

NARRAR-SE, CRIAR-SE: A VOZ PERFORMATIVA COMO AGÊNCIA NO CINEMA DE JEAN ROUCH[1]

NARRATING ONESELF, CREATING ONESELF: THE PERFORMATIVE VOICE AS AGENCY IN THE CINEMA OF JEAN ROUCH

Gabriel Henrique Almeida Santiago[2]

RESUMO

Este artigo busca fazer uma análise sobre os vínculos implícitos que foram atribuídos ao documentário e, a partir disso, questionar tais relações que trazem consigo um compromisso ilusório com a verdade. Utilizando como objeto de análise o filme *Moi, Un Noir* (*Eu, Um Negro; França;* 1958) do documentarista etnográfico Jean Rouch, este trabalho se baseará nas escolhas narrativas que o diretor optou para construir o filme em questão, mas também se utiliza de elementos da filosofia da linguagem para evidenciar a potência que o falar diegético ao filme possui na construção do real e do ficcional. Por fim, busca-se analisar as costuras realizadas por Rouch ao tensionar os limites da realidade filmada com o discurso narrado e como essa hierarquia é deturpada em um gesto performativo sobretudo político.

Palavras-chave: cinema, Jean Rouch, documentário

ABSTRACT

This article aims to analyze the implicit bonds attributed to the documentary genre and, consequently, question these relationships, which carry an illusory commitment to the truth. Using the film *Moi, Un Noir* (France, 1958) by ethnographic documentarian Jean Rouch as its object of analysis, this study examines the narrative choices the director made to construct the film, while also drawing on elements from the philosophy of language to highlight the power that diegetic speech holds in the construction of both the real and the fictional. Finally, it seeks to analyze the interweaving crafted by Rouch as he tensions the boundaries between filmed reality and narrated discourse, exploring how this hierarchy is subverted in an eminently political performative gesture.

Keywords: cinema, Jean Rouch, documentary

---

[1] Recebido em 20/08/2026. Aprovado em 07/10/2026. DOI: doi.org/10.5281/zenodo.24105306
[2] Universidade Federal de Minas Gerais. gabrielhenrique_2009@hotmail.com



INTRODUÇÃO

Desde seus primórdios, o cinema documental manteve uma relação próxima das barreiras que delimitavam, de uma forma quase que maniqueísta, a realidade e a ficção, isto é, de maneira mais generalizada, a verdade e a mentira – tal relação é, por muitas vezes, ilusória, ao trabalhar com o conceito de verdade. Historicamente, o documentário se estabeleceu sob um "contrato" implícito com o espectador, prometendo uma visão objetiva e fiel do mundo real. Essa visão acerca do "papel" do documentário alinha o gênero com o que a filosofia da linguagem chamaria de enunciado constatativo: uma declaração passível de ser julgada sob o prisma dicotômico do real e do irreal, da verdade e da mentira.

Ao longo dos anos, o documentário ganhou força no meio cinematográfico, mas foi no âmbito do jornalismo que tais estruturas "contratuais" foram sedimentadas ao colocar a linguagem e as convenções do gênero em um exercício informativo. Dessa forma, criava-se cada vez mais uma forte relação que o documentário deveria preservar e anunciar a verdade. Eduardo Coutinho, documentarista brasileiro, por sua vez, revoga tal "contrato" atribuído ao documentário, a "verdade" na qual o documentário se apoia é a verdade do indivíduo entrevistado, centro de sua filmagem e de sua história a ser contada. Analisando assim, a verdade não se torna algo a ser filmado, mas sim um evento a ser encontrado.

> Mas o documentário, ao contrário dos que os ingênuos pensam, e grande parte do público pensa, não é a filmagem da verdade. Admitindo-se que possa existir uma verdade, o que o documentário pode pressupor, nos seus melhores casos — e isso já foi dito por muita gente —, é a verdade da filmagem. A verdade de filmagem significa revelar em que situação, em que momento ela se dá e todo o aleatório que pode acontecer nela. Há mil formas de mostrar isso, desde a presença da câmera, do diretor, do técnico de som, até a coisa sonora da troca de palavras, incluindo incidentes que aparecem, como o telefone que toca, um cachorro que entra, uma pessoa que protesta por não querer mais ser filmada ou que discute com você diante da câmera. Então isso daí é importantíssimo porque revela a contingência da verdade que você tem, entende? É uma contingência que revela muito mais a verdade da filmagem que a filmagem da verdade, porque inclusive a gente não está fazendo ciência, mas cinema. (COUTINHO, 2012, p. 167).

