

PEDRO DE ALENCAR SANT'ANA DO NASCIMENTO

UMA ABORDAGEM DO CINEMA ETNOGRÁFICO DE  
ROUCH: MÉTODOS, FILMES E CRÍTICAS

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE  
Instituto de Artes e Comunicação Social  
Departamento de Cinema e Vídeo

NITERÓI, 2016

PEDRO DE ALENCAR SANT'ANA DO NASCIMENTO

UMA ABORDAGEM DO CINEMA ETNOGRÁFICO DE  
ROUCH: MÉTODOS, FILMES E CRÍTICAS

Monografia apresentada ao curso de  
Cinema e Audiovisual da Universidade  
Federal Fluminense, como requisito  
parcial para a obtenção do título de  
graduação.

Orientadora: Prof. Denise Tavares

NITERÓI, 2016

## AGRADECIMENTOS

À minha mãe Glória, por tudo.

Aos meus amigos e colegas que me apoiaram nesses meses intensos de pesquisa e escrita.

À minha orientadora Denise, por ter aceitado me guiar nesse desafio, por ter me ajudado a encontrar um caminho e acreditado que eu conseguiria chegar ao fim.

Ao Anderson Vieira, que me ajudou a chegar a muitos dos filmes que analisei durante este trabalho.

*Eu me pergunto sobre os sacerdotes e sacerdotisas que não dançarão mais à luz da lua.  
Manthia Diawara, em *Rouch in Reverse*.*

## RESUMO

O trabalho busca, através de análises de filmes realizados por Jean Rouch entre 1946 e 1960 na colônia francesa da África Ocidental e da leitura e discussão de textos do próprio cineasta e de estudiosos da sua obra, oferecer reflexões a respeito de uma relação de tais obras com críticas feitas por africanos ao longo das décadas seguintes. Partindo da hipótese apresentada por Gilles Deleuze de uma "fuga de si mesmo", existente no cinema de Rouch, serão discutidos, entre outros assuntos, a construção de tal trajetória de "fuga" em sua filmografia desse período, as relações entre as formulações teóricas de Rouch e sua obra cinematográfica, e a questão da autoralidade em seu cinema. Com essas discussões, o objetivo final é propor uma abordagem crítica ao cinema de Jean Rouch, e apresentar hipóteses sobre os reflexos que sua experiência pode ter na antropologia visual e no documentário.

Palavras-chave: Jean Rouch, cinema na colônia, antropologia compartilhada, etnografia, antropologia visual, documentário, etnoficção, Damouré Zika, Lam Ibrahim Dia, Oumarou Ganda, Nwachukwu Frank Ukadike, Manthia Diara, Gilles Deleuze

## SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO .....	7
1. INTRODUÇÃO .....	8
2. ROUCH E OS SONGHAI: PRIMEIRA FASE .....	15
2.1 Breve biografia de Jean Rouch .....	15
2.2 Expedições pelo Rio Níger (1946-1952) .....	24
2.2.1 <i>Au pays des mages noirs</i> (1947) .....	25
2.2.2 <i>Les magiciens de Wanzerbé</i> (1949) .....	27
2.2.3 <i>Initiation à la danse des possédés</i> (1948) .....	29
2.2.4 <i>Yenendi - les hommes qui font la pluie</i> (1951) .....	30
2.2.5 <i>Bataille sur le grand fleuve</i> (1951) .....	32
3. MIGRAÇÕES: O ESTRANGEIRO E O OUTRO (1954-1960) .....	36
3.1 <i>Os mestres loucos</i> : um tema antigo, um novo contexto .....	37
3.2 Duas visões sobre um tema: simulação <i>versus</i> experiência.....	43
3.2.1 <i>Jaguar</i> ou a migração simulada .....	43
3.2.2 <i>Eu, um Negro</i> ou a experiência encenada.....	49
3.3 Novos métodos e conceitos .....	54
3.3.1 Griaule e Rouch .....	54
3.3.2 Antropologia Compartilhada .....	57
3.3.3 Etnoficção .....	59
4. ROUCH ÀS AVESSAS: CRÍTICAS AFRICANAS AO SEU CINEMA.....	62
4.1 Contradições apontadas por Ukadike.....	62
4.2 Sembène e os homens-inseto.....	65
4.3 Diawara: <i>Rouch às Avestas</i> .....	67
4.4 Ganda e Cabascabo.....	71
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	76
6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	81
7. FILMOGRAFIA.....	82
7.1 Filmografia analisada.....	82
7.2 Filmografia citada.....	83

## APRESENTAÇÃO

A obra de Jean Rouch tem alguns filmes tidos como "obrigatórios" para qualquer estudante de cinema, sem dúvidas. A convenção diz que deve-se chegar a ela por *Crônica de um Verão*, *Jaguar* ou *Eu, um negro*. Em cursos de Ciências Sociais e Antropologia, há grande possibilidade de se encontrar professores exibindo *Os Mestres Loucos* e *A Pirâmide Humana*. Minha experiência com Rouch começou com *Crônica* em 2013, no terceiro ano de faculdade, quando começava a estudar documentário e encontrei a tal obrigatoriedade que ronda esse filme. Profundamente tocado pelas possibilidades apresentadas ali, segui para os demais filmes "obrigatórios" da história do documentário, chegando a Marker, Resnais, Flaherty, Vertov entre outros, e só retornaria a Rouch um ano depois, quando encontraria uma série de filmes que me fascinaria ainda mais. Eram os dois primeiros filmes do que René Predal chama de *ciclo Lam-Damouré* (PRÉDAL, 1982, p. 12): *Jaguar* e *Pouco a pouco*. Encontrei dois filmes que dialogavam entre si e, ao mesmo tempo, apresentavam críticas tanto ao colonialismo quanto à abordagem colonizadora da Antropologia do início do século XX. Não imaginava, na época, que Rouch teria vindo de um cenário semelhante àquele, e que, a partir de determinado momento, passou a buscar distância de seu ponto-de-vista e inserir o *outro* (e sua visão) no processo de realização de seus filmes.

Nesse trabalho, falarei sobre alguns desses filmes e sobre o que as críticas dirigidas a eles podem simbolizar dentro da obra de Rouch, e significar num contexto mais amplo.

## 1. INTRODUÇÃO

Nesse trabalho, será analisada a obra de Jean Rouch do período entre 1946 e 1960, ou seja, a realizada no período no colonial, e as críticas dirigidas a elas e ao cineasta, feitas por africanos ao longo das décadas seguintes. Além disso, serão apresentados uma biografia do cineasta e conceitos elaborados pelo próprio Rouch ao longo de sua carreira, bem como uma análise de seu método, baseada não só na análise de seus filmes, mas também em seus escritos e em textos de estudiosos de sua obra. Esse caminho da monografia tem como objetivo compartilhar reflexões a respeito de alguns temas.

Em primeiro lugar, será investigada uma trajetória de transformação do cinema de Rouch ao longo do período estudado, e as possíveis relações dessas transformações com os escritos do cineasta e com o contexto no qual ele estava inserido enquanto realizador e pesquisador. Em segundo lugar, o texto terá como objetivo chegar a reflexões a respeito das relações entre as críticas feitas a esse cinema de Rouch por cineastas e estudiosos africanos e essa trajetória identificada e analisada. Também será estudado os efeitos que a percepção desses problemas apontados por essas críticas, antes mesmo do surgimento das mesmas, podem ter tido em sua obra ao longo dos anos. Por último, essas reflexões serão colocadas a serviço de conclusões mais amplas que tratarão de questões relacionadas ao papel do antropólogo visual ou do documentarista num contexto semelhante ao de Rouch.

O texto parte da hipótese de que a percepção que Rouch teve dos problemas em seu cinema desencadeou em uma suposta necessidade de "esconder" seu ponto de vista em seus filmes, como investigado por Gilles Deleuze em *A Imagem-Tempo*, cujas reflexões sobre Rouch serão apresentadas na conclusão desse trabalho. Em resumo, Deleuze falou em uma "fuga de si mesmo" feita por Rouch, e uma pretensão em fazer um cinema de "Terceiro Mundo", "tornando-se" o *outro* que filmava (DELEUZE, 2005, p. 266). O trabalho, portanto, parte de uma investigação dessa conclusão de Deleuze para gerar interpretações sobre os significados das figuras dentro dessa proposta.

Além dessa afirmação de Deleuze, o trabalho tem como base livros e textos escritos por estudiosos da obra de Rouch e de temas que são trazidos para complementar o presente estudo da mesma. Entre eles está o que seria o livro base dessa monografia, *The Adventure of*



*the Real*<sup>1</sup>, de Paul Henley, que apresenta a relação de Rouch com a etnografia e o cinema, seguindo uma cronologia que faz a obra se assemelhar com uma biografia. Henley apresenta um recorte, assim como é feito aqui. Enquanto ele se dedica a apresentar em detalhes apenas o cinema de Rouch onde há uma relação mais clara entre cinema e etnografia, o que já corresponde a mais de cinquenta filmes, o recorte dessa monografia é mais limitado: do período colonial de sua filmografia, que, segundo a proposta a ser apresentada ao longo do texto, simboliza o início de uma transformação do cinema etnográfico nos moldes da etnografia de exploração em um cinema com objetivos anti-colonialistas. Também é um objetivo, assumido aqui, a investigação do momento em que essa mudança teve início e de que formas e por quais motivos ela ocorreu.

O caminho traçado para chegar à hipótese dessa transformação teve início na observação de uma fala de Rouch no início de *Eu, um negro*, onde ele revela que o filme havia sido feito em total colaboração com os atores e que as atuações eram improvisadas, assim como todas as situações apresentadas no filme. Tal fala provocou uma interrogação que pode ser vista quase como ponto de partida para as discussões aqui colocadas: de que forma Rouch teria chegado a essa escolha de explicar o caráter colaborativo do filme, se, em termos formais, era uma obra tão parecida com *Jaguar*, onde tal explicação não existe? Outra questão: se o filme não era obra de um, mas de todos os envolvidos, tanto nas atuações como nas situações, o que deve incluir roteiro e direção, onde está a autorialidade? Por que o cinema de Rouch foi aceito como um cinema de *um* autor? Essas perguntas se sustentam, em parte, na afirmação de Oumarou Ganda, ator de *Eu, um negro*, sobre uma co-direção não-creditada, em entrevista a Pierre Haffner na CinémAction 17, em 1982, que será discutida no último capítulo dessa monografia.

Quanto à autorialidade no cinema de Rouch, foram encontradas, após uma pesquisa focada em diferentes visões sobre o cinema do diretor, uma série de críticas feitas por estudiosos e cineastas africanos (Ganda incluso) à sua obra. E foi a partir dessas críticas que o tema desse trabalho foi aos poucos se moldando no que, por fim, se tornou. Assim, a visão sobre a obra de Rouch, auxiliada pela apresentação de Henley, foi guiada pela hipótese de um cinema que, na revisão dos filmes, gestou um quase-conceito que permaneceu presente nesta pesquisa, atravessando-a em diversos momentos: a de um cinema "em fuga", ou seja, de uma

---

<sup>1</sup> Esse e todos os demais textos, com exceção dos escritos por James Clifford, Gilles Deleuze, Claude Lévi-Strauss, André Bazin, Georges Henri Rivière, Marcius Freire e Fernanda Arêas Peixoto, foram traduzidos para o português pelo autor desta monografia.

obra construída sob a perspectiva da retirada da figura do *outro* (de suas próprias obras). Ou melhor, de uma tentativa de transformação do autor no *outro*.

Mas, quem é esse outro com o qual ele se relaciona? Qual é o contexto onde ele está inserido na época? Como será visto ao longo do texto, Rouch teve contato, em seus primeiros anos como engenheiro na África, com um povo habitante do Níger e do Sudão Francês (atual Mali), a que se refere em seus textos e filmes como os Songhai. Usa-se o termo Songhai para designar os povos descendentes do Império Songhai, que dominou o oeste do Sahel entre os séculos XV e XVI. Embora normalmente se use o nome para agrupar os falantes das línguas nativas dessa região, o povo do Mali (ex-Sudão Francês) se denomina Songhai, enquanto demais povos descendentes dos habitantes do Império tem suas próprias denominações, como os Zerma, aos quais pertenciam Damouré Zika, Lam Ibrahim Dia e muitos dos demais informantes e colaboradores de Rouch. Rouch usava o nome Songhai para se referir a todos os povos descendentes dos habitantes do Império Songhai, fossem eles habitantes do Sudão Francês ou do Níger, embora ocasionalmente usasse denominações específicas de grupos étnicos como os Zerma e os Sorko. Os Songhai são, há séculos, praticantes do Islã, tendo entrado em contato com a religião pela primeira vez no século XI. No entanto, na região, também eram praticadas religiões envolvendo magia, como é o caso dos *sohantyé*, grupo de magos que realizam rituais de possessão animistas, ou seja, que tratam da relação da espiritualidade do homem com a dos elementos da natureza, representados em espíritos. Muitas das informações sobre esse povo e sua religião foram levadas à Europa, primeiramente, por Rouch, afinal, é sobre a religião desses povos que o Rouch etnógrafo dedicou anos de sua carreira a estudar, por motivos a serem apresentados no primeiro capítulo desta monografia, onde será apresentada sua biografia.

