

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO PAULO**  
**ESCOLA DE FILOSOFIA, LETRAS E**  
**CIÊNCIAS HUMANAS**

**DEBORA COSTA DE FARIA**

**Jean Rouch - a antropologia encontra o cinema no processo de  
(re)conhecimento, (re)construção e representação do outro**

**Guarulhos**  
**2010**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO PAULO**  
**ESCOLA DE FILOSOFIA, LETRAS E**  
**CIÊNCIAS HUMANAS**

**DEBORA COSTA DE FARIA**

**Jean Rouch - a antropologia encontra o cinema no processo de  
(re)conhecimento, (re)construção e representação do outro**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à  
Universidade Federal de São Paulo como requisito  
parcial para obtenção do grau em Bacharel em Ciências  
Sociais.

Orientadora: Andrea Cláudia Miguel Marques Barbosa

**Guarulhos**

**2010**

**Debora Costa de Faria**

**Jean Rouch - a antropologia encontra o cinema no processo de  
(re)conhecimento, (re)construção e representação do outro**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à  
Universidade Federal de São Paulo como  
requisito parcial para obtenção do grau em  
Bacharel em Ciências Sociais.

Guarulhos, \_\_ de novembro de 2010

---

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Andrea Claudia Miguel Marques Barbosa  
Universidade Federal de São Paulo

---

Prof. Dr. Henrique Zoqui Martins Parra  
Universidade Federal de São Paulo

Aos meus pais

## **AGRADECIMENTOS**

Aos meus pais, à minha família e aos amigos pela confiança, incentivo e apoio.

Aos companheiros e colegas “desbravadores” da “geração trator”, formadores do corpo discente da Universidade Federal de São Paulo. (As expressões não são minhas, mas, cabem bem).

Aos professores que me guiaram até aqui, sobretudo àqueles que fazem parte da Unifesp que são, ao seu modo, também “desbravadores”. Agradeço especialmente à professora Andréa Barbosa, coordenadora do VISURB (Grupo de Pesquisas Visuais e Urbanos), orientadora desse projeto e sem a qual este não seria possível. Ao professor Henrique Parra pelas dicas e por aceitar fazer parte da banca examinadora. Aos professores que puderam tomar contato com este texto e, deste modo, ajudaram na construção deste trabalho.

Aos funcionários da instituição, especialmente à secretária Maria Oliveira pelo suporte. Por fim, ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) que apoiou esta pesquisa entre agosto de 2009 a julho de 2010.

*I never went anywhere to teach, but always to learn: as an anthropologist, you have to learn from other people.*

Jean Rouch

## RESUMO

Faria, Debora Costa de. **Jean Rouch: a antropologia encontra o cinema no processo de (re)conhecimento, (re) construção e representação do outro.** Trabalho de conclusão de curso. Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas.

O projeto “Jean Rouch: a antropologia encontra o cinema no processo de (re)conhecimento, (re)construção e representação do outro” tem como proposta perceber de que modo ciência e arte, ética e estética unem-se em um processo que redonda em um novo jeito de fazer antropologia.

O antropólogo francês Jean Rouch trouxe inovações epistemológicas, metodológicas e tecnológicas ao usar o cinema como uma espécie de extensão da antropologia (ou vice-versa). Para ele não existia uma diferença clara entre o fazer etnográfico e o fazer filmico. Tanto é assim que se autodenominava antropólogo-cineasta.

Então, a antropologia de Rouch tem ao mesmo tempo um cunho metodológico, estético, político, crítico e reflexivo. Portanto, nesta pesquisa o que me mobiliza é justamente investigar de que forma essa não separação entre ciência e arte, antropologia e cinema de fato se efetivam em dois de seus mais conhecidos filmes: “Os mestres loucos” (*Les maîtres fous*, 1954-1955) e “Eu, um negro” (*Moi, un noir*, 1957-1958).

Os dois são produzidos após a II Guerra Mundial em um contexto no qual os processos de urbanização e descolonização estão em efervescência nos países africanos. Ambos pensam como esse processo e as mudanças provocadas por ele interferem nas vidas dos habitantes daquelas regiões. Abordam ainda, cada um a sua maneira e com suas estratégias, a questão da migração que obriga a uma realocação sócio-cultural, simbólica e espacial das identidades.

**Palavras-chave:** Jean Rouch, antropologia, cinema, ciência, arte

## SUMÁRIO

### **Introdução**

Jean Rouch e a descoberta da antropologia por meio da descoberta de uma “nova África” ...	7
Dois filmes, duas polêmicas .....	10

### ***Os mestres loucos***

Colonialismo e terapia coletiva manifestos no rito .....	13
Repercussões .....	21

### ***Eu, um negro***

O recuo do autor e a cessão do espaço .....	24
Repercussões .....	33

### **Conclusões**

Surrealismo, câmera na mão e cinema verdade .....	39
Ética, estética e antropologia compartilhada .....	44

### **Referências**

Bibliografia .....	46
Sites consultados .....	50
Filmografia .....	51



## INTRODUÇÃO

### Jean Rouch e a descoberta da antropologia por meio da descoberta de uma “nova África”

*Quando a realidade parece ficção é hora de fazer documentários.*  
(Chamada do programa DocTV, da TV Cultura)

A definição do que é documentário não é uma tarefa fácil. E esta, não é a intenção deste trabalho. No entanto, para tratar do tema aqui proposto, é inevitável recuperar sucintamente a discussão em torno da construção do gênero.

O termo documentário foi forjado, ainda nos anos 1920, pelo britânico John Grierson que o definiu como o “tratamento criativo da realidade”. Nesse sentido, somos levados a ver o documentarista muito mais próximo do artista, distanciando-se assim, da pretendida objetividade ligada ao jornalismo (MENDES, 2002; NICHOLS, 2009; SALLES, 2005).

Documentário então e ainda, diversamente do que pregam algumas das noções mais comuns atreladas a uma ideia de “janela para o real”, seria recorte, ponto de vista. Se seguirmos esse caminho, perceberemos que a ideia de que imagem, nesse caso, a imagem documental, é o retrato fidedigno da realidade, tal como ela se apresenta, não mais se sustenta. Ainda mais se considerarmos que por vezes, em alguns projetos filmicos, ficção e realidade podem encontrar-se de forma mais contundente.

O ponto de partida deste projeto foi justamente esta questão: perceber em quais pontos arte e ciência, ficção e realidade, antropologia e cinema se tocam na obra do antropólogo-cineasta Jean Rouch. Nesse sentido, mais interessante que encaixá-lo em um estilo pré-definido, é tentar perceber por que seus filmes são bons para pensar.

Rouch é francês e teve sua formação universitária primeira assentada na engenharia civil, cursada na Escola de Pontes e Estradas de Paris (*École des Ponts e Chaussées de Paris*)<sup>1</sup>. Por causa de sua graduação e da guerra que acometia os países europeus à época, parte para a África ocidental em 1941 - mesmo ano no qual termina os estudos – para trabalhar como engenheiro de pontes e estradas. E lá, a tragédia e o acaso (sempre presente em sua vida e em sua obra), o conduziram aos mistérios africanos.

Um ano após sua chegada ao Níger, alguns dos homens que para ele trabalhavam morreram subitamente. O que se comentava a época é que aquelas mortes haviam sido

<sup>1</sup> Essa formação acadêmica inicial, no entanto, não impediu Rouch de se aproximar dos filmes de arte. Frequentador assíduo da Cinemateca de Paris, pode tomar contato e aprender sobre aquele tipo de filme e a indústria cinematográfica.

provocadas por Dongo, o espírito do trovão entre os Songhay, em decorrência do culto não-islâmico daqueles trabalhadores.

Um dos nigerianos subordinados a Rouch, Damouré Zika <sup>2</sup>, sugere a intervenção de sua avó, Kalya, sacerdotisa dos Songhay, que acaba por introduzir o então engenheiro no mundo dos espíritos africanos e de alguma forma o conduz à antropologia. (GONÇALVES, 2008; PIAULT, 2008; ROUCH, 1995a; STOLLER, 2004).

Aquele primeiro contato, segundo aponta Gonçalves (op.cit), foi extremamente importante para o que vem a seguir, pois além das implicações já mencionadas, é a partir dele que se aguçam seus interesses pelas possessões dos espíritos em África, gerando uma série filmes sobre esse assunto. O mais conhecido deles, talvez seja *Les maîtres fous* (“Os mestres loucos”, 1954-1955).

Após aquela experiência e de volta à Paris, Rouch tem aulas com Marcel Mauss e Marcel Griaule, um africanista - com quem iniciou correspondência ainda em terras africanas – um dos primeiros a usar a filmagem em pesquisas de campo. Em 1946 compra sua primeira câmera e junto com dois amigos também engenheiros, Jean Sauvy e Pierre Ponty, percorre o rio Níger filmando e gravando tudo que vivenciava - por sugestão de Griaule -, dando origem aos documentários iniciais de sua carreira como *Au pays des mages noirs*, de 1947 (ROUCH, op. cit; STOLLER, op. cit.; 2005).

Fruto de sua viagem de nove meses pelo rio Níger e filmado com uma câmera de 16 mm, comprada em um mercado de pulgas parisiense, *Au pays des mages noirs* (“No país dos magos negros”), conta a história de uma tradicional caçada a hipopótamos, feita pelos Sorko com arpão e lança. De volta a Paris e após editar o material da viagem, Rouch inscreve o filme no I Festival Internacional de Antropologia e Geografia Humana, onde é recebido com louvor por professores e colegas.

Sua estreia (ou melhor, uma segunda versão dela), entretanto, tornou-se referência do que não queria fazer. Isso porque foi comprado por um diretor das Atualidades Francesas que na montagem exacerbou o exotismo e até mesmo reforçou o preconceito ainda arraigado no imaginário europeu com relação às populações africanas. Por fim, o filme transformou-se em algo não pensado por Rouch, algo que ele queria negar<sup>3</sup> (ROUCH, op. cit). Foi o trabalho no

<sup>2</sup> Damouré Zika acompanhou Jean Rouch pelo resto de sua carreira. Foi colaborador e/ou “ator” em alguns de seus mais conhecidos filmes. Entre eles *Os mestres loucos e Jaguar*. Contribuiu, entretanto, sobretudo como um amigo. O mesmo tipo de relação, Rouch tinha com Lam Ibrahim Dia. A trupe dizia formar a sociedade Dalarou (junção com as letras iniciais do nome de cada um). Mais tarde, une-se à equipe Tallou Mouzourane. Os quatro são os principais responsáveis por filmes como *Petit à Petit* (1970), *Cocorico Monsieur Poulet* (1974) e *Babatu, Le trois conseils* (1976).

<sup>3</sup> Apesar de todas as intempéries, segundo aponta Renato Sztutman (2009) foi nesse filme, que pela primeira vez

qual o antropólogo, pelas razões explicitadas, teve menos controle. Ele não gostou da narração feita pelo mesmo locutor do *Tour de France*, dos comentários, da música ou da edição. No filme *Jean Rouch: primeiro filme*, de 1991, dirigido por Dominique Dubosc, no qual teve a oportunidade de refletir sobre sua obra inicial, o antropólogo chegou a declarar que teria vergonha de mostrá-lo às pessoas que filmou. Sobre essa experiência mal sucedida, ele comentou (ROUCH, op cit: 221-222):

*The musicologist Gilbert Rouget had invited to the Musée de l'Homme screening some young French musicians who were much taken with New Orleans jazz and who played at the end of each afternoon in a basement of a Latin Quarter hotel, the Lorientais (calling themselves Luther and his Lorientais). They asked me to project my film there silently, while giving a live commentary on it. The young pianist, Claude Azzi, was very enthusiastic and spoke to his father about the film; that man happened to be the production manager of Actualités français, a film company. He decided to distribute the film, and blew it up to 35 mm, so that it could be projected in theaters. This was the first 16 mm. film to be so treated in Europe. The films rights were fairly bought from us, and we got 60 percent of the box-office, but on the other hand the film company reserved the right to edit, add sound, narration, titles according to their requirements; and they did. Thus we finished Au pays des mages noir, which was shown in the same program with Roberto Rossellini's Stromboli. My material was no longer presented chronologically, however: for example, the possession ritual in which the fisherman asked the River Spirit for permission to take part in hippopotamus hunt was now put after the hunt itself, as if it were offering thanks to the god, because, said the producer, it was more spectacular that way. And the insertion of stock shots of taken out of safari movies, showing antelopes, lions, leopards and so on, was done without consulting me. The sound track made heavy use of "Persian Market" music (what filmmakers call jam music). The commentary, done like a sports announcement, was given by a well-known radio commentaror who broadcast the Tour de France cycle race every year, thus making a stereotypical text even more ridiculous. And the title which replaced my own simple one (Hippopotamus hunting with harpoon) seemed insulting to us. The film, shortened from half an hour to twelve minutes, closed with the cliché observation: "This is darkest Africa, ageless Africa!"<sup>4</sup> Nevertheless this first film covers in synopsis the subjects of all my later films in the Niger Valley, namely possession ritual and hunting. There too we see the first manifestations of Hauka cult which I was later to film more effectively in Les maîtres fous at Accra.*

Não obstante, foi a partir dessas primeiras tentativas que começou a construir a ética e a estética que irão caracterizar sua obra. Ao longo de mais de 50 anos de carreira – morreu

---

Rouch usou a câmera na mão. Isso, no entanto, não se deu de maneira previamente arquitetada, mas, por acaso já que o tripé havia sido quebrado.