É justamente neste limiar da realidade e ficção que se encontra o documentário *Moi, Un Noir* (*Eu, Um Negro*, Costa do Marfim/França, 1958) do diretor



francês Jean Rouch, realizado em Abidjan, Costa do Marfim. Considerado por muitos cineastas um dos marcos do cinema documental, *Moi, Un Noir* subverte e tensiona diversas relações pré-estabelecidas dentro do cinema documental e, principalmente, do que é verdade e o que é ficção. Diante disso, o presente artigo tem por objetivo analisar os vínculos implícitos que foram atribuídos ao documentário e questionar essas relações que trazem consigo um compromisso ilusório com a verdade. Para conduzir essa investigação, o artigo adota uma abordagem metodológica que se afasta da análise fílmica de viés estritamente formalista. Em vez de se ater a uma decupagem técnica ou a uma gramática cinematográfica rígida, o estudo foca nas estratégias narrativas articuladas pelo diretor. A partir dos aspectos constituintes da obra, estabelece-se um diálogo crítico fundamentado na filosofia da linguagem, buscando compreender como as escolhas estéticas e discursivas operam na construção e na performance da diegese.

ANÁLISE FÍLMICA

O diálogo inicial do longa-metragem, por si só, é capaz de provocar os embates que se chocam com o espectador e, a longo prazo, com as estruturas do gênero – sendo este influenciado pelo próprio diretor previamente e posteriormente à realização do filme analisado.

> Durante seis meses, acompanhei um pequeno grupo de jovens imigrantes nigerianos em Treichville, um subúrbio de Abidjan. Sugeri que fizessem um filme onde eles interpretariam a si mesmos, onde teriam o direito de fazer e dizer qualquer coisa. Foi assim que improvisamos este filme. (MOI, UN NOIR, 1958, 00:00:50).

Como decisão estética – e narrativa – Rouch não apenas filma o grupo de jovens imigrantes, mas os convida a performar a si mesmos, seus desejos e vontades. Nos intriga pensar no exercício de “interpretar a si mesmo”, uma vez que tal gesto implica na naturalidade e veracidade.

> Ter liberdade para fazer e dizer o que quiser pode ser entendido como o direito de ser você mesmo, de dizer toda a verdade, sem nenhum tipo de censura, ou, pelo contrário, como o direito de ser quem você quiser, de ser



> outro, de inventar, em última instância, de mentir. (SÓCRATES, 2009, p. 17-18).

Entretanto, é nesse limiar entre personagem e persona que o filme irá se apoiar juntamente com suas decisões estéticas e narrativas. *Moi, Un Noir* se sustenta enquanto um filme documental que flerta com a ficção que tange não o lugar da mentira ou do falso discurso, mas o desejo inocente e a esperança.

Este artigo propõe que a verdade em *Moi, Un Noir* não é constatativa, ou seja, que o filme não descreve um fato ocorrido, mas sim o performa, tornando-se, pela ótica do filósofo da linguagem John Langshaw Austin[3], um falar performativo. Tomando como base a *Teoria dos Atos de Fala*[4] de Austin, argumentaremos que o filme de Rouch opera como um ato ilocucionário[5] complexo que, ao ser proferido (filmado, narrado e encenado), tem a força necessária para criar a realidade e a identidade em questão, subvertendo o pacto tradicional do documentário e, ao mesmo tempo, exercendo um ato político de autodefinição.