O contexto que Rouch encontrou nas suas primeiras idas à África era a colônia. Tanto o Sudão Francês quanto o Níger estavam sob domínio da França, cuja colônia na região era a África Ocidental Francesa, estabelecida em 1895, e composta por Mauritânia, Senegal, Sudão Francês (atual Mali), Guiné, Costa do Marfim, Níger, Alto Volta (atual Burkina Faso) e Daomé (atual Benim). Após a Segunda Guerra Mundial, em 1946, ano em que Rouch começa a fazer seus filmes, surge o RDA (Assembléia Democrática Africana), um partido político com representantes em toda a região, que tem como objetivo pressionar a França a fim de obter a independência, que de fato consegue, em 1960, para o Níger e para o Sudão Francês. Como será mostrado em *Eu, um Negro*, havia sido fundado na Costa do Ouro, em 1949, o

CPP (Convention People's Party), com objetivo semelhante de pressionar, nesse caso, o Reino Unido.

É esse contexto que Rouch encontra em sua chegada na África Ocidental: povos milenares dominados por seus conterrâneos franceses. Considerando o papel de mentor que Marcel Griaule teve na carreira inicial de Rouch, esta situação, muito provavelmente, levou a pesquisa inicial de Rouch a ter alguma semelhança com a pioneira Missão Etnográfica e Linguística Dacar-Djibouti, que cruzou de uma costa à outra do continente africano, e que Griaule havia liderado em 1931. Esta missão contava com a presença de André Schaeffner, Georges Henri Rivière, Michel Leiris, entre outros, e, segundo Rivière, tinha como objetivos

[...] a formação de coleções para o Museum d'Histoire Naturelle e o Musée du Trocadéro, o estudo de numerosos povos e costumes que estão em vias de desaparecimento [...], a realização de filmes documentários e o registro em discos de línguas e cantos, a criação entre os funcionários coloniais e os organismos científicos da metrópole, de relações indispensáveis ao desenvolvimento das ciências naturais e sociológicas. (RIVIÈRE apud PEIXOTO, 2011)

Sendo esse um modelo clássico de exploração com fins etnográficos em território colonial<sup>2</sup>, e considerando os filmes realizados por Griaule durante a expedição, pode-se inferir que a Missão Dacar-Djibouti seria precursora das explorações que Rouch faria pelo Níger e pelo Sudão Francês. O conhecimento de tal relação histórica pode vir a esclarecer a fonte do interesse de Rouch pela etnografia<sup>3</sup>, tema abordado no início do primeiro capítulo, e as influências de Marcel Griaule sobre Rouch, que serão discutidas no segundo capítulo.

Após localizado o contexto histórico do local habitado pelo povo que Rouch dedicaria quase a totalidade desses anos do recorte a pesquisar, apresentamos a metodologia e estrutura do trabalho. A opção foi por uma estrutura cuja organização tem no horizonte proporcionar ao leitor contato mais detalhado com o tema. A partir de uma ordenação cronológica, será investigada a construção de uma autocrítica no processo de transformação do cinema de Rouch. A opção pela análise dos filmes anterior às dúvidas e questionamentos a respeito dos mesmos tem a pretensão de criar, no terceiro capítulo, um momento onde o leitor possa verificar os pontos apresentados pelas críticas a esses filmes.

Mas há, ainda, outro motivo para a escolha da análise dos filmes nessa estrutura: em adição à tentativa da construção de uma linha de raciocínio que beneficie o diálogo com os

---

<sup>2</sup> A expedição passou também por território do Império Britânico, e pela Etiópia, país independente.

<sup>3</sup> Os objetos obtidos para as coleções dos museus citados por Rivière, assim como fotos feitas nessas e em outras exposições de Griaule, despertariam interesse em Rouch, como veremos no primeiro capítulo.

pontos apresentados no terceiro capítulo, há a questão da dificuldade de acesso aos filmes, em especial os analisados no primeiro capítulo. Conseguir os filmes focados demandou entrar em contato com outros pesquisadores da obra de Rouch, o que significou, na prática, um tempo estendido para além da previsão inicial de desenvolvimento da proposta. Dessa forma, o acesso aos filmes também serviu como filtro para a escolha dos que serão analisados no trabalho. Por outro lado, essa dificuldade também acionou a demanda de uma descrição mais detalhada na análise fílmica, para que seja possível ao leitor, que possivelmente não teve acesso a esses filmes, a visão dos pontos considerados, aqui, centrais nas obras. Evidentemente, na eventual situação do leitor não ter assistido a tais filmes, ele estará sujeito a *uma* visão, inevitavelmente, ainda que haja uma tentativa de distanciamento, ou *fuga*, de uma interpretação pessoal ou de visões críticas sobre a obra nesse primeiro momento. Ainda assim, essa escolha pelo detalhamento na análise parte do pressuposto de uma oportunidade para o conhecimento de um cinema pouco acessível, e da possibilidade de um estímulo a uma procura pelo mesmo não necessariamente anterior à leitura, mas posterior, para melhor verificação dos pontos apresentados. O texto, dessa forma, pretende se tornar também local de referência para que o leitor possa retornar após ter assistido aos filmes aqui analisados.

Assim, o primeiro capítulo começa por uma breve biografia de Rouch, onde serão apresentadas toda sua vida e obra, com foco em sua carreira, contextualizando historicamente todos os seus períodos. Os apontamentos biográficos foram uma opção metodológica por considerarmos que sua trajetória no período anterior ao do recorte proposto, ou seja, pré-1946, em especial seus primeiros contatos com a etnografia e com o cinema, está, possivelmente, intimamente ligada ao processo de evolução de sua carreira "cinematográfica" na qual este trabalho está focado. Dessa forma, apresentando situações contadas por Rouch, ou estudadas por Henley, o trabalho se propõe a, ao mesmo tempo, criar uma base para questionamentos a serem feitos por Rouch no decorrer dos seus primeiros anos como cineasta. Essa biografia também se estende ao período dos filmes posteriores ao recorte, para que as obras analisadas estejam devidamente contextualizadas. A intenção, aqui, é não dar a impressão de um ciclo fechado, mas sim de uma trajetória, uma constante evolução que extrapola o período do qual o trabalho fala.

Em seguida, ainda no primeiro capítulo, são analisados cinco de seus filmes etnográficos, realizados durante seu doutorado, em que pesquisou a religião dos Songhai. As ponderações para a seleção dos filmes, dentre todos os realizados no período, serão feitas de forma mais detalhada na apresentação do capítulo.

O capítulo seguinte está focado nos indícios de mudanças no cinema de Rouch percebidos nas análises de três dos muitos filmes feitos pelo cineasta entre 1954 e 1960, chamado aqui de "segundo período" do seu cinema etnográfico, quando sua pesquisa passou a ter como objeto as migrações em massa do Níger para a Costa do Ouro e Costa do Marfim. Durante as análises, mais extensas, em função da maior complexidade dos filmes, serão relacionados os novos temas apresentados com as transformações do espectro político da sociedade colonial da época. Neste capítulo também vamos discutir, após uma apresentação do método do cinema etnográfico de Rouch, e suas possíveis heranças do método de Marcel Griaule, as mudanças em seu cinema. A proposta é evidenciar elementos e conceitos formulados por Rouch nesse período, que passam a compor um novo método e que, claro, integram as discussões deste momento da monografia.

Dessa forma, com a apresentação dessas formulações, espera-se que, então, esteja condensada e explicada toda a trajetória desejadamente exposta, até esse ponto, nas análises dos filmes. A partir desse entendimento, terá início o último capítulo, onde será feito um breve panorama das críticas formuladas ao longo das décadas, por cineastas e estudiosos africanos, que apontam problemas e contradições nos filmes de Rouch. Essas críticas são trazidas em diferentes formas: um texto que apresenta um panorama das críticas, uma entrevista que oferece um ponto-de-vista de um antigo colaborador de Rouch, um registro de uma conversa entre um crítico e Rouch, e dois filmes que, por caminhos distintos, questionam o cinema do francês.

Por fim, nas considerações finais, são feitas reflexões sobre as críticas focadas no terceiro capítulo, relacionando-as com as falas de Gilles Deleuze sobre a "fuga" no cinema de Jean Rouch. Ao introduzir um autor como Deleuze e as discussões sobre suas reflexões somente nas considerações finais da monografia, temos como objetivo esclarecer o seu papel de apenas um ponto de partida para o texto. Ou seja, a monografia parte de uma afirmação de Deleuze e busca, ao longo das análises e discussões, exemplificá-la e contextualizá-la para, depois, discuti-la. Não há uma discussão das falas de Deleuze sobre Jean Rouch ao longo da monografia, mas ela, em si, é uma elaboração de uma breve conclusão feita pelo escritor a respeito do cineasta. Ao mesmo tempo, temos como objetivo apresentar todos os textos a seguir como complementos que não só confirmem a "fuga" proposta por Deleuze como possibilitem levar tal discussão para um campo mais amplo dentro da Antropologia Visual e do Documentário. Em resumo: a partir da identificação da trajetória apontada por Deleuze no cinema de Rouch, temos como proposta apresentar de que forma essa trajetória foi construída

e pensar quais foram os efeitos da mesma, representados, aqui, como as críticas sofridas pelo cineasta por parte de africanos ao longo das décadas.

Além disso, buscamos entender os elementos que tais críticas ajudam a evidenciar na filmografia de Rouch, como a questão da autoralidade e sua relação com seu discurso de um método de realização compartilhado; ou a questão das falhas na representação do *outro* e das possibilidades de enfrentamento deste problema. Com isso, pretendemos verificar de que forma tais críticas (e os elementos apontados pelas mesmas) podem ser levadas em conta por, por exemplo, um documentarista contemporâneo, no processo de conceituação de seu filme, ou por alguém que apresenta a obra de Rouch, na hora de fazer suas reflexões a respeito da mesma e passá-las para os que ainda não a conhecem.

## 2. ROUCH E OS SONGHAI: PRIMEIRA FASE

Esse capítulo foi estruturado em dois blocos. O primeiro procura contextualizar a biografia de Jean Rouch dentro dos cenários políticos e artísticos da Europa do entreguerras, para depois fazer uma breve apresentação de sua biografia, passando por momentos e temas que serão abordados mais aprofundadamente ao longo do trabalho. Essa biografia tem como foco a vida do cineasta e etnógrafo, mostrando os trajetos e fases de sua carreira, alguns deles considerados, aqui, fundamentais, para a contextualização de certas decisões e rumos tomados por Rouch ao longo dos anos.

No segundo bloco, o foco é a obra cinematográfica de Jean Rouch anterior a 1953, ou seja, os filmes feitos durante as expedições de Rouch pelos territórios dos Songhai, na África Ocidental. Trata-se do período em que o cineasta teve contato com o *fazer* cinema como aliado do *fazer* pesquisa. Cinco filmes serão analisados e nessas análises serão abordados alguns elementos que, possivelmente, refletem ideias que Rouch viria a desenvolver posteriormente em sua carreira.

A bibliografia básica para este capítulo foi o livro *The Adventure of the Real*, onde Paul Henley apresenta toda a obra de Rouch. Já para a análise fílmica, o texto acima será usado pontualmente em forma de comentários e curiosidades apresentadas por Henley que digam respeito mais ao processo que ao conteúdo das obras.

### 2.1 Breve biografia de Jean Rouch

Filho de Luce Gain, cuja família estava repleta de poetas e artistas, e Jules Rouch, oficial naval que havia explorado a Antártica a bordo do navio *Pourquoi-pas?*, Jean Rouch nasceu na Paris de 31 de maio de 1917, ou seja, em plena 1ª Guerra Mundial. E a data não poderia ser mais emblemática para sua vida. Por exemplo, duas semanas antes de seu nascimento terminara a Batalha de Arrás, que ocorre a cerca de duzentos quilômetros de Paris e onde morrem mais de trezentos mil soldados desta Guerra que só seria encerrada um ano e meio depois. Quanto às artes, vale lembrar que enquanto Rouch vivia seus primeiros dias, Guillaume Apollinaire surgia com a palavra *surrealismo*<sup>4</sup>, esta que acabou se tornando, como sabemos, o nome do movimento artístico de vanguarda no período entreguerras. Anos mais

---

<sup>4</sup> No subtítulo de seu poema *As Mamas de Tirésias, um drama surrealista*.

tarde, Rouch reencontraria tanto o surrealismo quanto a guerra, e esses seriam determinantes para sua vida e carreira.

Jovem de classe média, enquanto viajava com a família ao longo de sua adolescência por portos da Argélia, Turquia, Marrocos, Grécia, Alemanha, entre outros, era convencido por seu pai a buscar a estabilidade financeira que este via na carreira de engenheiro. Pouco depois de se fixar em Paris, aos 17 anos, dois anos antes de ingressar na carreira acadêmica, Rouch viu, em uma vitrine de uma livraria, um exemplar da revista *Minotaure*<sup>5</sup>, no qual estavam artigos que apresentavam, ilustrando-os, uma pintura de Giorgio de Chirico ao lado de fotografias de homens da etnia Dogon, feitas pelo antropólogo Marcel Griaule. O impacto causado por esse contato foi tamanho que estimulou sua procura por Griaule, anos depois. (HENLEY, 2009, 19-20)

Aos 19 anos, em 1937, Rouch finalmente ingressou, por influência do pai, na *École des Ponts et Chaussées* (Escola de Pontes e Estradas), em Champs-sur-Marne, subúrbio de Paris, com o objetivo de se tornar engenheiro. Em seu tempo livre, Rouch e seus colegas frequentavam bares onde se popularizava o *jazz* afro-americano, iam a recitais de poesia realizados por poetas surrealistas, como André Breton e, também, a exposições de artistas desse movimento. Muitos deles, aliás, tinham o hábito de visitar exposições realizadas por etnólogos<sup>6</sup> em museus parisienses. Jean Jamin aponta que o interesse dos surrealistas pela etnologia se explicava pelos objetos apresentados em tais exposições, que pertenciam ao *Outro* exótico, e apresentavam um novo horizonte de possibilidades artísticas para os membros do movimento (JAMIN, 1991, p. 84-91 apud HENLEY, 2009, 16-17).

