

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

LESSANDRO SÓCRATES

## **Quem diz “Eu, um negro” ?**

**Vozes e foco narrativo no filme de Jean Rouch**

São Paulo

2009

# **Livros Grátis**

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

LESSANDRO SÓCRATES

## **Quem diz “Eu, um negro” ?**

### **Vozes e foco narrativo no filme de Jean Rouch**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação, área de concentração Estudo dos Meios e da Produção Mediática, linha de pesquisa Comunicação Impressa e Audiovisual, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Ciências da Comunicação.

Orientador: Prof. Dr. Henri Pierre Arraes de Alencar Gervaiseau.

São Paulo

2009

SÓCRATES, Lessandro. **Quem diz “Eu, um negro”? Vozes e foco narrativo no filme de Jean Rouch.** Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação, área de concentração Estudo dos Meios e da Produção Mediática, linha de pesquisa Comunicação Impressa e Audiovisual, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Ciências da Comunicação.

Aprovado em:

**BANCA EXAMINADORA**

Prof. Dr. \_\_\_\_\_

Instituição: \_\_\_\_\_ Assinatura: \_\_\_\_\_

Prof. Dr. \_\_\_\_\_

Instituição: \_\_\_\_\_ Assinatura: \_\_\_\_\_

Prof. Dr. \_\_\_\_\_

Instituição: \_\_\_\_\_ Assinatura: \_\_\_\_\_

À minha amada companheira, Carolina Fernandes,  
por seu incentivo e contribuições fundamentais.

## **AGRADECIMENTOS**

Ao meu orientador, Prof. Dr. Henri Pierre Arraes de Alencar Gervaiseau, pelo incentivo e dedicação dispensados a mim e a este trabalho.

Ao Prof. Dr. Ismail Norberto Xavier e à Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Rose Satiko Gitirana Hikiji, pelas valiosas críticas e sugestões na ocasião do exame de qualificação.

## RESUMO

SÓCRATES, L. **Quem diz “Eu, um negro”?** Vozes e foco narrativo no filme de **Jean Rouch**. 83 fls. Dissertação (Mestrado). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

Esta dissertação tem como objetivo discutir a questão da subversão das fronteiras entre documentário e ficção a partir do estudo de um filme pioneiro a esse respeito: *Eu, um negro* (1958), do cineasta e etnógrafo francês Jean Rouch. Essa dualidade é incorporada à própria estrutura do trabalho e as reflexões em torno do filme são divididas em duas partes, uma mais próxima do campo de estudos do documentário, a outra mais afinada com os estudos acerca do cinema de ficção. No primeiro caso, foca-se nas estratégias de abordagem empregadas por Rouch na transposição do mundo histórico para o cinema, destacando-se a heterogeneidade de registros de imagem e som empregados neste processo. No segundo, é feita uma análise imanente do filme, com destaque para a questão das vozes e do foco narrativo. E a partir dessas leituras é feita uma reflexão sobre os aspectos clássicos e modernos de *Eu, um negro*, seja como uma ficção, seja como um documentário.

**Palavras-chave:** Jean Rouch, análise fílmica, foco narrativo, cinema, documentário.

## ABSTRACT

SÓCRATES, L. **Who says “Me, a black”? Voices and narrative focus in Jean Rouch’s film.** 83 pages. Dissertation (Master’s degree). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

The aim of this dissertation is to discuss the subversion of the boundaries between documentary and fiction film by studying a pioneer film: *Me, a black* (1958), by the French filmmaker and ethnographer Jean Rouch. This duality is incorporated into the structure of this research, and the reflections on the film are divided into two parts, one closer to the documentary studies, the other more in line with the fiction film studies. In the first case, the focus is on the strategies employed by Rouch in the transposition of the historical world to cinema, highlighting the heterogeneity of image and sound records used in this process. In the second, an immanent analysis of the film is proposed, especially on the issue of voices and narrative focus. Finally, there is a discussion on the classical and the modern aspects of *Me, a black*, either as a fiction or as a documentary.

**Keywords:** Jean Rouch, film analysis, narrative focus, cinema, documentary.



## SUMÁRIO

<b>Introdução</b> .....	8
<b>1. Estratégias de abordagem: de <i>Treichville</i> a <i>Eu, um negro</i></b> .....	17
<b>2. Análise fílmica: quem diz “Eu, um negro” ?</b> .....	30
2.1. Prólogo.....	32
2.2. Blocos.....	46
2.2.1. <i>A Semana</i> .....	46
2.2.2. <i>O Sábado</i> .....	55
2.2.3. <i>O Domingo</i> .....	63
2.2.4. <i>A Segunda</i> .....	66
<b>Conclusão</b> .....	71
<b>Referências Bibliográficas</b> .....	81

## Introdução

Em 2004, pouco mais de um mês após a morte de Jean Rouch, assisti pela primeira vez *Eu, um negro*, numa mini-retrospectiva organizada pelo festival de documentários *É Tudo Verdade* em sua homenagem. Já trabalhava com documentário na época, como montador, e de Rouch conhecia apenas um filme, *Crônica de um Verão*, clássico realizado em parceria com o sociólogo Edgar Morin em 1960 e que alguns estudiosos apontam como paradigma de um certo modo de se fazer documentários. Era um festival de documentários e eu estava, portanto, preparado para assistir um. *Eu, um negro* subverteu todas as minhas expectativas, revelando, para mim, todo um campo de novas possibilidades do fazer documentário, alterando profundamente minhas concepções a esse respeito. Neste momento, surgiu o desejo de, um dia, tentar compreender melhor que possibilidades eram essas e de que forma elas se manifestavam no filme de Rouch.

Foi apenas quando comecei a pesquisar a respeito do filme que descobri o impacto que ele causou na época em que foi realizado, não muito distante da forte impressão que me deixou. *Eu, um negro* foi um filme que abalou conceitos e abriu portas. Para começar, na própria carreira de Rouch, visto na França, até então, como um talentoso realizador de filmes etnográficos e que se viu, com *Eu, um negro* – seu primeiro longa-metragem a ser terminado e lançado comercialmente – alçado à condição de um dos principais cineastas franceses de sua época. Em 1958, antes mesmo do lançamento comercial do filme, *Eu, um negro* recebeu o Prêmio Louis-Delluc, a mais importante recompensa anual do cinema francês naquela época. Em uma das críticas que dedicou ao filme, Godard (1959, p.22) afirma:

“Se fier ao hasard, c’est écouter *des voix*. Comme la Jeanne d’autrefois, notre ami Jean s’en est allé, avec une caméra, pour sauver sinon la France, du moins le cinéma français. Une porte ouverte sur un cinéma nouveau, dit l’affiche de *Moi, un Noir*. Comme elle a raison.”

No final dos anos 50, um novo tipo de cinema nascia na França, culminando no que ficou conhecido como a *Nouvelle Vague*. *Eu, um negro* foi um dos marcos iniciais deste processo e influenciou diretamente cineastas como Rohmer, Rivette e Godard, entre outros. Segundo Sheinfeigel (2008), os “jovens turcos” encontraram

em *Eu, um negro*, de certa forma, um exemplo bem sucedido daquilo que vinham defendendo para o cinema francês nos últimos anos, seja como críticos severos do cinema francês “de qualidade” feito por cineastas como Clouzot, Clément e Autant-Lara, seja como cineastas iniciantes que realizavam, então, seus primeiros curtas e longa-metragens e buscavam um novo modo de produção para seus projetos de baixo orçamento:

“Qualité nouvelle de l’écriture, création de formes, état nouveau de la relation du cinéma à réalité, nouvelle incarnation d’acteur (d’actrice), etc., Truffaut, Godard, Malle ne visent pas autre chose que ce que Rouch veut atteindre lui aussi: l’imprévu, le contingent, l’intempestif, tout ce qui, en somme, ne se manifeste que pour décadrer les images bien faites, déborder les visées des scénarios bien écrits, délocaliser l’histoire même du cinéma en tournant les films ailleurs, autrement.” (SHEINFEIGEL, 2008, p.65)

Em seu estudo de *Acossado*, primeiro longa-metragem de Godard, realizado em 1959, cerca de uma ano após o filme de Rouch, Michel Marie (2006) fornece alguns indícios da influência direta de *Eu, um negro* na concepção desse filme que se tornaria uma espécie de manifesto programático da *Nouvelle Vague*. O próprio Godard definiu da seguinte maneira a influência de Jean Rouch:

“Il y a deux grandes classes de cinéastes. Du côté d’Eisenstein et d’Hitchcok, il y a ceux qui écrivent leur film de la façon la plus complète possible. Ils savent ce qu’ils veulent, ils ont tout dans leur tête, ils mettent tout sur le papier. Le tournage n’est qu’une application pratique. (...) Les autres, du côté de Rouch, ne savent pas très bien ce qu’ils vont faire, et ils cherchent. Le film est cette recherche. Ils savent qu’ils vont arriver quelque part, et ils ont les moyens pour cela, mais où exactement?” (GODARD, 1962, apud CHEVRIE, 1991, p.120-121)

Nessa mesma época, a virada dos anos 50 para os 60, o cinema documentário também passava por uma grande transformação. Um novo método de se fazer documentários surgia, ao mesmo tempo, na França, nos EUA e no Canadá, o que posteriormente ficou conhecido como Cinema Direto<sup>1</sup>. A contribuição de Rouch para

---

<sup>1</sup> Utilizo aqui o termo “Cinema Direto” na mesma acepção que Gilles Marsolais (1997) em seu livro *L’Aventure du Cinéma Direct*. Marsolais se refere, por meio desse termo, a todas as variantes nacionais do movimento, assim definidas por Da-Rin (2004, p.106): “no Canadá, *candid eye* para o

esse processo é fundamental, seja por seus filmes – *Crônica de um Verão*, sobretudo – por suas declarações – a começar pela polêmica em torno do termo *Cinéma Vérité* – ou pela amizade e diálogo com realizadores como Brault e Leacock. Mas o papel de *Eu, um negro* nesse mesmo processo é bem menos evidente. Para Marsolais (1997), esse filme não pode ser totalmente identificado ao Cinema Direto porque nele falta um elemento fundamental: a captação do som em sincronia com a imagem. Por outro lado, ele afirma:

“... le direct ne se limite pas à sa seule dimension technique. Nous avons tenu à citer ici ces films (qui logiquement devraient trouver place dans la galerie des précurseurs – selon une définition étroite du direct) parce qu’ils nous paraissent *exemplaires* d’un *état d’esprit* qui définit tout autant (et peut-être davantage) que la technique le cinéma direct comme tel. Depuis ses débuts dans le cinéma, Jean Rouch, travaille dans l’esprit du direct.” (p.132-133)

Em sua “tipologia do cinema direto”, Marsolais aponta *Eu, um negro* como um dos filmes paradigmáticos da “tendência” definida como “câmera participante”, ao lado de filmes tão díspares como *Portrait of Jason*, de Shirley Clarke, *Shadows*, de John Cassavetes, *Pour la suite du monde*, de Michel Brault e Pierre Perrault, e *La Pyramide Humaine*, do próprio Rouch. Creio que esse conjunto de filmes pode fornecer uma pista de qual seria a contribuição essencial de *Eu, um negro* para o Cinema Direto. Em todos encontramos, de diferentes formas e em diferentes níveis, uma abertura para o imaginário, para a encenação, e em última instância, para a ficção.

Em um artigo célebre publicado em duas partes nos *Cahiers du Cinéma* em 1969, *Le détour par le direct*, Comolli afirma que “*les différentes techniques du cinéma direct (...), qui sont toute sa ‘spécificité’, servent indifféremment à tourner*

---

grupo anglófono do National Film Board; *cinéma spontané* e *cinéma vécu* para o grupo francófono; *living camera* para os jornalistas norte-americanos que se reuniram na Drew Associates; *cinéma-vérité* para os antropólogos franceses.” Dessa forma, para além das diferenças evidentes, ressalta-se aquilo que essas tendências tinham em comum, o que Marsolais expressa da seguinte maneira: “*il désigne donc ce nouveau type de cinéma (documentaire, à l’origine) qui, au moyen d’un matériel de prise de vues et de son synchrone (alors de format 16 mm), autonome, silencieux, léger, totalement mobile et aisément maniable, tente de cerner ‘sur le terrain’ la parole et le geste de l’homme en action, placé dans un contexte naturel, ainsi que l’événement au moment même où il se produit. il s’agit d’un cinéma qui tente de coller le plus possible aux situations observées, allant même jusqu’à y participer, et de restituer honnêtement à l’écran la ‘réalité’ des gens et des phénomènes ainsi approchés.*” (p.12)

*fictions ou documentaires*” (1969, p.41), e apresenta uma definição de Cinema Direto a partir da seguinte característica:

“Non seulement le tournage du film est contemporain de l'événement filmable, mais il est lui-même cet événement, qui dès lors se filme lui-même. Il n'y a pas un 'monde pré-filmique' (qu'il soit reconstitué ou 'vrai', immédiat, n'y changeant rien) devant lequel le cinéma se placerait et d'où il tirerait le film, mais très exclusivement un monde filmique, produit par le film, et dans le film, simultanément et conjointement à la fabrication du film.” (*ibid*, p.42)

A obra de Rouch é citada diversas vezes por Comolli como exemplo privilegiado de tal postura. *Eu, um negro* seria, segundo o autor, um dos pioneiros de toda uma tendência do cinema moderno a partir do final dos anos 50, caracterizada, de um lado, por filmes de ficção que empregam, em maior ou menor grau e com diferentes finalidades, alguns dos métodos e técnicas tradicionalmente associados ao Cinema Direto, e de outro, por filmes essencialmente de Cinema Direto que acabam por tombar, em parte ou inteiramente, do lado da ficção.

Contudo, o que essa aproximação entre *Eu, um negro* e o Cinema Direto desconsidera – a distância que separa as captações da imagem e do som – é uma das características fundamentais do filme de Rouch e, segundo o próprio Comolli (2001), uma de suas maiores qualidades:

“L'impossibilité d'enregistrer su son synchrone invite tout bêtement à travailler la bande son, à tirer parti de cela même qui manque: non pas un défaut de son synchrone, mais *autre chose*.” (p.46)

Essa possibilidade de se tirar partido exatamente da independência entre os dois canais de narração de que o cinema dispõe, chamada de “montagem vertical” por Eisenstein em 1932, é uma das marcas do cinema moderno de ficção que se desenvolveu a partir dos anos 60, em filmes de diretores como Godard, Resnais, Bertolucci e Glauber Rocha, para citar alguns daqueles que exploraram este recurso de forma mais radical. No documentário, por outro lado, o uso da voz assincrônica, normalmente associado à figura da “*master voice*”, “a voz de um locutor que, se pondo como autoridade, comenta, explica, dá as coordenadas do fato mostrado na tela” (XAVIER, 1997, p.128), foi sistematicamente atacado pelos críticos e rejeitado

pelos principais documentaristas a partir dos anos 60, com o advento exatamente do Cinema Direto. Mas, como aponta Xavier, “montagem verical” e “*master voice*” são recursos bastante diferentes:

“Vale lembrar que não basta a presença de uma locução a comentar as imagens para que tenhamos o verticalismo proposto por Eisenstein – é preciso ter um efeito de simultaneidade que preserve, ao mesmo tempo, a disjunção entre som e imagem, seu entrecchoque, estranhamento...” (*ibid*, p.128)

Em *Eu, um negro*, Rouch vai muito além da “*master voice*”. Se em alguns de seus filmes anteriores, como *Os mestres loucos*, ele já havia enriquecido e problematizado este recurso, desenvolvendo um método de comentário sobre a imagem, feito pelo próprio cineasta, que já se valia do choque entre palavra e imagem, em *Eu, um negro* Rouch incorpora, ao lado da sua, várias outras vozes, construindo uma banda sonora rica e complexa: “*plusieurs voix se font entendre, plusieurs paroles, plusieurs régimes de parole dans Moi, un noir*” (COMOLLI, 2001, p.43). E a relação entre essas palavras e as imagens que as acompanham é igualmente criativa e variada, indo do assincronismo total ao sincronismo quase perfeito, do domínio da voz sobre a imagem ao seu inverso:

“Sujet parlant et parole subjective sont ici reliés dans leur déliaison même. [...] La parole singulière n’est encore que ‘post-synchronisable’ avec le corps singulier qui la profère. Parole d’après, d’après-coup, qui simule une simultanéité improbable, un présent qui ne peut plus être rejoint; qui, par une série de décalages petits ou grands (désynchronismes), pointe et remarque ce présent comme toujours perdue.” (*ibid*, p.42)

À parte esse tratamento especial dispensado às vozes, percebi que a maior parte dos comentários e estudos sobre *Eu, um negro* – e sobre a obra cinematográfica de Rouch como um todo – gira em torno das mesmas questões. A começar pelo duplo papel exercido por Rouch, ao mesmo tempo etnógrafo e cineasta, ou pelo fato de haver construído sua obra entre dois continentes, a Europa e a África, quase todas as análises desembocam, no fim, na questão da “subversão de fronteiras”, o que Grimshaw (2001), por exemplo, resume da seguinte maneira:

“Rouch’s films express his refusal to accept the stability of conventional categories such as black/white, irrational/rational, village/city, truth/fiction, Africa/Europe. Rouch *plays* with these oppositions, rejecting an either/or position, always revealing the co-existence of both parts of the pair.” (p. 118)

Em um dos principais artigos escritos sobre o cinema de Rouch, *Dérives de la fiction*, Fieschi (1978) constrói sua análise a partir da idéia de que a novidade da obra rouchiana, sua “força de ruptura”, estaria exatamente na mistura de técnicas e procedimentos provenientes de campos considerados, até então, opostos:

“Ce qui *saute* avec le cinéma de Rouch (...) c’est tout le jeu des oppositions réglées (confortables, fausses) par lequel, depuis l’axe inaugural Lumière-Méliès, on pensait les catégories du documentaire, de la fiction, de l’écriture, de l’improvisation, du naturel, de l’artifice, etc. Certes, avant Rouch peut se lire une chaîne d’ébranlements successifs – Vertov, Flaherty, Rossellini – témoignant avec force de l’inanité de ces oppositions traditionnelles, scolaires. Mais avec Rouch, c’est un tour de vis supplémentaire qui est donné, et décisif.” (p. 255)

Em seu *Essai sur le jeune cinéma français*, escrito em 1960, André Labarthe já apontava como um dos principais traços distintivos da nascente *Nouvelle Vague* a transgressão das fronteiras entre os diferentes tipos de filme, a “dissolução dos gêneros”. Para falar da fusão entre o documentário e a ficção, Labarthe dedica uma parte de seu ensaio exatamente a *Eu, um negro*:

“*Moi, un Noir* n’est donc ni un film de fiction, ni un documentaire, il est l’un et l’autre, meux: l’un multiplié par l’autre. Il est, avec *Hiroshima, mon amour*, le premier film qui surmonte cette opposition.” (LABARTHE, 1960, p.25)

É em torno dessas e de outras oposições que a maior parte da reflexão a respeito da obra cinematográfica de Rouch e, especialmente, sobre *Eu, um negro*, foi construída. Autores se referem aos personagens meio reais, meio fictícios, que nos falam tanto do que são como do que gostariam de ser<sup>2</sup>; outros ressaltam o tratamento similar dado às cenas “reais” e às cenas “oníricas”, para afirmar que sonho e

---

<sup>2</sup> Por exemplo, LOIZOS, 1993, p.50.

realidade ocupam o mesmo plano na estrutura narrativa do filme<sup>3</sup>. Ressalta-se, dessa forma, o constante esforço de aproximação de termos opostos empreendido por Rouch, numa recusa sistemática de escolher ou privilegiar um dos lados da moeda. Segundo Fieschi (1978), em *Eu, um negro*, “*ce que filme alors Rouch, et le premier, ce ne sont plus des conduites, ou de rêves, ou des discours subjectifs, mais le mixte indissociable qui relie l’un à l’autre.*” (p.260) O próprio Rouch, em seus textos e entrevistas, se vale frequentemente desse jogo de oposições para expressar suas idéias, chegando a afirmar que “*fiction is the only way to penetrate reality*” (ROUCH apud FELD, 2003, p.6). De todas essas oposições, de todas essas “fronteiras subvertidas”, é aquela entre documentário e ficção que me interessa neste trabalho.

O contato com a bibliografia a respeito de Rouch revelou, para mim, a existência de uma grande lacuna nos estudos sobre sua obra cinematográfica. Muito se escreveu sobre os aspectos gerais de sua obra, as principais idéias por trás de seu projeto artístico, as circunstâncias de realização de seus filmes, as técnicas e procedimentos inovadores empregados pelo cineasta, mas muito pouco se falou sobre seus filmes naquilo que eles têm de singular. Pouquíssimos foram os autores que se dedicaram a uma análise detalhada de suas obras, que se propuseram a desenvolver uma reflexão baseada num conhecimento mais aprofundado do próprio corpo do filme. Como conseqüência, o que se percebe é que a maior parte das reflexões em torno da obra de Rouch se repetem, não avançando além do que seriam os traços fundamentais do cinema rouchiano.