A análise da força performativa de *Moi, Un Noir* é inseparável do seu contexto histórico-político: o período da descolonização e a luta pela soberania da imagem. O poder colonial não se limitava ao controle econômico e militar, mas, também se estendia ao monopólio da representação. Em 1934, Pierre Laval, então Ministro das Colônias Francesas, assinou um decreto – sem comunicação prévia – que cimentava o controle absoluto sobre a produção de filmes realizados nas colônias por nativos

[3] J. L. Austin (1911–1960), filósofo da linguagem associado à Universidade de Oxford. É notabilizado pelo desenvolvimento da teoria dos atos de fala, na qual desafiou o verificacionismo lógico ao demonstrar que a linguagem não serve apenas para descrever o mundo, mas também para realizar ações (atos performativos). Sua principal contribuição teórica encontra-se compilada na obra *Quando dizer é fazer* (*How to Do Things with Words*).

[4] Formulada por J. L. Austin em *How to Do Things with Words*, esta teoria postula que a linguagem possui uma dimensão performativa. Ao contrário dos enunciados "constativos", que apenas descrevem o mundo e podem ser julgados como verdadeiros ou falsos, os atos de fala operam transformações na realidade e são avaliados por condições de "felicidade" (êxito) ou "infelicidade" (fracasso na execução do ato).

[5] Segundo Austin, o ato ilocucionário diz respeito à "força" que o enunciado carrega em um contexto convencional. Não se trata apenas do significado semântico das palavras, mas de como elas devem ser tomadas pelo interlocutor (o *uptake*). Por exemplo, dizer "está frio aqui" pode ter a força ilocucionária de um pedido ("feche a janela") ou de uma reclamação, dependendo das circunstâncias.



(FREITAS, 2022, p. 20). Além da própria censura, tal decreto corroborava para consolidação da construção do imaginário colonial e da manutenção da narrativa que era apresentada sobre a França. Como consequência, isso garantiu – por muitos anos – que a única imagem da África e dos africanos viesse através dos filmes etnográficos e da propaganda colonial. Embora Rouch fosse um cineasta francês e, portanto, operasse dentro das permissões e dinâmicas impostas, seu gesto foi fundamental para fortalecer um movimento de descolonização que crescia no cinema documental.

> O que filmes como *Kenya* (1961), de Richard Leacock, *The boy Kumasena* (1952), de Sean Graham, *Afrique 50* (1950), de Roger Vautrier, e a obra de Jean Rouch têm em comum? Todos têm a marca indelével da estética do cinema etnográfico. Ilustram, cada qual à sua maneira, os três eixos da problemática da alteridade, tal como definida por Todorov (2003) sobre a relação de Las Casas com os índios. São filmes feitos por cineastas ocidentais, com paixão e, às vezes, com um senso de engajamento político, sobre um continente e seus costumes. São filmes sobre a descolonização. No entanto, todos carregam o problema da condescendência no olhar. Esse sentimento é reforçado ainda mais quando se pensa que trazem representações pitorescas de lugares onde o direito de olhar para sua própria realidade continuava sendo, para os nativos, um objeto de conquista. (BAMBA, 2009, p. 99).

Tal gesto de Rouch, entretanto, ainda é discutido sob óticas antropológicas – essenciais para o entendimento de uma autodefinição do indivíduo africano. Torna-se necessário evidenciar algumas questões discutidas na conversa realizada entre Jean Rouch e o diretor Ousmane Sembène – considerado como o pai do cinema africano – para corroborar as dualidades constantemente evidenciadas ao longo deste trabalho tanto no filme analisado quanto nos autores até o momento apresentados.

Embora Rouch seja enxergado, em diversas medidas, como uma figura de mudança que transferiu a voz e a agência de seus protagonistas em *Moi, Un Noir*, Sembène criticava a persistência de uma autoridade antropológica europeia. Para o diretor senegalês, o ato da autodefinição só seria uma vitória política se a câmera estivesse nas mãos do próprio africano e, se completando no ciclo do fazer cinematográfico, os filmes fossem produzidos por africanos e realizado **para** africanos. Entende-se que, apesar do reconhecimento da figura de Rouch como reforço para o que se desdobraria no cinema decolonial, Sembène não se preocupa com a qualidade



técnica ou boa intenção de Rouch, mas com a estrutura de poder que tal realização perpetuava. Apesar da força do discurso de Oumarou Ganda, protagonista de *Moi, Un Noir*, é Jean Rouch quem se encontra no papel de realizador final da imagem.