<sup>4</sup> Em 1951 Rouch retorna ao Níger a fim de fazer um segundo filme sobre a caça de hipopótamos, já que havia discordado do modo como o primeiro havia sido montado. Agora colorido, o filme sobre os pescadores Sorko do Níger, *Bataille sur le grand fleuve* foi lançado em 1951 e levado três anos depois das filmagens, àqueles homens e mulheres que participaram do projeto e então puderam ver a si mesmos, criticar e corrigir alguns aspectos do filme. Essa foi a primeira vez que Rouch exibiu (compartilhou) o filme às pessoas que havia filmado iniciando o que, como veremos adiante, será nomeado de *anthropologie partagée*. Uma implicação desse processo foi que a música, coloca na edição do filme, pareceu incomodar os caçadores visto que eles pensavam que ela poderia atrapalhar a caçada. Rouch então, em repeito ao pedido dos Sorko, retira a música da edição final do filme (ROUCH, 1955a).

em 2004 em virtude de um acidente de carro em terras africanas, onde foi enterrado – Rouch produziu mais de 100 filmes. Em alguns deles, como trataremos no decorrer desse trabalho, ficção e realidade mesclam-se de tal forma que fica difícil fazer uma separação extremada entre uma e outra. Marcius Freire (2006:58) classifica a vasta filmografia do antropólogo em três grandes blocos<sup>5</sup>:

*a) os filmes de “registro etnográfico”, tais como Bataille sur Le grand fleuve (1951), Les maîtres fous (1954), Sigui (1967), Le dama d’ambara (1980); b) os filmes ditos “psicodramas ou de improvisação”: Jaguar (1954-1967), Moi, un noir (1958), La pyramide humaine (1959), Chronique d’un été (1960), Petit à petit (1970), Madame l’eau (1993); c) os filmes de “ficção”, ficção aqui entre aspas: La punition (1962), Gare Du Nord (1965), Les veuves de quinze ans (1964), Les adolescents, Le foot-girafe ou L’alternative, filme publicitário para a Peugeot (1973), Cocorico Monsieur poulet (1974), Babatu, Le trois conseils (1976), Dyonisos (1984).*

## Dois filmes, duas polêmicas

Apesar da vasta filmografia mencionada, para o que se propõe aqui foi necessário que se fizesse um recorte na obra de Jean Rouch. Foram escolhidos, dessa maneira, dois de seus mais notórios filmes “Os mestres loucos” (*Les maîtres fous*, 1954-1955) e “Eu, um negro” (*Moi, un noir*, 1957-1958).

A seguir, para empreender essa pesquisa foi necessária sua divisão em duas partes. A primeira delas esteve fundamentada na pesquisa bibliográfica dos textos referentes aos métodos, técnicas e inovações trazidas pelo antropólogo francês. Este foi um processo bastante intenso e frutífero, no qual pode ser percebido o contexto de inserção de sua obra e o debate por ela suscitado. A segunda parte, complementar à anterior, além de privilegiar o que foi escrito por e sobre Jean Rouch, concentrou-se na análise fílmica a fim de investigar de que forma a não separação entre ciência e arte, antropologia e cinema de fato se efetivam naqueles dois filmes.

*Os mestres loucos* e *Eu, um negro*, como pode ser observado pela classificação de Marcius Freire, estão dispostos em diferentes registros, no entanto, são representativos de uma epistemologia rouchiana que prima pela interação com os sujeitos envolvidos e pela intersubjetividade.

---

<sup>5</sup> Aqui não se deve considerar que existam três fases cronológicas, na obra de Rouch. Deve-se pensar nesses blocos mais como tipos de registros que não são necessariamente consecutivos. Além disso, alguns dos filmes encaixados por Freire no registro do “psicodrama” ou da “improvisação” também são chamados de etno-ficção, pois inserem na experiência etnográfica e documental, alguns elementos ficcionais. É o caso de *Jaguar*, *Moi, un noir* e *Petit à petit*, por exemplo. O termo “psicodrama” pode ainda ser problemático já que de, como aponta Dumaresq (2007a) as pretensões fílmicas de Rouch estão mais atreladas à ciência e à arte do que a intenções clínicas. A socióloga aponta ainda, que o próprio Rouch havia rejeitado a o rótulo.

Os dois filmes foram produzidos após a II Guerra Mundial e durante a intensificação dos processos de urbanização e descolonização<sup>6</sup>, então em efervescência nos países africanos. Ambos pensam, cada um a seu modo e com suas devidas estratégias, como esses processos e as mudanças provocadas por eles, interferem nas vidas das populações que vivem em África. Abordam ainda a questão da migração<sup>7</sup> – assunto pelo qual Rouch se interessava à época – que obriga à realocação sociocultural e espacial das identidades.

São interessantes porque afastam-se (pelo menos em sua intenção), do imaginário produzido até então sobre a África. Um imaginário negativo e bastante fortalecido no século XIX, e que como aponta Paul Stoller (2005) via no continente e em seus habitantes uma diferença que baseada na cor de pele - vista como determinante insuperável e hierarquizante - seria um impedimento ao desenvolvimento das capacidades intelectuais.

Se se afastam dessa noção preconceituosa, esses dois filmes também não trabalham com percepções que privilegiam os países africanos de acordo com uma ótica idealizada. Neles, não será vista uma África da tradição e da pureza, o paraíso encantado e perdido ou, como aponta, Daniela Dumaresq (2007a), não será visto um continente com florestas, savanas e animais selvagens. A escolha é privilegiar a África contemporânea, suas cidades, os subúrbios e seus habitantes<sup>8</sup>.

Daniela Dumaresq (op. cit) argumenta que ao ao filmar o rito de maneira direta *Os mestres loucos* acaba deixando de lado a ideia de que o outro deve ser tratado de maneira engrandecida, assim como acontece com o mito do “bom selvagem”. Por outro lado, ao eleger um homem negro, pobre e imigrante como o herói, que luta dia a dia pela sobrevivência, *Eu, um negro* acaba por romper com o imaginário de um herói épico, forte e engenhoso<sup>9</sup>.

*Os mestres loucos* e *Eu, um negro*, abordam ainda um continente - mais especificamente dois países, Costa do Ouro e Costa do Marfim, respectivamente -, em agitação pois que estava passando por uma crescente urbanização e apresentava problemas semelhantes aos de qualquer grande cidade do mundo. Não obstante, esse deslocamento para

<sup>6</sup> A Costa do Ouro (Gana), país onde foi filmado *Os mestres loucos*, tornou-se independente em março de 1967. A Costa do Marfim, país onde foi filmado *Eu, um negro*, tornou-se independente em agosto de 1960.

<sup>7</sup> *Os mestres loucos* (1954-55) e *Eu, um negro* (1957-58) formam juntamente com *Jaguar* (1954-67) o que é chamado de “trilogia migratória”, pois os três abordam, à sua maneira e entre outras coisas, homens que em busca de trabalho e melhores condições de vida, saem de suas terras em direção aos grandes centros africanos.

<sup>8</sup> Como aponta Gonçalves (op. cit), Rouch também se interessava pela tradição, mas, tanto quanto se interessava pelas transformações.

<sup>9</sup> Seguindo os passos do texto de Benjamin “Paris, do Segundo Império”, a autora aponta que o herói clássico não é mais possível na modernidade, a não ser que seja encarnado por elementos da população pobre. Por isso, ao enxergar maior proximidade entre Robinson (personagem principal do filme) e um trapaceiro, Dumaresq acaba por apontá-lo como um herói moderno, que, diferente do herói retratado pelos filmes norte-americanos, não coleciona vitórias.

a cidade, acontece em diferentes graus, pois, como aponta Dumaresq (op cit.), em *Os mestres loucos*, embora o rito se dê em sua relação com a cidade, esta é suplantada em detrimento do cerimonial, enquanto que em *Eu, um negro*, ela é o lugar onde tudo acontece.

Guardam semelhanças também porque estão ambos envolvidos em polêmicas. *Os mestres loucos* porque, apesar das intenções do realizador em demonstrar os malefícios do colonialismo europeu, por causa das suas imagens impactantes acabam por ter uma leitura diversa da intencionada. *Eu, um negro*, apesar de não ser a primeira tentativa<sup>10</sup> de mesclar a experiência etnográfica com inserção de elementos ficcionais - no que vai ser chamado de etno-ficção - é primeiro o filme do gênero a ser lançado. E, por esse hibridismo causou reações tanto do campo antropológico como do cinematográfico<sup>11</sup>.

Renato Sztutman<sup>12</sup> em palestra proferida por ocasião da Mostra e do Colóquio Jean Rouch, promovidos pela Cinemateca Brasileira, entre junho e julho de 2009, apontou que a partir de Rouch os africanos deixaram de ser imaginados para imaginar. Ele estava referindo-se a *Petit à petit*, de 1970, mas, se pensarmos que este filme somente foi possível depois das primeiras experiências nas quais fazer o etnográfico flertou com a ficção, podemos pensar então que com Rouch os africanos não apenas são imaginados como também têm a possibilidade de manifestar o que imaginam.

Debrucemo-nos, então, sobre os filmes.

---

<sup>10</sup> *Jaguar* é conhecido como a primeira etno-ficção de Rouch. Ainda que o antropólogo tenha iniciado suas filmagens ao mesmo tempo em que era produzido *Os mestres loucos*, o filme foi lançado apenas em 1967. Foi a partir dele que se construiu um novo modo de fazer cinema unindo etnografia e ficção como um modo de descobrir o outro. O filme nasce de uma ideia de Damouré que após acompanhar Rouch em várias empreitadas sugere fazer um filme “de verdade”, com atores e diálogos, por exemplo. O filme, no qual o próprio Damouré se torna o protagonista, narra as histórias de migrantes que saem de sua terra natal para trabalhar na Costa do Ouro. Durante a viagem e a estada eles descobrem outros povos, outros mundos, transformam-se. Apesar de serem bem sucedidos em sua busca, a perspectiva da volta sempre está presente: precisam ajudar na colheita e contar as histórias que viveram para aqueles que ficaram. O filme torna-se interessante também porque é um exemplo claro de uma verdade propriamente filmica, já que viagem nunca havia sido feita por aqueles homens antes da proposição de Rouch, e porque, muito do que se vê no filme está baseado no acaso e na improvisação.

<sup>11</sup> *Eu, um negro* é exemplar nos dois sentidos, pois se por um lado serve como proposta de elaboração de meios mais dialógicos de pesquisa e que levam em conta a imaginação dos sujeitos (daí a polêmica que o envolve), por outro aparece como uma influência para cineastas que formarão a *Nouvelle Vague* francesa, como Jean-Luc Godard.

<sup>12</sup> Agradeço ao professor Renato Sztutman por me fornecer o texto sobre o qual foi baseada sua apresentação no evento.

## ***OS MESTRES LOUCOS***

### **Colonialismo e terapia coletiva manifestos no rito**

*After some fifty films showing possession I have no more idea than I did at the outset as to what the techniques of possession are. At first we thought these rituals were essentially therapeutic, that they were for curing purposes. Today we think there is more to it than that: if this is therapy, then it is group therapy, social curing, as well as individual therapy; for example, the possession of the Hauka cult, which was a reaction against the colonial power of the British and French authorities (ROUCH, 1995:222).*

*Os mestres loucos* (1954-55) é um dos mais conhecidos filmes do antropólogo Jean Rouch e se encaixa na série mais etnográfica do realizador, pois trata de um ritual de possessão. É considerado por alguns autores (GONÇALVES, op.cit.; SZTUTMAN, 2005) um marco por se distanciar dos documentários produzidos até então e, pela busca presente desde seus projetos iniciais, de uma nova linguagem que pudesse transpor para as telas as pesquisas e as sensações vivenciadas pelo etnógrafo.

Em palestra ministrada na Cinemateca Brasileira de São Paulo em julho de 2009, Philippe Lourdou, professor de cinema antropológico da Universidade Paris X, acentuou que *Os mestres loucos* segue as experimentações principiadas em filmes anteriores de Rouch como a identificação nominativa das pessoas, a preocupação descritiva e terminológica, a tradução dos termos, a tentativa de familiarização do espectador com o universo religioso. Aqui, no entanto, a novidade primordial é a escolha pelo improvisado, demonstrada, por exemplo, nos comentários que não são escritos anteriormente, mas orientados pelas imagens captadas.

O enredo do filme é o seguinte: anos de 1950, pessoas levam suas vidas e seus empregos cotidianamente, mas aos domingos, vão para longe da agitação e do barulho de Accra (então capital da Costa do Ouro, hoje denominada como Gana), para transformarem-se, contorcem-se, fazem sacrifícios. Tudo isso porque são Haouka e fazem parte de uma seita na qual são possuídas por espíritos que de alguma forma refletem e ritualizam a nova situação vivida pelos habitantes das cidades africanas. O encontro com os Haouka acontece ainda em seu primeiro filme, sobre isso, Rouch (1995a: 223) escreve:

*They were still very rare at this time in the villages of Niger, but represented shifts in the traditional pantheon, the new “gods of power”, the genius of French and British colonial rule, the spirits of technology whom one could easily recognize because they behaved like Europeans – they had brusque gestures and always seemed to be angry, just as Europeans were supposed to be. They burnt themselves*

*with firebrands because they did not fear fire. They slobbered greatly because of the tongue stirring up saliva to create a kind of emulsion like mayonnaise! That is the distinctive sign of their possession.*

O filme pode ser dividido em três momentos: no primeiro deles Rouch nos apresenta, com sua voz *off*, a cidade de Accra (“a Babilônia negra”) em seu contexto urbano e de trabalho. O segundo é o do ritual propriamente dito: a partir de um dado momento, aquelas pessoas já não são mais elas mesmas, são Haouka - retorcem seus corpos, reviram seus olhos, brincam com fogo, comem cachorros, “incorporam” autoridades coloniais inglesas e francesas. É como se o cerimonial fosse um modo de inverter por alguns instantes as hierarquias para que a vida continuasse seguindo, como será mostrado no terceiro momento. Aí estamos de volta ao barulho de Accra agora com seus trabalhadores não mais indivíduos entre outros, mas aqueles que no dia anterior presenciamos no contexto cerimonial.

O projeto foi concebido a pedido dos sacerdotes da religião e, por suas imagens, que incluem comparações com os cerimoniais militares anglo-saxões, o sacrifício e a degustação de um cachorro, causou muitas polêmicas. A sua primeira exibição no *Museu do Homem* de Paris foi emblemática. Nela estavam presentes além de Marcel Griaule (então orientador de Rouch), africanistas e intelectuais franceses e africanos. Após 28 minutos de filme o descontentamento foi geral. A rigor quase ninguém gostou dele, cada um daqueles espectadores teve seus motivos. O que mais preocupava a todos era a possível apropriação preconceituosa do filme, que, nesse sentido, poderia reforçar uma visão negativa do público europeu com relação ao continente africano.

Ao que parece, naquela ocasião apenas Luc de Heusch, antropólogo belga, especialista em estudos africanos, à época, associado ao Surrealismo, se colocou a favor de Rouch, pois via no filme “a imagem escandalosa, corrosiva e, portanto, irrefutável de nossa sociedade” (ROUCH apud GONÇALVES, 2008: 37). Por fim, o filme foi melhor aceito entre artistas (cineastas e surrealistas) do que pela academia (GONÇALVES, op. cit.; SZTUTMAN, 2009).

Não se pode deixar de considerar, entretanto, que as interpretações, sejam elas positivas ou negativas, sem dúvida dependem das referências e expectativas de quem assiste ao filme e, assim, de que modo prefere vê-lo. A “versão” do público pode, nesse sentido, ser diferente das intenções do cineasta – como veremos a seguir, é o que parece acontecer com o filme de Rouch -, pois, os dois lados podem não compartilhar os mesmos códigos, causando, assim, alguns desencontros e desentendimentos.