Ainda em constante contato com o surrealismo, Rouch, pouco antes de terminar o curso superior, já na França sob o regime de Vichy, descobriu que Marcel Griaule, o autor das fotos que tanto o fascinaram naquela visita à livraria, ministraria um curso introdutório à etnografia descritiva no *Musée de l'Homme*, em Paris. Sua decisão foi, então, frequentá-lo.

Marcel Griaule, à época, já era um respeitado antropólogo dedicado a pesquisar a etnia Dogon, que, para Luc de Heusch, era "o mais surrealista dos povos da África", habitante de uma região que é hoje parte do Mali, na África Ocidental. De Heusch comenta ainda o trabalho etnográfico de Griaule ao chamá-lo do "milagre que se tornaria o evento fundador da etnografia de campo francesa." (DE HEUSCH, 1995, p. 397-405 apud HENLEY, 2009, p. 18). No curso (que agora tinha Rouch entre os alunos), Griaule eventualmente dava espaço

---

<sup>5</sup> Revista de orientação surrealista, fundada por Albert Skira e editada por André Breton e Pierra Mabilie.

<sup>6</sup> Termo cujo significado corresponde ao atual para antropologia.



para exposições de *slide shows* promovidos pela antropóloga, amiga de Griaule e também especialista no estudo dos Dogon, Germaine Dieterlen, em que ela mostrava registros das expedições que os dois faziam pelo território daquele povo. Embora Rouch anos mais tarde tenha dito que não aprendera nada nessas aulas (ROUCH, 2003c, p. 102-126), o relacionamento desenvolvido entre ele, Griaule e Dieterlen seria importante anos depois, quando Rouch decidiu aprofundar seus estudos na Antropologia.

Em uma entrevista a Pierre-André Boutang, Rouch fala de um momento decisivo para sua decisão de partir rumo à África. Pouco tempo antes de sua formatura, Rouch e alguns amigos passeavam por uma praia da Bretanha quando foram presos pelo exército alemão (que ainda ocupava parte da França). A prisão aconteceu porque os invasores desconfiavam que os estudantes estavam planejando uma fuga para a Grã-Bretanha pelo Canal da Mancha. Para Rouch, a experiência foi tão traumática que, logo após a formatura, decidiu procurar um cargo como engenheiro em alguma colônia francesa na África Ocidental (BOUTANG, 2004 apud HENLEY, p. 2).

Chegou a Niamey, capital do Níger, em dezembro de 1941, e encontrou um cenário de extrema pobreza, sob um governo pró-Vichy. Rouch passou a trabalhar como engenheiro militar de estradas no Departamento de Obras Públicas da colônia, comandando um número expressivo de vinte mil homens que trabalhavam sob péssimas condições. Rouch criou, nos meses que se seguiram, uma relação de proximidade com muitos desses trabalhadores, o que viria a ser fundamental para o evento que deu origem ao início de seu fascínio pelos Songhai, que eram maioria entre esses vinte mil homens.

Cerca de seis meses depois de sua chegada a Niamey, vários destes trabalhadores morreram atingidos por raios enquanto construía uma estrada. Enfrentando a resistência de funcionários do governo ao seu pedido de enterro daqueles corpos, Rouch foi abordado por seu assistente, Damouré Zika, que sugeriu que fossem ao encontro de sua avó, Kalia Daoudou. Esta era sacerdotisa da religião dos Songhai e sugeriu que, antes que enterrassem os corpos, fizessem uma cerimônia em reverência a *Dongo*, o Espírito do Trovão.

O que se seguiu foi um evento que se tornou tema de suas pesquisas e filmes durante anos: uma cerimônia de possessão. Durante a cerimônia, Rouch descobriu que a morte de seus homens havia sido provocada pelo próprio Dongo, que informara a seu irmão Kyirey, o Espírito dos Raios, que aqueles homens estavam "cultivando" sua terra sem permissão, em referência à pavimentação realizada na construção das estradas. Para acalmar o espírito, um touro preto deveria ser sacrificado. Assim que Rouch tomou providências para o sacrifício do

touro, entrou em contato com Griaule e Dieterlen, que estavam em Paris, manifestando interesse em pesquisar os Songhai. O resultado da pesquisa seria publicado no *Notes Africaines*, jornal do *Institut français d'Afrique noire* (IFAN)<sup>7</sup>, sediado em Dakar, Senegal, que logo se tornaria o próximo destino de Rouch.

Cerca de um ano após sua chegada em Niamey, Rouch se via frustrado com o ar colonialista do governo e, por conta disso, decidiu pedir transferência para Dakar. Logo após sua chegada ao Senegal, o Marrocos foi invadido pelas tropas aliadas, que em seguida fizeram um acordo com o Almirante François Darlan, líder militar das colônias francesas na África Ocidental (dentre elas o Senegal e o Níger). Assim, todo aquele território francês passou para o lado dos Aliados.

Alguns meses depois, Rouch passou a trabalhar como engenheiro para o exército francês local e, após um ano no Senegal, partiu com as tropas rumo à invasão da França e da Alemanha. Porém, antes do fim da Segunda Guerra, Rouch, em recesso de Natal em Paris, se inscreveu no programa de doutorado da Sorbonne, sob supervisão de Marcel Griaule, que teve início no ano seguinte, 1945.

Como parte da pesquisa de doutorado, embora ainda não com os claros objetivos etnográficos das duas expedições seguintes, Rouch partiu em 1946 para o Níger, com os amigos Pierre Ponty e Jean Sauvy, com quem havia estudado anos atrás na *École des Ponts et Chaussées*. Os três deram ao grupo o nome de Jean Pierjant, e viajaram pelo Rio Níger com recursos obtidos através da escrita de artigos para a *Agence France Presse*. O trio, ao longo da viagem, passou por locais como o acampamento de Griaule e Dieterlen, no território dos Dogon, onde viram de perto os métodos de pesquisa etnográfica exercidos pela dupla de antropólogos. Também estiveram em Niamey, onde encontraram Damouré Zika (que fora assistente de Rouch na época em que esse trabalhava como engenheiro antes de ser transferido para Dakar), que os acompanhou no resto da viagem até a fronteira com a Nigéria, onde o grupo recrutou o adolescente Lam Ibrahim Dia, de 15 anos, como guia, e os quatro, então, finalmente chegaram a Port Harcourt, Nigéria, em março de 1947.

Ao longo dessa viagem pelo Rio Níger Rouch realizou uma série de filmagens com uma câmera de 16mm que comprara em um brechó de Paris. Após seu retorno à França, descobriu que muito do material que registrara era inutilizável, graças a erros de filmagem que acabaram ensinando Rouch, durante o processo de montagem, a importância de considerar eixo, *pan* e outras possibilidades dentro da linguagem cinematográfica, um

---

<sup>7</sup> ROUCH, Jean. Aperçu sur l'animisme sonrai. In *Notes Africaines* 20, 4-8. Dakar: IFAN, 1943.

aprendizado fundamental em suas expedições seguintes. Mas, apesar das perdas desta primeira viagem, um material filmado por Rouch, o de uma cerimônia de possessão em que os *Sorko*<sup>8</sup> pediam a um espírito do rio que enviasse hipopótamos para que os caçassem, acabou resultando em um de seus primeiros filmes. O processo de montagem envolveu mais um empresário francês interessado no material que o próprio Rouch. O filme, ao final, recebeu o título de *Au pays des mages noirs* e desagradou o cineasta. Uma análise mais detalhada desse e de outros filmes realizados nesse período será feita na segunda parte desse capítulo.

Entre 1948 e 1951 Rouch fez mais duas viagens pelo Rio Níger, dessa vez aprofundando mais sua pesquisa de doutorado. Na primeira, já com objetivos etnográficos mais claros, realizou quatro filmes, com temáticas parecidas com as da viagem de 1946, só que, com a vantagem de já estar dominando melhor a "técnica" de filmagem, afim de evitar perda de material no processo de montagem. Dois desses filmes foram feitos no Sudão francês (atualmente, o Mali): *Hombori* e *La Circoncision*<sup>9</sup>. Os outros dois, feitos no Níger, são *Les Magiciens de Wanzerbé* e *Initiation à la danse des possédés*. Esse último chamaria a atenção do produtor Pierre Braunberger que, anos depois, produziria diversos filmes de Rouch, através de sua produtora *Les Films de la Pléiade*.

Na segunda viagem de sua pesquisa de doutorado, entre 1950 e 1951, Rouch teve a companhia do especialista em linguística africana Roger Rosfelder, que também era aluno de Griaule. Dessa vez, tiveram como financiadores o *Centre national de la recherche scientifique* (CNRS), o *Institut français d'Afrique noire* (IFAN), e o *Centre national du cinema* (CNC). Como contrapartida, deveriam realizar três filmes, mas os dois acabaram realizando quatro. O primeiro foi *Cimitière dans la falaise*, em 1950, que surgiu a partir de uma proposta feita por Griaule e Dieterlen, sendo o primeiro filme de Rouch sobre os Dogon, povo que aqueles antropólogos pesquisavam. O segundo filme, *Les Gens du mil*, foi realizado em Niamey; o terceiro, *Les hommes qui font la pluie*, em um vilarejo dos Songhai; e o quarto e último, *Bataille sur le grand fleuve*, retornava ao local e tema de *Au pays des mages noirs*, mostrando mais uma vez a caça de hipopótamos dos Sorko.

Entre 1954 e 1960, Rouch foi contratado pela CNRS e pelo IFAN para pesquisar o fenômeno da migração em massa para as cidades na África Subsaariana no pós-guerra. Passou, nesse período, por Niamey (Níger), Lomé (Togo) e Costa do Ouro (atual Gana), se

---

<sup>8</sup> Grupo étnico pertencente aos Songhai. Famosos na região pela habilidade na pesca.

<sup>9</sup> Os únicos filmes sobre os Songhai feitos por Rouch fora do Níger

fixando posteriormente em Abidjan (Costa do Marfim). Durante essas viagens, achou outra função na filmagem: a busca pela experiência subjetiva dos migrantes; e passou a usá-la como complemento aos questionários e entrevistas. Realizou três filmes dentro dessa proposta. Os dois primeiros, *Os mestres loucos* e *Jaguar*, na Costa do Ouro, e o terceiro, *Eu, um negro*, na Costa do Marfim. Abordando outro tema, o da relação entre jovens africanos e europeus, realizou também, nesse período, *A pirâmide humana*, em Abidjan. Apesar desses quatro últimos, produzidos por Pierre Braunberger, serem os filmes que posteriormente tornaram Rouch um cineasta conhecido fora do meio acadêmico, ele não deixou de realizar obras menores, focadas em sua pesquisa. Nesse período, realizou também *Mammy Water*, *La Chasse au lion à l'arc*, *Baby Ghana*, *Moro Naba* e *Sakpata*, que passariam por extensos processos de finalização e seriam lançados ao longo da década de 60.

Em 1960 Jean Rouch publicou sua tese de doutorado<sup>10</sup> e logo após terminar de pesquisar o fenômeno das migrações na África Ocidental, retornou à França. Ao chegar, já gozava de enorme prestígio, tanto no meio do cinema quanto da Antropologia, em decorrência, respectivamente, dos seus filmes mais recentes (em especial *A pirâmide humana*) e de sua tese publicada. Roberto Rossellini, já um diretor consagrado à época, se dizia impressionado com uma versão preliminar de *Jaguar* e a Cahiers du Cinéma publicava extensas críticas e artigos a respeito da obra de Rouch. E é neste contexto bastante favorável que Rouch dedicaria seus próximos anos à realização de uma série de filmes na capital francesa.

Um ano antes, em 1959, Rouch havia ido ao Festival dei Popoli, em Florença, e se encontrara com o sociólogo Edgar Morin que, conhecendo sua obra, lhe fez uma proposta: realizar, junto com ele, um filme nos moldes dos seus documentários etnográficos. Só que, dessa vez, o cenário seria Paris, e os personagens os parisienses, e não mais os africanos. Rouch, que, com o fim de suas pesquisas na África já buscava por novo tema que o instigasse a voltar a filmar, aceitou. Pouco tempo depois os dois fariam *Crônica de um verão*, que talvez seja, até hoje, o filme mais conhecido de Rouch e famoso por ter popularizado o termo *cinéma vérité*, cujo significado ambos concordavam ser as "(...) verdades trazidas à luz através de interações entre cineastas e sujeitos que ocorrem no decorrer da realização do filme" (HENLEY, 2009, p. 174).

Nessa mesma época, no início dos anos 1960, Rouch tinha grande interesse pelo desenvolvimento tecnológico dentro do cinema, pois esse, em seu entendimento, poderia

---

<sup>10</sup> ROUCH, Jean. *La religion et la magie Songhai*. Paris: Presses Universitaires de France, 1960.

trazer novas possibilidades de realização especialmente para o documentário. Um exemplo são os novos gravadores portáteis que permitiam a gravação do áudio simultânea ao filme, o que, ao longo da década, foram determinantes para a mudança na práxis de Rouch<sup>11</sup>. Este, aos poucos, abandonaria os planos de curta duração, impostos pelas limitações das câmeras e gravadores, e adotaria o que o cineasta canadense Michel Brault chamava de *plan-sequéce*, ou seja, planos longos em que há maior possibilidade de movimento diante e da câmera, além de permitir maior interação do cineasta com o sujeito, em busca do registro do que Marcel Mauss chamava de *techniques de corps*, isto é, os reflexos de uma cultura nos detalhes dos movimentos corporais das pessoas.