Daí minha opção de, neste trabalho, me debruçar diretamente sobre *Eu, um negro*, examinando-o cuidadosamente em busca de suas características específicas e singulares, evitando uma discussão teórica anterior que pudesse dirigir ou contaminar essa leitura. Assim sendo, ao invés de tratar a questão das fronteiras entre documentário e ficção teoricamente – postura que, na minha opinião, resulta quase sempre em discussões de pouca utilidade e interesse – incorporei essa dualidade à própria estrutura do trabalho, dividindo as reflexões em torno do filme em duas partes, uma primeira mais próxima do campo de estudos do documentário, a outra mais afinada com os estudos desenvolvidos sobre o cinema de ficção. Acredito que, dessa forma, a questão da subversão das fronteiras entre documentário e ficção – um

---

<sup>3</sup> Caso de SCHEINFEIGEL, 1984.



tema atual e pertinente, recorrente nas críticas e análises acerca do cinema contemporâneo – pôde ser abordada, indiretamente, de um ponto de vista diferente do usual, a partir de elementos filmicos efetivamente identificados numa obra pioneira e fundamental quando se trata desse tema.

O mesmo posso afirmar em relação à questão das vozes e de sua relação com as imagens. Embora tenha me apoiado nas reflexões em torno da *voz off* desenvolvidas por Daney (2007), no texto *O órgão e o aspirador*, por Chion (2005), no livro *La Voix au Cinéma*, e por Xavier (1997), no artigo *O olhar e a voz*, procurei desenvolver uma reflexão que partisse sempre do filme, de suas características e particularidades.

Assim, no primeiro capítulo, trato essencialmente das estratégias de abordagem empregadas por Rouch na transposição do mundo histórico para o cinema, destacando a heterogeneidade de registros de imagem e som empregados neste processo. E a partir da mudança do título de *Treichville* para *Eu, um negro*, reflito sobre as diferenças entre o projeto inicial de Rouch, fortemente influenciado pelas pesquisas etnográficas que ele desenvolvia naquele momento, e o filme efetivamente realizado. Para tanto, além dos elementos identificados no corpo do filme, recorro a uma série de textos e entrevistas que nos ajudam a compreender a gênese do projeto e seu contexto de realização.

No segundo capítulo, por sua vez, proponho uma análise imanente de *Eu, um negro*, ou seja, uma leitura que se limita aos elementos presentes no próprio filme, recusando qualquer outra fonte de informação<sup>4</sup>. Desenvolvo uma análise do filme de Rouch que, aos moldes das análises filmicas feitas por Xavier em *Sertão Mar*, “...procura integrar, em pé de igualdade, como fonte de significações os diversos procedimentos presentes no filme, [...] evitando o preconceito que opõe ao ‘eixo’ do discurso, via de regra o enredo, os ‘ornamentos’ da imagem e som” (*ibid*, p.25). Ou seja, a fim de propor uma interpretação da obra, entrelaço considerações a respeito da estória dos personagens com questões do tipo:

“Como se conta a estória? Por que os fatos são dispostos deste ou daquele modo? O que está implicado na escolha de um certo plano ou movimento

---

<sup>4</sup> Xavier (2007) ressalta que “é a obra que cria o autor, e não o contrário” (p.9), e nos lembra que “confundir a intenção do autor com o sentido efetivo produzido pelas imagens e sons é cair na ‘falácia intencional’, para usar a expressão do crítico norte-americano William K. Wimsatt Jr.” (p.9).

de câmera? Por que este enquadramento aqui, aquela música lá?” (*ibid*, p.16)

Neste processo, a questão do “foco narrativo”, da contaminação entre narrador e personagem, ganha destaque, sobretudo na análise das diferentes vozes e de sua relação com as imagens, na qual, no final das contas, me pergunto: “estariam o olhar da câmera e a organização visível do mundo ficcional restritos ao ponto de vista afirmado pela locução verbal da personagem?” (*idem*, 1997, p.132)

Finalmente, na conclusão, faço uma reflexão a respeito do que de há de moderno e de clássico em *Eu, um negro*, seja como um filme de ficção, seja como um documentário, além do esboço de uma discussão sobre autoria a partir da questão formulada por MacDougall (1997) a respeito do documentário e do filme etnográfico: afinal, de quem é essa história, quem diz “eu, um negro”?

## 1. Estratégias de abordagem: de *Treichville* a *Eu, um negro*

Robinson apresenta e termina o filme se referindo a ele como *Treichville*. Godard, em sua primeira menção ao filme, em 10 de dezembro de 1958, também se refere a ele por meio desse título<sup>5</sup>. Um semana mais tarde, em 17 de dezembro de 1958, ao comentar o recebimento do prêmio Louis Delluc pelo filme, Godard usa o título “*Je suis un Noir*”<sup>6</sup>. É somente em março de 1959, no terceiro comentário a respeito do filme feito por Godard na revista *Arts*, que o título definitivo aparece<sup>7</sup>. “*Treichville*” acabou se transformando num subtítulo. Essa mudança pode ser compreendida, a meu ver, como uma consequência da direção imprevista que o filme tomou. O novo título, além de destacar o aspecto da voz de um negro, falando sobre si mesmo, em primeira pessoa, e se afirmando como negro, evidencia que se no projeto inicial o próprio bairro, *Treichville*, destacava-se como protagonista, se a intenção era falar de um grupo de pessoas ou, talvez, de uma figura exemplar, o imigrante de *Treichville*, o novo título aponta para um filme sobre um personagem específico. Como veremos no capítulo seguinte, essa tensão, expressa na relação entre o título e o sub-título, e em última instância no próprio título, entre o “*moi*” singularizante e o “*un noir*” generalizante, é uma das questões centrais do filme de Rouch.

O dispositivo básico de *Eu, um negro* é apresentado pela voz do realizador, logo no início do filme, da seguinte maneira:

“Pendant six mois, j’ai suivi un petit groupe de jeunes immigrés nigériens à *Treichville*, faubourg d’Abidjan. Je leur ai proposé de faire un film où ils joueraient leur propre rôle, où ils auraient le droit de tout faire et de tout dire. C’est ainsi que nous avons improvisé ce film.”

Nesta apresentação, já podemos perceber uma ambiguidade entre as proposições “*jouer son propre rôle*” e “*avoir le droit de tout faire et tout dire*”, usadas para definir a relação entre atores e personagens. Ter liberdade para fazer e

<sup>5</sup> “*Il s’appelle Jean Rouch et son long métrage, Treichville. C’est d’ailleurs le plus grand film français depuis la Libération.*” (*Arts* n° 700, 10 décembre 1958. In: GODARD, 1998, p.152)

<sup>6</sup> “*Je suis un Noir est un pavé dans la mare du cinéma français comme en son temps Rome, ville ouverte dans celle du cinéma mondial.*” (*Arts* n° 701, 17 décembre 1958. In: GODARD, 1998, p.155)

<sup>7</sup> “*Moi, un noir c’est un Français libre qui pose librement un regard libre sur un monde libre.*” (*Arts* n° 713, 11 mars 1959. In: GODARD, 1998, p.177)

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. 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.

Os próprios créditos iniciais contribuem para aumentar essa ambiguidade, ao apresentar os atores como num filme de ficção qualquer, alinhando o nome do ator à esquerda com o do personagem à direita. O fato do nome de 3 dos 7 personagens apresentados na cartela serem, na verdade, nomes de atores (Edward G. Robinson, Eddie Constantine e Dorothy Lamour), complica ainda mais a questão. Ou seja, temos um ator (Ganda) que representa um personagem homônimo de um outro ator (Robinson) que, por sua vez, representa a vida do primeiro (Ganda). Faz-se todo um jogo de espelhos, um desvio pela ficção para se retornar à realidade.

Esse jogo de identidades se multiplica quando Edward G. Robinson vira, em certo momento, Edward G. Sugar Ray Robinson, numa fusão entre o nome do ator e o de um famoso boxeador. Ou quando Constantine se apresenta como *Eddie Constantine, Lemmy Caution, agent fédéral américain*, fundindo o ator e seu personagem mais ilustre numa única identidade. O mesmo acontece em sentido inverso com Tarzan, quando Robinson se refere a ele como *Tarzan, Johnny Weissmuller*, o qual, por sua vez, é o único que tem seu verdadeiro nome, Maiga Alassane, citado no filme, como mais uma faceta de sua identidade. 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.

É ininteressante notar que Rouch, ao apresentar os dois personagens principais, não diz que o ator Petit Touré foi fiel a seu personagem, Eddie Constantine, mas que Constantine, o personagem, foi preso por ser fiel demais a um segundo personagem, Lemmy Caution, agente federal americano. Da mesma forma,

ele não diz que o ator Ganda descobriu a si mesmo, é o personagem Robinson que se descobre por meio do filme. Por outro lado, ele diz que Constantine foi preso durante as filmagens, e que Robinson se descobriu enquanto fazia o filme, e essa auto-referência ao filme e à sua realização nos remete novamente aos atores, às pessoas reais envolvidas na produção, mantendo a ambiguidade anteriormente mencionada.

No caso do protagonista, Ganda, o que podemos depreender das entrevistas em torno do filme é que, assim como Robinson, Ganda era um imigrante nigerino, ex-combatente na guerra da Indochina, que tinha ido a Abdjan em busca de dinheiro. Contudo, essas entrevistas nos permitem também perceber algumas diferenças. A primeira delas, que Ganda fazia questão de ressaltar em suas entrevistas, diz respeito à afirmação da voz de Rouch no início do filme de que ele havia sido expulso de casa por seu pai por ter perdido a guerra. Ou seja, tudo indica que trata-se de uma invenção de Rouch para melhor compor o personagem ficcional Robinson, possivelmente num esforço para justificar, de forma concisa e, de certa maneira, poética, a sua decisão de imigrar e, em última instância, sua queda de classe econômica e social (de soldado a *manoeuvre journalier*).

Uma outra diferença entre ator e personagem que fica evidente nessas entrevistas diz respeito ao seu trabalho. No momento das filmagens, Ganda trabalhava para Rouch como assistente em sua pesquisa etnográfica, como coletor de dados. Ou seja, não trabalhava carregando sacos no porto, não era *manoeuvre journalier* e não passava por tantas dificuldades financeiras como Robinson. As entrevistas não afirmam diretamente mas nos levam a supor que Ganda havia passado pela difícil situação de Robinson algum tempo antes, e que na hora de compor o personagem de ficção, teria recorrido a essa experiência passada, baseando o personagem não na pessoa que era naquele momento, mas na pessoa que havia sido anteriormente. É possível enxergar nessa opção, também, um reflexo da proposta inicial de Robinson a Rouch de fazer um filme que mostrasse o que é de verdade um imigrante, ou seja, um impulso generalizante na composição do personagem Robinson, a vontade que ele fosse representativo de um grupo e, por meio de sua experiência, o espectador pudesse conhecer as principais questões e dificuldades que os imigrantes nigerinos enfrentam em Abdjan. A insistência da voz de Robinson em afirmar sua condição miserável e sua tristeza – insistência presente também nas

imagens, na camisa rasgada de Robinson, por exemplo, e ausente no discurso de Constantine – numa auto-vitimização que chega a incomodar em certos momentos, talvez seja fruto dessa vontade de “denúncia” de uma realidade social e econômica – geral, não pessoal ou singular – bastante diferente da maneira que a experiência da imigração é retratada em *Jaguar* – em consonância com a proposta de correção ou resposta a esse filme exposto por Ganda. Uma vontade, provavelmente, compartilhada entre Ganda e Rouch, cuja voz começa o filme exatamente com a frase: “*Chaque jour, des jeunes gens semblables aux personnages de ce film arrivent dans les villes d’Afrique*”. É provável que, ao lado do projeto declarado no início do filme de seguir esses jovens e registrar suas atividades rotineiras, suas vidas, esse desejo de representatividade tenha sido responsável por várias escolhas do filme, que dessa forma, oscilava entre o verdadeiro e o verossímil, o singular e o representativo, numa tensão que, como veremos no capítulo seguinte, foi trazida para dentro do filme.

Como consequência da técnica de filmagem utilizada por Rouch, não há no filme a possibilidade do plano longo, usado por vários cineastas dos novos cinemas modernos que surgiam então. Isso tem suas consequências, pois enquadra e limita consideravelmente o trabalho de improvisação das cenas pelos atores, além de alterar o modo como a câmera na mão é utilizada, sua relação com os atores. Em *Acossado e Deus e o diabo na terra do sol*, Godard e Glauber usam o plano longo não exclusivamente, mas para construir uma “dialética de rarefação-condensação, da ação que se ausenta ou transborda” (XAVIER, 2007, p.100), alternando momentos de planos longos, em que quase não há ação, com momentos em que ações decisivas são mostradas de forma condensada, intensa, “estenografada”, por meio de planos curtos e fragmentados. E o plano longo permite a esses cineastas, entre outras coisas, uma maior proximidade aos personagens e, em certos casos, que o acaso e o aleatório possam irromper na imagem, contaminando sua própria textura, e que o documentário possa co-habitar a imagem, ao lado da ficção. Essas possibilidades fazem parte de *Eu, um negro*, sem dúvida, mas são limitadas pela curta duração dos planos. Sobre a câmera na mão no filme de Glauber, Xavier afirma:

“O equilíbrio e a coordenação de atores e câmera são substituídos pela interação improvisada, pela instabilidade, pela movimentação que dá efeito de procura, como se o narrador renunciasse ao seu saber do fato

para se ajustar ao comando de uma disposição, para agir ou refletir, que vem das personagens.[...] Há um efeito de simultaneidade, onde o presente do narrador e o das personagens se identifica, numa tendência contrária ao usual afastamento que se supõe entre o tempo de quem narra e os eventos passados” (*ibid*, p.102-103).

É possível perceber esse efeito de simultaneidade entre as vozes de Robinson e Constantine com os fatos narrados, ela é resultado da técnica de gravação das vozes. Mas o mesmo não se observa no trabalho da câmera na mão, como apontado no filme de Glauber. Muitas vezes, percebe-se no filme de Rouch que a câmera faz movimentos de quem sabe para onde seus personagens vão, quais serão seus gestos, sem falar em momentos em que a câmera os abandonam para fazer um comentário ou uma passagem para o plano seguinte, num movimento planejado com antecedência, auto-consciente, que serve às necessidades da narração, não do personagem. Isso talvez seja uma consequência direta do estilo de filmagem, do imperativos dos planos curtos e das pausas entre a filmagem de cada plano, momentos em que a *mise-en-scène* era definida, segundo Rouch.

Se o plano longo com câmera na mão, com “seu andar desequilibrado, sua liberdade de movimentos e sua trepidação denunciam uma subjetividade por trás da objetiva, revelam uma palpitação nas operações de quem narra de modo a nivelar sua experiência à das personagens” (*ibid*, p.103) em *Deus e o diabo*, em *Eu, um negro* essa subjetividade se expressa menos no plano, que não dura o suficiente, do que na montagem, que em certos momentos organiza esse material de forma não clássica, desrespeitando regras estabelecidas e, dessa forma, saltando ao primeiro plano. Vale lembrar que o próprio Rouch, a partir de 1960 com *Crônica de um verão*, passou a adotar cada vez mais em seus filmes o plano longo como modo privilegiado de filmar a realidade ou a improvisação dos atores, desenvolvendo um estilo totalmente diferente do de *Eu, um negro*.

Uma outra forma de abordar a questão dos tipos de planos existentes em *Eu, um negro* é a partir do conceito de “participação da câmera” definido por Marsolais (1997). O autor divide, inicialmente, sua tipologia do Cinema Direto em *câmera ausente* (ou dissimulada), um método destinado, segundo Marsolais, a usos bastante particulares, devido às questões éticas e morais por ele implicadas, e *câmera presente*, o método “mais recomendável, e mesmo o único aceito no uso corrente”

(*ibid*, p.174). Dentro desta última categoria, ele propõe duas sub-divisões, de acordo com “o poder da câmera de modificar, em graus diversos, ou não, o comportamento das pessoas filmadas” (*ibid*, p.174).

Ele define então o conceito de *câmera não-participante*, afirmando que “é possível filmar abertamente certas categorias de pessoas sem que a presença da câmera modifique de maneira sensível seus comportamentos.” (*ibid*, p.174). Ele cita como exemplos *Os mestres loucos* (1955), de Rouch, feito com pessoas em transe; *Regards sur la folie* (1962), de Mario Ruspoli, feito “com doentes mentais, que o mundo exterior não pode afetar” (*ibid*, p.175); *Les inconnus de la terre* (1961), também de Ruspoli, com “pessoas que nunca haviam assistido a um filme, que não sabem o que é o cinema e que ignoram o poder da câmera” (*ibid*, p.175), e *Primárias* (1960), de Robert Drew, no qual “basta ter visto John Kennedy [...] para ser convencido que pessoas habituadas à presença de uma câmera (homens públicos, etc.) e que conhecem suas possibilidades, mas que estão preocupadas com uma ação intensa, acabam por esquecer bem rapidamente sua presença” (*ibid*, p.175).

A *câmera participante*, por sua vez, seria uma “categoria fundada sobre o poder da câmera de modificar em diferentes níveis o comportamento das pessoas filmadas, e mesmo de intervir sobre o desenrolar da ação, segundo um leque de possibilidades bem diversificadas” (*ibid*, p.185). Como exemplo das “infinitas” possibilidades abertas pela noção de participação, o autor cita, entre outros, o quebequense *Pour la suite du monde* (1963), de Michel Brault e Pierre Perrault, *Shadows* (1959), de John Cassavetes, e três filmes de Rouch: *Crônica de um verão* (1960, co-dirigido com Edgar Morin), *La pyramide humaine* (1959) e *Eu, um negro*.

Mas enquanto Marsolais trata esses conceitos a partir de filmes considerados em seu conjunto, buscando identificar neles o caráter geral da participação da câmera, a análise que desenvolvo a seguir se vale desses conceitos para fazer uma leitura cena a cena, ou mesmo, em alguns casos, plano a plano, pois a relação entre a câmera e o seu “objeto” é bastante diversificada no decorrer do filme. Proponho-me, portanto, a definir *categorias de relacionamento* entre a câmera e aquilo que se passa diante dela, procurando identificar os diferentes tipos de participação empregados no filme.



É possível falar, inicialmente, de certos planos em que a questão da participação da câmera nem se coloca por se tratarem de planos que, de fato, nada têm a ver com o Cinema Direto. É o caso, por exemplo, dos planos das fachadas e das pinturas nas paredes de estabelecimentos comerciais de Treichville, apresentados no início do filme. Estes talvez sejam os planos do filme cujo caráter documentário é mais evidente – não creio que alguém possa pensar que tais estabelecimentos, na verdade, não se localizavam em Treichville, ou que foi Rouch que mandou fazer aquelas pinturas, especialmente para o filme. Mas nada neles os aproxima do Cinema Direto; as noções de improvisação e de simultaneidade entre filmagem e acontecimento, por exemplo, estão completamente ausentes. Sobre este tipo de tomada, Marie (1984) afirma:

“O documentário clássico [...] não pressupõe de maneira alguma que haja simultaneidade entre a filmagem e a ação representada, mas, ao contrário, implica premeditação, *predisposição* de elementos e eventos: filmar uma usina, seus edifícios, permite quantas tomadas que se desejar; as variações de ‘performance’ são insignificantes.” (p.48-49)

Já dentro da tipologia do Cinema Direto definida por Marsolais, é possível identificar em *Eu, um negro* alguns poucos planos em que a presença da câmera é dissimulada (o que Marsolais chama de *câmera ausente*). É o caso, por exemplo, de alguns planos do fim da seqüência em que Eddie Constantine vai a uma missa católica, no domingo de manhã. Uma multidão de pessoas sai da igreja e caminha pelas ruas e Rouch as filma de longe, em planos bem abertos ou com uma teleobjetiva. Nessas tomadas, a câmera está numa posição claramente exterior à ação e aparentemente passa despercebida pelas pessoas que ela filma. Entretanto, ao contrário dos planos da categoria anterior, aquilo que ela filma é relativamente imprevisível, foge do controle do realizador e, portanto, não pode ser repetido. Vale ressaltar que esse tipo de plano é bastante raro nos filmes de Rouch, famoso por filmar os acontecimentos do seu interior e suas personagens bem de perto, com uma única lente grande-angular, marcando claramente sua presença física no meio dessas pessoas.



Seguindo a classificação proposta por Marsolais, é possível identificar no filme alguns planos em que as pessoas filmadas, apesar de conscientes da presença da câmera, não modificam substancialmente seu comportamento em função dela, o que ele chama de *câmera não-participante*. Durante a seqüência que mostra a *Goumbé*, por exemplo, há diversos momentos em que as pessoas, tomadas pelas atrações que se desenrolam (fazendo cuidadosamente seu número ou assistindo-o com atenção), parecem não se importar nem um pouco com a presença do realizador e da câmera. É o caso dos planos que mostram as competições entre os dançarinos e entre os ciclistas. Acontece algo aí similar àquilo que percebemos em *Primárias*, por exemplo, em que John Kennedy e seus simpatizantes já se encontram imersos numa situação tão intensa, que determina de tal forma seus comportamentos, que a presença da câmera torna-se irrelevante nesse sentido.