Opiniões divergentes e diversos debates podem ser suscitados porque *Os mestres loucos* definitivamente não é um filme fácil de ser assistido. E, de alguma forma isso nos é



advertido logo nas cartelas iniciais do filme, que apesar de conter algumas cenas fortes, é um convite para um encontro com o desconhecido:

“O produtor, ao apresentar este filme, sem concessões, nem simulações, adverte sobre a violência e a crueldade de certas cenas, mas quer que você participe de um ritual que é uma solução particular para o problema da readaptação e que mostra como certos africanos veem nossa civilização ocidental” (Grifos da cartela)<sup>13</sup>.

Ao som de uma banda e com uma imagem em *still* de dedos sobre o altar do sacrifício que reconheceremos mais tarde, Rouch (e/ou produtor) introduz os créditos do filme e mais textos que explicam o contexto no qual ele foi produzido. Mais uma vez então, nos chama a entrar no jogo: “Vindos da selva para as cidades da África Negra, os jovens entram em conflito com civilização moderna [mecânica]. Assim se formou, em 1927, a seita dos Haoukas. Este filme mostra um episódio na vida dos Haoukas, de Accra. Ele foi realizado a pedido dos sacerdotes Mountyeba e Moukayla. Nenhuma cena é proibida ou secreta e estão à disposição de quem quiser ‘jogar’ bem. Este ‘jogo’ violento é apenas o reflexo de nossa civilização.”

A tela escurece e rapidamente somos levados à agitação de Accra (Gana), suas ruas, os carros que vão e vêm, seus operários serão então descritos verbal e imagetivamente por Rouch. É nesse ponto, que pela primeira vez, a voz *off* do diretor aparece. A cidade é identificada por ele como a “Babilônia Negra”. Seus trabalhadores, muitos deles vindos do Níger, Nigéria, Sudão, Burkina Faso são mostrados cada qual em suas ocupações. Eles são estivadores, contrabandistas, carregadores, cortadores de grama, fabricantes de peruca, matadores de mosquitos, vendedores de garrafas de cerveja, pastores, vendedores de latas vazias ou de madeira, limpadores de bueiro, mineiros.

Accra, lugar onde estão essas pessoas, se anima todos os dias e noites ao som do calipso tocado nos bares. Nos fins de semana, as mais variadas movimentações acontecem. Diante da câmera de Rouch passam os cortejos Iorubá, manifestações das prostitutas que buscam melhores salários, “as irmãs de Cristo que cantam sua fé”, fanfarras. Em todas essas mobilizações, muitas das pessoas não estão indiferentes à câmera, pelo contrário. Eles a encaram, se expõem para ela. Não há certeza quanto aos momentos no qual tudo isso acontece. No entanto, a montagem que coloca toda essa movimentação de modo contínuo faz pensar na agitação e na diversidade do lugar, onde muitas coisas podem acontecer de maneira sucessiva e/ou concomitante.

---

<sup>13</sup> O filme foi narrado em francês, as citações que seguem são baseadas nas legendas do DVD.



Accra: trânsito, cortejo lorubá, protesto das prostitutas e irmãs de Cristo

É no meio de toda essa agitação - mais tarde contrastada com o local apartado onde ocorrerá a ritualização - que vêm à tona as primeiras imagens do ritual propriamente dito<sup>14</sup>. A mudança repentina de um cenário para outro é articulada com a voz de Rouch que, mais uma vez, pretende situar o espectador: “Diante deste barulho, diante destas fanfarras, homens vindos das calmas savanas do Norte precisam se refugiar nos bairros da cidade e lá, em todas as noites dominicais há cerimônias que nós ainda conhecemos muito mal. Eles chamam os deuses novos, os deuses da cidade, os deuses da tecnologia”.

Somos então levados de volta a Accra e, assim, inseridos no “quartel general” Haouka, o mercado de sal. A câmera sem muito se movimentar, quase em plano fechado mostra as ações dos “atores” da cerimônia: jogam cartas, tocam um violino de uma só corda, fingem ler jornal, dormem. Mas, aos domingos, eles afastam-se da cidade para cumprir seus ritos.

Então, a câmera trêmula - conotadora de uma linguagem do real, que confere autenticidade à imagem - de Rouch acompanha aquelas pessoas que para chegarem onde desejam, um terreno longínquo e difícil acesso, precisam alugar carros, pegar estradas rodeadas pelo mato e ainda andar por uma hora. A propriedade - pertencente a um dos sacerdotes da seita, Mountyeba, homem vindo do Níger, plantador de cacau -, parece estar preparada para recebê-los. Por ser um acontecimento no qual são ritualizadas (“mimetizadas”) as hierarquias sociais e políticas, tudo tem que estar no seu lugar.

De cima para baixo, começamos a conhecer o espaço onde a cerimônia se realizará. Panos coloridos pendurados em varais são, deste modo descritos como bandeiras inglesas. Logo abaixo delas, a aproximação e o *close* nos levam a elementos justapostos que formam a estátua do governador<sup>15</sup> “com seus bigodes, seus sabre, seu fuzil, seus cabelos”.

No plano seguinte vemos um homem saindo das matas que cercam o terreno. Sabemos então, que a primeira parte da cerimônia é constituída pela apresentação de um novato que,

<sup>14</sup> Interessante notar que elas parecem ter sido filmadas à noite, apesar de tudo que veremos adiante parecer acontecer predominantemente em um período diurno.

<sup>15</sup> Segundo Dumaresq, mais importante do que a semelhança, a continuidade entre estátua e pessoas, é o que ela simboliza. Do mesmo modo podemos pensar na simbologia dos gestos Hauoka que são bastante exagerados.

por sua condição, é impedido de participar plenamente do ritual. Em sua segunda parte, os homens confessam-se publicamente: um está impotente por ter mantido relações sexuais com a mulher de um amigo; outro, agitado, considera-se deselegante por não tomar banho ou perfumar-se; outro ainda, agachado e trêmulo, diz ter negado, por diversas vezes a existência dos Haouka.

Um carneiro e uma galinha são doados por um dos homens. A câmera, lentamente nos mostra o doador, o primeiro animal e o altar que em breve será encharcado pelo sangue dos dois bichos oferecidos. Um apito é tocado e formam-se duas filas: de um lado estão os sentenciados e de outro aqueles que estão na situação contrária. Após juramento, aqueles que foram penalizados são colocados para fora do círculo sagrado. Só poderão voltar quando estiverem possuídos.

O sangue é também derrubado sobre um cupinzeiro pintado que simboliza mais um elemento do poder, o palácio do governador, que fica entre um cartaz de cinema do filme “A marca do Zorro” e do Secretário Geral, onde são conservados e protegidos os ovos que mais tarde servirão para algo bem específico.



*Bandeiras, governador e seu palácio*

O local, purificado algumas horas antes, está agora envolvido pelo som do violino. Estão todos à espera de um cachorro. Como se imaginasse as possíveis perguntas de um espectador, Rouch antecipa-se, pergunta e ele mesmo responde: “Por que um cão? Porque, justamente, é um alimento totalmente proibido. Se os Haouka matam e comem um cão mostram que são mais fortes que os outros homens, negros ou brancos”. Em última instância, comer um cachorro - para muitos, um bicho de estimação que algumas vezes evocamos como membro da família e que, por sua proximidade é interditado na cultura ocidental –, significa ultrapassar limites impostos pela ordem<sup>16</sup>.

<sup>16</sup> Interessante notar que outros animais são sacrificados durante o rito, mas, não causam a mesma comoção que as imagens do cão sangrando após abate.

Um homem aparece com um cão em seus braços e com ele permanece no colo, enquanto são dados os passos iniciais que levarão à possessão. A dança em círculo, conduzida por Mountyeba, e ainda ao som do violino, conduz às primeiras transformações.

A câmera aproxima-se de um homem mostrado com a totalidade de seu corpo que começa a ser possuído: sua baba corre pela boca, os pés e os braços começam a tremer. Outro homem é focalizado: sua mão está sobre a perna, ele treme, também inicia sua possessão, seu corpo e sua cabeça são também tomados pelo mesmo efeito. Outro ergue-se, vem para frente da câmera, com rifles de madeira em suas mãos. Ele é o Cabo da Guarda que após cumprimentar as pessoas pede fogo para friccionar no corpo e comprovar que a partir daquele momento não era mais ele mesmo, mas um Haouka.

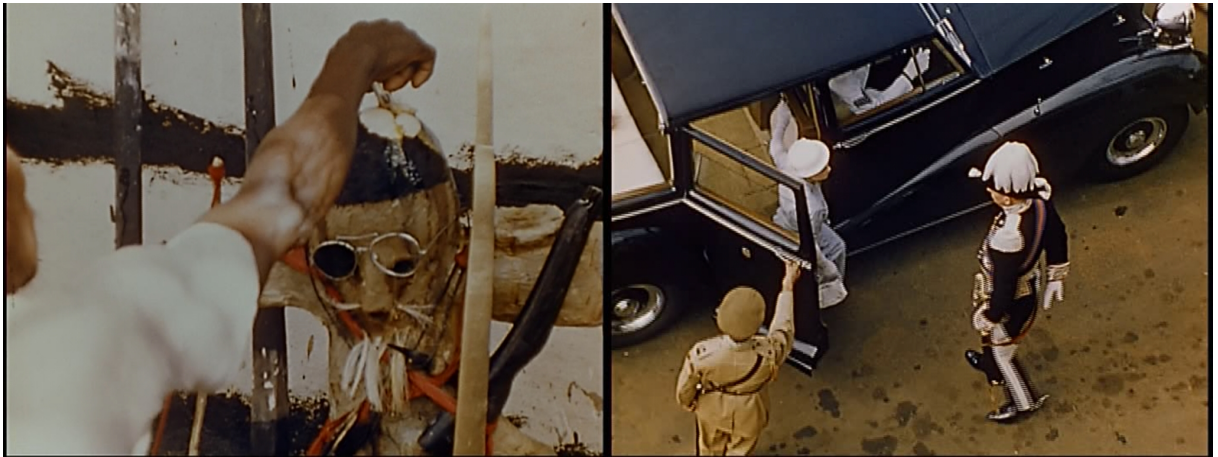
Do mesmo modo visualizamos surgirem o Conductor da Locomotiva, Capitão Malia, a Senhora Lokotoro. Cada um cumpre o seu papel. O primeiro junta os “rifles” dispostos no meio do terreno e os transporta ao altar; o segundo marcha como preza o Exército Britânico; a terceira é uma mulher, um espírito feminino, esposa de um médico, mas aqui está “incorporada” por um homem que recebe um vestido. O processo continua e em um canto começa a aparecer o Tenente Malia. Ele está sentado, sua respiração está difícil, seus olhos revirados. Não muito distante dele o Governador também aparece. Ele ofende alguns e é cortejado por outros. Em outra parte, sentada, Magasya, “uma das rainhas das prostitutas de Accra” torna-se a Senhora Salma casada com “um dos primeiros oficiais franceses que vieram ao Níger no final do século passado”. Vestida e amparada, ela vai verificar o palácio do Governador.



*Imagens da possessão*

Em meio à agitação provocada pelo transe um ovo é quebrado na cabeça da estátua que simboliza o Governador. Enquanto antecipa-se mais uma vez e retoma o recurso que explicou a espera pelo cachorro Rouch, pergunta: “Por que um ovo?” Ele mesmo responde com sua voz *off* e suas imagens que deslocam-se bruscamente do terreno afastado, onde acontece o ritual africano, para a Assembleia de Accra, onde acontece o cerimonial britânico. Lá as plumas que enfeitam os chapéus das autoridades são o “modelo” que inspiram a quebra

do ovo. Filmado de cima para baixo, e sem a aproximação que é notada entre os africanos, o grande modelo inspirador para a cerimônia Haouka se revela perante a câmera de Rouch. Este enfatiza: “[...] Se a ordem é diferente, aqui e lá, o protocolo é o mesmo”.



*Cerimonial Hauouka e cerimonial britânico*

Voltamos à propriedade de Mountyeba. Como um observador atento, Rouch vai em busca dos acontecimentos. Ali, os cortes secos e os planos rápidos dão dinâmica ao ritual e conotam a simultaneidade das transformações.

O Governador reúne todos os Haouka, incluindo os que surgiram há pouco, como o General, o soldado Tyémoko, o Secretário-Geral, o Chofer de Caminhão, o Comandante Cruel. Este, instigado pelo Governador e pelo General, e, também para mostrar sua transformação atea fogo ao corpo. No entanto, sua camisa realmente se queima e nesse momento, interessante é notar a fala de Rouch. Ele diz: “O comandante traz e atea fogo à sua camisa de rayon. *Somos* obrigados a apagar o fogo do Comandante Cruel” (Destaque meu). Rouch não está em frente à tela, nem mesmo aparece para apagar o fogo, isso é feito pelos membros da seita. Entretanto, isso demonstra seu envolvimento com o que está sendo filmado.

Aqueles homens se agrupam no que é chamada de “Reunião do Cão”, precisam deliberar sobre o destino do cachorro que aguardavam há algumas horas e que ainda encontra-se no colo de um deles. Em meio à inquietação dos Haouka, o cão é degolado. Somos poupados do sacrifício e do esquartejamento do cão, que não são mostrados, mas podem ser imaginados. Agora, a saliva que escorre pelo rosto mistura-se ao sangue do cachorro recentemente morto, já que as pessoas antecipam-se para lambê-lo e bebê-lo diretamente do altar.

Uma nova reunião é imprescindível, pois, é preciso pensar se o animal deve ser comido cru ou cozido. A degustação acontece, depois de decidirem pela segunda opção, de forma rápida ali mesmo. Alguns daqueles homens, inclusive, sem medo da água fervente buscam os melhores pedaços ainda dentro da panela com água quente, sem nenhuma proteção nas mãos.



*Imagens do cão*

Após guardarem os pedaços que sobram para os que não puderam estar presentes é necessário apressar-se, já é tarde e os carros alugados devem partir. As crises são encerradas no Palácio do Governador. E mesmo aqueles que não querem ir embora precisam voltar à Accra.

Retornamos então à cidade, com sua agitação e os carros que vão e vêm. Lá é onde reencontraremos e seremos devidamente apresentados aos personagens que no dia anterior presenciemos em um contexto ritual. Agora eles nos serão mostrados em sua situação de trabalho. As imagens que seguem terão uma estrutura mais ou menos parecida. Enquanto dá nomes e apresenta as profissões e tarefas que desempenham os Haouka, imagens de ontem (momento extraordinário) e de hoje (cotidiano) alternam-se, com o intuito de mostrar as diferenças entre um e outro dia, os *closes* e os *flashbacks* são muito importantes, nesse sentido.