Já nos meses seguintes, Rouch deu início ao que René Prédal chamou de *ciclo Nadine*, em uma comparação com o *ciclo Lam-Damouré*, que teria sido iniciado com esses dois protagonistas anos antes, em *Jaguar*, e continuaria anos depois, com *Petit à petit* e *Cocorico Monsieur Poulet* (PRÉDAL, 1982, p. 12-13). Ele se referia aos experimentos que Rouch faria entre 1960 e 1964, na França: uma série de três filmes feitos com a atriz Nadine Ballot (que havia atuado em *A pirâmide humana* e fora uma das personagens de *Chronique d'un été*), que buscavam aplicar as ideias de Rouch de *cinéma vérité* à ficção. Em 1960, Rouch filmou o *La Punition*, que seria lançado em 1963 e, em 1964, filmou *Gare du Nord*, um curta exibido junto de curtas de Éric Rohmer, Jean-Luc Godard, Claude Chabrol, entre outros, no filme *Paris vu par*. Ainda fez *Les veuves de 15 ans*. Os dois últimos foram lançados em 1965 e embora *La Punition* e *Les veuves de 15 ans* tenham tido uma recepção morna pela crítica francesa, Michel Marie disse que *Gare du Nord* é uma "obra prima indiscutível" dos anos 1960 (MARIE apud HENLEY, 2009, p. 192).

Durante esse período, Rouch continuava fazendo viagens regulares à África, especificamente ao Níger, mantendo a proposta do seu início de carreira. Mas é a partir da década de 60 que Rouch adotaria um ritmo mais intenso de filmagens sendo que antes, em 1958, inicia uma parceria com o etnomusicologista Gilbert Rouget, continuando atento às *techniques du corps* das quais Marcel Mauss falava. Com Rouget, Rouch viria a fazer filmes como *Sakpata*, em 1958; *Batteries dogon: Éléments pour une étude des rythmes* (que contou com a co-direção de Germaine Dieterlen), em 1964; e *Porto-Novo - La Danse des reines*, em 1971; todos focados em mostrar a música, dança e movimentos corporais de povos da África Ocidental. Ao mesmo tempo, Rouch se envolvia em outros projetos, quase todos relacionados

---

<sup>11</sup> *Moi, un noir* já trazia o conceito de som direto, embora não com as tecnologias que se tornaram mais acessíveis ao longo dos anos 60.

aos Songhai, seja falando de assuntos como pesca e agronomia, planejamento urbano, alfabetização ou arquitetura da região.

A intensidade com a qual Rouch filmava nesse período, nos anos 1960 e 1970, era tão grande que, em seis desses anos, cinco filmes foram filmados em cada ano. Os anos que se destacam são 1967, quando Rouch filmou onze filmes, e 1973, quando filmou sete. De todos os filmes desse período, cerca de trinta tinham um tema em comum, que Rouch começara a explorar duas décadas antes: os rituais de possessão espiritual dos Songhai no Níger. Esse retorno foi explicado por Rouch como resultado do que aprendera com Griaule e Dieterlen, que, segundo ele, diziam que, para ter conhecimento profundo de uma sociedade, era preciso se dedicar a ela por vinte ou trinta anos (ROUCH, 2003c, p. 102-126). Para exemplificar melhor essa dedicação deve-se notar que desses trinta filmes, doze foram realizados em Simiri, mesmo local onde Rouch filmara *Les hommes qui font la pluie*, em 1951. Dentre eles, destacam-se *Yenendi de Ganghel*, e *Les Tambours d'avant: Tourou et Bitti*, que viria a ser o filme que inspiraria Rouch a criar o conceito de ciné-trance, desenvolvido nos demais filmes dessa época, em especial os que tratavam da música e da presença do ritmo na vida dos Songhai. Sobre o ciné-trance, inspirado por Dziga Vertov, Rouch falaria:

Para mim, a única forma de filmar é andando com a câmera, levando-a onde é mais efetivo e improvisando outro tipo de balé com ela, tentando torná-la tão viva quanto as pessoas que a estão usando. Eu considero essa improvisação dinâmica a ser a primeira síntese do cine-olho de Vertov e a câmera participativa de Flaherty. Eu geralmente comparo à improvisação do toureiro em frente ao touro. Aqui, como lá, nada é sabido de antemão; a suavidade da *faena* é como a harmonia do plano em movimento que articula perfeitamente com os movimentos daqueles que estão sendo filmados. Em ambos os casos, também, é uma forma de treinar, aperfeiçoar reflexos como faria um ginasta. Ao invés de usar o *zoom*, o câmera-diretor pode adentrar o sujeito. Seguindo um dançarino, um sacerdote, um artesão, ele não é mais ele mesmo, mas um olho mecânico acompanhado de um ouvido eletrônico. É esse estranho estado de transformação que ocorre no cineasta que eu chamei, analogicamente ao fenômeno da possessão, de 'ciné-trance' (ROUCH, 2003a, p. 38-39)

Um dos filmes de Rouch mais conhecidos desse período talvez seja *La chasse du lion à l'arc*. Como veremos, em uma sessão de *Bataille sur le grand fleuve* realizada em Ayorou, Níger, no início da década de 50, um homem abordou Rouch após o final das exibições, e sugeriu que, depois da realização de um filme sobre a caça de hipopótamos (*Bataille...*), Rouch fizesse então um filme sobre a caça de leões, prática característica de sua tribo. Somente cinco anos depois, Rouch iria à vila daquele homem na primeira de uma série de viagens, feitas entre 1958 e 1965, em que filmou o material que viria a se tornar o longa-

metragem, de 75 minutos. Para Georges Sadoul, um dos mais importantes estudiosos do cinema à época, este filme coloca Rouch entre os grandes cineastas franceses (STOLLER, p. 126 apud HENLEY, 2009, p. 202). Em 1968, Rouch filma uma continuação para *La chasse du lion à l'arc*, chamada *Un lion nommé L'Américain*, e retorna a Paris logo que descobre que policiais haviam invadido a Sorbonne durante os protestos estudantis daquele ano.

Ainda em Paris, Rouch parte para seu próximo projeto, também uma continuação de um trabalho anterior. *Petit à petit* segue Damouré Zika e Lam Ibrahim Dia, atores de *Jaguar*, numa busca por um arquiteto parisiense que os ajudaria a construir uma nova sede para sua empresa no Níger. Inspirado pelas *Lettres persanes*, cartas de nobres persas visitando Paris no século XVIII e traduzidas por Baron de Montesquieu, o filme, segundo Prédal, recebeu poucas menções da imprensa na época e foi considerado como um trabalho menor do cineasta (PRÉDAL, 1996, p. 227-236 apud HENLEY, 2009, p. 214).

Durante todo o período entre 1966 e 1973, quando ainda filmava com uma regularidade impressionante, Rouch estava mais notavelmente dedicado a um projeto: as filmagens do *Sigui* com Germaine Dieterlen que, segundo a mesma, era um rito de passagem coletivo, onde os Dogon que estavam vivos no último *Sigui*, há 60 anos, ensinavam à próxima geração o conhecimento sagrado daquele povo (DIETERLEN, 1971, p. 1-11 apud HENLEY, 2009, p. 221). Como o ritual teve duração de sete anos<sup>12</sup>, durante sete anos Rouch e Dieterlen voltavam, por pelo menos dois meses cada ano, à região das Falésias de Bandiagara, no Mali. O projeto teve início pouco antes da morte de Marcel Griaule, em 1956, que pedira a ambos que filmassem aquele ritual que ele tanto pesquisara na década de 30.

Durante o período em que filmava o *Sigui*, Rouch fez outros três filmes sobre os Dogon: um sobre o funeral do ancião Anaï Dolo; outro sobre o funeral de Hogon, homem que autorizara as filmagens do *Sigui* anos antes; e um terceiro sobre Ambara Dolo, informante que trabalhara com Griaule em suas pesquisas sobre o *Sigui*, e que agora acompanhava Rouch e Dieterlen nas filmagens, também trabalhando como informante.

Ao longo da segunda metade da década de 70 ocorreram mudanças na carreira de Rouch. Os filmes sobre os Dogon e os Songhai foram aos poucos substituídos por filmes de outros temas e naturezas. O último filme de Rouch sobre os Dogon foi finalizado em 1981, e Rouch filmou os Songhai pela última vez em 1979. Partiria agora para um momento dividido em três tipos de filme predominantes. A primeira parte consistiu em uma série de filmes de

---

<sup>12</sup> Com exceção do ano de 1973, quando a região foi atingida por uma seca e fez com que Rouch e Dieterlen voltassem no ano seguinte e filmassem uma reconstrução da cerimônia do ano anterior.

ficção, cinco deles com seus antigos parceiros nigerinos Damouré Zika, Lam Ibrahim Dia e, substituindo Illo Gaouldel, Tallou Mouzourane, como *Cocorico Monsieur Poulet*, em 1975<sup>13</sup>.

Ao longo da década de 70, Rouch fez doze filmes feitos em homenagem a amigos, conhecidos e pessoas que Rouch admirava: três filmes sobre Marcel Mauss e três sobre Germaine Dieterlen; e filmes sobre Tara Okamoto, Paul Levy, Margaret Mead, Capitão Mori, Farouk Gaffary, e um filme intitulado *Ciné-mafia*, sobre Henri Storck e Joris Ivens. No mesmo período, destaca-se ainda uma série de filmes poéticos ou envolvendo poesia, em que ele falou sobre viagens pelo Ártico (possivelmente inspirado no *Porquois-pas?* de seu pai); sobre obras de Gustave Eiffel; sobre o Musée du Cinema, de Henry Langlois; entre outros. Realizou também *Dionysos*, em 1984, um filme com forte influência surrealista e africana, retomando o diálogo entre os etnólogos e os artistas surrealistas do entreguerras.

Rouch, já na década de 80, conquistara um prestígio tão grande que se transformou numa espécie de *monstre sacré* do cinema (HENLEY, 2009, p. 238). Recebeu homenagens em festivais, ganhou diversos prêmios e retrospectivas sobre sua obra. Foi professor temporário em Harvard e chegou ao título de presidente da *Cinematèque française* entre 1986 e 1991. Ao mesmo tempo, nunca deixou de realizar filmes. Em 2004, morreu em um acidente de carro perto da fronteira entre o Níger e a Nigéria e, três anos depois, teve um funeral Dogon, como aquele que filmara no início de sua carreira. Sua roupa em um manequim, sua câmera quebrada por um homem, simbolizando o fim de uma carreira dedicada aos registros daqueles e de outros rituais, cujo período dos mais significativos para o propósito deste trabalho é o das expedições pela região do Rio Níger, que serão apresentadas em mais detalhes a seguir.

## **2.2 Expedições pelo Rio Níger (1946-1952)**

Jean Rouch realizou diversos filmes durante suas três expedições pela África Ocidental. Embora Rouch tenha feito um filme sobre os Dogon, a pedido de Marcel Griaule e Germaine Dieterlen, sua pesquisa nesse período estava focada em outro povo, os Songhai, sobre os quais fez uma série de curta-metragens. Na primeira expedição, que ocorreu entre agosto de 1946 e março de 1947, Rouch e seus amigos, Jean Sauvy e Pierre Ponty, desceram pelo Rio Níger filmando várias situações e locais. Este material, embora em sua maioria inutilizável, posteriormente foi transformado, com a ajuda de um produtor francês, em *Au*

---

<sup>13</sup> em 1992, Rouch realizaria *Madame l'Eau*, com os mesmos atores.



*pays des mages noirs*, que será brevemente analisado aqui. Em seguida, na segunda expedição, a primeira de sua pesquisa de doutorado, Rouch, já com certo domínio da linguagem cinematográfica, filmou, entre outros, as obras selecionadas aqui para análise por serem consideradas, dentro da proposta desta monografia, significativas e representativas dentre todas as realizadas na expedição. Os filmes são *Les Magiciens de Wanzerbé* e *Initiation à la danse des possédés*. Já de sua última expedição deste período, que contou com a presença e assistência de Roger Rosfelder, foram selecionados, pelos mesmos motivos da seleção dos filmes da segunda expedição, *Yenendi*, *les hommes qui font la pluie* e *Bataille sur le grand fleuve*. A escolha por terminar o capítulo com a análise de *Bataille* passa também pela observação de um diálogo que, possivelmente, existe entre esse filme e o primeiro filme de Rouch, *Au pays des mages noirs*: o segundo seria uma refilmagem do primeiro, uma proposta, talvez, de reflexão desenvolvida, ao final desse período, sobre como, afinal, este começou.

Após a apresentação do contexto da realização dessas obras no âmbito da pesquisa de Rouch em suas expedições pela região do Rio Níger, seguimos agora para a análise de alguns desses filmes, em ordem cronológica de filmagem.