Dentro da noção de *câmera participante* é possível distinguir algumas subcategorias, dependendo do tipo de participação efetivamente engendrado pelo realizador. Há em primeiro lugar certas cenas em que a simples presença da câmera e do realizador provoca os personagens de uma maneira sutil e silenciosa, estimulando-os a agirem de um modo mais ou menos diferente do que o usual. Essa

preocupação com a câmera fica evidente, por exemplo, nos vários momentos de *Eu, um negro* em que os personagens olham para a câmera ou riem para ela. Algumas vezes também o desempenho dos atores se torna exagerado, próximo do burlesco, evidenciando uma tentativa consciente de desempenhar um papel para a câmera. É o caso, por exemplo, de vários dos planos do bar *L'Espérance* no sábado a noite, em que Robinson bebe com seus amigos.



Uma segunda sub-categoria de *câmera participante* identificada em *Eu, um negro* é aquela em que o próprio ator/personagem, estimulado pela presença da câmera, propõe ativamente modificações naquilo que seria o curso natural dos acontecimentos. Então, após esta alteração inicial feita com o consentimento do realizador, ele se limita a vivenciar, com a câmera, esta situação por ele mesmo sugerida. Assim, se em *Nanook of the north* (1922), de Robert Flaherty, Nanook sugeria ao diretor várias viagens e caçadas que eles deveriam realizar e filmar, algo similar se passa, segundo Delahaye, em *Eu, um negro*: “que Robinson modifique o plano de trabalho estabelecido, exigindo ser filmado no porto, e Rouch o segue. Ele aceita querer aquilo que Robinson quer, ele sabe que isso o conduzirá à verdade de Robinson e constituirá a verdade de seu filme.” (DELAHAYE, 1961, p.1)



Uma outra possibilidade de *câmera participante* presente no filme é aquela em que o próprio realizador propõe algumas alterações na realidade para, após esse impulso inicial, se limitar a acompanhar os seus desenvolvimentos. É o que acontece, por exemplo, de uma forma geral, em *Pour la suite du monde*, em que Brault e Perrault sugerem que os moradores de uma pequena ilha tentem retomar uma técnica de pesca tradicional em desuso há várias décadas. Marsolais ressalta a importância de tal sugestão não ter sido algo completamente novo ou estrangeiro àquela comunidade, mas uma idéia que surgiu dela mesmo e que representava um desejo profundo daquelas pessoas. Em *Eu, um negro*, uma de suas cenas mais bonitas, a da praia, nasceu provavelmente da mesma maneira, a partir de uma sugestão de Rouch. Ele leva um grupo de jovens para uma praia afastada da cidade e, uma vez lá, se contenta em observar de perto como eles vivenciam aquela situação (pode-se perceber facilmente o quanto aqueles jovens estão realmente se divertindo naquela praia).



Ainda dentro da categoria de *câmera participante*, mas se aproximando bastante do cinema de ficção, é possível pensar em uma sub-categoria *ambígua*, em que são introduzidos alguns métodos e técnicas próprios do cinema de ficção mas, ainda, de uma maneira geral, a cena (ou o plano) é filmado de acordo com os preceitos do Cinema Direto. É o que acontece, por exemplo, segundo Marsolais, na mítica primeira versão de *Shadows*, em que atores profissionais (cinema de ficção) improvisavam uma história fictícia na medida em que as filmagens se desenrolavam, sem um roteiro pré-escrito, empregando na construção das personagens muito de sua própria personalidade (Cinema Direto). Em *Eu, um negro* encontramos esta mistura de métodos na passagem do italiano pelo bar *Au Désert* no domingo à noite, por exemplo. Este italiano é, na verdade, um amigo de Rouch, técnico de som do filme, e

desempenha um personagem cuja única semelhança, provavelmente, consigo mesmo, é o fato de ser italiano, um papel provavelmente inventado por Rouch, assim como toda a situação da qual participa. Mas é possível dizer que, apesar desta característica emprestada do cinema de ficção, a cena foi essencialmente captada em direto, sem roteiro pré-escrito, sem repetição de tomadas, com os gestos e os movimentos dos atores improvisados no decorrer da filmagem, assim como os posicionamentos de câmera.



Finalmente, existem as cenas e os planos que utilizam, essencialmente, os métodos e técnicas característicos do *cinema de ficção*. É o caso, por exemplo, dos planos subjetivos da briga entre Robinson e o italiano, em que vemos o oponente bem próximo à câmera, desferindo golpes em sua direção. Nesses planos, a ação dos personagens (desferir golpes em direção à câmera) se dá exclusivamente para a câmera, segundo instruções mais ou menos precisas do realizador, marcas incontestes da utilização de métodos próprios do cinema de ficção.



A banda sonora, por sua vez, foi toda construída a posteriori, na edição, a partir de um material bastante heterogêneo:

- sons de arquivo, provenientes de bancos de som ou produzidos especialmente para o filme, como os tiros e as cavalgadas do momento em que vemos a figura de um cowboy pintada na fachada de um bar;

- sons captados *in loco*, simultaneamente às filmagens mas sem sincronia com as imagens, como vozes que se misturam ao ruído da cidade, sons ambientes, músicas;

- sons captados provavelmente *in loco*, mas independentemente das filmagens, como as 3 canções, além de outros sons usados para compor a banda sonora, como uma versão instrumental da música “Unchained Melody”, dos Righteous Brothers, usada no carro de Tarzan a caminho da praia;

- a voz do realizador, gravada por último, segundo Rouch, “para tampar os buracos”, sem as características do “comentário sobre as imagens” praticado por Rouch em outros filmes e por todas as outras vozes em *Eu, um negro*, o que fica evidente pelo uso de imagens neutras e estáticas para acompanhar a maior parte de seus comentários, imagens que não têm relação direta com o que sua voz diz, liberando-a da relação com as imagens, ao contrário das outras;

- e as vozes dos atores, gravadas na radio de Abidjan, segundo um dispositivo descrito da seguinte forma por Rouch (1994, *apud* COMOLLI, 2001):

“Il y a plusieurs personnes qui parlent dans *Moi, un Noir*, dit Rouch: moi, Oumarou Ganda, Eddie Constantine et, de temps en temps, ceux dont j’avais post-synchronisé les voix à Abidjan: Facteur, l’homme qui marche sur les billes de bois, etc. J’avais enregistré le son à la radio d’Abidjan, la première radio qui ait existé dans cette ville. On enregistrait le soir, derrière une fenêtre, le projecteur se trouvait dehors, sous une véranda, et on projetait les images sur un écran. Le commentaire a été enregistré à l’image, en deux jours. Oumarou Ganda était en compagnie de Petit Touré, sorti de la prison à ce moment-là. Et c’était complètement improvisé (...) Oumarou racontait l’histoire à quelqu’un. Tout a été enregistré à Abidjan et je suis revenu à Paris avec ce commentaire qui était extraordinaire. (...) Quand Oumarou Ganda a improvisé le commentaire, il y avait autour de lui Eddie Constantine, Petit Touré,

Facteur et moi, de temps en temps, Dodo, le boxeur, qui parlait peu, et Petit-Jules. Suivant les éléments projetés, l'un ou l'autre intervenait. On l'a enregistré en une seule fois. Mais ils avaient vu le film sur une copie de travail. Ils ne s'étaient pas entraînés auparavant. Je leur avais simplement dit ce que j'avais fait avec Damouré [le commentaire de *Jaguar* (1957) enregistré par Damouré en *feed-back*]. Donc, si Damouré l'avait fait, ils étaient capables de le faire à leur tour. (...) Un commentaire doit être fait 'à l'image'. Bien des gens ne comprennent pas cela. Je pense que ceux qui font des films veulent avoir un ton objectif. Ce sont des savants qui parlent. Le savant n'a pas de coeur. J'ai découvert que seuls les commentaires non écrits qui étaient faits à l'image étaient dans le rythme de l'action, dans le rythme de l'image. Si l'on écrit le commentaire, c'est foutou." (p.41-42)



## 2. Análise fílmica: quem diz “Eu, um negro” ?

Antes de iniciar a análise do filme, é preciso esclarecer que ela será feita a partir da versão lançada em DVD no Brasil em 2006 pela *Videofilmes* – a qual, por sua vez, é similar àquela lançada em DVD na França em 2005 pela *Editions Montparnasse*. Esta precisão faz-se necessária uma vez que a decupagem completa do filme publicada na revista francesa *L’Avant-Scène du Cinéma* em abril de 1981 por Maxime Scheifeingel – assim como a tese, os artigos e os livros publicados pela mesma autora – foi realizada a partir de uma versão bastante diferente daquela que serve de base à minha análise. Numa conferência realizada na USP em 29 de junho de 2007, o prof. Michel Marie afirmou saber da existência de ao menos três diferentes versões de *Eu, um negro*, acrescentando que essa prática – a realização de diferentes versões de um mesmo filme, de acordo com o país e o contexto de exibição – não é rara na indústria cinematográfica atual e era ainda mais freqüente nos anos 50 e 60.

Uma comparação entre a decupagem publicada e a versão disponível em DVD mostra que, no caso de *Eu, um negro*, as diferenças entre as versões são numerosas e significativas. Várias cenas foram reduzidas ou modificadas de uma versão à outra, adquirindo algumas vezes um novo sentido. É o caso, por exemplo, da cena do treino de boxe, a última do bloco intitulado “A Semana”. Na versão do DVD, após acompanharmos por um certo tempo o treinamento de Robinson, que afirma freqüentar aquele local para aprender a boxear, passamos ao treinamento de um de seus amigos, Tarzan, um boxeador profissional, cujo desempenho serve de pretexto para Robinson expressar sua frustração diante do fato que ele nunca será tão forte quanto seu amigo. Na versão da decupagem, a cena é interrompida antes da aparição de Tarzan e o bloco “A Semana” se encerra num tom bastante diferente: as últimas palavras de Robinson, sobre a possibilidade de disputar o título mundial, perdem a ironia da outra versão e o sentimento de frustração dá lugar à esperança.

Mas é na banda sonora, nas vozes mais especificamente, que as diferenças são mais marcantes. Se, na versão que analisamos aqui, a voz do realizador se limita ao prólogo e aos planos de transição que precedem cada um dos blocos do filme, na



versão com que Scheifeingel trabalha, ela se espalha por todo o filme, tomando um tempo e dizendo coisas que, na outra versão, pertencem à voz de Robinson. Além disso, é possível perceber deslocamentos da banda sonora em relação às imagens, além de falas, como a que encerra o filme, completamente diferentes.

Frente a essas evidências, creio poder afirmar que, embora falemos todos de *Eu, um negro*, a obra que tomo como objeto de estudo não é a mesma analisada por Scheifeingel e possivelmente por outros autores. Eventuais contradições entre nossos textos são, portanto, não apenas normais como esperadas. E se o fato de ter sido escolhida para o lançamento em DVD não é suficiente para definir uma versão como a “original”, a “definitiva” ou o “corte do diretor”, a comparação entre as duas versões sugere que, se alguma delas é uma remontagem feita a pedido de algum distribuidor, provavelmente é aquela decupada por Scheifeingel, uma vez que a maior parte das “alterações” percebidas nessa versão parece ter por objetivo tornar o filme mais legível e mais convencional, além de evidenciar uma desconfiança na capacidade de comunicação da voz de Robinson. De todo modo, posso afirmar, sem receio, que a versão aqui analisada é mais ousada e fluente que a outra – e, na minha opinião, muito melhor.

## 2.1. Prólogo

O filme se inicia com a imagem de um jovem negro sentado no chão. Na rua, em segundo plano, passam um trator e um caminhão. É um início de filme abrupto, imagem e som entram em corte seco, sem nenhum letreiro anterior, o trator já no meio do quadro e o barulho por ele emitido já em seu volume máximo. Na tomada seguinte, vemos que aquele jovem está sentado ao lado de outros dois, que se deitam na calçada, atraindo a atenção da câmera que os focaliza nas tomadas que se seguem. Embora não os escutemos, vemos que eles conversam e riem, alheios ao barulho do trânsito que nós continuamos a ouvir. Na última tomada desse grupo de jovens, a câmera parte deles para, num movimento ascendente, mostrar a rua, tirando-os de quadro. Desde a primeira tomada, uma voz *off* fala diretamente ao espectador:

“Chaque jour, des jeunes gens semblables aux personnages de ce film arrivent dans les villes d’Afrique. Ils ont abandonné l’école ou le champ familial pour essayer d’entrer dans le monde moderne. Ils ne savent rien faire et tout faire. Ils sont l’une des maladies des nouvelles villes africaines: la jeunesse sans emploi.”

Está apresentado o tema central do filme: jovens imigrantes e seu embate para se integrar à modernidade numa grande cidade africana. Um posicionamento frente a essa questão também fica evidente. A voz *off* fala em doença, desemprego. A separação entre o primeiro plano (os jovens) e o segundo (a cidade) é reforçada pelo som: eles parecem não escutar o barulho dos motores e das buzinas, embora suas vozes sejam completamente abafadas por esses ruídos urbanos. As duas tomadas seguintes mostram mais carros e caminhões; o automóvel já se destaca como um elemento fundamental na visão que o filme constrói da modernidade. Sobre essas tomadas, a voz *off* continua:

“Cette jeunesse, coincée entre la tradition et le machinisme, entre l’Islam et l’alcool, n’a pas renoncé à ses croyances, mais se voue aux idoles modernes de la boxe et du cinéma.”

Para caracterizar o embate entre os jovens africanos e o “mundo moderno”, a locução lança mão de uma estratégia que será recorrente em todo o filme, a

construção de oposições. Ao mesmo tempo, apresenta alguns dos motivos centrais que serão retomados ao longo da obra: religião, álcool, boxe e cinema.

A próxima tomada mostra um jovem encarando diretamente a câmera, denunciando, de certa forma, a presença do realizador e do aparato cinematográfico. A locução que se inicia apresenta, de forma concisa, o dispositivo de realização do filme, em consonância com esse olhar denunciador:

“Pendant six mois, j’ai suivi un petit groupe de jeunes immigrés nigériens à Treichville, faubourg d’Abidjan. Je leur ai proposé de faire un film où ils joueraient leur propre rôle, où ils auraient le droit de tout faire et de tout dire. C’est ainsi que nous avons improvisé ce film.”

A voz *off*, até então impessoal, bastante similar a uma “*master voice*” típica de um documentário expositivo tradicional, se expressa, neste momento, em primeira pessoa do singular, identificando-se como a voz do realizador<sup>8</sup> do filme. Ao contrário das frases anteriores, o tempo verbal dominante é o pretérito, ou seja, a voz se refere à realização do filme como um acontecimento do passado. Além disso, anuncia-se uma primeira “delimitação do objeto”: um pequeno grupo de jovens imigrantes nigerinos em Treichville.

Essa locução se estende por dois planos gerais que mostram grandes estruturas em contraluz, sobre um céu crepuscular, sugerindo a passagem do tempo e preparando uma transição mais suave para os planos noturnos que vêm a seguir. A voz do realizador continua o movimento que vai da generalização à singularização, nomeando e apresentando os dois personagens principais de *Eu, um negro*:

“L’un d’eux, Eddie Constantine, fut tellement fidèle a son personnage, Lemmy Caution, agent fédéral américain, qu’il fut, en cours de tournage, condamné à trois mois de prison. Pour l’autre, Edward G. Robinson, le

---

<sup>8</sup> É importante não confundir as figuras do *realizador*, do *narrador* e do *autor* segundo o uso que faço aqui. Em *Sertão Mar*, Ismail Xavier esclarece: “é preciso não confundir a figura do narrador, que pertence à obra, e é elemento a ela interno, com a figura do autor, sujeito empírico responsável pela produção da obra, [...] elemento exterior à obra. Autor e narrador pertencem a mundos distintos. Este é figura imaginária tanto quanto as personagens e outros elementos ligados à ficção.” (2007, p.16-17) Em *Eu, um negro* aparece uma terceira figura que chamo de realizador, a meu ver, uma criação ficcional tal qual o narrador e que, portanto, não deve ser confundida com o autor da obra, o sujeito empírico Jean Rouch. Mas se o narrador deve ser entendido, segundo Xavier, como a instância mediadora implicada no processo narrativo, e como tal, responsável pelo conjunto da obra, a figura que chamo de realizador é apenas um de seus personagens, o qual se expressa exclusivamente por meio de sua voz e é responsável somente por aquilo que diz.

film devint alors le miroir où il se découvrait lui-même: l'ancien combattant d'Indochine, chassé par son père parce qu'il avait perdu la guerre. C'est lui le héros du film, je lui passe la parole.”

O corte para um plano médio de Eddie Constantine se dá exatamente antes de ouvirmos o nome do personagem supostamente desempenhado por ele, Lemmy Caution, agente federal americano<sup>9</sup>. Essa coincidência, somada ao comportamento de Constantine, que posa para a câmera, reforça o comentário do realizador a respeito de sua adesão exacerbada à ficção. Uma nova oposição é construída, dessa vez, entre Constantine e Robinson. Se para o primeiro a ficção foi uma armadilha, para Robinson, afirma o realizador, o filme foi uma experiência de auto-conhecimento. Esta oposição entre os dois constituirá a estratégia central da segunda metade da narrativa.

De certa forma, o que o realizador também faz por meio desta fala é nos contar o fim do filme, antecipando o desfecho da história de cada personagem. Ao citar a participação de Robinson na guerra da Indochina, ele antecipa também o tema da seqüência final de *Eu, um negro*, quando Robinson supostamente descobre a si mesmo. A antecipação é outra estratégia central que será recorrente ao longo do filme.

A tomada de Constantine é seguida por algumas tomadas escuras de transição, até o momento em que Robinson surge, literalmente, no meio do quadro, saindo detrás de um poste e de dentro da escuridão, se posicionando em baixo de uma grande placa em que se lê “Treichville”. Robinson sorri o tempo todo e aponta para a placa como um mestre de cerimônias que sai dos bastidores para o palco a fim de apresentar o espetáculo que se inicia. A voz do realizador define claramente a hierarquia entre Constantine e Robinson, não deixando dúvidas que este é o protagonista da história, e termina o movimento de singularização ao dar a Robinson aquilo que até então lhe havia sido privado, a voz:

“Mesdames, mesdemoiselles et messieurs, je vous présente Treichville.”

Neste primeiro momento, a voz e a imagem de Robinson não se encontram. Sua voz só surge após o fim da tomada descrita acima, embora aquilo que ele diz

---

<sup>9</sup> Lemmy Caution é o nome do personagem mais famoso encarnado pelo verdadeiro Eddie Constantine no cinema.

seja exatamente uma versão falada dos gestos que fez: ele se dirige diretamente aos espectadores e lhes anuncia *Treichville*, que é ao mesmo tempo o nome do bairro em que mora e o subtítulo do filme, como veremos a seguir, nos créditos iniciais. Esta frase coincide com a aparição de um letreiro com a inscrição “*Pierre Braunberger présente*”, criando-se uma identificação irônica entre Robinson e Braunberger, o produtor da obra. Enquanto os créditos se desenrolam, escutamos uma canção, interpretada por uma voz feminina numa língua que eu desconheço.

Terminada a seqüência de créditos, voltamos a Robinson, naquele mesmo local em que o havíamos abandonado. Dessa vez, sua voz e sua imagem se encontram, e embora a sincronia entre os lábios e as palavras seja imperfeita, seu corpo e sua voz se conectam, pois ele se expressa com os braços, com o rosto, com todo o corpo, não apenas com a boca:

“Enfin, voici Treichville. Treichville! Nous vous montrerons ce que c’est que la ville de Treichville, ce que c’est que Treichville en personne!”

Neste momento, Robinson olha e aponta para a placa, sugerindo uma certa confusão entre mostrar o objeto (o bairro de Treichville) e mostrar uma representação simbólica deste mesmo objeto (a placa), estratégia esta que presidirá, mais adiante, toda a apresentação de Treichville. Ao se referir ao filme usando o tempo futuro, fica marcada uma diferença fundamental entre a posição de onde fala e aquela de onde fala o realizador. Seja a voz de Robinson sincrônica ou não, o tempo de sua fala é simultâneo, senão aos acontecimentos mostrados, ao menos ao desenrolar das imagens. Ou seja, ele não sabe o que vai acontecer, ao contrário do realizador.

No meio de sua fala, Robinson sai de cena, ele se vira de costas e caminha de volta à escuridão. Corta-se para uma outra tomada escura e, por meio de um movimento descendente, revela-se, em segundo plano, a laguna de Abidjan. A transição entre noite e dia é feita, mais uma vez, de forma suave. Neste momento, uma voz masculina começa uma canção, dessa vez em francês:

“Bord de lagune / Remplie de parfums / Milliers de rosiers / L’amour vous bercez / Abidjan / Quand on dit ton nom / Abidjan de lagune, beau séjour!”