As observações finais de Rouch vão confirmar o que nos é mostrado nas cartelas iniciais, reforçando o rito como um remédio que instaura a normalidade e a integração daqueles homens ao meio. Ele nos diz: “[...] Comparando seus rostos com os rostos horríveis da véspera, não podemos deixar de nos perguntar se esses africanos não conhecem certos remédios que permitem que eles não sejam anormais, mas perfeitamente integrados a seu meio. Remédios que nós ainda não conhecemos”.



*Momento extraordinário e cotidiano*

## Repercussões

Algumas imagens do filme podem chocar. Por isso sua recepção teve distintas e divergentes reações. O impacto negativo foi tamanho que o orientador de Rouch, Marcel Griaule sugeriu que a película fosse queimada; o filme foi proibido nas colônias britânicas, pois, seu conteúdo - que inclui comparações com os cerimoniais militares anglo-saxões - supostamente feria as imagens do Exército e da Rainha; intelectuais franceses e africanos pensavam no filme como uma reiteração do racismo europeu e um entrave ao processo de descolonização de seus países. Os mal-entendidos foram tantos que o filme foi restrito a pequenos grupos de frequentadores de cineclubes (GONÇALVES, 2008; ROUCH, 1995).

O filme enquanto obra de arte possui uma autonomia quando é lançado ao mundo, e neste sentido, é muito difícil saber como será recepcionado. Anos depois, quando perguntado por que deu ao ritual um cunho amansador, pois, ao sugerir que a representação seria uma espécie compensação, que deste modo, impediria as lutas anti-coloniais, Rouch (2005) tenta se defender. Diz ter se arrependido. De qualquer modo, Rouch preferia pensar nele como uma maneira de tornar público um ritual que por suas supostas desordens havia sido proibido pelas autoridades e que, além disso, entendia como um modo coletivo de terapia intrinsecamente ligado ao colonialismo implementado por franceses e ingleses. (ROUCH, 1995a:224-25):

*When the first signs of Hauka cult emerged back in 1927 the colonial administration was opposed to them and wasted no in banning the rituals as causing disorder. The persecution of the Hauka, like all religions persecution, merely augmented the prestige of new gods, who thereby became gods recognized (in this sense only) by French and British who, by proscribing them, gave them their letters patent. So I quickly realized the importance of doing a film on the subject.*

*When I was in Accra in 1954 some migrants from Niger were living there. In that period Accra, capital of the Gold Coast, was also the mecca of the Hauka cult, its chief religious center. Some of these people had come to see my earlier film at the British Council, and after the screening they asked me to make another film with them, which they could later use in their own possession rituals. This was how *Les maîtres fous* came to be made. We really do not know what the consequences would have been of a ritual projection of *Les maîtres fous* by the Crazy Masters themselves: the film was banned right away by the British as “an insult to the Queen” and because of its “cruelty to animals”. This “insult” was because film shows an egg being broken on the head of an imaging representing the Governor-General, in imitation of the real Governor-General's plumes cascading over his ceremonial helmet; the “cruelty” came in the form of the bloody sacrifice, dismemberment, and cooking of a dog, and its public consumption by the members of the sect. Nevertheless, their devotion to the most violent images had a very stimulating echo for me. Today, there are no new Hauka spirits and the former ones have already become embedded in the traditional mythology – they have become the rowdy son of Dongo, the thunder of god – and the film is no longer banned at the Sorbonne or in black African cinemas as it had been for many years. We now find that this particular film is one of the very rare audiovisual documents of what I might call the “concert of colonial power”, as it was understood by adepts of the hauka cult. It let's us sketch a theory of that concept in nonliterate societies. The possession dance is based on the collective participation of people - “horses”, priests, musicians, villagers or urbanites – in a legend, a conception, of a historic event.*

*This profound improvisation, if it is rejected (leaves collective trace) in an example of the trance of separation also seen among the possessed people of Maradi in Eastern Niger under the influence of hallucinogen of the datura family. On the contrary, if the possession is shared by member of the public who are amongst faithful, it becomes the progressive ritual elaboration of a myth, of an object of belief, a conception.*

*That is how *Les maîtres fous*, long rejected by the Africans, has now become a historic film giving a rather precise image of what British and French colonialism was.*

Para Daniela Dumaresq (op.cit), o filme opera, entretanto, em um espaço limítrofe entre a tradição documental ainda vigente e as inovações que o filme propõe. O uso da voz em *off*, nesse sentido, é um grande exemplo. Assim, se no início do filme, juntamente com as cartelas, ela parece representar a objetividade e a impessoalidade da voz-de-Deus, marcada pela cientificidade que organiza o discurso e fecha-se para interpretações diversas, durante o filme ela abre-se para o acontecimento, e deixa de apenas explicá-lo para dele parecer fazer parte.

Por mais que caminhem entre esses dois registros, a autora pontua que os comentários de Rouch, assim como explicações, cartelas, quase 30 minutos de imagens não seriam suficientes para minimizar o impacto da violência, para fazê-lo aceitável ou para que a exploração colonial fosse denunciada. As imagens fortes, produzidas pelos Hauoka, acabam por desfocar a crítica ao colonialismo e à violência trazida por ele, violência que, por sua vez, o público não informado vê no rito. (DUMARESQ, 2007; MENEZES, 2009).

Outro “problema” do filme, como aponta Dumaresq (op. cit), reside ainda no fato de



que o público que ao assiste filme nem sempre será de especialistas. Ou seja, pessoas comuns que nem sempre estarão atentas para as intenções do filme, ou, dispostas a ultrapassar as barreiras culturais para entender o rito por si só. Nesse caso, a cena da morte e da degustação do cachorro seria de acesso difícil a uma plateia que passada pelo “processo civilizador” e adquiridos os sentimentos de delicadeza, vê no sacrifício do cachorro mais uma aproximação com a animalidade que uma reflexão sobre os males impostos pelo colonialismo. Ainda mais se considerarmos que as informações que completam o contexto do rito e do filme – e que nesse sentido poderia ajudar na recepção do filme por uma plateia que não compartilha os mesmos códigos culturais Hauoka -, estão fora dele. Os comentários, que estão dentro do filme, de Rouch não seriam suficientes como mediadores das diferenças ou para explicar as simbologias, inviabilizando, assim, as possíveis críticas de Rouch ao colonialismo.

Renato Sztutman (2009) considera que o filme queria negar aquilo pelo qual estava sendo acusado, ou seja, o racismo e a justificação da intervenção colonial. Acredita que o afastamento das características do registro etnográfico o leva em direção a uma nova concepção fílmica que privilegia o amálgama entre câmera, ritual, realidade e imaginação.

Então ao mesmo tempo em que o antropólogo com sua câmera se deixam afetar, eles também afetam e podem ser capazes de catalisar o cerimonial. Sztutman (op. cit) argumenta ainda que *Os mestres loucos* é o alicerce que funda o estilo rouchiano de fazer cinema já que é a partir dele que fundamenta a vontade contestadora e provocadora que será vista em seus filmes posteriores.

Mais de cinquenta anos após sua filmagem, *Os mestres loucos* continua a ser um convite para entrarmos em contato com o desconhecido. O convite está aberto para aqueles dispostos a pensar o outro em suas especificidades. Não nos esqueçamos de atentar, entretanto, que por outro lado, as imagens demonstram também - e isso é importante-, que, se nós podemos pensar sobre o outro, o outro também é capaz de pensar sobre nós. Ou seja, se o colonizador e, mesmo o antropólogo tinham até então a exclusividade no olhar, o filme demonstra que o colonizado não é indiferente à sua presença, pois, reflete sobre ela e a incorpora em sua experiência ritualística.

## ***EU, UM NEGRO***

### **O recuo do autor e a cessão do espaço**

*Para mim, etnógrafo e cineasta, não existe quase barreira entre filme documentário e filme de ficção. O cinema, a arte do duplo, é sempre a transição do mundo real para ao mundo imaginário, e etnografia, a ciência dos sistemas de pensamentos dos outros, é um permanente cruzar de um universo conceitual para outro; ginástica acrobática, em que perder o pé é o mínimo dos riscos (ROUCH apud GONÇALVES, 2008:07).*

Em *Eu, um negro* (1957-58), a primeira etno-ficção lançada por Rouch, versões da realidade e do imaginário mesclam-se na (re)construção e na (re)invenção dos sujeitos-personagens que refletem sua condição de migrantes e trabalhadores que saem do Níger e chegam à Costa do Marfim em busca de melhores condições de vida. Aqui a voz *off* de Rouch, tão questionada por sua onipresença e onipotência em *Os mestres loucos*, aparece em momentos pontuais, situando os dias da semana, separando-os entre os momentos de sonho e a realidade vivida.

O filme foi sugerido e “improvisado” e, além de inserir elementos ficcionais cede espaço para que os seus interlocutores falem por si mesmos. E isso já no início do filme; quando, antes do segundo minuto Rouch literalmente passa a palavra a Oumarou Ganda ou Edward G. Robinson (como é denominado no filme), ex-combatente da guerra da Indochina e principal personagem da trama. Assim, ao invés de continuar sendo o único a comentar a situação como alguém que a vê com certa distância, ou como uma descrição etnográfica, Rouch recua e possibilita aos sujeitos diretamente implicados na questão, o direito de colaborarem na condução da narrativa.

De tal modo, Rouch nos apresenta Abidjan, capital da Costa do Marfim, mais uma cidade africana inserida entre o tradicional e moderno, para onde vão jovens em busca de melhores condições de vida. Muitos deles são, no entanto, um problema para a cidade, pois, nem todos conseguem emprego. Com imagens intercaladas de jovens sentados na calçada e das ruas da cidade lotadas de carros, caminhões e trens o antropólogo inicia a narração, a primeira de seis pequenas, mas consistentes intervenções: “Todo dia, jovens parecidos com os personagens deste filme chegam às cidades da África. Eles abandonaram a escola ou a família para tentar entrar no mundo moderno. Não sabem fazer nada e fazem tudo. São uma das doenças das novas cidades africanas: os jovens desempregados. Essa juventude, prensada entre a tradição e a tecnologia entre o Islamismo e o álcool, não renunciou às suas crenças

mas cultua os ídolos modernos do boxe e do cinema. Durante 6 meses, segui um grupo de jovens migrantes nigerianos a Treichville, bairro de Abidjan. Propus fazermos um filme em que eles representariam a si mesmos em que eles teriam direito a fazer tudo e a dizer tudo. Foi assim que improvisamos este filme. Um deles, Eddie Constantine, foi tão fiel a seu personagem Lenny Caution, agente federal americano que, durante as filmagens foi condenado a três meses de prisão. Para o outro, Edward G. Robinson o filme tornou-se um espelho no qual se descobriu: o ex-combatente da Indochina, perseguido pelo pai porque perdeu a guerra. Ele é o herói do filme. Passo a palavra a ele”.

Robinson, não sem antes acenar para nós, literalmente toma a palavra e, sob uma placa em que se lê Treichville diz: “Senhoras, senhoritas e senhores, quero lhes apresentar Treichville!”

Com um fundo musical aparecem os primeiros créditos. Assim como em um filme de ficção os verdadeiros nomes dos personagens aparecem ao lado dos nomes inventados (ou melhor, tomados de empréstimo). Robinson, o herói do filme é Oumarou Ganda, Lenny Cation, agente federal norte-americano, é Petit Touré e assim acontece com todos os “personagens” que aparecem diante da câmera<sup>17</sup>.



Somos apresentados Eddie Constantine e Edward G. Robinson, que tomará a palavra

Engraçado notar que quase todos os personagens escolhem pseudônimos em inglês (na verdade nomes de atores de Hollywood) o que demonstra uma influência da cultura e do cinema estadunidenses e não apenas nos nomes. De tal modo que, além de Robinson e Caution, conheceremos Tarzan, Jeanne... Veremos ainda cartazes de filmes de faroeste sendo focalizados ao som de cavalos e tiros e também ouviremos uma comparação entre africanos e americanos que, segundo Robinson são iguais quando se trata de consumo de carros.

<sup>17</sup> Apesar de “assumirem” outros nomes e mesmo “papéis” cabe atentar para o que escreve Célia Maria Cassiano (2002:11) sobre *Eu, um negro*: “Por estarem vivendo situações que lhes são familiares, incluindo os impre vistos que surgem, as pessoas filmadas estão muito à vontade o tempo todo e com isso se estabelece um clima de cumplicidade entre as pessoas e a câmera”.

De volta ao filme, é o próprio Robinson que se apresenta e, nos apresenta a sua Abidjan, em especial os espaços que nela ocupa primeiro, Treichville, subúrbio da cidade, depois o porto, o lugar onde descarrega sacos, os bares e festas que frequenta e que chama todos a conhecer: “Senhoras, senhoritas e senhores, quero lhes apresentar Treichville! Enfim, Treichville! Treichville. Vamos mostrar o que é a cidade de Treichville... o que é Treichville de verdade”.

Imagens feitas de cima mostram Abidjan ao som de uma música que parece exaltar a cidade. Esta é diminuída para que Rouch volte a situar o espectador – é a segunda vez que sua voz se faz presente. Ele diz que há quatro bairros em Abidjan e atém-se principalmente ao bairro habitado pelo protagonista do filme que, ao ser nomeado toma a palavra e esclarece que não chama Edward G. Robinson, mas, que adotou o apelido por ser parecido com o ator de mesmo nome. Nesse momento, a câmera que estava mostrando a cidade por meio de planos abertos, desloca-se lentamente de cima para baixo e passa a focalizar Robinson em sua busca por emprego.

Essa intercalação de discursos que são, ora de Rouch, ora de seus interlocutores se dá durante toda a película. Apesar de haver poucas imagens com ângulos subjetivos as diferenças de visão e discurso são claras talvez porque da parte do realizador, mesmo que haja comprometimento – como será demonstrado ao longo desse trabalho -, ele sempre terá um olhar de fora. Por parte do personagem a visão de quem vive aquela vida. Podem não ser, entretanto, visões e experiências opostas, mas complementares.

O filme continua e a câmera de Rouch acompanha os passos e os questionamentos de Robinson pelas ruas (do bairro comercial) de Abidjan. É primeira vez, no filme, que ele começa a pensar sua condição de homem negro, pobre, habitante de um bairro popular<sup>18</sup> e, que está fora do seu país de origem. É bom lembrar que por conta das dificuldades técnicas que não permitiam o som em sincronia com a imagem, o registro sonoro se dá após as filmagens e variam, pois, em alguns momentos os personagens parecem estar dublando a si mesmos, em outros conversam entre eles, e, em outros refletem sobre si e os outros. Interessante é notar que uma limitação técnica acaba por tornar-se benefício, pois, permite o (re)encontro a (re)descoberta de si e do outro por meio da memória e da imaginação.