### **2.2.1 *Au pays des mages noirs* (1947)<sup>14</sup>**

Único remanescente das filmagens realizadas por Rouch, Sauvy e Ponty na expedição feita pelo Rio Níger entre 1946 e 1947, o filme foi editado por uma equipe comandada por um produtor francês, tendo pouco auxílio e liberdade por parte de Rouch. Esta situação acarretou um resultado que desagradou imensamente o cineasta: décadas depois, pôde, finalmente, fazer uma versão sua. Entretanto, como estou me atendo à realização de Rouch nas colônias francesas daquele período, analisarei exclusivamente a primeira versão do filme.

Comparando-o com os demais filmes de Rouch, nota-se que um elemento se destaca em *Au pays des mages noirs*: a montagem. Dividido em seis pequenas sequências, o filme começa com o tradicional *voz over* de um narrador<sup>15</sup> apresentando a savana africana, ou seja, o ambiente selvagem no qual se encontram os sujeitos do filme, cercados de paisagens e animais em seu *habitat* natural, algo também atípico na filmografia do cineasta. Logo ele introduz uma vila em preparação para a caça de hipopótamos. É feito um sacrifício de uma

---

<sup>14</sup> As datas, próximas aos títulos, são referentes aos lançamentos ou primeiras exhibições dos mesmos no cinema.

<sup>15</sup> A equipe de pós-produção do filme, sem supervisão de Rouch, contratou um narrador de eventos esportivos.

cabra e o sangue derramado sobre as lanças que serão utilizadas na caça. Até então, a montagem segue uma linha de certa forma parecida com o restante da obra de Rouch.

Na sequência seguinte, à qual, anos depois, *Bataille sur le grand fleuve* faria referência, vemos homens da vila perseguindo e atacando um hipopótamo. Nesse momento é adotada uma montagem de construção de uma narrativa dinâmica, como se a ação estivesse decupada, por exemplo, na lança sendo atirada e, no plano seguinte, atingindo o hipopótamo. Tal falsa decupagem, criada pela montagem, não está completamente ausente no restante dos documentários etnográficos de Rouch, mas aqui ela é predominante e parece reforçada a cada corte em *raccord*.

Logo após a morte do hipopótamo, inicia-se uma pequena sequência onde os homens cortam a carne do animal e parecem reparti-la entre si. Mas o que se segue a partir dali talvez tenha sido a maior transformação feita pelos editores do filme em relação ao material planejado por Rouch: uma cerimônia de agradecimento pela caça bem-sucedida, algo jamais realizado por aquele povo (HENLEY, 2009, p. 42). Na cerimônia, que na verdade fora realizada antes da caça, ou seja, fora um pedido ao invés de um agradecimento, homens e mulheres dançam e pela primeira vez é feita, no filme, referência à possessão. Vemos, então, pessoas que têm espumas saindo por suas bocas, outras sendo amparadas, outras dançando no que, segundo o narrador, seria um ritual de possessão. A montagem, aqui, acompanha o ritmo crescente da cerimônia e da narração, que se assemelha à de um jogo de futebol. Os comentários racistas do narrador, segundo Henley, foram taxados de "vergonhosos" por Rouch, e o material finalizado seria "um monstro", "um escândalo" (*ibid.*).

Em seguida, em um recurso que Rouch notoriamente utilizaria anos depois em *Os Mestres Loucos*, o filme mostra o dia seguinte à cerimônia, em uma comparação com o agitado dia anterior, e retorna à paisagem da savana, contrapondo as relações de caos e tranquilidade do cotidiano dos homens da vila com o cotidiano dos animais em seu habitat. Tal uso de imagens da vida selvagem, entretanto, não é um recurso comum na filmografia de Rouch, sendo possivelmente um exemplo de interferência dos montadores ou do produtor no resultado final. A partir de seus filmes seguintes, Rouch esteve sempre presente ao longo de todo o processo criativo e, já a partir do próximo filme analisado, *Les Magiciens du Wanzerbé*, as marcas de seu estilo e os indícios de seu método se tornariam mais evidentes.

### 2.2.2 *Les Magiciens de Wanzerbé* (1949)

Primeiro filme realizado por Rouch em sua primeira expedição após ter começado sua pesquisa de doutorado, *Les Magiciens de Wanzerbé* parece um filme preocupado em evitar os erros de *Au pays des mages noirs*. Logo no início vemos uma cartela dizendo "a câmera serviu aqui apenas como lápis para registrar o que a mão não pôde anotar", com o mapa da região de Wanzerbé, no Níger, ao fundo. A cartela diz, também, que o filme tem como objetivo registrar a vida daquelas pessoas com mínima influência do cineasta sobre as ações.

A película começa com duas imagens intercaladas: a de um falcão voando pelo céu, e a de uma cabeça de um falcão sendo segurada por um homem. O narrador - dessa vez o próprio Rouch - nos explica que os falcões, para as pessoas da região, levam os segredos da terra aos mágicos *sohantyé*, moradores de Wanzerbé. Somos apresentados, então, a esse vilarejo, cujo acesso é feito por estradas antigas, criadas por exploradores europeus e, à época do filme, utilizadas por *touaregs*<sup>16</sup> para chegar ao mercado de Wanzerbé, localizado embaixo de uma árvore, onde são realizadas trocas de todo tipo. A estrada é a porta de entrada para a apresentação do cotidiano de Wanzerbé. Rouch escolhe aqui se colocar como observador de um trajeto comum, o qual ele apenas acompanha para chegar, como estrangeiro e junto do outro estrangeiro, ao povoado.

A apresentação de Wanzerbé continua após o fim do mercado, ao meio dia. O som, que durante todo esse período analisado não era gravado em sincronia com a imagem, simula e introduz mulheres da vila pilando milho, enquanto meninas interagem com a câmera, com curiosidade. Essa interação é vista outras vezes ao longo do filme, ora partindo de Rouch, quando ele usa de closes em contra-plongée, ora partindo de pessoas observadas que olham e reagem à câmera, como no caso das meninas, nesse momento, e dos meninos que mostram suas brincadeiras para a câmera na sequência seguinte. Isso, no entanto, a julgar pela cartela inicial, parece não ser considerado como uma interação com o povoado. Ou seja, supomos que não faça parte da proposta de Rouch um método similar ao empregado pelo cinema direto, que seria uma câmera idealmente exclusivamente observacional.

Rouch adota, em *Les Magiciens de Wanzerbé*, um método mais descritivo que o de seu filme anterior, onde comentários eram feitos a todo momento pelo narrador. Aqui ele se atem, na maior parte do tempo, a descrever o que está em cena, e a explicar rituais e detalhes que o expectador não conheceria sem sua ajuda. Isso se torna mais necessário a partir do momento em que começam a surgir os *mágicos* de Wanzerbé, aos dez minutos de filme. É aí

---

<sup>16</sup> Povo berbere seminômade, principais habitantes da região saariana do norte da África

que Rouch passa a seguir Mossi, um dos *mágicos*, em uma série de rituais descritos em detalhes. Mossi prepara poções, lê um jogo de pedras para um cliente e por fim sacrifica dois animais para que os espíritos continuem o ajudando. Conhecemos, assim, segundo Rouch, um pouco do cotidiano desses homens do título do filme.

Na sequência seguinte, Rouch apresenta o *kosé*, ritual que é realizado quando os *sohantyé* se sentem ameaçados por forças externas. Danças ao som de tambores se seguem, e logo entra em quadro uma imagem que remete à cabeça do falcão no início do filme. Essa associação de imagens também é um recurso de Rouch faria diversas vezes ao longo da carreira, e supomos que seja influenciada pela associação feita na revista *Minotaure*, pela qual Rouch se encantou aos 17 anos, onde estavam máscaras Dogon associadas e próximas de uma pintura de Giorgio de Chirico. Aqui, em *Les Magiciens de Wanzerbé*, a associação é entre a figura do *sohantyé* e do falcão, mensageiro da sabedoria.

Grande parte do vilarejo se mobiliza para ajudar o único *sohantyé* que dança, a fim de ajudá-lo a chegar ao êxtase e assim afastar as ameaças iminentes. Um grupo de dançarinos se aproxima e se junta ao ritual, quando de repente sai da boca do *sohantyé* uma pequena corrente, fato esse que causa furor nas pessoas, e que impressionaria Rouch, que chamaria a cerimônia de "sem dúvidas a mais bonita e comovente" dentre todas as cerimônias de possessão que filmara ao longo da carreira (ROUCH, 1989, p. 308-309 apud HENLEY, 2009, p. 46).

O filme termina com outro ritual feito pelos *sohantyé*. Com a presença dos meninos do vilarejo, em um local afastado, os mágicos sacrificam um novilho para que o espírito da montanha de Sargoumé, protetor do campo, do rebanho e da saúde do vilarejo, continue protegendo-os. Uma série de *contra-plongées* dos rostos dos mágicos encerra o filme, com comentários de certa forma poéticos, mas sem fugir do caráter descritivo que Rouch adotara a partir daqui.

O filme analisado a seguir tem uma abordagem diferente das cerimônias de possessão. Ao contrário de *Les Magiciens du Wanzerbé*, não há, em *Initiation à la danse des possédés*, como já sugere o título, um interesse especial nas pessoas de determinado lugar, mas no ritual que elas praticam. Mais especificamente, em um deles: o de iniciação.

### 2.2.3 *Initiation à la danse des possédés (1948)*

Último filme realizado por Rouch em sua primeira expedição realizada durante sua pesquisa de doutorado, *Initiation à la danse des possédés* se refere, no título, a duas iniciações. A primeira, explícita já na cartela inicial, corresponde à de uma mulher permanentemente possuída que passaria por um ritual de sete dias para, ao final, se tornar mestre de sua possessão, e apaziguar os espíritos que a possuem. A segunda, supomos, é a iniciação dos espectadores à dança de possessão. O filme, exibido e premiado como melhor curta-metragem no *Festival du Film Maudit*<sup>17</sup>, em Biarritz, 1949, como demonstrado na cartela inicial, causou comoção e despertou curiosidade dentre as platéias francesas para as quais foi exibido. Como vimos na primeira parte desse capítulo, os artistas e entusiastas do surrealismo na década de 30 tinham um interesse especial nos materiais levados pelos etnólogos da África para os museus de Paris, assim como fotos tiradas em explorações. Esse interesse, entretanto, certamente não morrera com o fim do movimento surrealista, e supomos que o encantamento dos espectadores pelo filme de Rouch tenha se dado graças a isso.

No primeiro plano do filme, vemos um recurso semelhante ao de *Les Magiciens de Wanzerbé* para introdução do cenário. Rouch narra e vemos um homem observar, das margens do Rio Níger, a chegada de um violinista em uma piroga. Ele, chamado Yakori, segundo o narrador, está a caminho de Firgoun, local onde acontecerá a cerimônia, para tocar nela, junto de outros músicos. Mais uma vez somos apresentados ao cenário juntamente de outro estrangeiro, e o caminho pelo qual passamos para chegar a Firgoun é o mesmo pelo qual ele passa. Ao chegar em Firgoun, Yakori prepara os instrumentos junto de Zumo, percussionista da banda. A música começa.

Rouch, então, apresenta a mulher possuída e lhe dá nome: Zaaba, e diz que a mesma está possuída pelos espíritos Nyaberi e Mossi. Enquanto Zaaba está trancada em uma cabana, o sacerdote *zama* e mulheres já iniciadas dançam à música de Yakori, Zumo etc.. Ao longo da cerimônia, espectadores são possuídos por divindades da família de Nyaberi, e logo surge Zaaba, que Rouch ora se refere por seu nome, ora pelo nome da divindade que a possui, com um pano cobrindo parte de seu rosto, e de olhos fechados. Após uma dança, da qual Zaaba mal participa (pois ainda não está iniciada), o sacerdote conduz a iniciante de volta à cabana. À noite, Zaaba sai da cabana começa a aprender a dança.

No restante do filme, Rouch continua a fazer uma descrição detalhada da cerimônia, cobrindo explicitamente três dias da mesma: o primeiro, descrito acima; um dia em que Zaaba

---

<sup>17</sup> Eram membros do júri Jean Cocteau (presidente), Henri Langlois, Jacques Doniol-Valcroze e René Clement.

já aprendera os movimentos da dança, explicados por Rouch; e o último, quando moradores de toda a região chegam a Firgoun para testemunhar a conclusão da iniciação de Zaaba e consequente cura de sua possessão permanente. Durante a cerimônia desse último dia, Zaaba é possuída por outro espírito, Mossi, mas Rouch logo esclarece que o espírito também aceita Zaaba como mestre, e ela, finalmente iniciada, consegue apaziguá-lo. O filme termina no mesmo cenário do início. Aqueles (e outros) que chegavam para a cerimônia, agora retornam para seus vilarejos, navegando em pirogas pelo Rio Níger.

Enquanto *Les Magiciens de Wanzerbé* buscava descrever um cotidiano daqueles homens, embora mostrasse rituais específicos, *Initiation à la danse des possédés* busca mostrar uma narrativa de um ritual dentre tantos os daquele povo. O filme funciona como uma introdução com a ambição de, em vez de criar um panorama sobre as práticas daquela religião e do vilarejo que a pratica, descrever *um* evento específico daquele povo. O objeto, então, não são os moradores de Firgoun ou os sacerdotes, como no caso de *Les Magiciens*, e sim *uma* prática dos mesmos. Esse recorte é único nesse primeiro cinema de Rouch, mas certamente seria utilizado diversas outras vezes ao longo de sua carreira. Mas, como veremos no filme analisado a seguir, há, novamente, o foco em homens específicos, e não somente em seu ritual.