Robinson acabara de dizer que conheceríamos Treichville “em pessoa”, mas o que se segue é uma canção de apologia às belezas e aos encantos de Abidjan, acompanhada de tomadas gerais da laguna, de ruas arborizadas, de belos edifícios, formando um conjunto que mais parece saído de um documentário turístico ou institucional. Esta impressão é reforçada pela redundância entre som e imagem: ouvimos “laguna”, vemos laguna, ouvimos “roseiras”, vemos roseiras. Ao contrário de todas as tomadas do filme até este momento, feitas do chão, no mesmo nível das personagens, a câmera mostra a cidade de longe e de cima, em consonância com o ponto de vista assumido pela voz do realizador na locução que se segue, o de uma instância narrativa<sup>10</sup> distanciada e onisciente:

“Il y a trois quartiers à Abidjan. Le vieux quartier africain d’Adjamé, le quartier industriel et commercial du Plateau, et, de l’autre côté de la lagune, le nouveau quartier africain de Treichville. C’est à Treichville qu’habite Edward G. Robinson. Et si, aujourd’hui, il est venu au Plateau, c’est dans l’espoir vain de trouver un travail.”

A voz do realizador retoma as características típicas da “*master voice*” do documentário tradicional, seu didatismo e sua autoridade, a fim de passar ao espectador informações que facilitarão a compreensão da narrativa. Há uma inversão de expectativas. Rouch passa a palavra a Robinson, mas a toma de volta logo em seguida. Robinson diz que nos mostrará Treichville, mas nós o reencontramos, após as tomadas da cidade, em outro bairro, no Plateau; é do outro lado da laguna que sua história vai, enfim, começar. E como o trator da primeira tomada do filme, sua história já começa “no meio”, de forma um tanto abrupta. Somos informados que ele foi procurar trabalho no Plateau, mas o encontramos já no fim desta ação, quando o fracasso de sua empreitada já se concretizou.

---

<sup>10</sup> Segundo Ismail Xavier (1997), o cinema é um discurso de múltiplas banda, “e tal pluralidade de canais se faz particularmente interessante quando temos a presença de uma locução – voz de um narrador extradiegético ou de uma personagem – que se sobrepõe às imagens, sem sincronismo, para narrar, dramatizar ou comentar certos episódios” (p.127). É exatamente esse o caso de *Eu, um negro*. Ainda segundo Xavier, “se a narração no cinema é sempre resultado da interação entre várias instâncias que se manifestam através de materiais heterogêneos, simultâneos, o analista tem sempre de verificar se as várias instâncias (palavra, *mise-en-scène*, olhar da câmera, montagem, música extradiegética) se organizam para trabalhar ‘na mesma direção’, de modo a fazer sentido falar em *um* ponto de vista da narração” (*ibid*, p.131) No caso descrito acima, creio haver uma total consonância de ponto de vista e de tom entre as três instâncias narrativas simultâneas: a canção, a locução e as imagens.

Após a seqüência de tomadas em *plongé*, volta-se ao nível dos personagens por meio de uma tomada que começa em *contra-plongé* e faz um movimento descendente que rima com o movimento da tomada que iniciou a descrição de Abidjan. A câmera passeia pelas formas geométricas de um dos prédios já mostrado de cima, revelando, dessa vez, o rosto de Robinson em primeiro plano, devolvendo a cidade ao seu lugar de pano de fundo após uma incursão pelo *devant de la scène*. A expressão facial de Robinson é séria, carregada, bem diferente de sua primeira aparição, quando sua história ainda não havia começado. Ele retoma a palavra, e sua primeira frase é bastante significativa:

“Non, je m’appelle pas Edward G. Robinson. C’est un surnom que j’ai appris... que les camarades m’appellent... ils me surnoment Edward G. Robinson parce que je ressemble à un certain Edward G. Robinson [passagem não compreendida] films au cinéma.”

Robinson começa dizendo “não”, se opondo à voz do realizador. Ele parece ter consciência do que a locução disse a seu respeito, e a primeira coisa que faz ao, enfim, tomar a palavra definitivamente, é corrigi-la, esclarecendo que Robinson é seu apelido, não seu nome – embora este, seu nome verdadeiro, ele não nos diga nunca. Essa sua 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. Já se inicia aqui o movimento de oscilação que será característico do protagonista, entre desempenhar um papel que não é exatamente o seu, por um lado, e assumir sua própria identidade, por outro. No caso, Robinson hesita em desempenhar tanto o papel que lhe foi atribuído por seus amigos, inventores do apelido, como aquele apresentado, no início do filme, pelo realizador, o de personagem “típico”, exemplo da “juventude desempregada” de Treichville, cuja única função seria confirmar as generalizações formuladas. Por outro lado, ao não dizer seu verdadeiro nome, Robinson assume, mesmo que com ressalvas, esses papéis, mostrando que seu conflito ainda está longe de ser resolvido.

Logo após ser enquadrado, Robinson se põe a caminhar pelo Plateau, acompanhado pela câmera que ora o mostra de frente, ora de costas. Uma placa indica que ele segue o sentido de Treichville. Robinson cruza com um homem em

traje militar e, na tomada seguinte, com um trabalhador segurando uma pá. O primeiro nos remete ao seu passado de combatente na Indochina, o outro, ao seu presente de mão de obra braçal. Em uma tomada mais adiante, dois veículos que atravessam o quadro em sentidos opostos descortinam a figura de Robinson no centro do quadro, enquanto, no lado direito da tela, vemos um cartaz publicitário de Coca-Cola – não será o único no filme. Na última tomada dessa caminhada, Robinson chega à margem da laguna e corta-se para um plano de uma barca no qual ele não aparece, marcando-se o fim da seqüência pela interrupção da sucessão de tomadas do protagonista. Durante essa caminhada, Robinson tece uma reflexão comovente a respeito de sua imigração:

“Je dis pas mon vrai nom parce que je suis étranger ici à Abidjan. Je suis venu du Niger, à deux mille kilomètres d’ici, Abidjan. Ma ville natale c’est Niamey, capitale de la colonie du Niger. Nous sommes venus ici à Abidjan pour chercher de l’argent. Nous sommes beaucoup, nous sommes au moins une centaine de jeunes gens qui sont venus ici, bien sûr trompés par le dire des gens: qu’à Abidjan on trouve de l’argent. Où est l’argent? Moi, je n’ai que 25 francs en poche! Les autres en ont des milliers et consorts! L’argent! Non, je n’ai rien gagné, je suis... manœuvre journalier actuellement. Je ne fait rien, seulement que fatiguer, peiner, finir comme ça! Si je savais que c’était ainsi à Abidjan, ben, je venais pas à Abidjan, moi. Puisque j’en ai mal, moi, de vivre, toujours manœuvre, manœuvre, manœuvre... n’être rien que manœuvre! Rien que cette mauvaise vie! Mon vieux, si je savais que c’est ainsi, que je vai vivre à être rien que manœuvre journalier, ben... Merde! Puis, merci! Abidjan est bien, parait-il.”

Robinson diz este texto de maneira bastante expressiva, se valendo de exclamações, interrogações e repetições, muito diferente das afirmações frias e impessoais da voz do realizador e das “*master voices*”. Essa espontaneidade confere força à fala de Robinson, que expressa toda sua frustração diante de sua vida como imigrante em Abidjan. Ele demonstra ter consciência de que foi seduzido e enganado, que as promessas de que ganharia dinheiro se revelaram ilusórias. Ele afirma não querer ser apenas um trabalhador braçal sem emprego fixo; a meu ver, o que Robinson diz, neste momento, é que não quer ser visto e tratado apenas como tal, pelo que vale sua função no sistema produtivo, como uma mercadoria. O que ele



afirma, nas entrelinhas, é o desejo de ser visto como um sujeito, em toda a sua complexidade e singularidade. Mas ele ainda não pode dizer seu verdadeiro nome, não pode ser ele mesmo em Abidjan, pois se sente estrangeiro a esse mundo. Não é por acaso que, em certos momentos, Robinson se expressa em primeira pessoa do plural, encarnando o papel de personagem exemplar que fala em nome de uma comunidade, num movimento de oscilação que, como já foi dito, lhe é característico.

Robinson pega a barca para Treichville e, neste momento, sua voz muda de estatuto. Enquanto ele entra na barca, sua voz se dirige ao espectador, não mais numa reflexão ou confissão, mas para informar a imagem e caracterizar sua própria pobreza, com uma leveza que contrasta com a carga emocional da fala anterior:

“Il faut maintenant entrer dans la vedette. A les 25 francs que j’ai, il faut encore ôter 5 francs. Il me restera que 20 francs pour acheter Akeké et avocats.”

Em seguida, durante o percurso até Treichville, o estatuto de sua voz muda novamente. Robinson observa as duas margens, os dois lados da vida em Abidjan, e sua feição é séria, pensativa. A decupagem corta do *close* de Robinson para as tomadas de cada um dos dois bairros, indicando, dessa forma, que pela primeira vez no filme recorre-se ao plano subjetivo, à coincidência entre o ponto de vista ótico da câmera e o do personagem. A locução de Robinson transforma-se, então, em algo próximo a um monólogo interior, em que ele parece se dirigir a si mesmo, desenvolvendo uma reflexão supostamente simultânea à própria travessia da laguna. A sincronia perfeita entre o monólogo e o gesto de mudança da direção do olhar, do Plateau para Treichville, reforça essa sensação. Em certos momentos, contudo, ele parece falar novamente ao espectador, fazendo uso do “disfarce” de monólogo interior para informá-lo a respeito do contraste entre os bairros de Abidjan, aprofundando a descrição iniciada pelo realizador:

“Ah, mon Dieu, que la vie est compliquée, que c’est triste! [*um suspiro*] Il y en a d’autres qui sont bien logés, qui sont bien nourris et qui habitent même près de Dieu parce qu’ils habitent à deux étages, peut-être même. Et moi, j’habite de l’autre côté! J’habite à Treichville... et nous sommes logés dans des cases, dans des maisons... qui sont pas bien faites comme celles des autres. Nos vies sont différentes!”

Retoma-se a estratégia de oposição: entre uma margem e outra, entre os prédios do Plateau e as casas de Treichville. Esse mecanismo de raciocínio, usado aqui para caracterizar a pobreza de Treichville, tanto pela voz de Robinson como pelo narrador – que opta por começar a caracterização de Treichville não pelo bairro em si, mas pelo Plateau, bairro rico que fica do outro lado da laguna e que lhe serve de “modelo” – será a estratégia central por meio da qual será feita a caracterização do próprio Robinson, o mecanismo por meio do qual sua voz expressará o que ele pensa e sente sobre si mesmo. Na reflexão tecida durante a caminhada pelo Plateau, Robinson já havia recorrido aos “outros” e aos seus “milhões” para falar de sua própria pobreza. Aqui, ele não diz que as casas de Treichville são ruins, mas que elas “não são bem feitas como as casas dos outros”. Ele olha para o outro e enxerga a diferença, como explicita sua última frase, e é essa a maneira pela qual ele olha para si mesmo, como se ele visse no outro um espelho que reflete sua própria imagem de forma invertida.

Já em Treichville, Robinson salta da barca e sua voz muda, mais uma vez, de estatuto e de tom, de forma abrupta, se dirigindo ao espectador com leveza e superficialidade, num primeiro momento, e novamente com carga emocional, logo em seguida:

“Je descends de la vedette et je m’en vais à Treichville. [silêncio]  
Treichville! Oui, voilà Treichville!”

Apesar da exclamação de Robinson, vemos muito pouco de Treichville nessas tomadas. O que se destaca, na verdade, é um grande painel, do qual Robinson se aproxima e que um plano de detalhe revela tratar-se de um mapa da cidade. Após a placa do início, Robinson nos apresenta Treichville, mais uma vez, por meio de uma representação simbólica. Na tomada de detalhe, seu dedo refaz, sobre o mapa, o percurso da travessia da laguna, avançando até o centro de Treichville, onde está escrito o nome do bairro, sobre o qual a câmera faz um *zoom*. O ponto de vista segundo o qual olhamos o mapa e, indiretamente, Treichville, lembra as tomadas distanciadas, em *plongé*, de Abidjan, e é exatamente a canção que sublinhou aquela seqüência que é retomada nesse momento:

“Abidjan / Quand on dit ton nom / Abidjan de lagune, beau séjour! / La la la la la...”

A combinação do *zoom* lento com um leve desfoque parece um procedimento típico de passagem para uma cena onírica ou um *flashback*, o que, contudo, não é o caso aqui. O detalhe do mapa é seguido por cinco tomadas em que vemos, novamente, não as ruas de Treichville, mas uma série de placas com os números das ruas e avenidas, em ordem crescente. Na última dessas tomadas, a câmera faz um movimento lateral e nos mostra, enfim, Treichville “em pessoa”. Na tomada seguinte, reconhecemos Robinson no meio de outros pedestres e carros, passando por uma feira, momento em que a redundância entre canção e imagem remete, novamente, à seqüência de descrição de Abidjan:

“Et le marché / Le marché à huit heures / Abidjan de lagune, beau séjour!  
/ Et les jeunes filles / À la mode Tcha-tcha-tcha / Abidjan de lagune, beau  
séjour! / En disant ‘chérie’ / Au rendez-vous de ce soir / Nous les  
rejetterons / Au Bar de l’Ambiance.”

A canção é acompanhada por uma série de 13 tomadas que mostram peças publicitárias como placas, letreiros, cartazes e fachadas pintadas a mão<sup>11</sup>, continuando a descrição de Treichville por meio de representações que, indiretamente, dizem respeito ao bairro. São estabelecimentos como sapatarias, lojas de roupa, cabeleireiros, restaurantes e bares, cujos nomes fazem referência a Paris, Chicago e Hollywood, além de pinturas murais e cartazes de cinema que remetem, sobretudo, a filmes de *cowboy*.

As referências à França, a metrópole, nos lembra que estamos num país colonizado, cuja dominação deixa marcas na imagem que os africanos constroem de si mesmos. Chicago, a cidade de Al Capone, nos remete à própria identidade assumida pelo protagonista, Edward G. Robinson, ator célebre pelos papéis de *gangster*. Um de seus filmes mais famosos, *Little Caesar*, de 1930, conta a história de dois amigos que se mudam para Chicago em busca de fortuna, assim como Robinson e seus companheiros fizeram ao imigrar para Abidjan. Finalmente, as várias referências ao cinema hollywoodiano confirmam o papel fundamental que o cinema, como lugar da ilusão, desempenha na obra. E se o faroeste se destaca nessas referências, não é difícil traçar um paralelo entre os *cowboys* americanos e os personagens de *Eu, um negro*. Esses jovens africanos também partiram para o *far*

---

<sup>11</sup> Essas tomadas encontram-se reproduzidas na página seguinte.



Tomadas 51 a 63 de *Eu, um negro*<sup>12</sup>

<sup>12</sup> Os títulos originais dos filmes cujos cartazes aparecem nos três últimos planos são: *The Magic Carpet* (EUA, 1951), *The Lone Ranger* (EUA, 1938), *The Spider Returns* (EUA, 1941) e *Quo Vadis* (EUA, 1951). Roy Rogers, cujo nome é citado numa das tomadas, era um cantor e ator americano, apelidado “King of the Cowboys”.

*west* – no caso, a África ocidental – numa aventura em busca de dinheiro, e moram num bairro novo, construído em pouco tempo para acolher esse grande fluxo migratório, tal como as cidades do “velho oeste”.

A canção participa da construção dessa imagem subjetiva de Treichville ao falar de jovens garotas, bares e encontros, motivos que serão retomados e desenvolvidos ao longo da narrativa. Percebe-se, em alguns momentos, uma relação mais evidente entre as imagens e a letra da canção. A referência ao “*Bar de l’Ambiance*”, por exemplo, é precedida, na imagem, pela aparição da inscrição “*Attention, voici un Bar*”. A essas duas instâncias narrativas, acrescenta-se, no fim da seqüência, uma terceira: ruídos de tiros, gritos e cavalgadas, provenientes provavelmente da banda sonora de um faroeste americano. Eles surgem pouco antes de uma tomada em que vemos a pintura de um *cowboy* sobre um cavalo, disparando sua arma. São sons totalmente subjetivos, em consonância com a descrição que está sendo feita de Treichville. O bairro não é apresentado por meio de planos gerais, como feito na apresentação de Abidjan, mas por meio de *closes* de palavras e imagens, representações simbólicas que fornecem uma visão subjetiva do bairro, a partir da maneira como seus próprios habitantes o imaginam ou o desejam. A descrição da realidade concreta dá lugar a uma descrição do imaginário, o que a passagem entre a tomada do mapa e a seqüência de placas, de certa forma, já indicava. Novamente, é possível fazer uma aproximação entre a estratégia de apresentação de Treichville e o tratamento dispensado ao protagonista. Na caracterização de Robinson, o narrador também dará preferência às representações imaginárias que ele constrói de si mesmo, seus sonhos e seus desejos; se Treichville vira Paris, Chicago ou uma cidade do “velho oeste” nas propagandas e nas fachadas das lojas, Robinson assume as identidades de um ator hollywoodiano e de um campeão mundial de boxe.

Os ruídos dos tiros se intensificam no final da seqüência, até um corte abrupto para uma tomada em que vemos uma moto caída no meio da rua, cercada de pessoas. Mais uma vez, a câmara chega “atrasada” e pegamos a história “no meio”; não vemos o evento em si, um acidente de trânsito, apenas seus desdobramentos. A voz de Robinson, ausente desde a chegada a Treichville, comenta a cena com humor e ironia:

“Oh! Encore un accident! Il y a toujours des accidents à Treichville. Mais ça ne fait rien. On est comme des américains. Pour nous, les voitures ne durent pas plus de deux mois, c’est pour ça qu’il y a la pagaille!”

No meio desta fala, corta-se para uma tomada sem continuidade espacial ou temporal com as anteriores. A câmera passeia por um monte de ferros retorcidos, carcaças de carros abandonadas num ferro-velho qualquer, confirmando, de certa forma, as afirmações de Robinson. Por meio de uma estratégia típica dos documentários tradicionais, em que as imagens muitas vezes são apresentadas como provas da veracidade do discurso em *off*, o filme parece querer dar legitimidade a afirmações que, claramente, não passam de uma brincadeira. Dessa forma, o que é colocado em questão é o próprio procedimento.

O carro, motivo presente desde a primeira tomada de *Eu, um negro*, se destaca, nesse momento, como símbolo do consumismo; o fato de ser descartável evidencia que o desejo do qual é objeto nunca será saciado – afinal, será sempre preciso comprar um novo carro. A meu ver, a expressão “mundo moderno”, utilizada pelo realizador em uma de suas primeiras falas, pode ser compreendida como uma referência direta à sociedade de consumo. O destaque dispensado à publicidade e ao cinema comercial em todo o filme só faz confirmar essa leitura. É em torno do embate para se adequar a esse “estilo de vida” relativamente novo para nossos personagens que o conflito de Robinson será construído. “*L’argent! Toujours l’argent!*”, ele reclama em certo momento. É exatamente esta a questão desenvolvida no trecho seguinte, quando Robinson passa em frente a uma casa com várias portas abertas e diz:

“Tiens! Les toutous! Les toutous sont des femmes qui se laissent faire à 200 francs la secousse homme et 100 francs la secousse pour enfant. [*se dirigindo à prostituta*] Eh... bonsoir, Madame! Je reviens tout à l’heure ce soir. [*se dirigindo novamente ao espectador*] Elles ramassent de l’argent mais j’en n’ai pas! Qu’est-ce que je peux faire? Être un pauvre, ben, merde! Même les toutous, on n’est pas capable de les payer!”

Para Robinson, assim como para seus amigos, a mulher é um objeto de desejo pelo qual é preciso pagar, uma mercadoria, tal qual um carro ou uma casa. Pior, ela se vende por pouco, seu preço é a tal ponto baixo que, para exprimir sua pobreza, Robinson se diz incapaz de pagar até mesmo uma prostituta. Curiosamente, não

vemos nenhuma mulher nessa cena. Elas permanecem escondidas na escuridão dos quartos, inacessíveis tanto a Robinson como a nós, espectadores.

Robinson chega finalmente a seu destino, uma casa na frente da qual ele encontra um amigo e o cumprimenta. Um plano de detalhe mostra uma placa no alto da fachada – mais uma – com a inscrição “*Fraternité Nigerienne*”. Um outro amigo chega e, na última tomada, Robinson passa o braço pelo pescoço do amigo e o puxa para a escuridão do interior da casa. Sobre essas imagens, Robinson diz:

“Je suis arrivé chez moi, la *Fraternité Nigerienne*. Nous sommes au moins une vingtaine dans cette petite maison, là, dans cette petite cagna. Voilà où on loge: la *Fraternité Nigerienne*.”

Esta cena retoma o motivo da moradia, já trabalhado durante a travessia da laguna, e apresenta o último dos motivos centrais de *Eu, um negro*: a amizade. O aperto de mão e o abraço são gestos que reforçam o vínculo entre esses jovens, simbolizado no próprio nome do local. E dessa forma, com a entrada dos amigos de Robinson na história e com as palavras “*Fraternité Nigerienne*”, se encerra o primeiro bloco do filme, uma espécie de prólogo que, a meu ver, condensa os principais elementos que serão desenvolvidos posteriormente. Por essa razão é que decidi descrevê-lo e analisá-lo tão detalhadamente, por acreditar que este prólogo não apenas apresenta os temas e o dispositivo do filme, o contexto, o protagonista, suas características essenciais e seus conflitos, como também antecipa os principais motivos e as principais estratégias em torno dos quais toda a narrativa será construída. Vejamos então, no próximo sub-capítulo, como esses elementos aqui identificados são retomados e desenvolvidos no restante da obra.