Pois bem, enquanto o barco que toma para chegar a Treichville, se afasta, se afastam também as ruas arborizadas, cheias de carros e edifícios. Robinson vira para o outro lado, e vê o bairro onde mora e continua os “pensamentos”: “[...] Meu Deus, como a vida é complicada.

<sup>18</sup> Curiosamente as casas dos migrantes não são mostradas do lado de dentro. Aliás, quase nenhum ambiente é. As exceções são os bares que frequentam, o clube de boxe e um quarto da casa de Dorothy Lamour.

Como é triste! Tem gente que vive bem, que come bem e que mora perto de Deus... porque moram em edifícios. E eu... eu moro do outro lado. Moro em Treichville. Nós moramos em casas... mas que não são bem-feitas como as outras. Nossas vidas são diferentes. Eu desço da barca e vou para Treichville. Treichville! Aí está Treichville”. Depois o desembarque o dedo no mapa indica e reforça o lugar onde ele está. E, é como se as águas dividissem não apenas realidades econômicas diversas, mas o que se tem hoje e o que sonha para o futuro.



*As duas margens de Abidjan*

As ruas da cidade continuam a ser mostradas, agora, seu comércio também. Por elas caminha Robinson, no meio de outras pessoas que provavelmente partilham algumas coisas em comum com ele que passa por casas feitas provavelmente de madeira, com as roupas lavadas, estendidas do lado de fora. Ele finalmente chega à Fraternidade Nigeriana onde mora com mais 20 pessoas. Entra rapidamente, depois de encontrar um amigo, mas nós não entramos com ele, a nós espectadores, não é permitido acessar sua residência, a não ser que recorramos à imaginação e/ou às poucas informações que Robinson nos fornece sobre o lugar durante o filme.

A tela torna-se escura, aparece uma cartela<sup>19</sup> em que se lê: A SEMANA. No fundo um cenário onde vê-se apenas a chama de uma vela recém-acesa por alguém que não é mostrado. Mais uma vez a voz *off* de Rouch situa o espectador: “Todos os dias, Robinson e seus amigos procuram trabalho. Cargas que vão para qualquer lugar, por qualquer preço... cobrador, coletor de passagens na estação, vendedor ambulante, vendedor de tecidos de Gana, taberneiro, estivador, ou como Robinson e Elit, carregadores à disposição dos empregadores. Que importa? À noite, eles dividirão os ganhos do dia jogando cartas”.

Outros amigos de Robinson aparecem. Eddie Constantine é vendedor ambulante, vendedor de tecidos, conquistador de mulheres. Ele arruma suas peças que são colocadas no

<sup>19</sup> As cartelas, na verdade fundos escuros com fechos de luz, parecem operar rompimentos que levam à passagem de um momento da história para outro. É como se fôssemos convidados a adentrar um outro capítulo (do livro) da vida de Robinson e seus companheiros.

ombro e, assoviando e cantarolando inicia seu trabalho pelas ruas. Acompanhado pela câmera de Rouch encontra Dorothy Lamour a quem oferece seus panos. A moça resiste, ele começa a cortejá-la sem muito sucesso. Os rostos dos dois são mostrados em plano e contra plano. Ele canta, ela sorri, os dois saem juntos.



*Dorothy e Eddie Constantine*

No porto, com roupas rasgadas, Robinson descarrega sacos. Ele com sacos, os sacos são os amigos, mas vida também é “um saco”. Chega a hora do almoço, e, depois que se come é hora do sono. Na agitação das ruas compram a comida e alimentam-se. Enquanto isso, imagens diversas de víveres são focalizadas. Os outros, aqueles que têm dinheiro podem ir a bons restaurantes. Robinson e Elit comem na “Pensão dos Bozzori” e depois, ali mesmo na calçada, descansam, não precisam voltar para casa porque logo será a hora de retornar ao trabalho. A câmera, à princípio distante, se aproxima, Robinson boceja, seu rosto é focalizado, e do mesmo modo, sua mão. Ele parece dormir. As imagens mudam, são carros indo e vindo. No entanto, a voz *off* (o pensamento interior) de Robinson revela seus sonhos que são interrompidos pela necessidade de voltar ao trabalho que o aguarda.



*Robinson e Elit no porto*

Na volta ele conta a seu camarada os lugares e as mulheres com quem “esteve” baseando-se na origem dos barcos atracados no porto. Rouen, Rocherfort, Oslo, são todas cidades conhecidas de Robinson do tempo em que era cavaleiro. No caminho para casa, após o trabalho, uma parada para jogar cartas. A câmera de Rouch entra na roda para filmar o jogo, ganho por Elit. Robinson não tem a mesma sorte, mas promete se casar com as meninas sentadas na calçada. Algumas delas, captadas em *close*, encaram a câmera e sorriem para ela, denunciando sua presença.

Às seis da tarde é hora de ir ao Bar Ambience, não para beber, mas, para treinar boxe. O protagonista entra, tira suas roupas, começa o aquecimento, quer ser campeão. O ambiente é escuro, entretanto, Robinson se destaca. Há outros homens lá, Tarzan, o motorista de táxi, é um deles. Ele golpeia o saco e é admirado pelo amigo. É com as imagens do rosto de Tarzan que chegamos ao fim-de-semana.

O lugar continua escuro, mas agora estamos na rua. O mesmo recurso da cartela anterior é usado e Rouch intervém dizendo: “Sábado ao meio-dia Treichville revive. Hoje, tudo é possível. Vamos à praia, vamos ao boxe, vamos dançar. Sonhamos acordados” (Grifos meus). Mais uma vez, como foi demonstrado na análise de Os mestres loucos, encontramos no discurso (e, mesmo nas filmagens) o envolvimento de Rouch que não aparece fisicamente em frente às câmeras, é observador que vem de fora, mas, se faz notar, principalmente por meio das imagens que capta. Isso será recorrente ao longo do filme<sup>20</sup>.

Robinson desce a rua, encara a câmera, veste a melhor roupa. Seu amigo Tarzan vem buscá-lo. Juntos, eles vão encontrar Dorothy e Jeanne. É sábado e todos vão à praia. É o dia em que se foge do cotidiano imposto pela semana. É o dia em que diverte e no qual nem os acidentes automobilísticos são permitidos. Entretanto, nem assim pode-se deixar de pensar nas expectativas com relação ao futuro: ter mulher, filhos, uma casa. Se no sábado, tudo é possível, é o tempo do não trabalho, o tempo em que se é feliz, é nesse momento que se pode sonhar acordado - e Robinson sonha: sonha em ser campeão mundial de boxe, e ser conhecido como Ray Sugar Robinson.

De repente somos levados a um ringue de boxe. De um lado Robinson e seu treinador Tarzan, do outro o adversário. Uma música percussiva embala o duelo que começa. No segundo *round* o oponente é derrotado e Robinson sagra-se vencedor. É aplaudido, por um

---

<sup>20</sup> Dumaresq (2007:187) aponta, no entanto, para a diferença que existe nesse filme entre realizador e narrador. Rouch ocupa as duas funções no entanto, elas não se confundem. Segundo ela, o narrador poderia ser classificado como mais uma personagem criada pelo realizador, uma personagem que embora fale em primeira pessoa, mantém a distância de quem somente observa, mesmo que pareça saber mais do que revela. O realizador, por seu turno, não está, nem se coloca afastado dos acontecimentos.

único espectador, mas infelizmente aquilo não é verdade. Os verdadeiros lutadores virão à seguir. Robinson está assistindo ao embate, é mais um entre tantos outros sentados na plateia.



*Momento atual e virtual se misturam na vida de Robinson*

Como aponta Dumaresq (2007b) não há um recurso fílmico que nos mostre que a luta de boxe é um sonho, supomos, no entanto, que a falta desse recurso parece mostrar que sonho e realidade convivem na vida das pessoas ou ainda que, a divisão entre ficção e realidade é o que menos importa. Do mesmo modo, as lutas que se passam podem ser vistas como o embate entre a existência atual e a vida virtual de Robinson, porém aqui não há vencedor pois ambas situações coexistem no herói do filme.

“O dia seguinte ao sábado é o”... DOMINGO. Rouch nos diz: “No domingo tentamos realizar o sonho da véspera. Buscando a sorte como Constantine ou pedindo a ajuda a Deus, como Robinson, nos encontramos, à noite, na Goumbé. A Goumbé é a verdadeira família desses estrangeiros. Lá, nós dividimos tudo. Os sonhos de faroeste e os ritmos tradicionais. É o único momento onde somos nós mesmos, entre os nossos. E, se formos eleitos rei e rainha da Goumbé como Constantine e Nathalie, nos tornamos, então heróis de Treichville e azar dos outros”.

Desta vez quem toma a palavra é Eddie Constante/Lenny Caution, agente federal norte-americano, que, apesar de ser mulçumano vai à porta da missão católica observar as mulheres. São muitas, homens também estão espalhados pelas ruas repletas de gente. Parece que vão todos à igreja. A procissão passa e Eddie continua sua busca. A tarde é hora de ir ao futebol. Imagens do jogo e do público alternam-se enquanto ele narra a partida. Mas é claro que, conquistador como é não pode esquecer as mulheres.

Robinson por seu turno vai à mesquita rezar. Como o lugar é pequeno, muitos são



obrigados a professar sua fé do lado de fora. E como Rouch nos adiantou anteriormente, o protagonista pede a Deus “dinheiro, sorte e felicidade”. Enquanto reflete, imagens da movimentação da cidade são passadas. É um movimento parecido com aquele já descrito no filme *Os mestres loucos*, só que agora é Abidjan, a cidade na qual muitas coisas acontecem ao mesmo tempo. São homens bem vestidos e com seus turbantes, homens com suas bicicletas, passeatas por melhores condições de vida e trabalho. Há outros que votam, Robinson não! Ele se vê sozinho e, se Deus decidiu assim, assim deve ser.

É hora de ir para a Goumbé. Eles não os únicos que vão para lá. Como um interlocutor que aqui dirige-se diretamente para o público e parece fazer sua própria etnografia do lugar, Robinson nos explica o que é a Goumbé: “Aqui está a Goumbé. A Goumbé é uma sociedade, é uma mistura de orquestra e dançarinos especializados nesta dança. As moças se vestem do mesmo jeito, e os rapazes também. Todos se vestem do mesmo jeito. A cota se paga mensalmente. 50 francos por mês. No dia da dança, colocam a rainha da Goumbé num carro com alto-falante em cima, e ela canta. Na Goumbé, há uma disciplina absoluta. A disciplina é necessária”. Enquanto Robinson fala imagens de pessoas que passam pela câmera e sorriem, de homens tocando instrumentos, mulheres batendo palmas, cantando, crianças dançando dão complementaridade ao que diz.



*Imagens da Goumbé*

A noite cai. Nathalie e Constantine são sagrados rei da Goumbé. E não há melhor lugar que o bar “Au désert” para comemorar a vitória. Lá depois de algumas cervejas, Constantine tenta conquistar Nathalie dizendo que a ama e consegue levá-la para dançar. Tentando usar a mesma estratégia Robinson joga todo seu charme para Dorothy que prefere, no entanto, sair do estabelecimento com um italiano que o chamou de “macaco”. Depois de passar por mais dois bares e ver o cartaz do filme de Marlon Brando, Robinson começa a imaginar o dia em que será casado com Dorothy Lamour.

Algumas das imagens de Rouch, que parecem encarnar o olhar subjetivo de Robinson, correspondem ao imaginário do protagonista: Dorothy o espera na porta, na casa que será

deles, chefiada por ele, e que será fechada para que os dois fiquem tranquilos. A sequência é toda dela que sentada na cadeira, ao lado do rádio passa a mão pelo corpo, sorri para a câmera. Tira a parte de cima do vestido porque Robinson gosta de ver seus seios. Deita delicadamente sobre a cama... o que farão depois interessa apenas a eles.



*Dorothy se despe para Robinson*

O sonho de Robinson é interrompido pela última cartela e a derradeira intervenção de Rouch: “Na segunda-feira nenhum sonho tem sabor. Robinson não é um campeão de boxe. Constantine não é Lenny Caution, agente federal americano ao menos para a polícia de Abidjan e, para Edward G. Robinson, é o dia da verdade”.

É cedo. Robinson, bêbado, vai atrás de Dorothy, bate na porta dela, mas, se em seus sonhos ela o espera sozinha, na segunda-feira sem sabor, quem o atende é o italiano. Eles brigam, insultam um ao outro. Robinson vai embora irritado. Ele encontra dois amigos e é informado sobre a prisão de Caution, que havia brigado com a polícia<sup>21</sup>.

Após visitar o amigo encarcerado<sup>22</sup>, senta-se com Petit Jules em frente a uma lagoa. Ali começa a lembrar, como fez em outras partes do filme, do rio que banha sua terra de origem, o Níger. Somos levados provavelmente a Niamey, parece um *flashback*, mas, mais uma vez não há nem um recurso que confirme isso. No entanto, podemos, imaginar, pois sua fala é preenchida por imagens de um rio onde vemos um homem pescando, uma mulher lavando roupas, crianças brincando. Elas serão identificadas com os amigos que estão hoje na Costa do Marfim.

<sup>21</sup> Ao que parece, a prisão realmente aconteceu, pelos motivos acima descritos.

<sup>22</sup> Mais uma vez só podemos imaginar a situação, já que a visita não nos é imageticamente mostrada.



*Lembranças do Níger*

Na volta para o momento atual os dois levantam-se e, Robinson conta a Jules suas experiências na guerra. Joga-se no chão, finge jogar granadas, demonstra como matar um vietnamita. Após surgirem sons de tiros (provavelmente lembranças dos tempos de guerra), Robinson deita-se, finge que morreu. No rio passam homens de *jet ski* e o protagonista diz que eles sim são felizes. Porém, no final, não se perde a esperança, pode não ser um final feliz, mas é o possível: “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! Para finalizar, mais uma vez dirige-se ao espectador só que agora apenas reconhecemos sua voz que aparece nos créditos finais. É a despedida: “Senhoras e senhores, adeus. E adeus, Treichville!”.

## Repercussões

*Eu, um negro* também teve sua polêmica. Afinal, como tratar um documentário como tal, se ele dá lugar à imaginação e ao improviso? Como conseguir em um mesmo momento reunir a subjetividade do sujeito à objetividade científica tão imprescindível à academia? Como atrelar o cinema à antropologia, inserida em um curso que tem em seu próprio nome o estatuto de ciência? Como articular a arte com a etnografia que em seu princípio, ligada ao positivismo e ao colonialismo primava pela objetividade considerada extremamente necessária de ser atingida apenas pela voz única do pesquisador?