#### **2.2.4 *Yenendi - les hommes qui font la pluie* (1951)**

*Yenendi* foi o terceiro filme realizado por Rouch na segunda expedição feita por ele pela região do Rio Níger durante sua pesquisa de doutorado. Nessa expedição contou com a ajuda do especialista em linguística africana, Roger Rosfelder, também aluno de Marcel Griaule na Sorbonne. Os primeiros filmes haviam sido *Cemitière dans la falaise* e *Les Gens du mil*, os quais não analisaremos porque um deles, *Cemitière...*, não aborda os Songhai, e sim os Dogon, e foi fruto de uma sugestão que Griaule e Dieterlen fizeram a Rouch; enquanto o outro, *Les Gens du mil*, não está disponível, seja em cópia física ou digital, para que seja feita a análise. Acreditamos que *Yenendi*, entretanto, seja bastante representativo desse período, especialmente se nos atentamos para uma figura que a partir daqui viria a aparecer dezenas de vezes no cinema de Rouch: *Dongo*, espírito do trovão.

Mais uma vez um filme de Rouch começa com uma longa cartela, contendo algumas explicações, todas, a nosso ver, importantes para elucidar o que o filme mostraria posteriormente. Primeiro, é explicitado o papel do IFAN (Instituto Francês da África Negra)

na realização do filme. Depois, abaixo do nome de Rouch, Roger Rosfelder, seu companheiro de expedição, aparece como assistente. Mas o que se segue é algo curioso. O filme insere, nos créditos iniciais, logo após o nome de Wadi, sacerdote dos espíritos na vila de Simiri, junto de menção aos homens de sua orquestra e aos dançarinos que aparecem no filme, os nomes dos espíritos que aparecerão: Dongo, espírito do trovão; seus irmãos Kyirey, Haoussakoy e Moussa; e Sadyara, espírito do arco-íris. Isso pode ser um indício do respeito e do fascínio que Rouch desenvolveria especialmente por Dogon a partir daqui no seu cinema, mas que, é claro, havia começado anos antes, em Niamey, logo após a ocasião da morte dos seus empregados na construção daquela estrada.

A cartela termina apresentando a cerimônia da qual se trata o filme: "O Yenendi (refrescar) é a cerimônia anual durante a qual os Songhai do Níger pedem aos espíritos do céu a chuva necessária às colheitas" (ROUCH, 1951). Em seguida, o primeiro plano nos apresenta ao problema. Um chão de terra rachada numa paisagem seca é mostrado enquanto o narrador (Rouch) nos conta que no local (Simiri, ao norte do Rio Níger) não chove há sete meses, e que teria início, naquele dia, o 15º do sétimo mês da estação seca, o *Yenendi*.

Somos apresentados aos homens e mulheres que participam ativamente da cerimônia: Wadi, o chefe da orquestra; Zada e Diareize, batedores de cabaça; e as dançarinas Karki, Matako, Zima Bou, Noré e Fassyo, que serão possuídas durante a dança que em seguida começam a fazer enquanto Sabu, filho de Wadi, recita as divisas dos que Rouch chama de espíritos do céu. Garasa, sacerdote de Tolo, aparece em processo de possessão, que se concluirá à noite, como o filme mostra mais à frente. Logo as possessões têm início. Kaki é possuída pelo espírito Moussa, senhor das nuvens da chuva; Noré, por Kyirey, deus do raio; Zima Bou por Haoussakoy, espírito ferreiro; e Matako por Dongo, espírito do trovão, senhor do céu. Dongo, a quem Rouch se refere a partir de agora ao invés de Matako, diz estar sujo e pede para ser lavado. Logo, Wadi prepara a água para lavar os espíritos, e os lava. Kyirey pede que sejam preparadas suas roupas e, em seguida, todos se mobilizam para levantar os espíritos e eles então entram em uma cabana, onde serão vestidos. Na cabana, uma outra mulher, Yaya, é possuída por Sadyara, espírito do arco-íris, e rasteja para o lado de fora, sendo seguida pelos demais espíritos, vestidos.

Em seguida, todos vão para debaixo de um abrigo, onde é feito um acordo entre Wadi e Kyirey, porta-voz dos espíritos: em troca de um ritual que envolva sacrifícios, o qual Wadi promete realizar, Dongo dará muita chuva e poucos trovões. Os homens dão presentes para os espíritos e logo todos seguem para uma área onde é cavado um buraco, simbolizando a terra.

Por cima desse buraco, Wadi enche um vaso, chamado *hampi*, símbolo do céu, com uma água preparada por ele. Wadi recita as divisas dos espíritos e, em seguida, Garasa, já possuído por Dongo, despeja a água sobre a terra. A água escorre para o buraco, preenchendo-o. Segundo Rouch, todos interpretam o preenchimento do buraco como sinal de que, feitos os sacrifícios, o ano seguinte seria de água abundante e colheitas enormes em Simiri.

Para selar o pacto, Wadi sacrifica um bode negro e dois frangos sobre o *hampi* e Dongo e os irmãos, finalmente, são acalmados. Agora, os homens se reúnem em volta de uma árvore que simboliza o arco-íris e sacrificam um carneiro para Sadyara. Tem fim o *Yenendi*. Os homens voltam às suas casas, restando apenas Weyza, a antiga guardiã do santuário de Simiri, que verifica se todo o ritual foi feito corretamente. A resposta, segundo o filme, parece positiva, já que o que se segue é uma sequência em que, após a passagem de uma cegonha, nuvens surgem no céu, trazendo muito vento e, finalmente, chuva. O filme termina com um plano de uma poça d'água.

Como já visto anteriormente no capítulo, Rouch buscava, sem sucesso até então, encontrar em suas filmagens o que Marcel Mauss chamava de *techniques de corps*, os movimentos corporais culturais de um povo. Embora para isso fossem necessários planos mais longos, que Rouch conseguiria obter anos depois, em *Yenendi* já são observáveis tentativas de uma contemplação que, supostamente, buscaria essas *techniques de corps*. A narração em *Yenendi* está muito menos presente que nos filmes anteriores e, nos momentos em que a voz de Rouch está ausente, os movimentos das danças são focados, em planos maiores que os habituais, embora nem de perto tão longos como os que Rouch conseguiria filmar mais à frente em sua carreira. Nota-se, também, em *Yenendi*, um tom mais poético na narração. Acreditamos que influenciado pela experiência de *Cemitière dans la falaise*, cuja narração fora construída a partir de comentários de Dieterlen e Griaule, conhecido por imprimir simbolismo em suas descrições etnográficas. Tal recurso seria utilizado, também, no último filme realizado por Rouch nessa primeira fase de sua carreira. Mas, além desse recurso, outro surgiria em determinado momento do filme: a ficção.

### **2.2.5 *Bataille sur le grand fleuve* (1951)**

*Batailles sur le grand fleuve* é o último filme realizado por Rouch durante sua pesquisa de doutorado e, para nós, é o que contém mais indícios, tanto na produção quanto na exibição, dos temas e métodos que Rouch teria como foco nos anos seguintes, ao longo da



década de 50. Durante a análise do filme, tais indícios serão apontados, o primeiro estando já na cartela inicial. Três nomes aparecem em destaque, dois dos quais passariam a figurar em diversos filmes de Rouch por todo o restante de sua carreira: Damouré Zika e Illo Gaouldel. Ambos haviam colaborado anteriormente com Rouch, como informantes e guias pela região, e agora apareciam pela primeira vez em tela, em seu território, onde Rouch filmou *Bataille*: a região de Ayorou, Níger, nas margens do Rio Níger, perto da fronteira com o Sudão Francês (atual Mali).

Após os nomes em destaque, que incluem também o chefe Oumarou e os pescadores *sorko*<sup>18</sup> de Firgoun, Ayorou e Koutougou; os nomes das canções usadas como trilha sonora do filme; e das técnicas, instrumentos e instituições envolvidas na captação de som do filme; uma cartela diz: "Esse filme é a história da grande batalha que opõe, no Rio Níger, de janeiro de 1951 a junho de 1951, 21 pescadores *sorko* de Firgoun, Ayorou e Koutougou aos hipopótamos de Yassane, Baria, Tamoulés e Labbezenga" (ROUCH, 1952).

O primeiro plano, como em *Initiation...*, também filmado em Firgoun, mostra a margem do rio Níger, e funciona como uma apresentação do cenário, já revelado no título do filme. Rouch, cineasta e narrador, mostra os *sorko* e demais homens da região reunidos em Firgoun se preparando para o *bangawi*, guerra contra os hipopótamos. Terminam de construir arpões, lanças, pirogas pequenas e uma grande piroga, após um mês de trabalho. É 19 de fevereiro, e logo vemos uma dança envolvendo diversas pessoas da vila, onde todos pedem às divindades do rio que mandem hipopótamos para serem caçados. Aqui é possível fazer referência a *Au pays des mages noirs*, quando cerimônia semelhante foi apresentada, graças aos editores daquele filme, em ordem errada, ao final da caça dos hipopótamos. Ou seja, Rouch faz, em *Bataille*, uma tentativa de consertar uma representação considerada, por ele, errada, daquele povo, e associada ao seu nome, conforme já colocado nesta monografia.

Após horas de danças, filmadas em atípicos plongées distanciados (na nossa opinião, devido ao foco do filme estar na caça e não na cerimônia), uma das mulheres é possuída pelo espírito da água, que diz: "Oumarou, te garanto três hipopótamos, mas atenção às minhas palavras. Se não respeitarem as leis do rio, cuidado com o velho hipopótamo de barba." À noite, vemos pela primeira vez um ritual que seria abordado em um dos filmes mais conhecidos de Rouch, *Os Mestres Loucos*, em 1954: uma dança em que alguns homens pedem ajuda aos *haouka*, espíritos da força. Idrissa e Illo Gaouldel são possuídos,

---

<sup>18</sup> Ver 2.1, página 19.

respectivamente, pelo General de Dakar e pelo Homem de Istambul, que, após se queimarem com tochas, prometem ajudar os caçadores.

No dia seguinte, Oumarou, Idrissa, Saidou, Mounailou, Gourié, Abdoulai, Guera, Ali e Billo saem em pirogas pequenas e são seguidos pela piroga maior, liderada por Bandabou. Tem início o que Rouch chama de guerra. Intercalando planos próximos com plongées muito distantes, Rouch filma a procura por hipopótamos. Logo um *sorko* grita e Rouch reproduz sua interjeição: "Yo!" Um hipopótamo é atingido e foge, mas uma bóia acoplada ao arpão mostra seu paradeiro. Após uma batalha que dura horas, o que permite que Rouch filme a mesma de diversos ângulos, os *sorko* vencem e levam o corpo do hipopótamo à aldeia. Entretanto, na repartição do corpo há um desentendimento e Rouch diz que isso é interpretado como um desrespeito às regras do Rio, o que desencadeia uma maldição que faz com que todas as novas tentativas de caça, até o fim de março, fracassem.

No dia 27 de abril, com o fim da maldição, os *sorko* se juntam com os demais homens da região em Tombobaro e partem para mais uma batalha, e logo matam um hipopótamo jovem, de cerca de 3 anos. No dia seguinte, em Tamoulés, encontram o hipopótamo de barba, do qual o espírito das águas falava na cerimônia realizada antes do início das caças. Por diversas vezes esse hipopótamo foge dos caçadores e, nesse esforço, acaba por destruir a grande piroga e jogar os homens no rio. Com a mesma já consertada, os homens retornam dias depois, e o hipopótamo de barba foge novamente. Após uma pausa no filme, que totaliza um minuto e vinte segundos de Damouré Zika interagindo com um filho hipopótamo, como dois amigos, os homens saem novamente, no dia 3 de maio, para tentar caçar o hipopótamo, agora já ferido após tantas batalhas. Na última batalha mostrada pelo filme, o hipopótamo de barba quebra dezenas de arpões e mais uma vez a grande piroga. Os *sorko* desistem e aceitam a derrota.

Para introduzir a mudança que ocorre na carreira de Rouch a partir de 1952, destaco dois momentos de *Bataille sur le grand fleuve*, um no próprio filme e outro posterior à sua realização. O primeiro momento está numa cena, seguinte à derrota dos *sorko*, quando Damouré Zika e Illo Gaouldel aparecem caminhando pelas margens do rio Níger quando apontam para um ponto no chão próximo à câmera, que logo mostra pegadas que ambos acreditam ser, segundo Rouch, as do hipopótamo que fugiu. Esse momento é, analisando o posicionamento da câmera e a óbvia interpretação dos dois homens, uma encenação. Pela primeira vez na filmografia de Rouch vemos uma interferência nítida do cineasta na narrativa

do filme, uma invenção como recurso narrativo. Nos anos seguintes, isso seria extrapolado nos filmes de etnoficção, a serem analisados no próximo capítulo.

O segundo momento é descrito por Henley em seu livro *The Adventures of the Real*: após uma sessão<sup>19</sup> realizada na região dois anos depois do fim das filmagens, cujas reações foram entusiasmadas por parte dos *sorko* e outros presentes, Rouch foi abordado por Damouré e Illo, que fizeram uma sugestão: que agora Rouch fizesse um "filme de verdade", como os filmes do Zorro (SPECKENBACH apud HENLEY, 2009, p. 66). Como Rouch, nessa época, já começara a pesquisar, para a CNRS e o IFAN, o fenômeno de migração em massa na Costa do Ouro, e os próprios Damouré e Illo eram migrantes morando em Niamey, Rouch aceitou a proposta e, pouco tempo depois, filmou *Jaguar*, seu primeiro filme de etnoficção.

