outros modos de existências humana e não humana vão contra o cogito do homem moderno enquanto detentor privilegiado da razão, sendo a projeção cambiante entre primeira e terceira pessoas nesse filme um princípio horizontal de alternância humana possível a todos os seres nele atualizados. Entre humanos, animais, plantas e artefatos há sempre um componente “espiritual” que os agencia e sem o qual as relações interespecies (e intraespecies) jamais poderiam ser pensadas.

REFERÊNCIAS

- BAMBA, Mahomed. Jean Rouch: cineasta africanista? *Devires – cinema e humanidades*, Belo Horizonte, v. 6, n. 1, p. 74-91, jan/jun 2009.
- BRASIL, André. Bicicletas de Nhanderu: lascas do extracampo. *Devires – cinema e humanidades*, Belo Horizonte, v. 9, n. 1, p. 98-117, jan/jun 2012.
- _____. *Mise-en-abyme da cultura: a exposição do “antecampo” em Pi'onhitsi e Mokoi Tekoa Petei Jeguatá. Significação*, São Paulo, v. 40, n. 40, p. 245-267, ago/out 2013.
- CARNEIRO DA CUNHA, Manoela. “Cultura” e cultura: conhecimentos tradicionais e direitos intelectuais. In: *Cultura com aspas e outros ensaios*. São Paulo: Cosac Naify, 2009. p. 311-374.
- EVANS-PRITCHARD, Edward. *Bruxaria, oráculos e magia entre os Azande*. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.
- FAUSTO, Carlos. Banquete de gente: comensalidade e canibalismo na Amazônia. *Mana*, Rio de Janeiro, v. 8, n. 2, p. 07-44, out 2002.
- _____. Donos demais: maestria e domínio na Amazônia. *Mana*, Rio de Janeiro, v. 14, n. 2, p. 329-366, out 2008.
- FAVRET-SAADA, Jeanne. Ser afetado. Trad. Paula Siqueira. *Cadernos de campo*, São Paulo, v. 13, n. 13, p. 155-161, 2005.
- FIESCHI, Jean-André. Derivas da ficção: notas sobre o cinema de Jean Rouch. *Devires – cinema e humanidades*, Belo Horizonte, v. 6, n. 1, p. 12-29, jan/jun 2009.
- GELL, Alfred. A rede de Vogel: armadilhas como obras de arte e obras de arte como armadilhas. *Arte & ensaios*, Rio de Janeiro, v. 8, n. 8, p. 174-191, 2001.
- _____. Definição do problema: a necessidade de uma antropologia da arte. Trad. Paulo Henrique Brito. *Revista Poíesis*, Rio de Janeiro, n. 14, p. 243-259, dez 2009.
- GERVAISEAU, Henri Arraes. Flaherty e Rouch: a invenção da tradição. *Devires – cinema e humanidades*, Belo Horizonte, v. 6, n. 1, p. 74-91, jan/jun 2009.
- LATOUR, Bruno. *Jamais fomos modernos*. Ensaio de antropologia simétrica. São Paulo: Ed. 34, 2016.
- _____. *Reflexão sobre o culto moderno dos deuses fe(i)tiches*. Trad. Sandra Moreira. Bauru: EDUSC, 2002.

- LIMA, Monica. A vitória sobre as correntes – os libertos no Brasil e seu retorno à África (1830-1870). In: *Anais do XXVI Simpósio Nacional de História* – ANPUH. São Paulo, 2011.
- MESQUITA, Cláudia. Um drama documentário? Atualidade e história em *A cidade é uma só? Devires* – cinema e humanidades, Belo Horizonte, v. 8, n. 2, p. 48-69, jul/dez 2011.
- SILVA, Mateus Araújo. Jean Rouch e Glauber Rocha, de um transe ao outro. *Devires* – cinema e humanidades, Belo Horizonte, v. 6, n. 1, p. 12-29, jan/jun 2009.
- STRATHERN, Marilyn. *Fora de contexto: as ficções persuasivas da antropologia*. São Paulo: Terceiro Nome, 2013.
- SZTUTMAN, Renato. A utopia reversa de Jean Rouch: de Os mestres loucos a Petit à petit. *Devires* – cinema e humanidades, Belo Horizonte, v. 6, n. 1, p. 108-125, jan/jun 2009.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. A noção de espécie em antropologia. Reportaje a Eduardo Viveiros de Castro. Álvaro Fernández Bravo. *Revista E-misférica*, 16 de outubro de 2012.
- _____. Perspectivismo e multinaturalismo na América Indígena. In: *A inconstância da alma selvagem*. São Paulo: Cosac Naify, 2013. p. 345-399.
- WAGNER, Roy. O poder da invenção. In: *A invenção da cultura*. São Paulo: Cosac Naify, 2010. p. 75-119.

Data do recebimento:
20 de fevereiro de 2017

Data da aceitação:
12 de junho de 2017