## 2.2. Blocos

Para continuar a análise de *Eu, um negro*, creio ser necessário propor uma segmentação que permita que sua estrutura narrativa venha à tona, além de uma descrição sumária de cada segmento, a fim de que os elementos apontados no prólogo possam ser identificados em cada um deles. Uma primeira segmentação, em cinco blocos, é evidente no próprio texto filmico, já que cada uma dessas divisões é ostensivamente marcada por um plano de transição, no qual um letreiro indica o título do bloco e a voz do realizador retorna para apresentá-lo, antecipando os principais elementos e eventos que o comporão. Dessa forma, além do prólogo, que dura 8 minutos, o filme é dividido em “A Semana” (14’40”), “O Sábado” (11’40”), “O Domingo” (23’45”) e “A Segunda-feira” (12”). A esse primeiro nível de segmentação, acrescentarei um segundo, propondo, a partir de uma unidade espaço-temporal ou temática, uma divisão do filme em 19 sequências.

As duas primeiras sequências fazem parte do prólogo e já foram descritas e analisadas. Na primeira (**Sequência 1**), que se estende até os créditos iniciais, são apresentados o tema central do filme e seu dispositivo básico de realização, além dos dois personagens principais. Na segunda (**Sequência 2**), é feita uma apresentação do espaço geográfico e do contexto social dentro dos quais a história se desenrolará, ao mesmo tempo em que a caracterização do protagonista é aprofundada.

### 2.2.1. A Semana

#### **Sequência 3** – “*Ce sont toujours des nigériens qui font les mêmes conneries*”<sup>13</sup>

Nesta sequência são apresentados os amigos de Robinson e suas respectivas ocupações, além do trabalho do próprio protagonista. Petit Jules é coletor de passagens na estação rodoviária; Tarzan é motorista de táxi; Eddie Constantine é vendedor ambulante de tecidos; Facteur é estivador, e Elite, assim como o próprio

---

<sup>13</sup> Como sub-título de cada sequência, escolhi um trecho da fala de Robinson que considero representativo das principais questões abordadas no segmento.



Robinson, trabalha no porto por meio de contratos diários, ou seja, não tem ocupação fixa. A voz de Robinson nos apresenta cada um desses amigos, mas dois deles, Constantine e Facteur, tomam a palavra e continuam, eles mesmos, sua própria apresentação. Se o trecho em que ouvimos Facteur é curto, a cena de Constantine é bastante longa, confirmando seu papel de “segundo protagonista” já anunciado no prólogo. E é em sua cena que surge a única mulher desse grupo, Dorothy Lamour, uma prostituta.

Apesar de um certo caráter generalizador, que aponta para as semelhanças entre esses personagens, toda a sequência é, de fato, construída a partir de oposições, a começar pelas duas tomadas iniciais. Em ambas, a câmera faz um movimento ascendente, mostrando um prédio em *contre-plongé*, o primeiro em construção, o segundo já habitado. O contraste entre as tomadas é ressaltado na banda sonora, pelo ruído alto e incômodo de máquinas na primeira e um idílico canto de passarinhos na segunda. A meu ver, é estabelecida uma oposição entre a Abidjan de Robinson e seus amigos, local de trabalho pesado, e aquela “dos outros”, cidade moderna e confortável, inacessível aos jovens imigrantes. “*Oh! Il y a toujours quelque chose de nouveau, il y a toujours quelque chose de merveille, mais pour moi, rien de bon, rien de merveille, pour moi toujours la vie est triste!*” Robinson repete seu raciocínio característico, partindo desse espelho que é a imagem do outro para falar de si mesmo, definindo-se pela oposição ao outro.

O protagonista apresenta seus amigos também por meio de oposições. Uma primeira é estabelecida, a partir do *glamour* em torno do carro, entre Petit Jules, mero cobrador de ônibus, e Tarzan, taxista: “*Être taximan c’est quelque chose, surtout à Treichville, la Chicago de l’Afrique noir!*” A oposição entre os dois personagens apresentados em seguida, Constantine e Facteur, é marcada de maneira ainda mais evidente pela voz de Robinson, que intervém entre as falas de ambos para afirmar: “*Si Eddie Constantine a toutes les femmes qu’il aime, pour mon ami Facteur c’est autre chose!*” Constantine é apresentado como um típico conquistador, sorridente, “*né malin, toujours en forme*”, segundo suas próprias palavras. Facteur, por outro lado, toma a palavra para reclamar da dureza de seu trabalho e de sua vida: “*Trôp de boulot! Jamais de repôs!*”

Em seguida, Robinson inicia a apresentação de sua própria ocupação novamente com uma oposição: “*Par contre, je fais seulement manœuvre journalier au port*”. Compreendo essa frase como uma oposição entre o “excesso de trabalho” do qual reclama Facteur e o “trabalho ocasional” de Robinson, a inconstância de sua situação. Ou seja, Robinson se define pela oposição ao outro, mesmo quando esse outro é também um imigrante nigerino tão pobre e infeliz quanto ele.

Outra estratégia retomada nesta sequência é a antecipação, como na passagem entre as apresentações de Petit Jules e de Tarzan. A última tomada da cena de Petit Jules mostra a frente de um ônibus com o nome “*Tarzan*” pintado, antecipando a aparição do taxista nas tomadas seguintes. Além dessa, vemos outras duas frentes de ônibus com nomes pintados, “*Dieu Donné*” e “*A Zizou*”, retomando-se, dessa forma, outra estratégia central na construção do filme, o uso de fachadas, placas e cartazes publicitários. As referências a Chicago e a Paris também são retomadas. Robinson apresenta Constantine, por exemplo, da seguinte maneira: “*Il paraît qu'on s'en fous des nègres à Paris. Cela n'a aucune importance! Avec Eddie Constantine, les femmes s'en balancent.*”

Vários dos motivos e dos temas apresentados no prólogo são retrabalhados nesta sequência. Se o carro simboliza o relativo sucesso de Tarzan, um personagem que vive provavelmente numa condição bastante melhor que a de Robinson, a mulher, encarnada em Dorothy Lamour, cumpre a mesma função em relação a Constantine. É a possibilidade de comprar essas “mercadorias” que demonstra a superioridade desses dois personagens frente aos demais. O tema do consumismo é desenvolvido na cena entre Constantine e Dorothy, em que ele tenta convencê-la, de toda forma, a comprar um de seus tecidos, apelando para as promessas típicas da publicidade: “*Si vous voulez être à la mode, si vous voulez bien danser au 'Désert', si vous voulez que les garçons vous adorent, si vous voulez être admirée par les gens, payez les pagnes de Kumasi!*” O desemprego, tema apresentado nas primeiras falas do filme, é mostrado concretamente a partir da experiência de Robinson e de Elite, que tentam em vão entrar no porto para conseguir um trabalho. E a importância da amizade é reforçada quando Robinson afirma: “*Même si on n'a pas eu de travail, il y a des copains qui nous donnent de quoi manger*”.

**Sequência 4** – “*On est fait pour rien que pour des sacs, des sacs, des sacs...*”

Esta sequência se inicia com um salto abrupto para uma situação exatamente oposta àquela em que a sequência anterior terminou. Se Robinson e Elite não haviam conseguido trabalho e a última tomada os mostra desistindo de tentar entrar no porto, partindo de mãos vazias, a primeira tomada desta sequência os mostra, pelo contrário, dentro do porto, trabalhando. Robinson diz: “*Oh! Quand même... Il y a quand même des jours qu'on a eu le travail!*” Afora a frase de Robinson, nada sugere uma elipse temporal, um salto para um outro dia da semana. As roupas dos personagens, por exemplo, são exatamente as mesmas, e quando eles saem do porto para almoçar, passam pelo mesmo guarda que os havia impedido de entrar na sequência anterior, levando Robinson a questionar, ironicamente, por que ele não os incomodava também quando estavam de saída. Compreendo este salto como a junção, num único dia, das duas possibilidades que se colocam para Robinson durante a semana: ou ele consegue trabalho ou não. A aproximação dessas duas possibilidades opostas, uma depois da outra, cria um contraste que só potencializa a incerteza da vida de Robinson, além de confirmar o papel central da oposição como estratégia de construção da narrativa.

Enquanto trabalham carregando sacos de cafés que, segundo Robinson, serão enviados à metrópole, o protagonista demonstra, novamente, ter plena consciência de que é este o único papel que o sistema lhe permite: “*On est fait pour ça, mon chère!*” Robinson parece negar qualquer possibilidade de mobilidade social, admitindo que, para eles, a vida é assim, “*la vie des sacs*”.

A pausa para o almoço oferece, por sua vez, a ocasião para mais uma reflexão em que Robinson opõe “os outros” a si mesmo. Quando saem do porto, uma tomada mostra várias pessoas de bicicleta, além de um carro no fundo do quadro. Os sons das buzinas das bicicletas e do carro chamam nossa atenção para esses veículos. Nesse momento, Robinson afirma: “*Les autres sont riches! Ils rentrent à bicyclette, à vélomoteur à la maison. D'autres rentrent par voiture et tout, par moto, par vélomoteur, tandis que nous, les Bozzori, on va à l'Hôtel des Bozzori, on part pas à la maison, non.*”

Toda a cena do almoço é construída em torno do dinheiro, da oposição entre aquilo que Robinson e Elite podem pagar e aquilo que eles não podem. A voz do protagonista enumera os preços de cada produto, retomando a oposição entre “os outros” e si mesmo. Se na fala anterior a oposição era entre aqueles que almoçam em casa e os que comem no *Hôtel des Bozzori*, dessa vez ela é feita entre os próprios *Bozzori*, pois mesmo entre eles há os mais ricos, que podem comprar pão, sardinha e bebida, e aqueles que, como Robinson e Elite, não podem pagar mais que um prato de arroz para ser dividido entre os dois.

Finalmente, a oposição entre Robinson e Constantine, apresentada na primeira sequência, é retomada e desenvolvida. Após o protagonista se referir àqueles que seriam os mais ricos entre os *Bozzori*, os que podem comprar uma garrafa inteira de bebida, uma tomada nos mostra Constantine passando por placas e cartazes publicitários – inclusive um cartaz de Coca-Cola – até entrar em um restaurante com uma fachada pintada a mão, no mesmo estilo das fachadas apresentadas no prólogo. Robinson comenta: “*Eddie Constantine, agent fédéral américain, lui n’est pas comme nous autres. Un agent fédéral américain ne va pas manger à l’Hôtel des Bozzori, il va manger dans un restaurant, aliment superbe et bon service! 75 francs le plat, tandis que nous, pour tous les deux, on a mangé pour 20 francs.*” Esta fala termina sobre um plano de detalhe da fachada, em que vemos um homem bem vestido sendo servido por um garçon, além das inscrições “*Aliment superbe*” e “*Et bon service*”, as quais são emprestadas por Robinson ao falar do restaurante, num momento de identidade total entre a voz do protagonista e o discurso publicitário. E se a câmera havia mostrado Robinson e Elite comendo seu prato de arroz no chão, a imagem de Constantine almoçando não é mostrada, ela é substituída pela imagem publicitária citada acima, evidenciando uma identidade também entre as imagens e o discurso publicitário, além de retomar a estratégia de substituição de um objeto por uma representação simbólica deste mesmo objeto.

**Sequência 5** – “*Je rêve d’avoir un jour, moi aussi, comme tous les autres hommes...*”

Após o almoço, Robinson e Elite têm tempo para um repouso antes de retomar o trabalho. Eles se deitam numa calçada e adormecem, enquanto os carros continuam a passar justo ao lado. Robinson aproveita a ocasião para dizer ao

espectador quais os seus sonhos: “*Je rêve d’avoir un jour, moi aussi, comme tous les autres hommes, comme tout le monde, comme tous ceux qui sont riches, je veux avoir une femme, une maison, une voiture.*” Ele retoma os três principais motivos, apresentados desde o prólogo, que representam aquilo que o dinheiro pode comprar: mulher, casa e carro. É para ter essas três “mercadorias” que ele precisa de dinheiro, são esses os seus “sonhos de consumo”, e é em torno deles, do desejo frustrado de possuí-los, que gira boa parte de sua história. Mas o que Robinson afirma neste momento, a meu ver, mais do que qualquer outra coisa, é o desejo de ser “como todos os outros homens”. Desde o início do filme, ele olha para os outros e vê algo que gostaria de ser ou de ter. Aqui, ele expressa diretamente esse seu desejo de ser outro, de ser “como todo mundo”, num movimento de negação de sua identidade e de sua singularidade. Os três “sonhos de consumo” apresentados não são, segundo o próprio Robinson, desejos pessoais e singulares, mas sonhos universais, comuns a todos. No movimento de oscilação que caracteriza sua trajetória, Robinson se aproxima, neste momento, da generalização, do consumismo e da ilusão.

No caminho de volta ao trabalho, Robinson desenvolve uma outra reflexão, dessa vez se dirigindo a Elite. Primeiramente, ele comenta com o amigo: “*Ne te presse pas, Elite. Alons y trouver nos camarades, les sacs! Les sacs sont pour nous des amis, c’est toujours les sacs.*” Compreendo essa aproximação entre “sacos” e “amigos” como a construção de mais uma oposição, ou seja, creio que Robinson demonstra ter consciência de que não há muito espaço para as amizades nessa vida de trabalho pesado e repetitivo.

Em seguida, ao se aproximar dos navios parados no porto, Robinson diz a Elite, em tom de brincadeira: “*Si je te dis quelque chose, tu va pas me croire*”. E enquanto vemos uma sequência de tomadas que mostram inscrições pintadas nos cascos dos navios com o nome e a cidade de origem de cada um, Robinson afirma ter conhecido todas essas cidades da Europa, uma a uma, à medida que seus nomes aparecem na tela. Essa cena nos lembra aquela do prólogo, em que Treichville nos é apresentada por meio dos nomes e das figuras inscritas nas fachadas de seus estabelecimentos. E, se no lugar de Treichville, Robinson nos apresenta, no início do filme, uma placa com o nome do bairro escrito, o mesmo acontece com essas cidades

européias, retomando a confusão entre objeto e representação que marcou a apresentação de Treichville.

Além das cidades, Robinson afirma ter conhecido as mulheres de cada uma delas, e com elas, ter feito de tudo, ter tido sucesso. Ele se senta com Elite na beira da laguna e continua essa reflexão ao opor esse seu passado bem-sucedido, feliz, ao seu presente: *“Ça a réussi, Elite, mon cher! Mais il n’y a rien a faire. Actuellement, je suis manoeuvre. Mais avant je n’étais pas manoeuvre, j’étais cravaté et tout! J’étais un grand monsieur!”* Robinson aponta para algo fora do quadro, mostrando a Elite o que a tomada seguinte revela serem flores boiando na água. A partir dessa imagem, ele continua sua reflexão, retomando as mulheres como motivo em torno do qual essa oposição entre passado e presente será reafirmada: *“Il faut que je te fais comprendre! Tu as vu ça? Ce sont des fleurs. C’est ça qu’aiment les femmes blanches! Elles aiment trop ça, ces fleurs là! [risos] Elite, tu peux croire, elles aiment ça, ces fleurs là, ça leur plaise. Avec les fleurs, tu n’as pas besoin de l’argent!”* Robinson quer que seu amigo – e o espectador – compreenda a diferença essencial entre seu passado e seu presente. Não se trata apenas de ter ou não sucesso com as mulheres, de usar terno e gravata, de viagens ilusórias, a questão essencial é outra, como evidencia sua última frase. A meu ver, Robinson fantasia em torno de um passado perdido em que as relações não eram pautadas pelo dinheiro, quando se podia conquistar uma mulher com flores, quando elas não haviam ainda se tornado mercadorias.

**Sequência 6** – *“Ne l’écoute pas, Elite! Vas-y! N’écoute pas ses discours!”*

Ao invés de acompanharmos Robinson e Elite de volta ao trabalho, saltamos, por meio de uma elipse um tanto abrupta, para o final do dia, quando eles retornam a Treichville. Eles reencontram os amigos no meio de um jogo de cartas, no qual apostam o dinheiro ganhado durante o dia. Robinson afirma: *“Ça, c’est le premier boulot. Je sais que même si je n’ai pas eu de travail, on va jouer la carte et dans cela, je peux avoir de quoi manger!”* Ele retoma aquela idéia, já expressa na sequência 3, de que mesmo sem trabalho, ele não passa fome, pois o acaso se encarrega, por meio do jogo, de repartir entre todos os amigos os ganhos daqueles que conseguiram trabalhar. Dessa forma, ele retoma também a oposição entre

trabalho e amizade, deixando claro que, mais do que o trabalho, é a amizade que garante sua sobrevivência, é esse “*le premier boulot*”.

Quem vence no jogo é Elite, ganhando 800 francos, o equivalente a quatro dias de trabalho. Quando pega seu dinheiro, ele é imediatamente abordado por um vendedor ambulante de tecidos – a mesma profissão de Eddie Constantine – que tenta insistentemente seduzi-lo a comprar alguma coisa. Vendo o amigo ser atacado por esse “abutre”, Robinson lhe diz: “*Vas-y! Allez, vas-y! Ne l’écoute pas, Elite! Vas-y! N’écoute pas ses discours! N’achète pas ça, Elite, vas-y! Ah eh, sauve-toi! Laisse ce gazier là!*” Ele alerta o amigo para o perigo que representa o discurso do vendedor, o discurso da publicidade. Robinson diz a Elite para não escutar esse discurso, não se deixar seduzir, não ceder ao consumismo gastando inutilmente seu dinheiro. “Fuja”, ele grita.

A vitória de Elite no jogo serve também para Robinson construir mais uma oposição entre si mesmo e “o outro”, na qual ele sempre leva a pior. Mesmo que esse “outro” seja apenas um *manœuvre journalier* como o próprio Robinson, ele sempre tem alguma coisa a ser invejada. No caso, Elite tem sorte, enquanto Robinson não: “*Moi, j’ai pas la chance. Pour moi, c’est toujours comme ça!*”

Após a partida do amigo, Robinson se senta ao lado de um grupo de crianças, quatro meninas às quais ele se dirige em tom de brincadeira: “*Vous savez? Que moi, je vais vous marier tous! Tous! Autant que vous êtes, je vous marierai toutes! Et [passagem não compreendida] si je pars au port e si j’ai eu de... de petits objets, de petits cadeaux, bien, je vous en porterai, moi, des objets. Je vous en porterai aussi des... enfin, je voudrais de l’argent, voilà!*” Durante seu monólogo, vemos uma sequência de *closes* de meninas, não apenas daquelas quatro que estavam a seu lado, mas de outras meninas também, de diferentes idades, em tomadas que não possuem uma relação espacial e temporal clara com a cena que assistimos mas que ajudam a construir a idéia de que Robinson não se dirige a uma menina específica, mas a todas elas, “não importa quantas sejam”. Robinson fantasia, mais uma vez, em torno da figura da mulher, não mais aquela do passado, que se conquistava com flores, mas a do futuro. Os sorrisos dessas crianças concedem às imagens um tom de inocência e pureza, mas a reflexão tecida por Robinson não consegue escapar do papel que a mulher desempenha em seu presente. Tudo se resume, no final, a ter dinheiro para

poder comprá-las, pois ao crescer, todas elas se tornarão, inevitavelmente, mercadorias, creio que é isso o que Robinson nos diz.

Por fim, depois dessa conversa com as meninas, Robinson caminha até uma outra mulher, a quem chama de “*maman*”, para pedir que ela lhe dê um pouco de álcool, retomando outro motivo já apresentado no prólogo.

### **Sequência 7 – “*Il n’y a rien à faire.*”**

No fim do dia, Robinson vai ao *Bar Ambiance*, já citado no prólogo, na letra da canção. Como no caso dos outros bares que Robinson frequenta no filme, dá-se um certo destaque a seu nome, e não é difícil estabelecer uma relação entre esse nome e o bloco no qual ele está inserido. Em “A Semana”, somos apresentados aos amigos de Robinson e às atividades que compõem o seu cotidiano, ou seja, ao seu ambiente.

Novamente, Robinson se define por oposição aos outros: “*Et moi, je ne pars pas au Bar Ambiance pour danser, je suis pas un danseur. Les danseurs sont ceux qui sont heureux, ceux qui vont faire le cowboy et tout ça!*” Uma tomada mostra a fachada do bar, com a inscrição “*Ambiance Dancing*”. Uma outra, a figura de uma mulher vestida de *cowboy*, pintada na parede. Na tomada seguinte, Robinson finalmente aparece; ele interrompe sua caminhada em frente ao bar e olha fixamente para a pintura de um casal dançando. Nessas três tomadas, o filme nos apresenta o *Bar Ambiance* por meio de representações, como no caso do restaurante de Constantine, na sequência 4, e do próprio bairro, no prólogo. A dança é um motivo que será desenvolvido nos blocos seguintes, e o *western*, motivo apresentado no prólogo, é retomado como referência fundamental na construção desse imaginário em torno de Treichville.