Antes de finalizar as filmagens de *Jaguar*, entretanto, Rouch filmou uma película considerada nessa monografia como intermediária entre essa e sua pesquisa seguinte: *Os mestres loucos*, que será apresentada no próximo capítulo, por ter sido realizada num contexto diferente, mas que ainda guarda o interesse de Rouch pelas cerimônias de posse, tão filmadas e pesquisadas por ele ao longo desses primeiros anos de sua carreira de cineasta e etnógrafo.

---

<sup>19</sup> A primeira sessão realizada por Rouch em local onde filmara, com as pessoas que filmara presentes.

### 3. MIGRAÇÕES: O ESTRANGEIRO E O OUTRO

Após terminar sua pesquisa sobre a religião dos Songhai para sua tese de doutorado, que só seria publicada em 1960, Rouch logo foi contratado pela CNRS e pelo IFAN para pesquisar o fenômeno de migração em massa na África Ocidental, especialmente no período pós-guerra. Durante sua pesquisa, observou os processos de independência de todos os países da região em que filmara até então em sua carreira, e realizou filmes tanto em colônias quanto em países independentes, como o Gana, o primeiro a deixar o *status* de colônia na região. Ao longo desse período, Rouch desenvolveu métodos de pesquisa e de fazer cinema diferentes dos que caracterizaram seu cinema anterior a 1954. A partir da análise de três filmes desse período, e da leitura de textos do próprio Jean Rouch e de outros escritores, este capítulo abordará o método desenvolvido ao longo da década de 1960, em especial entre 1954 e 1960. Serão analisados apenas filmes realizados no contexto colonial que tratem de temas relacionados à pesquisa realizada por Rouch no período, ou seja, sobre fenômeno das migrações.

O recorte foi definido para que tenhamos uma visão mais clara dos fatores que influenciaram essa mudança de estilo, método e gênero no cinema de Jean Rouch, pois no contexto de produção sob a *Les Films de la Pléiade*<sup>20</sup> de Pierre Braunberger, Rouch já fazia cinema com esse propósito claro. Assim, pensar seus filmes como detentores de objetivos unicamente etnográficos e acadêmicos deixa de ser possível. Por isso mesmo, serão apontadas, nas análises, elementos que indicam a mudança de estilo de Rouch, no seu propósito de buscar uma linguagem que se aproximasse mais do cinema, ou melhor, que conciliasse a etnografia com o cinema e, da mesma forma, o documentário com a ficção.

Primeiramente, será analisado um filme que ainda guarda semelhanças com o método do período anterior: *Os Mestres Loucos*, filmado em 1954, já no contexto da nova pesquisa. A obra funciona como um desenvolvimento de um trecho apresentado em *Bataille sur le grand fleuve*, o *hauka*, ritual que teve início na década de 30, e combina as cerimônias de possessão - tema da pesquisa anterior de Rouch - com a questão migratória, sua nova pesquisa. Depois, focamos em *Jaguar*, seu primeiro longa-metragem, que trata da migração de nigerinos para a Costa do Ouro como uma espécie de simulação de exemplo do fenômeno. Em seguida, apresentando outra abordagem de Rouch para o tema e apontando os fatores que o levaram a essa nova escolha, discuiremos *Eu, um Negro*, que trata da migração de

---

<sup>20</sup> Produtora que, a partir de *Os mestres loucos*, patrocinou os filmes de Rouch.

nigerinos para a Costa do Marfim, dessa vez mais associada à experiência dos atores. A aproximação é consequência de um questionamento feito por um jovem de Abidjan, Costa do Marfim, em uma sessão de projeção de *Jaguar*. Em ambas as análises, assim como na de *Os Mestres Loucos*, apontaremos momentos e aspectos que serão posteriormente utilizados para exemplificar os novos métodos e conceitos elaborado por Rouch a partir dali, ao longo de sua carreira.

Vale destacar ainda que, no período, Rouch realizou uma série de outros filmes que não serão analisados nesse texto. Dentre eles está *Baby Ghana*, sobre a independência de Gana (antiga Costa do Ouro) e, portanto, fora do recorte desse trabalho; e *A pirâmide humana*. Este último foca as relações entre adolescentes negros e brancos numa escola de Abidjan, que trata dos efeitos de uma migração diferente da pesquisada por Rouch: a dos europeus colonizadores para a África.

Depois disso, será feita uma breve apresentação do método de Marcel Griaule, a partir da leitura de James Clifford e do próprio Rouch, para chegar a hipóteses a respeito de influências possíveis de Griaule no cinema de Rouch anterior a 1954. Essa discussão se fundamenta nos filmes desse período, analisados no capítulo *Rouch e os Songhai: primeira fase*. Em seguida, a partir da explicação de Steven Feld, o foco será o conceito de antropologia compartilhada, formulada por Rouch. Novamente, as reflexões são elaboradas a partir das análises dos filmes, feitas nos capítulos anteriores. Por último, falaremos da etnoficção - gênero criado por Rouch em seus primeiros longa-metragens -, e os diferentes diálogos existentes entre esta e outros momentos e métodos que construíram a filmografia do cineasta anterior a esses filmes.

### **3.1 *Os Mestres Loucos* (1954) ou um tema antigo, um novo contexto**

As cartelas iniciais de *Os Mestres Loucos* nos dão informações, de certa forma limitadas, a respeito do que será mostrado no filme. Para que entendamos o contexto do culto a ser mostrado e o relacionemos melhor com a pesquisa de Rouch no período, faremos uma comparação entre duas apresentações feitas para o tema. Na primeira, a cartela de Rouch:

Vindos da selva para as cidades da África Negra, os jovens entram em conflito com a civilização moderna. Assim nascem os conflitos e as novas religiões. 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 da nossa civilização (ROUCH, 1957, tradução da VIDEOFILMES).

Como nosso objetivo é a inserção e discussão da análise desse filme dentro do contexto da pesquisa de Rouch sobre os fenômenos de migração, apresentamos, então, seu contexto. Rouch, entretanto, escolhe não inseri-lo na questão das migrações, ou, se o faz brevemente, é apenas para caracterizar aqueles homens como isolados dentro de uma cidade estrangeira a eles, e o culto-tema do filme como possível remédio para tal isolamento. Recorro, então, a André Bazin, que em uma crítica escrita logo após o lançamento de *Os Mestres Loucos*, nos dá mais informações sobre o contexto, consideradas aqui suficientes para entender de que forma o filme se insere nessa pesquisa, mesmo contendo características da anterior:

A base desse documentário é constituída pela relação cinematográfica das práticas dos adeptos de uma seita religiosa, os *haoukas*, que emigraram do Níger francês para Acra, capital da (então) Costa do Ouro. Os haoukas são negros oriundos da região do mar Vermelho, de onde foram trazidos em 1927 por peregrinos em viagem a Meca. A violência de suas manifestações provocou sua expulsão do Níger, de onde chegaram a Gana por volta de 1935, depois de uma passagem pela Nigéria e pelo Daomé. Em Gana, como nos ensina Rouch, seu culto se desenvolve rapidamente, limitado porém aos imigrantes oriundos do Níger (BAZIN, 1957).

Com essa contextualização, acredita-se ser possível compreender, ao final dessa análise, de que forma o filme e seus possíveis significados estão relacionados à questão da migração, para além da simples apresentação do migrante nigerino.

Antes da cartela descrita acima, vemos um nome que se tornaria comum nos filmes seguintes de Rouch: Pierre Braunberger, com sua produtora Les Films de la Pléiade. Braunberger, anos antes, havia assistido a *Initiation à la danse des possédés* e, a partir dessa situação produziria muitos dos filmes de Rouch. Em seguida, vemos dois nomes já mencionados no texto diversas vezes: Damouré Zika e Lam Ibrahim Dia. Aqui, a dupla trabalha na captação de som, mas, no mesmo ano, 1954, atuaria em *Jaguar*. Na montagem está Suzanne Baron, que anos depois se tornaria a montadora principal dos filmes de Louis Malle e que, como veremos ao longo dessa análise, introduziu recursos que dialogam com a narração de Rouch, até então inéditos na filmografia do cineasta. Por fim, a cartela apresenta a contextualização já citada acima.

A primeira sequência do filme é a apresentação de Accra, capital da Costa do Ouro, a qual Jean Rouch chama de "babilônia negra". Ou seja, onde se encontram homens vindos de

toda África Ocidental para viver a "grande aventura" ofertada pela cidade. Dentre esses homens, segundo Rouch, estão os *zabarmas*, os *sonrats* e os *djermas*, três povos oriundos de Niamey, Níger, Gao e Sudão Francês, que Rouch considerava os mais interessantes dentre os habitantes de Accra. Ele, então, os apresenta como estivadores, contrabandistas, carregadores, matadores de mosquito, pastores, vendedores etc. Apresenta, também, lugares onde se encontram aos fins de semana, como o bar *Weekend in California*. Em seguida, em uma introdução às diferentes manifestações culturais das ruas de Accra, são mostrados uma procissão de um casamento iorubá, um protesto de prostitutas e uma procissão cristã, antes de Rouch chegar à seita-tema do filme: o *haouka*.

O *haouka* é apresentado por Rouch primeiramente como algo desconhecido por "nós", onde ele inclui não só espectador da época, mas, como veremos ao final do filme, através de questionamentos, ele mesmo. Não é, entretanto, a primeira vez que o *haouka* aparece no cinema de Rouch. Como visto no capítulo anterior, os *haoukas*<sup>21</sup> estão presentes em um pequeno trecho de *Bataille sur le grand fleuve*, último filme realizado por Rouch durante sua pesquisa de doutorado. Lá, a abordagem é diferente da de *Os Mestres Loucos*. Talvez por ter tido, à época, menos conhecimento a respeito do *haouka*, Rouch não parece interessado em explicar, em *Bataille...*, o que queria dizer com "General de Dakar" ou "Homem de Istambul" quando se refere aos espíritos que possuíam Idrissa e Illo Gaouldel, algo que tentaria fazer em *Os Mestres Loucos*. Lá, a seita fora apresentada como uma alternativa ou complemento aos rituais feitos pelos *sorko* para pedir às entidades que enviassem hipopótamos para os caçadores. O complemento dos *haouka* se dava por meio da força prometida àqueles homens que, à noite, se reuniam em local afastado de Firgoun, para retornar pela manhã e se preparar para a caçada. Ao longo de *Os Mestres Loucos* e ao longo de sua vida, Rouch oferece outras possibilidades de explicações para os significados do *haouka*.

Após mostrar a seita pela primeira vez no filme, Rouch mostra os homens praticantes da mesma, os *zabrama* - dos quais Rouch já havia falado - reunidos no mercado de sal de Accra, em torno de Moukayla Kyiri, que mais tarde se revelaria um sacerdote do *haouka*. Rouch diz que a reunião no mercado de sal é rotineira, como um encontro diário de amigos, e que somente aos domingos pela manhã todos aqueles homens saíam da cidade em um caminhão e táxis alugados, rumo à propriedade de Mountyeba, nigerino plantador de cacau e o grande sacerdote de todos os *haoukas*. Para chegar lá, passam por uma estrada tomada por mato, e por uma trilha na qual andam por uma hora.

---

<sup>21</sup> Rouch se refere à seita no singular, e às entidades da mesma no plural.

Rouch descreve a propriedade de Mountyeba, local onde será realizado o ritual dos *haoukas*. Prezando pela naturalidade na narração, Rouch, supondo que entendamos a natureza simbólica do que descreve, nos apresenta à *bandeira da Inglaterra* (alguns panos pendurados em um varal), que está sobre a *estátua do governador* (uma estátua que lembra vagamente uma figura humana). Logo, introduz a cerimônia. O ritual começa com a apresentação de um novato, doente há um mês, que os homens acreditam estar possuído por um *haouka*. É feita uma saudação, e Rouch deixa claro que não se trata de uma iniciação, que só poderia ocorrer após dois ou três meses após a apresentação. Em seguida, tem início uma confissão pública, onde um homem diz ter traído a esposa de um amigo e, por isso, está impotente há dois meses; outro diz ser sujo, não se lavar; e outro diz que frequentemente debocha dos *haouka* e duvida de sua existência. Como forma de sentença, um frango é sacrificado entre uma fila de acusados e uma de não-acusados, e seu sangue é derramado sobre o *palácio do governador*, um cupinzeiro pintado em preto-e-branco, embaixo de um teto que oferece abrigo a ele. Os homens, então condenados, juram não repetir seus atos, sob pena de morte caso o façam. São afastados do local da cerimônia e vão para um lugar que o filme não mostra. É dito a eles que só retornariam quando ficassem possuídos por *haoukas*.

Após Mountyeba derramar gim em árvores e em um poste, como oferenda aos *haoukas*, Rouch nos mostra algo que chama sua atenção e, certamente, não à toa: um programa de cinema do filme *A Marca do Zorro* está afixado sobre o *palácio do governador*. Isso remete à sugestão de Damouré Zika e Illo Gaouldel<sup>22</sup>, após a sessão de *Bataille sur le grand fleuve*, em Firgoun, de que Rouch fizesse, em seguida um filme "como o Zorro", que se tornaria, anos depois, *Jaguar*. A menção ao *Zorro* em *Os Mestres Loucos* pode ser uma forma de indicação do caráter contemporâneo daquela seita que ainda não fizera trinta anos de existência, mas também um indício da curiosidade de Rouch acerca daquele personagem que aparecia pela segunda vez em tão pouco tempo em sua carreira.