Ao questionar Sembène, Rouch diz: “Gostaria que você me dissesse porque não gosta dos meus filmes puramente etnográficos, aqueles nos quais nós mostramos, por exemplo, a vida tradicional?” (ROUCH; SEMBÈNE, 2017), como resposta é afirmado pelo diretor senegalês: “Porque vocês mostram, vocês fixam uma realidade sem ver a evolução. O que eu tenho contra você e os africanistas é que vocês nos olham como se fôssemos insetos.” (ROUCH; SEMBÈNE, 2017). A resposta de Sembène pode ser lida à luz do pensamento de Eduardo Coutinho, anteriormente apresentado, ao se colocar contra a ideia de uma “verdade filmada”, isto é, a fixação da realidade. Tal engessamento condena a possibilidade do encontro com a verdade que acontece no decorrer da filmagem; ao capturar uma imagem e a colocar em um molde do real imutável, estático, o objeto (um inseto) é privado da subjetividade, do direito à transformação que implica na vida “real”. O compromisso colonial do documentário etnográfico não era com a “verdade”, mas com o controle absoluto dessa imagem estática e imutável. Sembène aponta a importância da evolução e da dinâmica como um escape para realidade do indivíduo capaz de se transformar e de se (re)definir. Nesse ponto, o ato performativo que acontece em *Moi, Un Noir* se torna crucial para entender tais dinâmicas, uma vez que o discurso atribuído ao filme é a resposta prática à crítica realizada, pois os personagens se utilizam de identidades que vão corromper as fronteiras do “eu” com um intuito de provar a evolução e (re)definição que o olhar colonial negava. Dessa forma, o filme falha em apresentar um discurso constatativo para ter sucesso no compromisso performático.

Se a crítica de Sembène reside em uma preocupação de cristalizar a realidade do sujeito africano sob a lente etnográfica, a resposta estética de Jean Rouch ganha corpo na recusa dessa rigidez através da fabulação conduzida pelos personagens. Sembène exige uma “evolução” que não ocorre pela mudança imediata das condições materiais no fazer cinematográfico, mas pela reconfiguração do “eu” através da



linguagem e da autoria genuína. Neste cenário encontramos o protagonista Oumarou Ganda que opera um movimento de não falsear a identidade civil, mas exercendo-a como um ato ilocucionário exercitivo. Ao dizer-se “Edward G. Robinson”, Ganda suspende a identidade de “imigrante estivador” imposta pela estrutura colonial e rompe um espaço de manobra subjetiva que coloca em ação o seu falar. Essa ambiguidade é transformada em oposição quando o realizador apresenta, logo a seguir, os dois personagens principais: Constantine, que acreditou demais em seu papel fictício, e Robinson, que descobriu a si mesmo por meio do filme (SÓCRATES, 2019, p. 18).

> o “outro” deixa de ser apenas objeto de registro, mesmo que contribuindo para que este aconteça – como nos filmes de “registro etnográfico” – e passa a ser “inventado”, construído pelo cineasta e por ele próprio. Não é preciso dizer que, tanto num quanto noutro existe construção de uma realidade fílmica, uma realidade que não é propriamente aquela do mundo histórico. A diferença entre os dois está justamente na explicitação dessa invenção, na eleição dessa invenção como condição prévia para a existência mesma do filme (FREIRE, 2007, p.60).

Logo nos créditos iniciais somos apresentados à cartela que nos informa o elenco do filme. Neste momento, uma forte ambiguidade é ilustrada ao colocar, como de costume, o nome do ator seguido do nome de seu personagem interpretado, entretanto o que provoca um espelhamento de identidades neste momento é que três dos sete personagens são na realidade nome de atores consagrados no cinema: Edward G. Robinson, Eddie Constantine e Dorothy Lamour. Essa mistura de identidades ganha espaço já nos créditos iniciais, mas vai conduzir a ideia central do filme de Rouch de construir e desconstruir, ao mesmo tempo, a relação do ator e personagem, do que é realidade e o que é ficção. Ganda, que começou como auxiliar de pesquisa de Rouch, representa o ator Edward G. Robinson, que, de maneira espelhada, representa a vida de Ganda. Esse desvio pela ficção a fim de se tornar realidade atinge posições ainda mais conflituosas ao apresentar, em certos momentos, a mistura de um ou mais nomes dos atores com seus personagens – ou os personagens dos personagens. Ao nos transportar para um ringue de boxe, Ganda abre seu íntimo ao discutir sobre sonhos e desejos, seu personagem, entretanto, é