Mas tudo isso não é para Robinson, ele vai lá para outra coisa: “*Je suis venu ici pour apprendre à boxer, à être boxeur comme Benjamim Dembélé!*” Nas imagens escuras do interior do bar, mal enxergamos Robinson enquanto ele tira a camisa, a bermuda e inicia seu treinamento. Algumas vezes, só conseguimos distinguir seus olhos e seus dentes; outras, apenas o reflexo da luz em seu suor. Robinson diz: “*Je crois que... je suis en forme, hein? Et dans un moment je pourrai disputer un titre de*



*championnat! Je crois que maintenant ça peut y aller!*” Robinson antecipa uma das sequências mais marcantes do filme, a de número 10, na qual o vemos disputando exatamente um título de campeão de boxe. O otimismo desta fala é uma novidade no filme, mas logo fica claro que ela não passa de uma brincadeira, uma fantasia. As imagens de Robinson socando o ar, esmurrando a escuridão, são seguidas por tomadas do treinamento de Tarzan, o taxista. Segundo Robinson, ele é um boxeador profissional, e ele não soca o vazio, mas um grande saco vermelho, engendrando o seguinte comentário: “*Je vous ai dit qu’il s’appelle pas Tarzan pour rien, c’est parce qu’il est boxeur. Voyez comme il balance le sac, comme il le frappe. Et il lui faut, chaque semaine, un nouveau sac.*” A câmera faz uma panorâmica de Tarzan para Robinson e o protagonista repete o raciocínio que lhe é característico: “*Ah, mais Tarzan est fort. Franchement! [passagem não compreendida] vraiment être comme Tarzan, mais il y a pas moyen! Il n’y a rien à faire.*” A aparente esperança da fala anterior dá lugar a uma desilusão total, à consciência de que Robinson não pode ser como os outros e que nada pode ser feito para mudar isso.

### 2.2.2. O Sábado

**Sequência 8** – “*Le samedi, même les manœuvres ne travaillent pas.*”

Este bloco se inicia com uma mudança abrupta de um estado de espírito para o seu oposto, como acontece em outros momentos do filme. A frustração do fim da sequência anterior é substituída pela empolgação e pela alegria de Robinson no início desta. Pela primeira vez, ele se compara aos outros não para evidenciar a diferença, para definir-se pela oposição, mas para destacar a semelhança que a chegada do sábado estabelece entre todos: “*Mais aujourd’hui c’est samedi, et le samedi, même les manœuvres ne travaillent pas.*” No sábado à tarde, todos estão de folga, todos se divertem, democraticamente, sem distinção. “*Aujourd’hui, ça va bien, je crois...*” Talvez no sábado Robinson possa ser como todo mundo, talvez seja este o motivo desta oscilação da desilusão à alegria. O uso da conjunção “*mais*” no começo da primeira frase apenas reforça esse contraste entre as duas sequências.

Todo o bloco do sábado é construído a partir da relação entre Robinson e Tarzan. É Tarzan que busca Robinson para passear de carro, para ir à praia com Jane e Dorothy Lamour. É ele que paga a entrada de Robinson no bar, à noite. E é Tarzan, boxeador profissional, que serve de modelo para as fantasias do protagonista.

Quando parte de carro com o amigo, Robinson parece bastante feliz. Até sua camisa rasgada nas costas ele trocou por uma outra, inteira e limpa. Quando eles pegam as mulheres, Robinson brinca com os nomes dos personagens, referindo-se indiretamente aos filmes americanos que os inspiraram: *“Tarzan doit être heureux aujourd’hui, puisqu’on part à la plage avec Jane!”*

A voz de Tarzan é peculiar, ela não se destaca dos demais ruídos como a de Robinson, é mais baixa, de difícil compreensão. Enquanto dirige, ele parece cantarolar alguma música americana, imitando mal o idioma inglês, usando palavras sem sentido no meio de algumas poucas reconhecíveis, como *“my friend”* e *“goodbye”*. Quando seu carro atola na chegada à praia, ele diz *“Tarzan n’est pas content”*, referindo-se a si mesmo em terceira pessoa, talvez numa alusão à dificuldade de comunicação do personagem do qual ele empresta o nome.

A oposição entre o sábado e a semana é reforçada por meio de um outro motivo, o do acidente de trânsito. Tarzan quase bate o carro a caminho da praia, o que nos faz lembrar da cena da moto caída e do comentário de Robinson, de que os acidentes são frequentes em Treichville. Mesmo que esta cena faça parte do prólogo, trata-se claramente de um dia de semana, já que o protagonista havia saído para procurar trabalho. No sábado, contudo, o acidente não acontece, e Robinson comenta: *“Oh! Non, pas d’accidents! C’est pas toujours d’accidents, mon cher. Aujourd’hui c’est samedi soir! Laissez-nous libres! Nous devons être libres aujourd’hui, c’est samedi soir!”* O protagonista associa a idéia de liberdade ao sábado, em oposição, a meu ver, à idéia de trabalho relacionada à semana. À oposição trabalho/amizade, sugerida anteriormente, acrescenta-se mais uma, trabalho/liberdade, deixando evidente que a relação de Robinson com o trabalho é um de seus problemas centrais.

A noção de liberdade é reforçada quando Tarzan faz uma ultrapassagem num local em que elas são proibidas, o que a câmera realça ao enquadrar o sinal de trânsito em primeiro plano. Robinson pede que o amigo não corra tanto, que ele não

ultrapasse os carros, e comenta que Tarzan só estava fazendo coisas proibidas naquele dia.

Ao avistar o mar, Robinson faz uma comparação entre ele e seu país natal, o Níger, antecipando uma oposição que será retrabalhada com mais contundência na próxima sequência: *“Voici la mer! Beaucoup... je ne sais pas combien de mille fois... ah, beaucoup de... même de millions de fois plus grande que le Niger!”*

Finalmente, quando descem do carro, Robinson se refere a Tarzan com três frases um tanto ambíguas, contraditórias: *“Vraiment, c’est Tarzan! Non, mais c’est Tarzan! Tarzan, l’homme-singe!”* Em seguida, Robinson imita o personagem do cinema americano, soltando um longo grito que invade o início da sequência seguinte, uma tomada da copa de um coqueiro que nos dá a impressão de que ele poderia estar lá, lançando seu grito de cima dessa árvore, como o Rei das Selvas.

**Sequência 9** – *“Il faut que je sois aussi un homme heureux, comme tous les autres.”*

Robinson e seus amigos brincam na areia, dão cambalhotas, riem, mas quando tentam entrar na água, o mar está agitado, as ondas grandes demais. Por isso, decidem se banhar nas águas de um rio que passa logo ao lado. Toda essa sequência é construída em torno dessa oposição entre o mar – violento, barulhento – e o rio – calmo como o rio Níger: *“Ah, non! Mon vieux, la mer est trop forte! Ça fait trop de bruit! Il faut aller à la rivière, dans l’autre côté. Voilà! Là l’eau est calme. Ici c’est bien! C’est plus mieux que dans la mer. Ça me rappelle le Niger. Ici c’est bon comme le Niger!”*

A partir da água, Robinson constrói uma oposição entre o mar e o rio que pode, facilmente, ser estendida a uma oposição entre Abidjan e sua terra natal. A primeira é uma cidade grande, agitada, repleta de carros, de acidentes, barulhenta como as águas do mar. Já Niamey seria, segundo Robinson, tranquila e acolhedora. De certa forma, retoma-se também a oposição, já trabalhada na sequência 5, entre o presente e o passado de Robinson. Se antes sua vida era feliz, se ele se sentia integrado e confortável em seu meio, atualmente Robinson tenta, sem sucesso, se integrar a um sistema que o incomoda e o repele como as ondas violentas do mar.

A alegria e a inocência com que Robinson e seus amigos brincam nas águas do rio, todos juntos, homens e mulheres, como um bando de crianças, reforça o tom nostálgico da cena, a referência a esse passado perdido em que todos eram igualmente felizes. Neste momento, Dorothy Lamour deixa de ser uma prostituta, Tarzan não é mais o motorista de táxi, Robinson não é apenas um *manœuvre journalier*. São todos amigos, imigrantes nigerinos, se divertindo como todo mundo no sábado a tarde.

Quando saem da água, eles se sentam todos juntos na areia para comer e beber. A voz de Robinson inicia uma nova reflexão, saltando mais uma vez, de forma abrupta, de um estado de espírito para o seu oposto, da alegria para a melancolia: “*Tout le monde est gai et moi, je suis triste! Je connais la cause: c’est parce que pour moi, tous les jours ne vont pas durer comme ça. Por moi, c’est seulement le samedi soir que je suis heureux. En dehors du samedi soir, toute ma vie est troublée!*” Robinson retoma a estratégia de oposição entre os outros e si mesmo. Ele parecia estar alegre como todo mundo, mas esta situação de igualdade não dura muito. Ao sair da água, daquela viagem ilusória ao passado, Robinson se diferencia novamente de seus amigos, seu sorriso desaparece, sua expressão se torna séria, e ele lamenta a oposição radical entre a felicidade de sábado à tarde e todo o resto de sua vida cheia de problemas.

Neste momento, começa uma canção, a mesma dos créditos iniciais. Robinson está sentado na areia ao lado de Dorothy Lamour, apenas os dois. Ele a olha, mas ela não responde ao seu olhar, parece ignorá-lo. Sua reflexão continua: “*Ma vie ne va pas tous les jours comme ça. Tout le monde aussi, il faut quelque chose. Dorothy Lamour, tu vois? Il faut que moi aussi, j’aie une femme, et aussi, plus tard, des enfants. Il faut que je sois aussi un homme heureux, comme tous les autres.*” Robinson não faz uma declaração de amor, ele não diz que deseja Dorothy Lamour. Ele fala apenas que é preciso que ele tenha uma esposa e filhos, pois é isso que acontece com todos os homens e, portanto, é isso que se espera dele também. É preciso que ele seja como todos os outros, não apenas no sábado, mas em toda sua vida. A meu ver, é isso o que Robinson afirma.

### Sequência 10 – “*C’est seulement un rêve.*”

A canção continua em segundo plano, ligando as duas sequências. Passamos de uma tomada exterior e luminosa – Robinson e Dorothy deitados na praia – para uma tomada interior a meia luz. Na parede ao fundo, vemos, mais uma vez, uma pintura publicitária, uma propaganda de cerveja com a figura de um lutador de boxe negro sobre um ringue. Em primeiro plano, vemos as cordas de um ringue “de verdade”, com um par de luvas penduradas no canto. Robinson entra em quadro e sobe no ringue, vestindo um roupão com a inscrição “*Edward G. Sugar Ray Robinson*” nas costas. Tarzan o acompanha até a beira do ringue. A voz de Robinson parece continuar a reflexão iniciada na sequência anterior: “*Bientôt je serai peut-être boxeur. Et je me nommerai Ray Sugar Robinson! Et j’aurai pour manager Maiga Alassane, Tarzan, Johnny Weissmuller! Je rencontrerai Hogan Kid Bassey, le champion du monde. Et nous ferons un combat de quinze... un combat de poids plume en quinze minutes et trois secondes!*” Tarzan se aproxima do ouvido de Robinson e lhe passa algumas instruções. Soa o gongo e uma tomada mostra o número 1 se ascender acima do ringue, junto a uma propaganda de Coca-Cola, indicando o início do primeiro *round*.

Robinson vence a luta por nocaute e sagra-se campeão. Uma tomada mostra Petit Jules sozinho numa arquibancada vazia, aplaudindo e gritando “*Bravo, Dodo! Bravo, Robinson! Bravo, champion du monde!*” Enquanto Robinson comemora, saudando, com um grande sorriso no rosto, o público que deveria estar lá, sua reflexão recomeça: “*Voici ce que je rêve d’être: le champion du monde de poids plume, Ray Sugar Robinson! Oh, malheureux! Je suis pas un boxeur, c’est seulement un rêve. Et voici les vrais boxeurs.*”

O gongo soa novamente. Ao contrário do silêncio da cena anterior, agora ouvimos o barulho ensurdecido da multidão de torcedores presentes. A primeira tomada mostra Tarzan aplaudindo; a segunda, Petit Jules apreensivo, com a mão na boca. A tomada seguinte mostra finalmente o ringue, não de dentro, como na cena anterior, mas de longe e de cima, com uma platéia lotada ao fundo e boxeadores “de verdade” lutando. Mais adiante, uma tomada passeia pelos rostos dos três amigos: primeiro, Petit Jules, que se estica para enxergar algo, leva a mão à boca e sorri; em seguida, Tarzan, que também sorri e dá socos no ar como um boxeador; finalmente,

vemos Robinson, concentrado, imóvel, com uma expressão séria e carregada que contrasta com as expressões de seus dois amigos. A oposição entre Robinson e os outros é estabelecida, dessa vez, pela imagem.

Essa seriedade do protagonista contrasta também com os sorrisos da cena em que ele se sagra, ilusoriamente, campeão. Como na sequência anterior, construída em torno da oposição entre o mar e o rio, esta sequência é construída a partir de uma outra oposição, entre sonho e realidade, entre falso e verdadeiro. Passamos, mais uma vez, de forma abrupta, de uma situação para o seu oposto, e a voz de Robinson faz questão de ressaltar essa oposição.

É interessante notar também o destaque dado às peças publicitárias na cena imaginária, em contraste com a total ausência de publicidade na cena com os “boxeadores verdadeiros”. A aproximação entre a fantasia de Robinson e o universo da publicidade já fica evidente desde a primeira tomada, quando a imagem de Robinson em primeiro plano parece um reflexo da pintura publicitária que vemos ao fundo.

Finalmente, se compreendemos esta sequência como uma continuação lógica da anterior – a música e a reflexão de Robinson reforçam essa sensação de continuidade – fica evidente o quão irreal e ilusória é essa felicidade que Robinson diz buscar, uma vez que, segundo seu raciocínio, seria necessário tornar-se um lutador profissional de boxe, como Tarzan, e mesmo sagrar-se campeão mundial para, enfim, poder ter uma mulher e ser feliz como todo mundo.

### **Sequência 11** – *“Porquoi il faut toujours l’argent? Toujours l’argent, l’argent...”*

Sobre uma tomada escura, semelhante às usadas nas transições entre os blocos, Robinson anuncia a sequência que se inicia, assim como o faz a voz do realizador no início de cada bloco: *“Et le samedi soir, après la boxe, c’est la dance!”* A tomada seguinte mostra o letreiro luminoso na fachada do bar, *“L’Espérance Bar Dancing”*. Novamente, é possível estabelecer facilmente uma relação entre o nome do bar e o bloco em que ele aparece, pois, no sábado à tarde, a frustração dá lugar à alegria e a esperança renasce, é esta a idéia central deste bloco. Robinson acredita, mesmo que apenas por instantes, que ele pode ser como os outros, que ele pode ser

feliz. Ele sonha, fantasia, e dessa forma, mantém a esperança viva. O recurso ao letreiro com o nome do estabelecimento é, como em vários outros momentos do filme, uma tentativa de descrição do imaginário, da subjetividade. Além disso, é mais uma estratégia que o narrador utiliza para dirigir a leitura do espectador, indicando a ele de que maneira essas sequências devem ser compreendidas, assim como a voz do realizador faz, diretamente, no início de cada bloco.

A próxima tomada mostra um outro letreiro, uma placa indicando o valor da entrada no bar. O preço das coisas – da comida, do transporte, da prostituta, de tudo – nos é informado sempre, em todo o filme, evidenciando que a relação que Robinson estabelece com o dinheiro constitui uma das questões centrais de *Eu, um negro*. Sobre o preço da entrada, ele comenta: “*Heureusement, il y a Tarzan qui va me payer la rentrée.*”

Ouvimos uma música dançante desde o plano do letreiro luminoso. Dentro do bar, a primeira tomada mostra mais uma pintura: a figura de dois músicos e a frase “*La vie est belle*” inscritas num tambor. Novamente, prefere-se começar a descrição por representações simbólicas, não pelo objeto em si. Neste momento, escutamos alguém gritando essa mesma frase, “*La vie est belle*”, numa redundância entre imagem e som que parece querer destacar a importância dessa “mensagem”. Seu otimismo apenas reforça o sentimento dominante em todo o bloco e já expresso pelo próprio nome do bar. Mas essa redundância, aliada ao uso de uma fórmula que mais parece um *slogan* publicitário, constitui, a meu ver, uma indicação de que este sentimento é exagerado, ilusório, sem base na realidade.

Em seguida, passamos finalmente da representação para os músicos “de verdade” – como a passagem de Sugar Ray Robinson para os “boxeadores de verdade” na sequência anterior. As tomadas nos mostram, entre outros músicos, um contrabaixista que sorri o tempo todo, além de vários casais dançando na pista. Na última dessas tomadas dos casais, reconhecemos Dorothy Lamour e Eddie Constantine, que estava ausente do filme desde o início do sábado. Neste momento, Robinson diz: “*Eddie Constantine, l’agent fédéral américain! Tiens, Lemmy Caution!*” A tomada seguinte passeia pelos rostos de alguns jovens, como aquela da luta “verdadeira” de boxe, e novamente Robinson se diferencia dos outros pela sua expressão séria. Ele não está dançando, mas sim encostado num canto, observando

insistentemente Constantine dançar com Dorothy, com uma expressão brava, ameaçadora. Essa oposição entre os dois personagens, já evidente nas imagens, é reforçada por sua voz: *“Ah, qu’il est heureux, ce petit canard! Et moi, mon Dieu, je suis triste!”*

A mudança de música, somada a novas tomadas dos músicos e dos casais na pista, indica uma elipse, uma passagem de tempo. Reencontramos Tarzan e Robinson já bêbados, no meio de vários outros amigos. Robinson grita: *“Laissez-moi la bière! Donnez-moi à boire pour pouvoir être un peu... Il faut que je bois! Où est la bière? Elle est ici derrière. Donnez-moi la bière!”* Robinson disputa uma garrafa de cerveja com seus amigos, sorri, dá um gole, parece bem mais alegre agora que está alcoolizado. Retoma-se, dessa forma, o tema do alcoolismo, já anunciado no prólogo, ao mesmo tempo em que se evidencia o caráter ilusório e passageiro da felicidade que Robinson alcança no sábado. O retorno ao passado nas águas do rio, a fantasia do título mundial de boxe e a alegria oferecida pelo álcool são, a meu ver, ilusões das quais Robinson se vale para manter viva sua esperança de ser feliz.

Em seguida, retoma-se o motivo da mulher, em uma tomada na qual vemos uma branca ao lado de uma negra e ouvimos o comentário de Robinson: *“Mon vieux, ici, quand on a 100 francs, on a une femme africaine bien... qui a les fesses bien balencées! Et puis, avec 1000 francs, une belle blanche!”* Robinson fala de maneira bastante expressiva, como se estivesse realmente bêbado, num dos poucos momentos do filme em que a questão racial é atacada diretamente. Ele continua, se dirigindo à negra: *“Venez avec moi, non? Non, pour la... pour la... oui, pour la soirée d’aujourd’hui seulement. Qu’est-ce qu’y a? L’argent encore? Quoi, l’argent? Ah, pour vous autres toujours l’argent, toujours l’argent, toujours l’argent! Mon vieux! L’argent, l’argent, l’argent, l’argent! Poh!”* A última dessas tomadas mostra o rosto de Robinson visivelmente triste, bem diferente da alegria de instantes atrás. A questão do dinheiro, já anunciada no início da sequência, volta com toda a força. As relações entre homem e mulher parecem ser regidas exclusivamente pelo dinheiro, e embora Robinson tenha consciência disso, ele se mostra cansado dessa exigência de se ter dinheiro para fazer qualquer coisa em sua vida.

A música muda novamente, ouvimos agora aquela mesma canção do prólogo, de apologia aos encantos de Abidjan, às suas “belas garotas”. A imagem mostra



Eddie Constantine ao microfone, é ele que a canta, num sincronismo quase perfeito para os padrões do filme. A tomada seguinte mostra Robinson partindo do bar, visivelmente nervoso. A última tomada do bloco o mostra, já na rua, caminhando de costas, em direção à escuridão. Sobre essas imagens, Robinson termina sua reflexão: *“Je vous laisse votre Bar Espérance, moi! Dancing... Moi, je m’en vai! Je commence à en avoir chier de cette merde! Toujours l’argent! Pourquoi il faut toujours l’argent? Toujours l’argent, l’argent, l’argent, l’argent! Ben, j’en ai marre! Ce soir encore il faut que je reste seul. Pour moi... il faut que je reste toujours seul, moi! Bon, ça va, ça ne fait rien. Je resterai seul!”*

Robinson afirma estar cansado de viver em função do dinheiro. Por que não se pode conquistar mulheres com uma conversa ou com flores, como antigamente? Ele está de saco cheio dessa esperança, dessa ilusão de que um dia ganhará dinheiro e poderá ser feliz em Treichville. Apesar dos instantes de alegria propiciados pelo sábado, ele não consegue se integrar a esse mundo, a esses valores. Parte sozinho como sempre, desiludido, deixando a esperança para os outros, para Constantine sobretudo, personagem plenamente identificado a esse discurso ilusionista – o que o fato de cantar, ele mesmo, a canção de apologia a Abidjan, apenas confirma. Robinson parece ter consciência de que sua sina é viver sozinho, à margem desse sistema. O otimismo do sábado é, finalmente, deixado para trás. A vida não é bela, ao menos para Robinson.