O próprio Rouch (2005) de alguma forma responde a essas questões ao admitir que poderia fazer um filme mais “etnográfico” *stricto senso* ou escrever uma tese sobre as migrações. Revela, contudo, que as inquietações com relação a esse assunto só fariam sentido se expressadas em um filme no qual os próprios pesquisados pudessem declarar suas impressões. Não obstante, esse novo jeito de fazer antropologia não agradou a todos.

Ao que parece, o renomado antropólogo francês Claude Lévi-Strauss teria, à princípio, simpatizado com a possibilidade de levar câmeras à campo. Não obstante, sua intenção seria restrita a utilizá-la como mais um meio objetivo de coleta de dados.

Renato Sztutman (1997) pondera que filme etnográfico e caderno de campo, apesar de serem semelhantes não são iguais, pois o primeiro tem a capacidade de “transformar a realidade observada em espetáculo, afastando o tédio que poderia ocasionar a descrição”, não proporcionada pelo segundo.

Em entrevista publicada na revista *Sexta-Feira*, Lévi-Strauss (1997:35-36) refletiu sobre o cinema-verdade e reforçou sua tese, tendo em mente dois filmes de Rouch, *A pirâmide humana* e *Eu, um negro*, filmes em que ficção, realidade e intervenção do autor estão muito presentes:

*Estes filmes revelam um “pseudo” cinema-verdade, e muito pouco do filme etnográfico. Eu entendo o filme etnográfico no sentido estrito da palavra: o documentário. Tanto, Moi, un noir quanto La Pyramide Humaine provém de uma acomodação da verdade, muito menos tolerável, que se apresenta sob aparência de verdade. Se fosse o caso de uma ficção na qual pusessem um pouco ou muito de verdade, ainda passa. Mas num filme que pretende ser verdadeiro, um átomo de ficção tiraria, a meu ver, seu crédito.*

Essa separação entre verdade e ficção pouco importa para Rouch que, além disso, admitia e introduzia a subjetividade do pesquisador e dos pesquisados em seus projetos. Importa dizer também que pelo menos no que se refere a *Eu, um negro*, ele parece ser bastante sincero quando explicita já no início do filme a proposta ou jogo que sugere aos sujeitos que filma e ao público que irá assistir à sua obra.

Seguindo esse caminho, os entrevistadores Michel Delahaye e Jacques Rivette (LÉVI-STRAUSS, op. cit.) perguntam sobre a franqueza das regras do jogo que Rouch propõe e, que inclui a inserção da ficção como um modo de se atingir a verdade, sugerem ainda, que mesmo o caderno de campo pode ser considerado uma “montagem” Lévi-Strauss argumenta<sup>23</sup>:

*Se se trata de uma ficção, ela seria realizada de uma melhor maneira com profissionais, um cenário e uma mise-em-scène: e se se trata de um jogo, então trapaceamos sobre a verdade deste jogo, para fazer crer a uma verdade fora do jogo. A fórmula me parece inaceitável, e o resultado sem algum interesse.*

<sup>23</sup> Foram feitas três questões pelos entrevistadores e foram dadas três respostas por parte do entrevistado, escolhi aqui apresentá-las de modo contínuo para dar mais fluência ao texto.

E continua:

*Eu tenho muito interesse pela verdade para aceitar que ela seja prostituída pela ficção, mesmo que seja por momentos.*

Afirma ainda que:

*Existe montagem em toda obra científica e, se seguissemos assim, não existiria ciência possível... A questão é saber se esta montagem é feita no interesse da verdade ou da ficção. Entretanto, em tudo que eu vi de cinema-verdade, é certo que existe uma distorção constante na segunda direção. Por que? Porque é preciso transformar a verdade em espetáculo. Por que? Porque esta verdade, em si, seria muito chata, e ninguém aceitaria contemplá-la!*

*Voltando à questão anteriormente discutida: o cinema deve ser primeiro uma obra de arte. Um cineasta constitui sua documentação como lhe parecer melhor, é assunto dele. Que ele entregue essa documentação toda crua, é inaceitável. Que ele a acomode, é ainda mais inaceitável.*

Duas coisas ainda são importantes de serem colocadas a partir das falas de Lévi-Strauss. A primeira delas é que mesmo que flertasse com a ficção Rouch era frontalmente contra a utilização de grandes equipes técnicas profissionais no processo filmico. A ele interessava estar entre as pessoas. Cômico de que sua presença por si só já era uma intervenção, preferia acumular tarefas – produtor, cameraman, diretor - a delegar funções que para ele seriam próprias do antropólogo em campo. Além disso, para ele, era imprescindível que o técnico de som pertencesse às populações locais, pois este deveria necessariamente entender o que estava sendo dito pelos sujeitos pesquisados (ROUCH, 1995a).

O segundo ponto é ressaltar mais uma vez que a oposição entre objetividade científica e subjetividade dos sujeitos não faz sentido no projeto rouchiano do mesmo modo que não há dicotomia entre antropologia e cinema ou arte e ciência.

O sociólogo Robert Nisbet no artigo “A sociologia como forma de arte” (2000), avalia que há diferenças entre arte e ciência, mas pondera que mais interessante é o que os dois campos têm em comum, a saber: o pensamento criativo que atua em suas obras e o questionamento que podem fazer da sociedade. Além disso, ambos têm vontade de apreender, interpretar e dividir essa compreensão com o mundo.

Ainda assim, existem alguns teóricos, como Lévi-Strauss que acreditam e insistem na existência de uma barreira objetiva entre ciência e arte, documentário e ficção, pesquisador e “objeto” de estudo. Rouch ao propor um novo método antropológico (cinema-verdade) no qual o fazer etnográfico e o fazer filmico não se separam, acaba por dar um novo significado

às relações estabelecidas entre o conhecimento acadêmico e a sociedade, e entre antropólogo e o entendimento do outro.

Para ele, teorias e modelos acadêmicos por si só não seriam capazes de dar conta ou de explicar a riqueza e a complexidade dos homens, no entanto, aqui, a imagem não é tratada como um substituto ou um complemento do caderno de campo - como gostaria Claude Lévi-Strauss - porque vai além de descrever, se caracterizando como uma extensão imprescindível do saber etnográfico.

Um saber etnográfico que não descarta a importância do outro e imprime assim, um conhecimento que se faz a partir da explicitação da relação e do envolvimento dos e com os sujeitos. Aí, explicita-se que a etnografia não se faz sem relações interpessoais que passam pela subjetividade das pessoas. Por esse caminho, o antropólogo recua por alguns instantes sua autoridade única para inscrever métodos que privilegiam o dialogismo e a polifonia, tão defendidos pelos pós-modernistas norte-americanos anos mais tarde.

O compromisso de levar de volta aos pesquisados o que foi produzido com e sobre eles, também faz parte da ética rouchiana. O *feedback* foi inspirado em Robert Flaherty, diretor de *Nanook of the North* (1922), que, ao permanecer longas temporadas em campo e, revelar seus filmes ali mesmo, criou vínculos com seus interlocutores e deixou que os sujeitos participassem da construção filmica. A partir dessa influência e das experiências advindas do trabalho de campo, Rouch constitui então um projeto de uma antropologia compartilhada e que desse modo não fica restrita apenas às grandes universidades francesas e longe daqueles que realmente participaram da construção do conhecimento. Sobre sua primeira experiência de compartilhamento – o filme sobre a caça de hipopótamos entre os Sorko, *Bataille sur le grand fleuve*, Rouch (1995:224), argumenta:

*They saw their own image in the film, they discovered film language, they looked at the film over and over again, and suddenly they started to offer criticisms, telling me what was wrong with it. This was the beginning of anthropologie partagée, a sharing anthropology: we suddenly shared a relationship. I gave them my Ph.D. Thesis, and the books I had written about their culture, but they had no use for them. If only you can go back to a people with a screen, a projector and an electric generator, you have your passport to them. As time goes on, they acquire more and more value: the people recognize faces from the old days, and they weep and wail.*

Embora o termo antropologia compartilhada não tenha sido sistematicamente definido por Rouch, entendemos que ela não se confunde com simetria, pois ainda que seus interlocutores tenham maior participação no processo filmico, não podemos nos esquecer que

Rouch assina os filmes e agrega algumas das principais funções do processo cinematográfico – basta lembrar que, referindo-se aos seus métodos de trabalho, Rouch (1995a) usa expressões como “cameraman- realizador”, “produtor-cameraman”, “diretor-antropólogo”. E, isso não se dá sem algumas tensões.

Ainda que Omarou Ganda, herói de *Eu, um negro*, admita que Rouch não o tenha pressionado a fazer nada que não quisesse, mais tarde o “intérprete” de Robinson revelou alguns descontentamentos com relação aos resultados do filme. Parece não ter gostado das cenas em que aparece bêbado e acreditava que Jean Rouch havia exagerado com relação aos sentimentos de seu pai, que não havia ficado tão furioso com a perda da guerra. Há mais: Ganda gostaria de ter seu nome incluso como codiretor do filme (DUMARESQ, 2007; GOLÇALVES, 2008).

Daniela Dumaresq (op cit.) nos recorda que, em documentários, há sempre uma relação verticalizada, entre realizador e equipe. Isso, não redundando necessariamente em desrespeito, mas, nos faz lembrar que sempre haverá alguém controlando o processo fílmico. Ressalta ainda que o engano de Omarou Ganda foi confundir seu papel de “ator” com o de realizador. Nesse caso, a solução de Ganda para esses impasses, foi tornar-se ele mesmo - por insistência de Rouch -, cineasta, criando deste modo, histórias que privilegiariam seu próprio ponto de vista.

De qualquer modo, apesar dessas informações extra filme, podemos considerar que Rouch dá passos importantes na inserção do outro no processo fílmico, que como já mencionado, não faz sentido sem a interação entre os sujeitos (pesquisador e pesquisado), mas que – não nos esqueçamos! - não implica necessariamente em simetria. Nesse sentido, Dumaresq (2007: 150) observa que o compartilhamento da narração é também um compartilhamento do ponto de vista. Assim, ainda que o narrador pareça se esconder por alguns instantes e ceda espaço para que seus (narradores) auxiliares participem da construção fílmica, é ele quem continua sendo o responsável pela condução e organização geral da narrativa<sup>24</sup>. Segundo a autora,

*Tal recurso permitiria ao público, no entanto, entrar em contato com outra forma de lidar com os acontecimentos, diferente daquela mediada apenas pelo olhar do narrador. Essa postura instaura um tipo de relação que não é mais entre sujeito e objeto, pois que pressupõe a presença de outro sujeito.*

---

<sup>24</sup> Dumaresq desenvolve esse argumento para referir-se ao filme *Jaguar*, mas, ele pode ser também aplicado para o que ocorre em *Eu, um negro*. Sobre esse conceito a socióloga (2007: 154) esclarece: “O narrador auxiliar tem função semelhante a do *locutor auxiliar*, como define Jean-Claude Bernadet: 'sua função é ajudar o locutor [narrador] a expor as ideias e os conceitos a serem transmitidos. [...] Ele alivia a locução *off* do filme, possibilitando que ela ocupe menos tempo, e aproxima as informações genéricas do real”.

Essa complementaridade sujeito/sujeito é a base das inovações metodológicas de Rouch que parecia ter consciência de que precisava do outro, não obstante, percebia que levar em conta o ponto de vista dele não o torna o outro.



## CONCLUSÕES

### Surrealismo, câmera na mão e cinema verdade

A leitura atenta dos textos e a análise fílmica possibilitaram o entendimento de que para Rouch o fazer etnográfico estava intrinsecamente ligado ao fazer fílmico. Um não acontece sem o outro, ambos estão em complementaridade. Além disso, mesmo que a questão do projeto seja a discussão sobre o encontro entre a antropologia e a arte cinematográfica, pode-se perceber que a esta estão ligadas outros tipos de manifestações artísticas como a literatura, a pintura, a dança e a música, sempre presentes na vida de Rouch.

Marco Antonio Gonçalves (op.cit.) e Daniela Dumaresq (2007) sugerem, por exemplo, cada uma a seu modo, uma aproximação do cinema rouchiano com o movimento de vanguarda do Surrealismo que brotou na Europa do período entre guerras. Em entrevista ao jornal paraibano *A União* de abril de 2010, Gonçalves afirma:

*Rouch não é um surrealista, ele vem bem depois do movimento se desenvolver na França, mas pode-se dizer com tranquilidade que ele estava aderindo a essa estética e que este modo de apresentar uma reflexão sobre o mundo impulsionaria a construção do que veio a se chamar a “estética rouchiana”, uma forma de fazer o espectador pensar pelo choque das imagens, pelas reversões e inversões, pelo estranhamento, pelo deslocamento do sentido.*

Nesse sentido, o antropólogo carioca aproxima-se James Clifford que parece não limitar o Surrealismo aos seus anos iniciais e ainda consegue enxergar uma aproximação dessas estética com a etnografia, nas décadas de 1920 e 1930<sup>25</sup>. Clifford (1998:137) argumenta:

*Estou usando o termo surrealismo num sentido obviamente expandido, para circunscrever uma estética que valoriza fragmentos, coleções curiosas, inesperadas*

<sup>25</sup> James Clifford (1998: 136-137) vê também um sentido expandido do termo etnografia, pois, segundo ele: “o termo etnografia, tal como estou usando aqui, é diferente, evidentemente, da técnica de pesquisa empírica de uma ciência humana [...] Estou me referindo a uma predisposição cultural mais geral, que atravessa a antropologia moderna e que esta ciência partilha com a arte e a escrita do século XX. O rótulo etnográfico sugere uma característica atitude de observação participante entre artefatos de uma realidade cultural tornada estranha. Os surrealistas estavam intensamente interessados em mundos exóticos, entre os quais eles incluíam uma certa Paris. Sua atitude, embora comparável àquela do pesquisador de campo, que tenta tornar compreensível o não familiar, tendia a trabalhar no sentido inverso, fazendo o familiar se torna estranho”. Mais a frente completa: “O surrealismo é cúmplice secreto da etnografia – para o bem ou para o mal – na descrição, na análise e na extensão das bases de expressão e do sentido do século XX”. Clifford ainda atenta para o fato de que o Primeiro Manifesto Surrealista de Breton ser lançado em 1925, mesmo ano no qual é criado, por Lucien Lévy-Bruhl e Marcel Mauss, entre outros, o Instituto de Etnologia francês. Faz-se interessante, nesse momento, lembrar a relação já mencionada entre Rouch e Mauss, homenageado por seu aluno anos mais tarde nos filmes *Hommage a Marcel Mauss: Taro Okamoto* (1974) e *Hommage a Marcel Mauss: Germaine Dieterlen* (1977).