quem se torna uma amálgama de todo esse sonho ao ter seu nome fundido de Edward G. Robinson para Edward G. Sugar Ray Robinson. O que antes já materializava um desejo de identidade a partir da escolha de interpretar um ator famoso (Robinson) se multiplica ao ter o nome de um boxeador igualmente famoso (Sugar Ray). É curioso analisar que o que marca estes dois nomes – fictícios dentro da trama, mas reais ao mundo externo – é a sua persona identitária no mundo “real” e como isso dialoga com os desejos pulsantes pela busca da própria identidade tanto no cinema africano quanto na própria colônia. Um outro exemplo desse fenômeno de fusão identitária é quando Constantine se apresenta como Eddie Constantine, Lemmy Caution, agente federal americano, repetindo o exercício de fusão entre o nome do ator com o nome de um personagem interpretado pelo mesmo. Diferente de Ganda que tornava ainda mais potente seus anseios pela identidade a partir da junção de dois indivíduos, Petit Touré deposita ainda mais sua identidade na figura que decide interpretar. Curiosamente, Rouch nos informa que, no decorrer do filme, Constantine foi preso por ser fiel demais ao seu papel e que Robinson se descobriu através do filme. Essa decisão, de não informar os eventos a partir dos nomes originais dos atores, Touré e Ganda, reforça ainda mais a ambiguidade que Rouch desejava provocar em seu filme.

> Essa confusão entre ator e personagem, como se fossem uma coisa só, indissociáveis, tão bem exemplificada no caso de Eddie Constantine/Lemmy Caution, pode ser compreendido, a meu ver, como uma metáfora da proposta do próprio filme neste aspecto: a de criar uma confusão entre ator e personagem, entre a vida de um e a vida de outro, de modo que não seja possível diferenciar um do outro, que eles nos apareçam, enfim, como uma só pessoa, que concentra essas duas identidades. (SÓCRATES, 2019, p. 18)

Outro ponto pertinente a ser analisado ao discutirmos os limites da realidade e da ficção presentes no filme de Rouch é a força performativa que o falar possui em sua construção. Logo no início do filme Rouch narra algumas informações sobre Treichville e as condições encontradas por lá, além de apresentar os personagens, em seguida ele passa a “voz” para Robinson que o contradiz ao dizer

> Não, meu nome não é Edward G. Robinson. É um apelido que eu ganhei… que meus colegas me deram… eles me chamam de Edward G. Robinson porque eu me pareço com um certo Edward G. Robinson. Não é meu nome verdadeiro, pois sou estrangeiro aqui em Abdijan.



Ao iniciar seu discurso se opondo à voz do realizador, Robinson aparenta ter consciência do que a locução disse a seu respeito e, a primeira coisa que faz ao tomar a palavra é corrigi-la – embora sua correção nos explique que aquele não é seu verdadeiro nome, o mesmo nunca é dito. Conforme Sócrates elabora em seu texto, essa recusa em assumir plenamente a identidade de Edward G. Robinson confirma, por outro lado, as afirmações do próprio realizador quando ele opôs Robinson a Constantine quanto à adesão de cada um ao seu personagem ficcional. Entretanto, ao optar por não dizer seu verdadeiro nome, Robinson corrobora esses papéis, mostrando que seu conflito ainda está longe de ser resolvido (SÓCRATES, 2019, p. 37). O discurso de Robinson, entretanto, ganhará cada vez mais um tom de desabafo contra o cotidiano previamente apresentado por Rouch em sua narração.

Separando sua narrativa em “A Semana”, “O Sábado”, “O Domingo” e “A Segunda-feira”, o filme reforça o discurso manifestado por Rouch no início ao destacar a juventude desempregada como uma das doenças das novas cidades africanas. A dualidade, constantemente discutida em seu decorrer, ganha uma nova camada ao colocar trabalho e lazer em lados opostos.