### 2.2.3. O Domingo

**Sequência 12** – *“La vie c’est comme ça! La vie, ce n’est que ça!”*

A oposição entre as maneiras de lidar com o mundo de Robinson e de Constantine serve para que o filme trace um painel de diversos aspectos da vida em Treichville. Por exemplo, a religião: Constantine finge ser católico para ir à missa olhar e paquerar as mulheres; Robinson leva a sério sua religião mulçumana e pede ajuda a Deus, rezando em condições precárias, no meio da rua, já que não há lugar para todos nas mesquitas.

Parece que no domingo várias coisas acontecem e todos saem à rua. Frente a esses outros, Robinson traça mais uma série de oposições entre eles e si mesmo: os outros vestem roupas bonitas, ele não; trabalhadores fazem uma passeata para pedir aumento de salário, Robinson nem mesmo tem salário; pessoas votam em uma eleição, Robinson não vota, ele não está nem aí.

Nesse ponto, uma das poucas passagens no filme que se dá por semelhança e não por oposição: Constantine também não está nem aí para o voto, ele só se interessa por esporte e por mulheres, segundo ele mesmo. Mas em seguida a *oposição* é retomada, quando Constantine se depara com algumas pessoas rezando na saída do jogo de futebol: “Não sei para que rezar, rezar, sempre rezar. Primeiro o amor, depois a reza. É preciso ter uma mulher antes de rezar.”

### **Sequência 13** – “*Il faut oublier quand même ce genre de tristesse!*”

E finalmente chegamos à festa da Goumbé, o ápice da sequência já anunciado na narração em *off* inicial. Robinson volta a ficar feliz, radiante. Para participar das festas, é preciso ser sócio e pagar uma mensalidade. Mas dessa vez o *dinheiro* não é um impedimento, Robinson, de alguma maneira não explicada, consegue ter o dinheiro suficiente para pagar mensalmente e participar.

Toda essa cena será construída em torno da *oposição* entre tradição e modernidade. E na Goumbé, esses dois elementos se misturam, se entrelaçam: disciplina, ritmos tradicionais, roupas de caubói, bicicletas, *rock-and-roll*...

E no final da festa, Constantine é coroado o rei da Goumbé ao vencer a competição de dança ao lado de uma moça muito bonita, Nathalie. Robinson, por sua vez, não participa dessa dança. Ele vai encontrar seus amigos nigerinos mais pobres, que fazem em outro lugar uma festa bem mais simples, com uma dança bem menos moderna. A fala de Robinson ressalta essa *oposição* na passagem entre as duas cenas: “Eddie Constantine ganhou a Goumbé, é o rei da Goumbé, e eu, o pobre Edward G. Robinson, vou ver meus caros nigerinos, que são tão pobres quanto eu, porque fazem suas danças à luz de um fogareiro.”

#### Sequência 14 – “*Il faut pas jouer la comédie!*”

E novamente, como no sábado, o dia acaba no bar: “Vou para *Au Désert* comemorar a vitória de Eddie, que me convidou para ir com ele”.

Mas dessa vez, diferente de sábado, assim como Constantine se declara para Nathalie, tentando seduzi-la, Robinson também se declara e tenta seduzir Dorothy Lamour. A tentativa de mudança, a ação, prometida pela narração no início do segmento, acontece.

Contudo, essa tentativa é frustrada, em vão, como era de se esperar. Aparece no bar um italiano (branco), que diz: “Quem é esse macaco aí? Ele é muito feio!” E leva consigo Dorothy Lamour, deixando Robinson novamente sozinho, triste, assim como no sábado. Nada mudou. Só resta a Robinson se embriagar: “Esses italianos são uns chatos! Mas ele não vai me impedir de beber minha cerveja.”

#### Sequência 15 – “*Le cinéma c'est pas pour nous.*”

Robinson deixa, cambaleando, o *Au Desert* e vai encher a cara de bar em bar, sendo expulso de um após o outro por não ter dinheiro para pagar a bebida. O primeiro bar no percurso é o *Ambiance*, o mesmo que ele frequenta durante a semana para treinar boxe. Lá, Robinson encontra Elite e retoma o seu discurso de resignação, dessa vez se referindo, de forma ambígua e auto-consciente, ao próprio filme no qual ele é um personagem e ao sentido do seu pseudônimo (sobre o qual já falamos anteriormente): “Esse é o nosso trabalho. Para nós, é só carregar, arrancar ervas daninhas, limpar estradas, o cinema não é para nós, não é para nós, os pobres. A vida dos gângsteres é muito boa, é uma outra vida.” Sua participação como ator em *Eu, um negro*, de certa forma, é vista como apenas mais uma ilusão, um sonho impossível, pois tornar-se um gângster (ou um ator de cinema) é algo tão distante de sua realidade como ser campeão mundial de boxe.

O álcool, as pinturas de *mulheres* e casais nas paredes dos bares, os cartazes de *cinema*... E saltamos novamente para o mundo dos sonhos, da imaginação, como na cena em que Robinson se sagra campeão de boxe. Vemos Dorothy Lamour sozinha na porta de uma casa, no quarto, na cama; ela fala com alguém fora de quadro, ela olha para a câmera, ela tira sua roupa... E Robinson diz: “Logo, serei o

marido de Dorothy Lamour. Ela será minha *mulher* e eu serei ator, como Marlon Brando. Dorothy Lamour me esperará diante da porta, porque a *casa* será minha e eu serei o chefe da casa. (...) Não haverá problemas. Ficaremos tranquilos. (...) Ela me dirá palavras de amor. Ela tirará o vestido, porque gosto de ver os peitos dela. Ela tem sede de amor.”

E assim acaba o domingo, no mundo dos sonhos, não na realidade. Esta, contudo, voltará com toda a força no dia seguinte, na segunda-feira. Como Robinson havia previsto no início do fim de semana, esses sonhos podem “custar caro”.

#### 2.2.4. A Segunda

##### **Sequência 16** – “*Tu sais pas que je m’appelle Sugar Ray Robinson?*”

A semana recomeçou, os sonhos se foram e retornamos para uma situação que não é igual à do início do filme: ela é pior, e isso vale tanto para Robinson como para Constantine. A felicidade e o sucesso deste último mostram-se, no final das contas, algo tão ilusório e ficcional como a felicidade de Robinson. Essa parece ser a “verdade” a que o narrador se refere: não há o que ser feito. A narrativa se desenrola no sentido não de modificar a situação inicial, de resolver o problema, mas de reforçá-lo, aprofundá-lo, de ressaltar exatamente a impossibilidade de mudança.

A sequência se inicia com Robinson acordando em frente a um dos bares. Ainda bêbado, ele passa na casa de Dorothy Lamour e grita por ela, esmurra sua porta. Mas lá de dentro sai exatamente o italiano que a havia encontrado no bar, e todos os sentimentos de Robinson, sua tristeza e sua resignação, se dramatizam, se tornam ação, se materializam numa briga, num confronto físico entre os dois, do qual Robinson sai, naturalmente, derrotado e humilhado.

É interessante notar que, embora a narração em *off* inicial pareça indicar que, a partir desse momento, o filme abandonaria as fabulações (ficção) para assumir um tom mais “verdadeiro” (documentário), esse segmento inicia-se exatamente com uma das seqüências mais claramente encenadas (ficcional) do filme, o que fica evidente no desempenho exagerado e desajeitado dos dois atores e sobretudo na decupagem

da cena, que chega a incluir mesmo alguns *planos subjetivos* dos personagens, em que um personagem agarra, olha e golpeia diretamente a câmera, que no caso desempenha o papel de seu oponente.

**Sequência 17** – “*Nous, on va aller chercher de l’argent.*”

Após a briga, Robinson reencontra seus amigos e fica sabendo que Constantine foi preso. O motivo da prisão fica um pouco obscuro, as explicações fornecidas pelo narrador nas aberturas do filme e do segmento são vagas e parecem indicar apenas que a participação de Constantine no filme teria contribuído para sua prisão, que suas fabulações (estimuladas pelo filme) teriam custado caro, como já havia previsto Robinson no início do fim de semana. Nesse sentido, a fabulação é tratada agora pelo “outro lado da moeda” (oposição), ou seja, não mais como algo que mantém a esperança de mudança (e, conseqüentemente, o drama) vivos, que permite que os personagens continuem vivendo e que a história continue a ser contada, mas como algo que pode levar ao aprofundamento dos problemas, à destruição das ilusões e da esperança, à dura consciência da impossibilidade de mudanças, ao conformismo e à resignação, ou seja, à interrupção abrupta do drama, da história, da narração.

Robinson vai trabalhar no porto (é a realidade da semana de volta, ele precisa trabalhar), mas só consegue pensar no amigo que está preso. Chove o dia todo e a paisagem parece refletir o estado subjetivo de Robinson, sua tristeza e desilusão.

No fim do dia, Robinson vai, juntamente com Tarzan e Petit Jules, visitar Eddie Constantine na prisão. Eles vão até a porta da prisão; corte para um detalhe; corte para eles deixando a prisão. Não fica claro se houve uma elipse abrupta, se eles visitaram Constantine e o filme preferiu não mostrar (ou não pôde mostrar) essa cena, ou se eles não conseguiram autorização para entrar. De qualquer forma, assim como a cena em que Eddie Constantine é preso (a grande cena, o desfecho do personagem) não está no filme (ficamos sabendo do fato apenas pelas falas dos outros), o encontro entre ele e seus amigos na prisão, que poderia também ser um clímax dramático, não é mostrado.

Mas se esse encontro não nos é apresentado, nós podemos acompanhar suas ressonâncias na subjetividade de Robinson por meio das duas cenas seguintes. O filme não mostra os momentos de clímax, ele se concentra no momento após, nos sentimentos e reflexões que eles acarretam no protagonista. Após saírem da prisão, Robinson se senta com seus amigos na beira da laguna para conversar, e ao se despedir de Tarzan, ele diz: “Tchau, Tarzan! Vá pegar o seu táxi. Nós vamos ficar aqui refletindo um pouco.”

### **Sequência 18** – “*Qu’est-ce qu’on est venu foutre ici en Côte d’Ivoire?*”

Essa reflexão final do protagonista retoma os principais elementos do filme e afirma, de certa forma, a semelhança fundamental entre Robinson e seus amigos nigerinos: apesar das diferenças de personalidade e mesmo que uns estejam numa situação um pouco melhor que os outros, no final das contas são todos imigrantes, pobres e impotentes diante de uma realidade triste e decepcionante: “O que viemos fazer aqui na Costa do Marfim? Realmente fomos enganados.”

Vendo um jovem branco fazendo esqui aquático na laguna (*oposição*), Robinson continua: “Nós não temos *casa*, Jules! Nós dormimos nas ruas, no mercado, na calçada. Os outros são felizes. Veja como eles vivem. Para nós, não há nada além da prisão! E, por 3 meses, Eddie Constantine ficará na prisão, naquela casa branca!”

A imagem da laguna, da água, faz Robinson lembrar de sua cidade natal, Niamey, assim como havia acontecido anteriormente na cena da praia. Saltamos então para imagens de um outro lugar, parecido com a laguna mas diferente, e pelas falas de Robinson entendemos que se trata de Niamey, do rio Níger. Enquanto mulheres lavam roupa na beira do rio, várias crianças brincam na água. As falas de Robinson identificam nessas crianças todos os personagens principais do filme. Assim como havia acontecido com os sonhos de Robinson, suas lembranças se materializam em imagens. Acompanhamos uma espécie de *flashback*, as reminiscências de uma época feliz, de uma felicidade perdida: “Naquela época, Jules, Dorothy Lamour era uma menina e eu era um menino sempre sorridente. Hoje eu sou triste. Antes eu era alegre, sempre alegre. Naquela época, eu me divertia com Dorothy Lamour. Nós brincávamos na água, mergulhávamos, fazíamos de tudo!

Naquela época, a vida para nós era bela.” É interessante notar que as falas de Robinson sugerem que Petit Jules também pode enxergar essas imagens provenientes do espaço mental de Robinson, de suas lembranças; é como se sua imaginação se transformasse num filme ao qual Robinson e Jules assistem juntos, lado a lado.

**Sequência 19** – “*Je suis courageux, je suis un homme! Je n’ai rien, je suis pauvre!*”

Após as imagens da infância, voltamos para a cena anterior, com os personagens sentados na beira da laguna: “Mas, não, meu caro, não estou em Tougoumié. Estou num inferno! Numa terra de merda!” Robinson parece tomar consciência, de forma mais intensa, da sua condição. E a partir daí se desenrola a última cena do filme, em que o protagonista relembra sua participação na guerra da Indochina, em que lutou (em vão) em nome dos franceses. “Sabe, Jules, eu estive na guerra da Indochina. Matei vietnamitas a metralhadas, a facadas, com granadas! (...) Isso não me serviu de nada. Eu fiz de tudo, tudo, tudo, mas não adiantou nada.”

Robinson conta para Petit Jules como era a guerra por meio de gestos, de mímicas: ele se atira no chão, dá facadas no ar... Dessa vez as lembranças de Robinson não se transformam em um *flashback*, suas imagens mentais não se materializam na tela (de certa forma, elas já estão inseridas na imagem presente e “realista” de Robinson na beira da laguna por meio de sua encenação, de seu teatro, bastante contundente), mas essas lembranças se materializam na banda sonora: ouvimos tiros e uma explosão (sons subjetivos), enquanto Robinson se joga no chão, fingindo ter sido morto por uma granada.

Vendo novamente o jovem andando de esqui, Robinson retoma seu discurso de *oposições*: “Veja aquelas pessoas felizes. (...) Eles podem se mostrar. São preguiçosos, talvez. Mas eu combati em nome da França. Sou corajoso, sou um homem. (...) Sou pobre, mas sou corajoso.”

Por fim, ao passar por uma construção, Robinson tenta afirmar que ainda há esperança, que talvez esse novo porto que está sendo construído traga trabalho para eles. E afirma, meio resignado meio esperançoso (ambigüidade): “Vamos, Jules. Tudo isso não é nada. É a vida. Talvez a vida mude. Mas ela é complicada. Nós somos amigos e continuaremos amigos. A vida é boa. A vida é bela, Jules. Tudo isso

não é nada. Tenha coragem e, talvez, nós dois ainda sejamos felizes. Como a vida é complicada!”

Na última tomada do filme, repete-se o procedimento tantas vezes utilizado: a câmera abandona os personagens para mostrar uma placa, no caso, uma onde se lê “*Fin de Chantier*”. Dessa forma, marca-se o fim do filme, confirmando que as inúmeras placas, fachadas, letreiros e grafites distribuídos por toda a narrativa não possuem mera função descritiva, mas são uma importante estratégia por meio da qual o narrador faz comentários sobre a ação e se dirige diretamente ao espectador.



## Conclusão

Foi em uma das críticas dedicadas a *Eu, um negro*, a publicada nos *Cahiers du Cinéma* em 1959, que Godard cunhou uma de suas máximas mais célebres: “*Tous les grands films de fiction tendent au documentaire, comme tous les grands documentaires tendent à la fiction*” (p.21). Segundo Godard, o único aspecto reprovável do filme de Rouch seria uma certa falta de seriedade, um certo humor, curiosamente uma das características que mais aproximam *Eu, um negro* do primeiro longa-metragem de Godard, *Acossado*.

De fato, como espero ter demonstrado na análise do filme, várias das características do novo cinema moderno que emergiu em vários países a partir de 1960 – do qual *Acossado* é um filmes paradigmáticos – já podem ser percebidas, de certa forma, em *Eu, um negro*. Xavier (2007) afirma:

“O que caracteriza o início dos anos 60 é a emergência de um novo cinema em diferentes países, um novo cinema muito particular, que nega e, ao mesmo tempo, dialoga com o cinema clássico, construindo sua narrativa de modo heterogêneo e explicitando múltiplas referências para seus procedimentos, entre elas o próprio cinema clássico das décadas anteriores. [...] Como denominador comum, há a defesa do cinema de autor [...] [que] significa, ao mesmo tempo, independência frente às convenções do filme narrativo usual e independência ideológica frente à censura temática da indústria.” (p.76)

*Eu, um negro* é construído formal e tematicamente em torno desse diálogo com o cinema clássico. O desrespeito a inúmeras convenções cinematográficas é flagrante, e a opção por fazer um filme numa grande cidade africana, sobre jovens imigrantes negros, representava uma novidade temática total naquele contexto. Xavier aprofunda a caracterização desse novo cinema se referindo exatamente a *Acossado*:

“Lá [em *Acossado*] estão o corte em descontinuidade (*faux raccord*), o desequilíbrio nas angulações, a câmera na mão, o ator que confessa a presença da câmera, o desenvolvimento aleatório das situações. No conjunto, há uma ostensiva desproporção entre a longa duração de um episódio que não leva adiante a intriga [...] e o processo telegráfico de

representação das ações decisivas. Produz-se uma inversão no critério das elipses, subvertendo a convenção do que se mostra e de que não se mostra...” (*ibid*, p.77)

Novamente, a descrição se encaixa perfeitamente no filme de Rouch. Os *faux raccords* e os *jump cuts*, mesmo que não usados sistematicamente, como em Godard, marcam uma das principais cenas de *Eu, um negro*, a da guerra da Indochina. A câmera na mão, os enquadramentos inusitados, os olhares para a câmera, a denúncia do aparato cinematográfico, tudo isso é marcante no filme de Rouch. A falta de motivação composicional para as ações, de um encadeamento lógico entre os eventos, é evidente, por exemplo, nas mudanças abruptas de estado de espírito do protagonista ou do tom da narração. O fato do filme não mostrar a resolução da história de Constantine, sonegar o que seria sua cena mais importante, o momento decisivo em sua trajetória, é apenas um dos exemplos de como os critérios que determinam as elipses são subvertidos, resultando em lacunas injustificáveis. Xavier continua:

“A incorporação deliberada do acaso, do acidental, na própria textura de cada cena, aliada a um percurso imprevisto no conjunto frente às expectativas já consagradas até então, confere, às diferentes passagens, a forma de uma anotação do momento, imperfeita e, por isso mesmo, expressiva. A recusa do polimento industrial, em seus vários níveis, traz a convicção de que é possível trabalhar com imagem e som no sentido de uma representação mais autêntica da experiência, na medida em que esta é entendida como mais complexa e menos controlável do que admitem as simplificações da linguagem codificada em Hollywood.” (*ibid*, p.77)

O acaso desempenha papel fundamental em todas as esferas de *Eu, um negro*, da interpretação dos atores ao enredo, dos movimentos de câmera às locuções. Rouch fez seu filme em 16mm, formato utilizado amplamente, pela primeira vez, na cobertura da 2ª Guerra, e considerado então como um formato amador. Os saltos de luz, as tomadas fora de foco e os cortes descontínuos são apenas algumas das características perceptíveis em sua textura que confirmam esse “amadorismo”, conferindo ao filme essa autenticidade a que Xavier se refere. O conceito de profissionalismo, de competência técnica, simplesmente não faz parte do vocabulário de Rouch. Ainda a respeito de *Acossado*, Xavier acrescenta:

“A narração, nesse filme de Godard como em outros, coloca em xeque a figura iluminadora do centro fixo, estilhaça a autoridade e a clareza do narrador transcendente, doador do espetáculo. O novo narrador comporta-se como a personagem, duplicando seus movimentos imprevisíveis, a gratuidade de suas escolhas, as hesitações e desregramentos, o cinismo bem-humorado, não levando tão a sério a funcionalidade de seus procedimentos para o andamento da intriga. Sem o centro fixo, não há aquele jogo de delimitações que unificam e permitem ver claro a perspectiva do narrador diante do narrado. Prevalece uma contaminação onde os dois pólos não se identificam totalmente, mas se embaralham, caminhando em sintonia. O narrador não é a personagem, mas o olhar que deposita sobre o mundo recusa-se a ir além da experiência do protagonista. É dela que retira seus critérios.” (*ibid*, p.79)

Procurei demonstrar na análise realizada como as oscilações típicas do protagonista contaminam a forma e a estrutura da narrativa e como é difícil separar os pontos de vista do narrador e dos personagens, duas características centrais no novo cinema moderno, segundo Xavier. O olhar de Robinson sobre o mundo fornece as características fundamentais do olhar que o filme lança sobre o próprio Robinson, personagem tipicamente moderno, na medida em que não mais definido exclusivamente por seus objetivos e por suas ações, como o personagem clássico. Suas flutuações psicológicas nem sempre são motivadas composicionalmente e, desde o início, ele parece ter consciência de que seus objetivos são inalcançáveis, de que “não há nada a fazer”. Portanto, não é em torno da busca desses objetivos, como acontece no cinema clássico, que a narrativa se desenrola. O fato da voz do realizador antecipar, no início de cada bloco, os principais eventos que se seguirão, acaba funcionando, a meu ver, como uma estratégia de “desdramatização”, desviando nossa atenção das ações para outra coisa. O que está em jogo é a subjetividade de Robinson, é o olhar que ele lança sobre o mundo e sobre si mesmo. A diferenciação estabelecida por Xavier (2003) entre a personagem clássica e a moderna me parece bastante esclarecedora a esse respeito:

“Embora ela [a personagem] possa ser motivo de um retrato falado, de uma descrição minuciosa do seu perfil psicológico, ela só existe, para valer, no drama clássico, a partir da decisão que toma, da sua ação progressiva até o desenlace final que sela o seu destino [...]. Para o cinema moderno isto não é verdade, é uma convenção a recusar. Tanto

filmes quanto a crítica a eles afinada ressaltaram que o ponto decisivo é a ‘poeira’ que se levanta no caminho, a força de cada episódio, o que há de revelador em cada instante de vida (onde podem emergir os dados que escapam à racionalidade da concatenação), dentro do que pode ser uma série descontínua, até arbitrária, de experiências. Em consonância, o que se fez foi explorar o esgarçamento da narrativa, a perambulação, os impasses, a impotência da ação, ativando uma sensibilidade ao fragmento, ao que se esboça mas não termina.” (p.226)

Contudo, podemos perceber também muitos aspectos mais clássicos ou convencionais no longa de estréia de Rouch. Se é verdade que o filme é construído em torno de uma série de contradições, boa parte delas é resolvida no final. Os destinos de Constantine e de Robinson não deixam dúvidas sobre qual caminho foi mais bem sucedido nessa tentativa de integração ao “mundo moderno”. O protagonista, mesmo que de forma sutil, passa pela clássica transformação do personagem ao fim de sua jornada. Mesmo que o filme não ofereça uma solução clara e definitiva – como Robinson achar um bom emprego ou desistir de Abidjan e voltar para o Níger – o conflito central do personagem é, de certa forma, resolvido: sua situação material não mudou, mas Robinson mudou internamente, mudou sua maneira de se ver. A vida é complicada, como diz Robinson, e o filme não tenta mostrar o contrário, não oferece uma solução para todos os problemas, mas se posiciona claramente sobre qual tipo de atitude é considerada a melhor para enfrentá-los.