*justaposições – que funciona pra provocar a manifestação de realidades extraordinárias com base nos domínios do erótico, do exótico e do inconsciente.*

Mas, afinal, quais as relações possíveis entre Jean Rouch e o Surrealismo? De modo bastante esquemático, podemos considerar que Marco Antonio Gonçalves (2008) percebe uma continuidade entre alguns elementos do Surrealismo e a estética rouchiana, sobretudo no que refere ao filme *Os mestres loucos*. São algumas dessas características: a (não) representação da realidade; a subjetividade (colocada entre o sagrado e o vivido); o descentramento de si que pode levar ao encontro com o outro; a possibilidade de emersão do subconsciente e a liberdade de criação trazida pela escrita automática; a mistura entre criatividade espontaneidade e conhecimento; o interesse pela violência, pela irracionalidade e pelo maravilhoso (manifestos no transe); a integração do evento mágico ao cotidiano.

Daniela Dumaresq (2007a; 2007b) parece discordar de Gonçalves, entretanto, não no que tange à relação de Rouch com o Surrealismo, com a qual ela concorda. A diferença está posta no filme eleito por ela como representante dessa relação. Pois bem, ainda que enxergue elementos surrealistas em *Os mestres loucos* a socióloga aponta que eles podem ser encontrados apenas nas cenas do ritual. De resto, o filme como um todo não permite essa associação posto que estaria assentado no uso racional do discurso.

Para ela o filme no qual está melhor representada a relação Rouch/Surrealismo é, sobretudo, *Gare du nord* de 1965. No filme, Odille (Nadine Ballot), é uma mulher insatisfeita com a vida que lhe foi reservada e inconformada porque a vista do apartamento de sua janela (que dá para a igreja de *Sacré-Coeur*) será ocultada por mais uma construção. Ela sonha com o bem-estar material e se opõe ao conformismo do marido. Quando sai à rua, após discussão com o companheiro, conhece um homem que representa tudo que ela deseja; ele oferece a ela um novo mundo, no entanto, ela recusa-se a partir com ele, deflagrando o suicídio do homem que por acaso encontrou na rua.

O viés surrealista de *Gare du nord* é encontrado por Dumaresq (op. cit), de maneira mais contundente, em sua segunda parte (quando Odille sai de casa após discussão com o marido). Pois, o elevador que conduz a personagem até a rua, parece conduzi-la também ao mundo dos sonhos, onde o gosto pelo acaso, pelo banal, pelo improvisado, pelos imprevistos e o desafio ao bom senso, além do recurso à imaginação, à irrealidade e à arbitrariedade - evocadas na estética surrealista -, são recorrentes.

Ainda que apontem para diferentes filmes, parece clara, para Gonçalves (op. cit) e Dumaresq (op. cit) a influência surrealista de Rouch. Os autores demonstram inclusive, que o

próprio antropólogo admitiu ser admirador do movimento que se instalou na França no período entre guerras. Maria Fátima Nunes (s/d) atenta ainda para o fato de que o próprio Rouch ao falar de cinema e de seu modo de agir enquanto cineasta e antropólogo recorria a metáforas, no caso, metáforas artísticas e, nesse sentido, o próprio Surrealismo é evocado, assim como o jazz e o balé:

*A metáfora do jazz. Quando improvisa os enquadramentos, os movimentos de câmera, os tempos de rodagem, opera escolhas subjectivas baseadas na sua inspiração. A obra prima “é tão rara, exige uma tal convivência, que apenas a posso comparar a esses momentos excepcionais de uma jam session entre o piano de Duke Ellington e o trompete de Louis Armstrong” (ROUCH apud NUNES). Em Moi, un noir (1958), os comentários e os diálogos gravados no momento do visionamento das imagens a partir de uma cópia, foram improvisados. Não havia diálogos escritos. Os dois actores principais, não profissionais, improvisam tal como um músico num tema de jazz. “Conheciam o tema por tê-lo representado em frente à câmera, e face à montagem davam-lhe uma outra interpretação . Aqui estávamos verdadeiramente próximos da postura dos jazzmen” (ROUCH apud NUNES)*

*A metáfora do ballet. “Para mim, portanto, a única maneira de filmar é andar com a câmera, conduzi-la até onde é mais eficaz e improvisar para ela outro tipo de ballet onde a câmera se torna tão viva quanto os homens que filma. É ‘essa’ a primeira síntese entre as teorias de Vertov do ‘cine-olho’ e a experiência da ‘câmera participante’ de Flaherty. Esta improvisação dinâmica – que comparo frequentemente à improvisação do toureiro em frente ao touro- aqui como lá, nada é dado antecipadamente, e a suavidade de uma faena, é apenas a harmonia de um travelling executado a andar, em perfeita adequação com o movimentos dos homens filmados” (ROUCH apud NUNES).*

*A metáfora da pintura. Rouch compara o acto de filmar ao da criação de um quadro surrealista: “Para mim, o cinema, o filmar é como a pintura surrealista: a utilização dos instrumentos de reprodução mais reais, mais fotográficos, mas ao serviço do irreal, do colocar em presença elementos irracionais (Magritte, Dali). O bilhete postal ao serviço do imaginário”. Fazer um filme é “escrevê-lo com os olhos, com os ouvidos, com o corpo”, isto é, “ser simultaneamente invisível e presente, o que nunca acontece no cinema tradicional” (ROUCH apud NUNES).*

Essas colocações revelam alguns dos métodos adotados por Rouch. O acaso e o improvisado – dos quais nenhum cineasta escapa seja na ficção, seja no documentário (BURCH, 2006) – são intensamente defendidos por ele que preferia privilegiá-los em detrimento da feitura de roteiros, *scripts* rigorosamente pré-elaborados ou que precisassem ser rigorosamente seguidos (ROUCH, 2005). Isso não quer dizer que os projetos filmicos de Rouch fossem feitos sem algum tipo de pesquisa ou inserção entre os nativos.

As práticas empregadas por Jean Rouch foram possíveis, em grande parte, graças às inovações tecnológicas do final dos anos de 1950, pois estas viabilizaram maior facilidade de locomoção no campo e a possibilidade de levar a câmera no ombro, já que esta havia se tornado mais leve e mais fácil de ser manipulada.

Essas mudanças deram origem ao que se convencionou chamar de “cinema verdade”

(*cinema vérité*). O termo – que toma emprestado do cineasta soviético dos anos de 1920 Dziga Vertov -, diversamente do que possa parecer à primeira vista, não está associado à captação de uma verdade do “mundo real”, demonstrada *no* cinema. Mas, sobretudo refere-se a uma verdade própria a ele, a verdade *do* cinema. Esta se manifesta apenas por meio dele, das reações, interações e relações que provoca.

Nesse sentido, é uma verdade concebida somente pela intermediação da câmera que, usada em todas as suas possibilidades, seria capaz de potencializar o olhar humano e conduzi-lo em direção a algo difícil de ser visto ou apreendido sem o uso daquele artefato mecânico.

De Vertov também tomou emprestada a noção de que a edição/montagem, elemento dos mais importantes no processo cinematográfico, é feita desde o momento inicial. Primeiro porque as dificuldades técnicas iniciais inviabilizavam a filmagem de planos longos. Depois porque tinha consciência que seus filmes eram frutos de escolhas.

O cinema verdade foi produzido essencialmente na França, seu maior expoente foi o próprio Jean Rouch. Um dos filmes mais recorrentes quando se pensa nesse estilo é “Crônica de um verão” (*Chronique d’ un été*) de 1960, co-dirigido pelo sociólogo também francês Edgard Morin.

No filme duas “repórteres” saem às ruas de Paris para fazerem uma simples, mas intrigante pergunta: “Você é feliz?” Entre respostas dos transeuntes e dos sujeitos principais do questionamento (Landry, um estudante africano, Marilou, uma italiana inquieta pelas decepções amorosas que teve, Ângelo, um trabalhador da indústria automobilística francesa e Marceline, uma sobrevivente de um campo de concentração nazista), que não são apenas observados e dissecados, nasce a possibilidade da relação e da interação – provocada por meio de encontros, entrevistas, indagações – tanto entre “personagens” quanto entre estes e os diretores. Estes discutem o processo de filmagem em frente das câmeras e permitem que aqueles participem e reflitam sobre ele.

Crônica de um verão baseia-se na *relação* entre realizadores, entrevistados, diretores e entrevistados. Não há uma busca por uma objetividade extrema<sup>26</sup>, eles sabem o que sua presença e a de sua câmera – não necessariamente isentas – podem provocar e, talvez isso seja o que mais lhes interesse. Convém notar ainda que essa intenção provocadora percorre toda a vasta filmografia de Rouch. Esse estilo de filmar, como observa Silvio Da-Rin (2004) ficou

---

<sup>26</sup> Ainda que não houvesse uma busca pela objetividade extrema, Rouch e Morin teriam divergido quanto à inserção de elementos ficcionais no filme. Gonçalves (2008) aponta que Rouch pretendia filmar o sonho de uma das personagens. Para Morin, recorrer à *ficção* levaria ao falseamento do que já havia sido filmado enquanto que para Rouch, recorrer à *imaginação*, não comprometeria o filme, já que, segundo Gonçalves (op.cit:130) “o sonho estaria no mesmo nível de qualquer outra manifestação social”.

conhecido como *fly-in-the-soup* (“mosca na sopa”).

Para perceber as divergências que tinha com relação a outros movimentos cinematográficos contemporâneos ao cinema verdade e, que também se beneficiaram dos mesmos avanços técnicos, talvez seja necessária a comparação com o “cinema direto” (*direct cinema*).

Este, engendrado basicamente nos Estados Unidos, foi encabeçado principalmente por Richard Leacock e Robert Drew, produtores de *Primary* (“Primárias”) realizado em 1960, mesmo ano de *Crônica de um verão*, *Primary*, uma das mais citadas películas quando se trata de cinema direto, é um documentário sobre as primárias presidenciais norte-americanas disputadas no estado de Wisconsin, entre os então senadores democratas Hubert Humphrey e John F. Kennedy.

A abordagem de Leacock e Drew diferencia-se da já explicitada no caso do cinema verdade. Aquela é assentada na ideia de que seria possível e mesmo necessária a observação da realidade com a objetividade e a imparcialidade esperadas de um jornalista, por isso a tentativa de aproximação entre os dois campos.

Aqui a subjetividade das partes envolvidas seria afastada no decorrer do processo filmico. O diretor, por seu lado se isentaria: a ele não cabia dirigir, participar, entrevistar ou influenciar de alguma maneira os sujeitos. Estes, por seu turno, esqueceriam a presença da câmera durante as filmagens, especialmente se estivessem com algo que exigisse sua atenção ou se participassem de um momento de crise. Deste modo, o afastamento de um e o relaxamento do outro, tenderiam a produzir algo muito próximo do real.

Podemos perceber essa vontade de proximidade com a realidade a partir da negação ou da ausência. Seguindo os passos de Da-Rin (op. cit) perceberemos que para os partidários do cinema direto, qualquer coisa que não fosse estritamente observada/captada pela câmera, ou, que não estivesse dentro do contexto – música, comentários, cartelas, narração - enfim, tudo o que pudesse dar carga dramática ao projeto falsearia o documentário.

Por isso a importância que ganha nesse contexto o uso do som sincrônico com a imagem que acaba por diminuir ou mesmo eliminar a necessidade de qualquer som - seja ele explicação ou ruído - pós-produzido que pudesse comprometer veracidade das imagens. Os produtores eram observadores privilegiados, e, por sua discrição seriam capazes de levar ao público o que acontecia no mundo da maneira mais isenta possível. Por isso seu método, que em última instância, ocultava o processo filmico ficou conhecido, como argumenta Da-Rin (op. cit) como *fly-on-the-wall* (ou “mosca na parede”).

Cabe colocar que ambos os estilos cinematográficos - cinema verdade e cinema direto – estavam unidos em favor de um cinema que saísse às ruas e deixasse de lado o estilo holywoodiano representado por grandes cenários e grandes equipes. Além disso, puderam desfrutar das mesmas inovações tecnológicas disponíveis já no final dos anos de 1950: som em sincronia com a imagem, câmeras mais leves (que em alguns casos viabilizou a saída dos diretores dos estúdios e mesmo a abolição, em alguns momentos, dos tripés) e menos ruidosas, melhorias na fotografia e nas lentes, entre outros.

Contudo, como anteriormente tentou-se demonstrar, as novas técnicas foram usadas de formas diferentes. É importante ressaltar que os dois estilos buscavam encontrar algo além do que fosse demonstrado na superfície, queriam chegar àquilo que consideravam estar escondido, embora para isso utilizassem diferentes abordagens (ELLIS & MACLANE, 2006). As duas propostas têm, portanto, éticas e limites próprios.

A escola francesa (se é que assim pode ser considerada) pensava que recorrendo às discussões, entrevistas, improvisações e ao psicodrama<sup>27</sup> ultrapassaria as barreiras da superfície; enquanto a escola estadunidense (se é que assim também possa ser chamada) pensava que isso seria possível somente se a realidade fosse tratada como uma fotografia e com o relaxamento e distração dos sujeitos (ELLIS & MACLANE, op. cit). Ou ainda, como apontam Jack C. Ellis e Betsy Maclane, (2006:217): “Rouch quis explicar a *raison d’être* da vida ao passo que Leacock quis deixar a vida revelar-se por si mesma” (tradução minha).

## **Ética, estética e antropologia compartilhada**

*The dreams of Vertov and Flaherty<sup>28</sup> will be combined into a mechanical “cine-eye-ear” which is such a “participant” camera that it will pass automatically into the hands of those who were, up to now, always in front of it. Then the anthropologist will no longer monopolize the observation of things. Instead, both he and his culture will be observed and recorded. In this way ethnographic film will help us “share” anthropology.*

A ética e a estética inovadoras trazidas pelos trabalhos de Jean Rouch são inegáveis. Nesse sentido, Peter Loizois (1993:46) aponta quatro qualidades (características) destacadas quando são analisados os filmes do antropólogo francês: a documentação que faz parte de um projeto realista é a primeira delas. A segunda é a colaboração daqueles que são estudados pelo

<sup>27</sup> Ellis & Maclane (2006) apontam ainda o forte cunho confessional da cultura católica refletido nos filmes de Jean Rouch.