Se durante a sequência intitulada de “A Semana” somos apresentados às dificuldades e limitações que distanciam Robinson e Constantine com a sua própria forma de viver a vida, é a partir da sequência “O Sábado” que essas diferenças ganham ainda mais profundidade, uma vez que, mesmo em dias de lazer e descanso, o pensamento marcado pelo trabalho e pelo desemprego ainda consomem Robinson. Durante um dia na praia, Robinson e alguns amigos riem e brincam à beira-mar como se naquele espaço voltassem a ser crianças. Conforme a sequência acontece, Robinson narra a preferência de nadar no rio, relembrando sua terra natal com paixão, mas logo é tomado pelos sentimentos que se chocam como as ondas:

> Todo mundo está feliz e eu estou triste. Eu sei a razão, é porque para mim nem todos os dias vão ser como hoje. Para mim, é só no sábado à noite que eu sou feliz. Além do sábado à noite, toda a minha vida é ruim... tsc... minha vida não é todos os dias assim. Para mim também falta alguma coisa. Dorothy Lamour, você sabe, eu também preciso ter uma mulher e, mais tarde, filhos. Também preciso ser um homem feliz como todos os outros…



Ainda nesse ambiente, Robinson se transporta para um imaginário onde é feliz: o ringue de boxe. Entretanto, ainda esta felicidade é construída através de um sonho que mistura elementos da realidade e da ficção. Robinson almeja ser um boxeador e vencer títulos de campeonatos, mas, para ele, é Tarzan quem será capaz disso. Contrastando com os demais, Robinson lamenta sua felicidade no sábado por ser apenas neste dia que ela é possível. Sua oposição a Constantine, todavia, é notória ao sermos apresentados ao personagem dançando e cantando no bar durante a noite. A maneira que ambos enxergam a vida e se relacionam com ela é um dos ramos que os contrastes entre realidade e ficção encontram para traçar toda a narrativa.

No “Domingo”, com a cidade marcada pela religião, tanto Robinson quanto Constantine são afetados, mas de formas distintas. Se para Robinson a religião é seu lugar para pedir ajuda à Deus, rezando em condições precárias, no meio da rua, já que não há lugar para todos na mesquita, para Constantine é um ambiente onde finge ser católico para ir à missa olhar e paquerar as mulheres. Ao anoitecer, ambos os personagens vão para festa da Goumbé, mas é Constantine quem sai “vitorioso”, aos olhos de Robinson, por vencer a competição, ter sucesso com uma mulher e aproveitar a vida. Robinson por mais que expresse seus desejos semelhantes aos de Constantine ao flertar com uma moça, não tem sucesso devido a um italiano que chega no bar. Conforme a trama avança, cada vez mais vamos sendo expostos à questões de conflito em que ambos os personagens lidam distintamente, mas é através da narração central de Robinson que o tensionamento do que é verdade ou não acontece mais uma vez na sequência final durante “A Segunda”. Rouch nos antecipa os acontecimentos através de sua narração: *Na segunda-feira, nenhum sonho. Robinson não é um campeão de boxe, Constantine não é mais Lemmy Caution, agente federal americano, pelo menos para a polícia de Abidjan. E, para Edward G. Robinson, é o dia da verdade.* Se enquanto Robinson busca uma segunda chance com sua amada e é recebido pelo adversário italiano da última noite com



socos em uma dança coreografada entre câmera e montagem, para Constantine a realidade e ficção se mesclam em um conflito cuja “verdade” sobressalente é dita pela polícia de Abidjan ao prender Petit Touré pelas ações de Constantine/Lemmy Caution, agente federal americano, que “atacou a força pública”. Transitando entre a realidade e a ficção, Robinson diz: *Só por isso? Ataque às forças públicas? É isso... força pública...oh, o que é que viemos fazer aqui na Costa do Marfim? Na verdade, fomos enganados, muito enganados mesmo!*

> Diferente dos amigos de Jaguar, para quem a viagem para a Gold Coast foi uma grande aventura, coroada pelo retorno ao lar com os tesouros que foram acumulados nesse trajeto, os migrantes da Costa do Marfim que são apresentados em Eu, um negro parecem confinados a viverem à margem da sociedade e sob o risco eminente da violência, seja ela sofrida explicitamente (como na surra que o italiano dá em Robinson), seja pela submissão às autoridades locais (como no caso da prisão de Constantine) (COELHO, 2013, p. 64).