Como já foi dito, o diálogo com o cinema clássico desempenha um papel fundamental em *Eu, um negro*. Robinson sonha em ser um astro de Hollywood, se identifica com essas figuras tão diferentes de si, às vezes se imagina uma delas, mas no final, é a conscientização da diferença radical entre esse mundo de ilusões e seu próprio mundo que permite que ele reconheça seus próprios valores. Da mesma forma, podemos identificar em todo filme uma série de estratégias inspiradas nas estratégias do cinema clássico; nota-se, em determinados momentos, um esforço claro de aproximação de *Eu, um negro* à narrativa mais convencional; constrói-se um protagonista com objetivos bem definidos, coloca-se uma série de obstáculos em seu caminho, e mesmo quando tudo indica que esses objetivos não podem e não serão nunca alcançados, tenta-se, de alguma forma, relançar o drama, reavivar a esperança,

mesmo que seja com a chegada do sábado, quando “tudo é possível”, segundo a voz do realizador. Assim como seu personagem, o filme tem no cinema comercial um modelo e, às vezes, tenta imitá-lo, dentro do que sua falta de recursos lhe permite, atingindo muitas vezes um resultado canhestro, se não cômico. Mas como acontece com o protagonista e com Treichville, as inúmeras referências ao cinema clássico definem, antes de mais nada, aquilo que o filme não é. *Eu, um negro* não é um *western*, não é um filme de gângster, assim como Treichville não é Chicago e Robinson não é Marlon Brando. É ao afirmar sua liberdade frente às normas do cinema comercial que o filme de Rouch assume toda sua força e relevância. Assim como na trajetória do protagonista, a oscilação entre o moderno e o clássico faz parte do desenvolvimento do filme, mas é o reconhecimento de sua própria modernidade que permite a ele alcançar seus melhores momentos – como a cena da guerra da Indochina, motivo de controvérsia entre Rouch e seu produtor, na qual, contra todas as regras da continuidade cinematográfica e as expectativas criadas pelo próprio filme em cenas anteriores, Rouch decide não recorrer a cenas de arquivo da guerra, ou seja, ao *flashback*, e opta pelo *jump cut*, privilegiando o teatro de Robinson naquele que é, em minha opinião, o ápice de *Eu, um negro*.

Afora essa identificação com o cinema clássico, é possível perceber no filme uma série de procedimentos que trabalham no sentido de torná-lo mais legível e mais acessível. O papel desempenhado pela voz do realizador, por exemplo, pode ser entendido, em grande parte, nesse sentido – não como estratégia de “desdramatização”, mas como ferramenta didática. Ela antecipa as principais ações, facilitando a compreensão das cenas ou, no caso da prisão de Constantine, informando ao espectador aquilo que a câmera não mostra. Ela fornece informações que serão, logo em seguida, repetidas por Robinson, num esforço claro de garantir que essas informações mais importantes sejam bem compreendidas, evidenciando um receio em relação à compreensão da fala de Robinson. Finalmente, a voz do realizador fornece, de antemão, um sentido para aquilo que veremos, em termos familiares para o espectador europeu, evitando que ele fique perdido diante de uma cena que ele não domina, cujo sentido lhe escapa.

Toda essa preocupação pode ser entendida, em primeiro lugar, como um reflexo direto da formação de Rouch como etnógrafo, cujo trabalho seria, na sua

visão, bastante próximo do de um tradutor que descreve os elementos de uma cultura estrangeira em termos compreensíveis para sua própria cultura. Essa postura de “tradutor de culturas” é bastante evidente, por exemplo, em *Os mestres loucos*, de 1955, em que a locução *off* de Rouch explica, o tempo inteiro, o que se passa nas imagens, fornecendo as informações necessárias para que possamos entendê-las, as intenções por trás de cada gesto e até mesmo o sentido segundo o qual aquele ritual estranho e violento deve ser compreendido, num esforço claro de evitar qualquer outra interpretação. *Os mestres loucos* é, sem dúvida, um caso extremo – apesar de todas essas precauções, o filme causou polêmica e foi duramente criticado exatamente pela possibilidade de ser “mal-compreendido”. Em *Eu, um negro*, o esforço de tradução e de controle do sentido não é tão ostensivo, mas faz parte da construção da obra e não se restringe à participação da voz do realizador, está presente em todo o filme.

Essa tentativa de aproximação entre África e Europa, de diminuição das diferenças, pode ser compreendida ainda de uma outra maneira. Talvez o que se tenta mostrar é, exatamente, que essas diferenças não são assim tão grandes como se poderia supor pelas aparências, que a vida de um jovem pobre numa grande cidade africana não é tão diferente da de um jovem pobre europeu, que eles vêem os mesmos filmes, adoram os mesmos ídolos, têm os mesmos sonhos e enfrentam as mesmas questões frente a um sistema econômico que tende a transformar tudo e todos em mercadoria. Essas semelhanças, contudo, não apagam a diferença fundamental entre ser colonizador e colonizado, entre ser branco e negro – e isso, o filme faz questão de nos lembrar.

Cabe ressaltar que, ao realizar seu primeiro longa-metragem, Rouch não tinha a intenção expressa de revolucionar o cinema, como foi o caso de Godard, segundo Michel Marie (2006). Ao fazer *Acossado*, cerca de um ano depois de ter visto *Eu, um negro* e bastante influenciado por ele, Godard teria concebido um manifesto programático da *Nouvelle Vague*<sup>14</sup>, com uma intenção clara de renovação da linguagem cinematográfica:

---

<sup>14</sup> “À Bout de souffle est [...] le point de départ du cinéma moderne des années 1960, son ‘manifeste et son programme’, comme l’a si bien dit Marc Cerisuelo, et l’histoire ultérieure du cinéma n’a fait que confirmer cette perspective.” (MARIE, 2006, p.78)

“À bout de souffle était le genre de film où tout était permis, c’était dans sa nature. (...) J’étais même parti de là. Je me disais: il y a eu Bressons, il vient d’y avoir *Hiroshima*, un certain cinéma vient de se clore, il est peut-être fini, alors mettons le point final, montrons que tout est permis. Ce que je voulais, c’était partir d’une histoire conventionnelle et refaire, mais différemment, tout le cinéma qui avait déjà été fait. Je voudrais rendre ainsi l’impression qu’on vient de trouver ou de ressentir les procédés du cinéma pour la première fois.” (GODARD, 1962, *apud* MARIE, 2006, p.77)

A meu ver, o que em Godard é intenção calculada, construção intelectual, em Rouch é espontaneidade, acaso, amadorismo, consequência inevitável de um determinado método de trabalho e de uma certa visão de mundo que dificultam sua adequação a convenções pré-estabelecidas. Na crítica dedicada a *Eu, um negro* em 1959, o próprio Godard desenvolve uma reflexão bastante similar:

“Rouch est aussi important que Stanislavsky car, du seul fait que le cinéma existe, il a déjà comme point de départ ce que le metteur en scène russe cherchait comme point d’arrivée. Plus important que Pirandello aussi, parce que *spontanément* ambitieux, et non pas spontané par calcul, comme le Visconti de *La Terra Trema*.” (p.22)

É natural, portanto, que todo o esforço de Rouch seja feito no sentido contrário ao de Godard. Rouch parte de uma história completamente não convencional, de um método de trabalho totalmente fora dos padrões, de situações imprevisíveis e incontroláveis, e sua preocupação é dar uma certa ordem a esse caos, construindo uma obra minimamente convencional, passível de ser compreendida e apreciada pelo público europeu de 1958<sup>15</sup>. Letreiros, apresentações, redundâncias, repetições, antecipações, todos esses cuidados não foram, contudo, suficientes para tornar *Eu, um negro* um filme de fácil compreensão. A multiplicidade de vozes assíncronas, a montagem fragmentada, a mobilidade da câmera, as situações inusitadas, vários fatores dificultam o entendimento do filme, como bem comprovam os inúmeros equívocos da decupagem publicada por Scheifeingel em 1981<sup>16</sup> e o

<sup>15</sup> Apesar de ter sido filmado em 1957 e finalizado em 1958, *Eu, um negro* só foi lançado comercialmente em 1960, uma semana antes de *Acossado*.

<sup>16</sup> Entre outros equívocos, a autora se confunde em relação ao dono da voz durante todo o trecho da Goubé até o fim da cena no bar *Au Désert*, atribuindo a Robinson falas de Constantine e vice-versa.

engano cometido pelo próprio Godard em suas críticas, quando troca Robinson por Constantine<sup>17</sup>.

No campo do documentário, *Eu, um negro* antecipa algumas das principais características de *Crônica de um verão*, que Rouch realiza dois anos depois em parceria com Edgard Morin e que se tornaria um dos filmes paradigmáticos do Cinema Direto, que representava, então, a modernidade no documentário. Sobre este filme, Morin (1962, *apud* Da-Rin, 2004) escreveu:

“Agora eu percebo que se nós chegamos a algo foi em colocar o problema da verdade. Nós quisemos fugir da comédia, do espetáculo, para entrar em tomada direta com a vida. Mas a própria vida também é comédia, espetáculo. Melhor (ou pior): cada um só pode se exprimir através de uma máscara e a máscara, como na tragédia grega, dissimula ao mesmo tempo que revela, amplifica. Ao longo dos diálogos, cada um pode ser ao mesmo tempo mais verdadeiro que na vida cotidiana e, ao mesmo tempo, mais falso.” (p.154)

De certa forma, o que Morin aponta como ponto de chegada de *Crônica de um verão* era o próprio ponto de partida de *Eu, um negro*. Além disso, no que se refere à captação do som, a “modernidade” de *Crônica de um verão* parece novamente “um passo atrás” em relação à rica e complexa banda sonora de *Eu, um negro*, como afirma Comolli (2001):

“C’étai avant le 16 synchrone. Cet ‘avant’ n’ouvrait-il pas à des régimes de parole et des systèmes d’écriture plus libres, plus inventifs? Tout s’est passé comme si la mise au point du 11 mm synchrone avait à la fois développé immensément la puissance de la parole filmée et l’avait banalisée; plus grave encore, l’avait reconduite à une nouvelle forme de naturalisme: la représentation sonore synchrone du corps parlant devenue non seulement dominante, mais ‘naturelle’, comme s’il en avait toujours été ainsi et que le synchronisme ne soit jamais qu’une loi de la nature enfin retrouvée par le cinéma...” (p.46)

---

<sup>17</sup> Na crítica publicada na revista *Cahiers du Cinéma* em abril de 1959, por exemplo, Godard confunde os personagens Robinson e Constantine no seguinte trecho: “*Et quand Eddie Constantine, agent fédéral américain, discute le coup avec P’tit Jules dans un étourdissant flot de paroles style ‘Bagatelle pour un massacre’, e que Rouch, accroupi à côté d’eux, la caméra sur l’épaule, se redresse lentement et s’élève à la Anthony Mann, les genoux en guise de grue, pour cadrer Abidjan, ô Abidjan des lagunes, de l’autre côté du fleuve, j’aime ça.*” (p.22)



Contrariamente a Robinson, que se afirma como sujeito, como negro, à medida que se afasta da fantasia, da ficção, Rouch se afirma como autor, como criador, exatamente por meio da fantasia, da ficção. É quando ele inventa que Robinson foi expulso de casa por seu pai, ou que Constantine foi preso por acreditar ser Lemmy Caution, que Rouch afirma sua autoria, sem recusar aquilo que os outros ou o acaso lhe oferecem, mas retrabalhando esses elementos por meio da ficção. A prisão de Constantine é talvez o melhor exemplo: esse fato imprevisto interrompeu as filmagens e mudou o rumo do projeto, segundo Rouch. Contudo, Rouch decidiu incluir esse fruto do acaso no filme, retrabalhando-o e transformando-o no elemento central da resolução do filme.

Rouch gostava de comparar seu método de trabalho a uma *jam session* de jazz, em que tanto ele como seus parceiros improvisariam segundo algumas regras pré-estabelecidas, se provocariam e se responderiam mutuamente, seguiriam um ao outro, mantendo, contudo, cada um, uma certa liberdade criativa, sendo a obra formada pelo conjunto das contribuições de cada um. É uma imagem interessante, sem dúvida, mas que não evidencia, a meu ver, o papel diferenciado que Rouch tem no processo – como um maestro, talvez, mas não existem maestros numa *jam session*. O momento em que a discrepância de poder entre as partes envolvidas se torna evidente é a montagem, que Rouch faz sozinho com sua montadora, sem a participação dos parceiros de filmagem. Por isso, recorro a uma analogia com as artes plásticas para construir uma outra metáfora para o método de trabalho de Rouch – pelo menos no caso de *Eu, um negro*. Ele não conceberia sua obra com lápis, pincel e tinta óleo, mas a partir de recortes encontrados ao acaso, originalmente criados por outros, mas que ele retrabalha por meio da ficção a fim de construir sua própria visão do mundo a sua volta. E toda sua arte é manter o equilíbrio entre expressar sua própria visão, se afirmar como criador, sem que, no entanto, os recortes a que ele recorre percam seu sentido próprio, sua identidade.

Se os críticos e estudiosos construíram uma série de oposições para falar da obra de Rouch, demonstrei neste trabalho que o mesmo acontece em *Eu, um negro*, para se falar de Robinson e de Treichville. A originalidade da obra de Rouch é normalmente definida como a capacidade de aproximar termos opostos. Para tanto, alguns autores, inspirados pela biografia de Rouch, usam a metáfora de “construtor

de pontes”<sup>18</sup>; um livro de artigos sobre a obra de Rouch se chama exatamente *Building Bridges. Eu, um negro* termina exatamente sobre uma ponte em construção, e ao invés de uma solução radical, de inserção ou recusa total da modernidade, o filme propõe como solução uma aproximação, um equilíbrio entre essas duas atitudes opostas.

---

<sup>18</sup> Rouch se formou em Engenharia de Pontes e Estradas, função que exerceu na África como membro do exército francês durante a 2ª Guerra Mundial.

## Referências Bibliográficas

- CHEVRIE, Marc. Au vent de l'éventuel: de Moi, un Noir à la Nouvelle Vague. IN: TOFFETTI, S. (Org.) *Jean Rouch, le Renard pâle*. Turin: Museu do Cinema de Turin e Centre Culturel Français, 1991, p. 119-122.
- CHION, Michel. *La Voix au Cinéma*. Paris: Cahiers du Cinéma, 2005.
- COMOLLI, Jean-Louis. Ici et maintenant, d'un cinéma sans maître? IN: COMOLLI et al. *Les années pop – cinéma et politique: 1956-1970*. Paris: BPI – Centre Pompidou, 2001.
- \_\_\_\_\_ Le détour par le direct (2). In: *Cahiers du Cinéma*. Paris, n° 211, abr 1969, p.40-45.
- DANEY, Serge. O órgão e o aspirador (Bresson, o diabo, a voz off e alguns outros). IN: *A rampa: Cahiers du cinéma, 1970-1982*. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p.189-200.
- DA-RIN, Silvio. *Espelho Partido: Tradição e Transformação do Documentário*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2004.
- DELAHAYE, Michel. La Règle du Rouch. In: *Cahiers du Cinéma*. Paris, n° 120, jun 1961, p. 01-11.
- FELD, Steven. Editor's introduction. In: ROUCH, Jean. *Ciné-ethnography*. Org. e Trad. de Steven Feld. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003, p.1-25.
- FIESCHI, Jean-André. Dérives de la fiction: notes sur le cinéma de Jean Rouch. IN: NOGUEZ, D. (Org.) *Cinéma: Théorie, Lectures*. Paris: Klincksieck, 1978, p.255-264.
- GODARD, Jean-Luc. L'Afrique vous parle de la fin et des moyens. In: *Cahiers du Cinéma*. Paris, n° 94, abr 1959, p. 19-22.
- GODARD, Jean-Luc. *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard: tome 1, 1950-1984*. Paris: Cahiers du Cinéma, 1998.

- GRIMSHAW, Anna. The antropological cinema of Jean Rouch. IN: *The Ethnographer's Eye: ways of seeing in anthropology*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001, p.90-120.
- LABARTHE, A. S. *Essai sur le jeune cinéma français*. Paris: Le Terrain Vague, 1960.
- LOIZOS, Peter. *Innovation in ethnographic film: from innocence to self-consciousness, 1955-85*. Manchester : Manchester University Press, 1993.
- MACDOUGALL, David. De quem é essa estória? IN: *Cadernos de Antropologia e Imagem*. Rio de Janeiro, v. 5, nº 2, 1997, p. 93-106.
- MARIE, Michel. *Comprendre Godard: Travelling avant sur À bout de souffle et Le Mépris*. Paris: Armand Colin, 2006.
- \_\_\_\_\_ Le direct et la parole. IN: LYANT, J. C. & ODIN, R. (Org.) *Cinémas et réalités*. Saint-Étienne: CIEREC – Université Saint-Étienne, 1984, p. 47-56.
- MARSOLAIS, Gilles. *L'aventure du Cinéma Direct revisité*. Laval: Les 400 coups, 1997.
- SCHEINFEIGEL, Maxime. *Film direct, film de voix: "Moi un noir", qui parle?* Tese de Doutorado apresentada ao *Département d'Etudes et de Recherches Cinématographiques et Audio-Visuelles – Université de la Sorbonne Nouvelle – Paris III*. Orientadores: Michel Décaudin e Michel Marie. Paris: 1981.
- \_\_\_\_\_ Moi, un noir (Treichville). *L'Avant Scène*. Paris, nº 265, 1º abr 1981.
- \_\_\_\_\_ Moi un noir ou directement la fiction. IN: LYANT, J. C. & ODIN, R. (Org.) *Cinémas et réalités*. Saint-Étienne: CIEREC – Université Saint-Étienne, 1984, p. 97-106.
- \_\_\_\_\_ *Les âges du cinema: trois parcours dans l'évolution des representations filmiques*. Paris: L'Harmattan, 2002.
- \_\_\_\_\_ *Jean Rouch*. Paris: CNRS Éditions, 2008.
- XAVIER, Ismail. O olhar e a voz: a narração multifocal do cinema e a cifra da História em *São Bernardo*. In: *Literatura e Sociedade*. São Paulo, nº 2, 1997, p.126-138.

\_\_\_\_\_ Indagações em torno de Eduardo Coutinho e seu diálogo com a tradição moderna. In: *Cinemas*: revista de cinema e outras questões audiovisuais. Rio de Janeiro, nº 36, out-dez 2003, p.221-235.

\_\_\_\_\_ *Sertão mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

# Livros Grátis

( <http://www.livrosgratis.com.br> )

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)  
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)  
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)  
[Baixar livros de Matemática](#)  
[Baixar livros de Medicina](#)  
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)  
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)  
[Baixar livros de Meteorologia](#)  
[Baixar Monografias e TCC](#)  
[Baixar livros Multidisciplinar](#)  
[Baixar livros de Música](#)  
[Baixar livros de Psicologia](#)  
[Baixar livros de Química](#)  
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)  
[Baixar livros de Serviço Social](#)  
[Baixar livros de Sociologia](#)  
[Baixar livros de Teologia](#)  
[Baixar livros de Trabalho](#)  
[Baixar livros de Turismo](#)