<sup>28</sup> Como tentou-se demonstrar, Rouch evoca esses dois cineastas como mestres. Para Rouch (1995a) Vertov, com seus filmes fazia sociologia sem saber enquanto Flaherty fazia etnografia, também sem saber.

antropólogo, e aqui não são apenas “objetos em observação”, mas, sobretudo pessoas com quem se pretende estabelecer um diálogo. A terceira característica refere-se às interrogações feitas aos pesquisados pelo antropólogo que assim perde (ou mesmo nega) parte da sua imparcialidade ao perceber a si mesmo e a sua câmera como provocadores, rompendo deste modo, com tentativa de um cientificismo extremado inerente aos documentários produzidos até então. O último atributo é aquele no qual o realizador cede espaço à improvisação, à fantasia e ao acaso e afasta a necessidade de uma objetividade realista, pois afinal se estamos lidando com homens, estamos lidando também com a subjetividade, o sonho e o imaginário.

Nesse ponto podemos perceber que tão importante quanto a relação entre antropologia e cinema é a relação entre ficção e realidade. Essa não separação por mais polêmicas que tenha causado no meio acadêmico, é como um manifesto da implementação de uma nova forma de retratar o outro em algumas de suas diversas facetas possíveis.

Esses pontos abrem caminho para uma outra especificidade do trabalho de Rouch que não procura *uma* realidade inserida fora das telas, mas antes, uma realidade apenas possível dentro delas. Há nos trabalhos de Rouch, portanto, a consciência de que a câmera aponta para o mundo real, sem necessariamente buscar ou captar *uma* verdade inerente a ele.

Rouch percebeu que ao ligar uma câmera um novo universo se abria ao antropólogo que seria então capaz de captá-lo e retransmiti-lo às pessoas. Deste modo, via em suas imagens a possibilidade de mostrar ao mundo algo que falta aos textos empoeirados nas bibliotecas da academia e que interessavam ou eram acessíveis apenas a seus membros.

Uma antropologia que se compartilha deixa de lado a autoria única do pesquisador que vê no filme, uma maneira mais democrática de levar de volta, àqueles que foram filmados, o que foi produzido em terras distantes das instituições de ensino. Mais uma vez pôde enxergar além, pois, ao perceber que seria o realocamento daqueles que até então tinham sido retratados - que passariam a retratar a si mesmos, suas tradições e os seus “outros”-, o catalisador que os tornariam agentes e sujeitos, capazes de se reapropriar de suas próprias histórias.

## REFERÊNCIAS

### Bibliografia

A UNIÃO (2010)

*Especial Jean Rouch*. Disponível em: [www.paraiba.pb.gov.br](http://www.paraiba.pb.gov.br) Acessado em: 29/10/2010.

BARBOSA, Andréa (2009)

“Significados e sentidos em textos e imagens”. In: Barbosa, Andréa; Cunha, Edgar T. da; Hikiji, Rose S. G.. (Orgs.). *Imagem-conhecimento: antropologia, cinema e outros diálogos*. Campinas: Papirus.

BARBOSA, Andréa e CUNHA, Edgar Teodoro (2006)

*Antropologia e Imagem*. Rio de Janeiro: Zahar.

BURCH, Noel (2006) [1969]

*Práxis do cinema*. São Paulo: Perspectiva.

CAIUBY Novaes, Sylvia (2004)

In: Caiuby Novaes, S. *et alii* (Orgs.) *Escrituras da Imagem*. São Paulo: FAPESP: Editora da Universidade de São Paulo.

\_\_\_\_\_ (2009)

“Imagem e Ciências Sociais – Trajetória de uma relação difícil”. In: Barbosa, Andréa; Cunha, Edgar T. da; Hikiji, Rose S. G.. (Orgs.). *Imagem-conhecimento: antropologia, cinema e outros diálogos*. Campinas: Papirus.

COSTA, Ricardo (s/d)

*A outra face do espelho*. Disponível em: <http://www.geocities.com/ricardo-costa/espelho.html>. Acessado em: 22/10/2009.

CLIFFORD, James

“Sobre o surrealismo etnográfico”. In: Gonçalves, JRS (Org.) *A experiência etnográfica*. Rio de Janeiro, Editora da UFRJ.

DA-RIN, Silvio (2004)

“Uma testemunha discreta” e “Verdade e imaginação”. In: *Espelho Partido*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial.

DI TELLA, Andrés (2005)

“O documentário e eu” In: Mourão, Maria Dora e Labaki, Amir (Orgs.). *O cinema do real*. São Paulo, Cosac Naify, pp. 68-81



DUMARESQ, Daniela (2007a)

*Sobre heróis, narradores e realismo: análise de filmes de Jean Rouch*. Tese (Doutorado). Faculdade de Filosofia, letras e Ciências Humanas, Doutorado em Sociologia, Universidade de São paulo, 2007.

\_\_\_\_\_ (2007b)

“Jean Rouch e o Surrealismo”. In: *Doc On-line*. Disponível em: [www.doc.ubi.pt](http://www.doc.ubi.pt). Acessado em:09/02/2010.

ELLIS, Jack C.; MACLANE, Betsy A. (2006)

“Direct Cinema and Cinema Verité, 1960 – 1970” In: *A new history of documentary film*. New York: Continuum International Publishing.

EXTRACTO DOCUMENTAL (2005)

“Dziga Vertov: El ‘cine ojo’ y el ‘cine verdad’”. In: Colombres, Adolfo [et al.]. *Cine, Antropologia y Colonialismo*. Buenos Aires: Del Sol.

GEERTZ, Clifford (1978)

*A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro. Zahar,1978.

\_\_\_\_\_ (2002)

“Estar lá: a antropologia e o cenário da escrita” e “Estar aqui: de quem é a vida afinal?” In: *Obras e vidas: o antropólogo como autor*. Rio de Janeiro. Editora UFRJ.

GOLIOT-LETÉ, Anne; VANOYE, Francis (2008)

*Ensaio sobre a análise filmica*. Campinas, SP: Papirus.

GONÇALVES, Marco Antonio (2008)

*O real imaginado: etnografia, cinema e surrealismo em Jean Rouch*. Rio de Janeiro: Top Books.

GLUCKMAN, Max (1974)

“Rituais de Rebelião no Sudeste da África”. In: *Cadernos de Antropologia*, nº 4. Brasília: EdUnB.

FERRAZ, Ana Lúcia (2009?)

“A experiência da duração no cinema de Jean Rouch”. In: *Doc On-line*. Disponível em: [www.doc.ubi.pt](http://www.doc.ubi.pt). Acessado em:21/09/2010.

HENLEY, Paul (2009)

“Da negação: Autoria e realização do filme etnográfico”. In: Barbosa, Andréa; Cunha, Edgar T. da; Hikiji, Rose S. G.. (Orgs.). *Imagem-conhecimento: antropologia, cinema e outros diálogos*. Campinas: Papirus.

JORDAN, Pierre (1995)

“Primeiros contatos, primeiros olhares. In: *Cadernos de Antropologia e Imagem*, n. 1, UERJ, pp. 29-49.

LÉVI-STRAUSS, Claude (1997)

“Entrevista sobre o Cinema” (Cahiers du Cinema”), *Sexta-feira* 1(1): 31-38.

LOIZOS, Peter (1993)

“Challenging documentation-realism; three early experiments by Jean Rouch”. In: *Innovation in ethnographic film: from innocence to self-consciousness, 1955-1985*. Chicago: the University of Chicago Press.

MACDOUGALL, David (2009)

“Significado e ser”. In: Barbosa, Andréa; Cunha, Edgar T. da; Hikiji, Rose S. G.. (Orgs.). *Imagem-conhecimento: antropologia, cinema e outros diálogos*. Campinas: Papirus.

MENDES, Marcos de Souza (2002)

*O mundo através das lentes*. Disponível em: [www.redebrasil.tv.br/salto/boletins2002/dcetxt1.htm](http://www.redebrasil.tv.br/salto/boletins2002/dcetxt1.htm). Acessado em: 22/10/2009.

MENEZES, Paulo (2003)

“Representificação: as relações (im)possíveis entre cinema documental e conhecimento”. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, 18(51): 87-97, 2003.

\_\_\_\_\_ (2005)

“O nascimento do cinema documental e o processo não civilizador”. In: *O imaginário e o poético nas ciências sociais*. Bauru, SP: Edusc.

\_\_\_\_\_ (2009)

“*Les mâtres fous*, de Jean Rouch: Questões epistemológicas da relação entre cinema documental e produção de conhecimento”. In: Barbosa, Andréa; Cunha, Edgar T. da; Hikiji, Rose S. G.. (Orgs.). *Imagem-conhecimento: antropologia, cinema e outros diálogos*. Campinas: Papirus.

NICHOLS, Bill (2009)

Introdução ao documentário. Campinas, SP: Papirus

NISBET, Robert A. (2000)

“A sociologia como forma de arte”. In: *Plural*; Sociologia, USP, São Paulo, 7: 111-130.

NUNES, Maria Fátima (sem data)

*O acaso e a experiência das imagens*. Disponível em:

<http://www.bocc.ubi.pt/pag/Nunes-fatima-esperiencia-das-imagens.pdf>. Acessado em 22/10/2009.

PEIXOTO, Clarice Ehlers (2004)

“Jean Rouch: subvertendo fronteiras. In: Caiuby Novaes, S. *et alii* (Orgs.) *Escrituras da Imagem*. São Paulo: FAPESP: Editora da Universidade de São Paulo.

PIAULT, Marc-Henri (1995)

“A antropologia e sua passagem à imagem”. In: *Cadernos de Antropologia e Imagem*, n. 1, UERJ, pp. 29-49.

\_\_\_\_\_ (2008)

“Por que não” (prefácio). In: GONÇALVES, Marco Antonio. *O real imaginado: etnografia, cinema e surrealismo em Jean Rouch*. Rio de Janeiro: Top Books.

PORTER, Russel (2005)

“Sobre documentários e sapatos”. In: Mourão, Maria Dora e Labaki, Amir (Orgs.). *O cinema do real*. São Paulo, Cosac Naify, pp. 42-51.

ROUCH, Jean (1995a)

“The Camera and Man” e “Our totemic ancestors and crazed masters”. In: Hockings, Paul. *Principles of visual anthropology*. New York: Mouton de Gruyter.

\_\_\_\_\_ (1995b)

“Entrevista com Jean-Paul Colleyn”. *Cadernos de Antropologia e imagem*, nº1, Rio de Janeiro.

\_\_\_\_\_ (1997)

“A louca maestria de Jean Rouch”. Entrevista a Renato Sztutman e Evelyn Schuler. In: *Sexta Feira* (São Paulo), São Paulo, v. 1, n. 1.

\_\_\_\_\_ (2005)

“¿El cine del futuro?”. In: Colombres, Adolfo [et al.]. *Cine, Antropologia y Colonialismo*. Buenos Aires: Del Sol.

“Entrevista por Dan Georgakas, Udayan Gupta e Judy Janda” In: Colombres, Adolfo [et al.]. *Cine, Antropologia y Colonialismo*. Buenos Aires: Del Sol.

SALLES, João Moreira (s/d)

*O cinema de Jean Rouch por João Moreira Salles*. Disponível em: [http://oglobo.globo.com/blogs/prosa/post.asp?cod\\_post=203859](http://oglobo.globo.com/blogs/prosa/post.asp?cod_post=203859) Acessado em 01/11/2009.

\_\_\_\_\_ (2005)

“A dificuldade do documentário” In: *O imaginário e o poético nas ciências sociais*.

Bauru, SP: Edusc

STOLLER, Paul (2004)

*A tribute to Jean Rouch*. Disponível em: [http://www.rouge.com.au/3/rouch\\_tribute.html](http://www.rouge.com.au/3/rouch_tribute.html). Acessado em 14/10/2009.

\_\_\_\_\_ (2005)

“A respeito de Rouch: reinterpretando a cultura colonial da África Ocidental”. In: *Cadernos de Antropologia e Imagem*, Rio de Janeiro 2(2): 97-112.

SZTUTMAN, Renato (1997)

“Jean Rouch e o cinema como subversão de fronteiras”. In: *Sexta Feira* (São Paulo), São Paulo, v. 1, n. 1, 1997.

\_\_\_\_\_ (2004)

“Jean Rouch: Um antropólogo cineasta”. In: Caiuby Novaes, S. *et alii* (Orgs.) *Escrituras da Imagem*. São Paulo: FAPESP: Editora da Universidade de São Paulo.

\_\_\_\_\_ (2005)

“Imagens perigosas: a possessão e a gênese do cinema de Jean Rouch”. *Cadernos de Campo* (USP), São Paulo, v. 13.

\_\_\_\_\_ (2009) “Imagens-transe: perigo e possessão na gênese do cinema de Jean Rouch”. In: Barbosa, Andréa; Cunha, Edgar T. da; Hikiji, Rose S. G.. (Orgs.). *Imagem-conhecimento: antropologia, cinema e outros diálogos*. Campinas: Papyrus.

WHITE, Bob W. (2004)

Hommage à Jean Rouch: caméra intouchable. Disponível em: <http://www.horschamp.qc.ca/HOMMAGE-JEAN-ROUCH-CAMERA.html>. Acessado em 03/12/2009.

WINSTON, Brian (2005)

“A maldição do ‘jornalístico’ na era digital. In: Mourão, Maria Dora e Labaki, Amir (Orgs.). *O cinema do real*. São Paulo, Cosac Naify, pp. 14-25.

## SITES CONSULTADOS

<http://www.comite-film-ethno.net/index.htm>

<http://www.der.org/jean-rouch/content/index.php>

<http://www.maitres-fous.net/home.html>

## FILMOGRAFIA CONSULTADA

### Filmografia de Jean Rouch

- ROUCH, Jean. Os mestres loucos (*Les maîtres fous*, Gana, 1954-55) 28’  
 \_\_\_\_\_ Eu, um negro (*Moi, un noir*, Costa do Marfim, 1958) 73’  
 \_\_\_\_\_ Crônica de um verão (*Chronique d’un été*, França, 1960) 90’  
 \_\_\_\_\_ Jaguar (*Jaguar*, Níger/Gana, 1954-1967) 92’  
 \_\_\_\_\_ *Gare du Nord* (França, 1965) 20’  
 \_\_\_\_\_ *Hommage a Marcel Mauss: Taro Okamoto* (Japão, 1974) 40’

### Filmografia complementar

- BUÑUEL, Luis; DALÍ, Salvador. *Un chien andalou* (França, 1929) 16’  
 CUNHA, Edgar T.; FERRAZ, Ana Lúcia; MORGADO Paula e SZTUTMAN, Renato. *Jean Rouch: Subvertendo fronteiras* (Brasil/França, 2000) 41’  
 DREW, Robert. “Primárias” (*Primary*, EUA, 1960) 60’  
 FIESCHI, Jean-André. *Mosso mosso - Jean Rouch comme si...* (França / Níger, 1998) 73’  
 FLAHERTY, Robert. *Nanook of North* (EUA, 1922) 79’  
 VERTOV, Dziga. *The man with the movie camera* (União Soviética, 1929) 68’