Ao horizonte é filmada a lagoa que separa os dois lados de Abidjan, as duas realidades socioeconômicas presentes naquele espaço, Robinson e Petit Julie sentam às margens enquanto a observam em meio aos questionamentos: *A lagoa... com que ela se parece? Me diga se a lagoa se parece com outra coisa... que se parece com Niamey, nossa terra natal…* Esse discurso abre às portas para uma memória ainda mais íntima de Robinson a qual acompanhamos junto de Petit Julie enquanto assistimos sua projeção.

> A água que se vê agora, assim como os sujeitos que nela estão, pertencem espacialmente ao Niger. Do mesmo modo, observa-se, logo a seguir, que se localizam temporalmente no passado e transportam os espectadores do filme (aí incluídos Robinson e Petit Jules) para essa memória da infância feliz vivida pelos personagens do filme, a qual irá surgir no final de Eu, um negro como um contraponto à desgraça cotidiana da experiência desses migrantes (COELHO, 2013, p. 109).

As imagens, porém, habitam um lugar de incerteza e esperança, em certa medida, uma vez que enquanto espectador não se sabe a origem das imagens registradas, mas corroboram na criação do imaginário de Robinson agora compartilhado por Petit Julie e os demais personagens que ali são evocados. Ainda em um exercício de memória, Robinson relata seus momentos na guerra da Indochina



– esses porém não são acompanhados de um acervo imagético. É interessante ressaltar aqui que Ganda, assim como Robinson, era um imigrante nigeriano, ex combatente na guerra da Indochina (SÓCRATES, 2019, p. 34), mas ao invés de nos apresentar imagens dessa memória, o próprio Robinson é quem as interpreta acessando uma memória atrelada ao seu corpo nos gestos e ações. Somos contemplados, também, pela adição de elementos sonoros que tornam ainda mais verossímeis os gestos e relatos de Robinson ao descrever a guerra. Aqui, juntamente com toda a escolha estética do filme, o som ganha mais credibilidade que a própria imagem, o discurso dos personagens que, em certos momentos, rompe com a fala impessoal e distante que Rouch adota ao nos apresentar momentos chaves do filme.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As dificuldades de identificar o real e a ficção em *Moi, Un Noir* são os elementos que fortalecem e corroboram para um filme de importância identitária para o cinema africano. Ao esmaecer tais fronteiras, Rouch é capaz de mediar um equilíbrio entre realidade e ficção na busca de encontrar a verdade para o indivíduo filmado – e suas complexidades envolvidas. *Moi, Un Noir* encontra-se em um lugar de tensão, mas não de busca pela resposta, o desejo de construir um filme cuja verdade seja implícita ao personagem confronta o que o documentário carregou ao longo dos anos como um peso morto ao ser atrelado à realidade.

Para além das discussões éticas do papel de Rouch ou de seu cinema etnográfico, existe uma discussão acerca do gênero e de suas convenções moldadas ao decorrer das décadas. O debate de Rouch e Sembène, por exemplo, evidencia como tais questões vão além da presença do diretor francês, mas como um discurso autoral e aliado ao indivíduo (africano) filmado. Guimarães (2019) argumenta que a produção de documentários onde se visa representar Outros é ética na medida em que esta produção visa ser aliada desses Outros. Rouch se atrela a pontos estratégicos do filme, mas é por meio dos personagens que acessamos seus sonhos, ambições, desejos e verdades.



Desse processo, desse encontro entre o mundo vivido mostrado pelas imagens e o mundo interior dito pelo comentário, aflora a realidade sócio-cultural imposta pelo colonialismo (FREIRE, 2007, p.61). Essas interferências são fundamentais à construção estética cinematográfica que está muito mais atrelada à um exercício de auto-mise en scène das pessoas filmadas do que as elaboradas por Rouch. Dessa forma, se torna muito mais valioso o processo de “encontrar a verdade”, do que a própria em sua conclusão, como ressalta Chris Marker “talvez a verdade não seja o objetivo, talvez ela seja o caminho” (Marker apud Michaud, 1982, p. 112)”.

REFERÊNCIAS

AUSTIN, John Langshaw. **How to Do Things with Words**. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1962.

BAMBA, Mahomed. Jean Rouch: cineasta africanista? **Devires**, Belo Horizonte, v. 6, n. 1, p. 92-107, jan./jun. 2009.

BITTENCOURT, Luís (org.). **Eduardo Coutinho**: o cinema documentário. São Paulo: Imprensa Oficial, 2004. (Coleção Aplauso).

COELHO, Sandra Straccialano. **Vozes da etnoficção**: autoria e alteridade no cinema de Jean Rouch. 2013. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura Contemporâneas) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2013. Disponível em: https://repositorio.ufba.br/bitstream/ri/25231/4/Tese_Sandra_Coelho.pdf. Acesso em: 07 dez. 2025.

COUTINHO, Eduardo. O cinema documentário e a escuta sensível da alteridade: entrevista com Eduardo Coutinho. [Entrevista concedida a Ricardo Timm de Oliveira e Juremir Machado da Silva]. **Problemata: Revista Internacional de Filosofia**, João Pessoa, v. 3, n. 2, p. 308-323, ago./dez. 2012. Disponível em: https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/11228. Acesso em: 10 nov. 2025.

DERRIDA, Jacques. Signature Event Context. *In*: DERRIDA, Jacques. **Limited Inc**. Evanston, IL: Northwestern University Press, 1988.

FREITAS, Rafaele Chaves. **Por África e para África**: uma análise do filme Borom Sarret (1963), de Ousmane Sembène. 2022. Monografia (Licenciatura em História) – Centro de Educação, Ciências Exatas e Naturais, Universidade Estadual do



Maranhão, São Luís, 2022. Disponível em: https://repositorio.uema.br/bitstream/123456789/3858/1/MONOGRAFIA%20%20-%20RAFAELE%20CHAVES%20FREITAS-%20HIST%C3%93RIA%20UEMA%202022.pdf. Acesso em: 07 dez. 2025.

FREIRE, Marcius. Jean Rouch e a invenção do outro no documentário. *In*: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). **A personagem de ficção**. São Paulo: Senac, 2007.

GUIMARÃES, Rodrigo Gomes. **Cine-transe**: a máquina do real e a montagem etnográfica em Jean Rouch. 2019. Dissertação (Mestrado em Meios e Processos Audiovisuais) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019. Disponível em: https://teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27161/tde-23072019-114759/publico/RodrigoGomesGuimaraes.pdf. Acesso em: 07 dez. 2025.

HENLEY, Paul. **The Adventure of the Real**: Jean Rouch and the Craft of Ethnographic Cinema. Chicago: University of Chicago Press, 2009.

MICHAUD, Samuel. Rouch et le cinéma-vérité: un détour par le direct. **CinémAction**: Jean Rouch, un griot gaulois, [s.l.], n. 17, p. 111-118, 1982.

MOI, UN NOIR. Direção: Jean Rouch. Produção: Les Films de la Pléiade. [S.l.: s.n.], 1958. 1 filme (73 min), son., color. e p&b.

NICHOLS, Bill. **Introduction to Documentary**. Bloomington, IN: Indiana University Press, 2001.

ROUCH, Jean; SEMBÈNE, Ousmane. Um confronto histórico entre Jean Rouch e Ousmane Sembène em 1965: “Vocês nos olham como se fôssemos insetos”. [Entrevista concedida a Jean-Louis Bory]. **Ficine**, 16 jan. 2017. Disponível em: https://ficine.org/2017/01/16/um-confronto-historico-entre-jean-rouch-e-ousmane-sembene-em-1965-voces-nos-olham-como-se-fossemos-insetos/. Acesso em: 08 nov. 2025.

SÓCRATES, Lessandro. **Quem diz “Eu, um negro”?** Vozes e foco narrativo no filme de Jean Rouch. 2009. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.