Enquanto acima do *palácio* estava o programa de cinema, embaixo estavam ovos, que são quebrados por um homem sobre o palácio e, em outro momento do filme, serão quebrados em cima da estátua do *governador*, cujo significado para essa prática será apontado por Rouch. Enquanto os ovos são quebrados em cima do palácio, e um violinista toca músicas *haoukas*, os homens esperam por um deles, que logo chega com um cachorro, cuja presença é explicada por Rouch: por ser um alimento totalmente proibido para aqueles homens, o

---

<sup>22</sup> Esse último é visto em *Bataille...* como praticante do *haouka*, mas não é mencionado em *Os Mestres Loucos*.



sacrifício e o consumo da carne do cachorro pelos *haoukas* mostra a força sobrehumana das entidades, e prova a possessão como verdadeira.

Com a chegada do cachorro todos os homens dançam e, após expulsarem os sentenciados que tentam se aproximar, as possessões têm início. A primeira é a do *haouka cabo da guerra*, que usa uma tocha para se queimar e provar sua possessão; a segunda é a de Gerba, pelo *condutor da locomotiva*; a terceira, do *capitão do Mar Vermelho*; a quarta, da *madame Lokotoro*, a *mulher do médico*, que possui um dos homens e esse passa a usar um vestido; a quinta, do *tenente do Mar Vermelho*, a sexta, do *governador*, que insulta a todos; a sétima, de *madame Salma*, esposa de um oficial francês, que possui a única mulher a que o filme se refere. Nesse momento, há uma pausa na descrição das possessões para o momento em que o *tenente* quebra um ovo sobre a cabeça da estátua do *governador*. Em um *insert*, recurso de montagem inédito na filmografia de Rouch até então, vemos imagens do *Trooping the Colors*, dia de abertura da Assembléia de Accra, onde aparecem o governador e os homens de sua guarda sendo observados pela população. Segundo Rouch, os ovos quebrados imitam as plumas que o governador usa sobre seu chapéu, e seria mais um indício de que a cerimônia dos *haoukas* segue o protocolo do *Trooping the Colors*.

De volta aos *haoukas*, a cerimônia é interrompida para que o *governador* inspecione o *palácio* e, após se dizer satisfeito com a pintura do mesmo, um oitavo homem é possuído, dessa vez pelo *general*, que chama a todos para uma reunião. Após a mesma, na qual não sabemos o que fora discutido, três homens são possuídos pelo *secretário-geral*, pelo *chofer do caminhão*, e pelo *comandante Mougou*, ou *comandante cruel*, cuja possessão é questionada pelo *governador*, que ordena que esse último pegue fogo para prová-la. Após ter sua ordem cumprida, o *governador* convoca todos para uma reunião, onde Moukayla Kyiri degola o cão e os *haouka* se apressam para beber o sangue do direto de garganta do animal ou da pedra onde ele é derramado. Após o esquartejamento do cão, uma reunião é convocada pelo *capitão* para decidir se esse seria cozido ou comido cru, e o mesmo sugere o cozimento, o que é aprovado por todos. Com os pedaços do animal em água fervente, os *haouka* colocam suas mãos, brigando pelos melhores pedaços. Os restantes são envolvidos em folhas de bananeira, e o líquido do cozimento é guardado em vidros de perfume, segundo Rouch, já que essa ação não é mostrada. Já é noite, e em seguida todos vão embora, após um agradecimento feito pelo *condutor da locomotiva*, que sugere que no ano seguinte o ritual seja feito duas vezes.

No dia seguinte, Rouch nos mostra os mesmos homens que participaram do ritual novamente no mercado de sal, como no momento anterior à entrada no caminhão e no táxi.

Dessa vez, os apresenta, um por um, dizendo, em vez de seus nomes, os nomes dos *haoukas* que os possuíram na noite anterior. Durante essa apresentação, Rouch (e certamente a montadora Suzanne Baron) usa novamente pequenos *inserts*, como *flashbacks*, dessa vez para contrastar os rostos serenos dos homens desse momento do filme com os rostos desses mesmos homens possuídos pelos *haoukas* no dia anterior, ora com os olhos arregalados e saliva caindo da boca, ora bebendo o sangue e comendo pedaços do cachorro. Segue a apresentação: madame *Lokotoro* tem uma loja em Penjabi e, segundo Rouch, em voz *off*, é "um garoto meio afeminado, que usa muita vaselina no cabelo, mas que é um excelente vendedor" (ROUCH, 1954); o *cabo da guarda* tem três caminhões para a venda de brita; o *tenente* é batedor de carteiras; e o *general* é apenas um soldado. Rouch destaca que, em frente ao Hospital Psiquiátrico de Accra<sup>23</sup>, os demais homens, o *governador*, o *condutor da locomotiva* e o *Condutor do Caminhão*, trabalham em uma obra de adução da água da cidade, para uma empresa chamada *Water Works*. Rouch termina o filme com uma fala poética, que transcrevo para destacar um primeiro indício de uma interpretação para o *haouka*:

E, vendo seus rostos sorridentes, percebendo que esses homens são, talvez, os melhores operários da equipe da *Water Works*, comparando esses rostos com os rostos horríveis da véspera, não podemos deixar e nos perguntar se esses africanos não conhecem certos remédios que permitem que eles não sejam anormais mas perfeitamente integrados ao seu meio. Remédios que nós ainda não conhecemos. (ROUCH, 1957)

Vemos então, ao longo do filme, que há aqui, ainda, um tema antigo, que Rouch abordara desde o início de sua carreira: os rituais de possessão. Mas, o que caracteriza o filme como uma obra de "transição" entre as duas fases estudadas nessa monografia é o contexto em que ele foi realizado - a pesquisa sobre as migrações do Níger para a Costa do Ouro e Costa do Marfim -, e a presença de uma montagem e narração que dão ao filme uma narrativa que depois se revela ser fruto de uma interpretação que Rouch faz do *haouka* como uma espécie de *psicodrama*, ou seja, um uso coletivo da dramatização (sátira) para enfrentamento de problemas do grupo. Não cabe aqui o julgamento dessa interpretação, mas o apontamento de uma linha seguida por Rouch a partir daqui, onde o *psicodrama* se torna elemento central de seu cinema.

---

<sup>23</sup> Esse destaque certamente está relacionado à interpretação de Rouch para o *haouka* como uma cerimônia que envolve sátira, mas também é efeito psicológico do colonialismo, opinião que ele já demonstraria ao final do filme, mas que desenvolveria ao longo de sua vida, e seria confrontada recentemente por Paul Henley. Segundo Henley, o *haouka* não é uma reação satírica àquelas figuras colonialistas, mas uma apropriação do poder das mesmas, para objetivos pessoais dos praticantes do culto (HENLEY, 2009, p. 128-134).

Assim, *Os mestres loucos*, filmado em apenas um dia, 15 de agosto de 1954, nos arredores de Gana, traduz, de certo modo, essa transição entre um período e outro na carreira de Rouch. Tal período, no entanto, já havia iniciado. Na mesma época das filmagens de *Os mestres loucos*, Rouch estava filmando, com Damouré Zika e Lam Ibrahim Dia, o que seria seu primeiro longa-metragem: *Jaguar*. A película também seria apontada pelo próprio Rouch como a primeira obra de etnoficção, conceito que discutiremos, como colocado, ao final deste capítulo.

### **3.2 Duas visões sobre um tema: simulação *versus* experiência**

*Jaguar* foi filmado entre 1954 e 1955, mas só seria lançado doze anos depois, em 1967. As filmagens ocorreram no contexto da pesquisa encomendada e financiada pelo CNRS e pelo IFAN, e serviram como complemento a um método de pesquisa diferente do usado em sua pesquisa de doutorado. Aqui, Rouch passou a buscar a subjetividade do seu objeto de pesquisa, ou seja, os migrantes que chegavam à Costa do Ouro. Para tal, achou uma combinação de improvisação e sorte, em um processo colaborativo que ia do tema às situações encenadas (HENLEY, 2009, p. 73).

Os métodos e conceitos elaborados por Rouch nesse período serão apresentados ao final do capítulo, mas antes, nesse subcapítulo, serão analisados os dois longa-metragens de Rouch relacionados com a questão da migração e que têm uma característica que merece ser ressaltada: ao mesmo tempo, ambos são parte e resultado da pesquisa do cineasta.

#### **3.2.1 *Jaguar* ou a migração simulada**

"Esta história foi filmada quando a África Negra ainda não era independente e a Costa do Ouro ainda não se chamava Gana" (ROUCH, 1967) *Jaguar* começa com essa cartela, escrita no processo de pós-produção do filme, que, embora tenha sido filmado entre 1954 e 1955, só foi lançado doze anos depois, em 1967. Em seguida, ainda nos créditos iniciais, que dessa vez estão sobre um cenário de savana, vemos três nomes já conhecidos na filmografia de Rouch: Damouré Zika, Lam Ibrahim Dia e Illo Gaouel. Além deles, outros dois nomes

aparecem: Doumá Bésso, que de fato é um ator no filme, e Adamou Koffo<sup>24</sup>, ao qual, na narração, é referido por Rouch, logo no início e em alguns momentos filme, como Adam e que, embora não apareça em momento algum em tela, segundo Marc Piaux é uma das vozes que faz perguntas a Rouch em alguns momentos do filme (PIAULT apud HENLEY, 2009, p. 440). Por exemplo, "que história?", após Rouch ter dito "Adam, vou te contar uma história" (ROUCH, 1967).

Rouch diz se tratar de uma viagem feita por ele à Costa do Ouro, com os homens que em seguida introduz: Lam<sup>25</sup> se apresenta<sup>26</sup> como pastor e muçulmano, em seu local de trabalho, o campo; Illo, em uma piroga, é apresentado e se apresenta como pescador *sorko*; e Damouré, um malandro, segundo Rouch, é visto andando em seu cavalo *Tarzan*. Em seguida vemos os três no mercado de Ayorou, onde acertam a viagem à Costa do Ouro após Lam conseguir dinheiro com a venda de um touro e Damouré deixar um substituto para seu trabalho de escrivão. Ambos se juntam a Illo e fazem perguntas aos *kourmizé*, homens que já foram à Costa do Ouro e retornaram. Em seguida, se despedem de conhecidos no mercado de Ayorou.

Na sequência seguinte, tem início o trajeto de Ayorou à Costa do Ouro. A partir da leitura de diários e textos escritos por Rouch e Damouré sobre a expedição de 1950 e 1951 com Roger Rosfelder à África Ocidental, Paul Henley infere que muitos dos lugares e acontecimentos de *Jaguar* são similares aos visitados e enfrentados por Rouch e Rosfelder numa viagem feita durante a expedição com os próprios Damouré, Lam e Illo, o último tendo sido o único que experimentara a condição de migrante nigerino na Costa do Ouro dentre os três (HENLEY, 2009, p. 73-74).

No primeiro ponto do trajeto, Lam e Illo arrancam cabaças de uma árvore para armazenar água. Depois, vão à festa de *Walima*, a *descida do Alcorão*, para pedir proteção a Deus para a viagem. Essa é a primeira menção ao islamismo dentro da filmografia de Rouch. O islã, embora ausente de seus filmes anteriores a *Jaguar*, já estava naquela região há séculos, e vinha apresentando um crescimento nos anos recentes às filmagens de Rouch que seria mais influente em seu trabalho, em forma de obstáculo, no decorrer da pesquisa que Rouch e

---

<sup>24</sup> Henley apresenta a hipótese de Adamou Bésso ter sido baseado em Adamou Al Hadj Kofo, um migrante nigerino líder da associação de migrantes francófonos em Accra e o principal informante de Rouch na pesquisa sociológica na qual o filme é baseado (HENLEY, 2009, p. 440)

<sup>25</sup> O filme oferece uma explicação para o significado de *Lam* antes do nome de Ibrahim Dia: *Lam* significa chefe.

<sup>26</sup> O áudio das apresentações, feitas em tela, é dublado, assim como todos os diálogos do filme.

Dieterlen fariam sobre o *Sigui*, nas décadas de 60 e 70. Aqui, em *Jaguar*, a religião é apenas cenário dessa sequência, e fonte de um comentário feito por Illo perto do final do filme.

Antes de saírem do local onde ocorre a festa, Illo e Lam rezam e encontram Douma Bésso, um amigo que já havia ido à Costa do Ouro e conta aos dois que lá era dono de uma casa de dois andares. Bésso apareceria mais tarde no filme, como um mineiro de ouro, nos arredores de Accra. Lam e Illo se despedem dele, e chegam ao que chamam de *holey*, cerimônia onde mulheres estão aparentemente possuídas por espíritos, a quem os dois pedem boa viagem e, em troca, prometem oferecer um bico de abutre que, na cena seguinte, obtêm após matar um animal da espécie. Em seguida, seguem para um local onde Rouch já filmara, anos antes, para encontrar um homem que participara daquele filme. É Mossi, *sohantyé* de *Les Magiciens de Wanzerbé* que, após uma série de jogos com a areia (similares aos feitos em *Les Magiciens...*), revela a Lam e Illo que a única forma da viagem ter sucesso é através da separação dos três viajantes na chegada ao primeiro cruzamento em território da Costa do Ouro.

Em seguida, já acompanhados de Damouré, os três passam pelo território dos *Somba*, povo da região de Natitingu, norte de Daomé (atual Benin). Em meio a um povo nu, os três personagens se destacam na tela e, ao analisar seus comentários sobre aquele povo, pode-se dizer que remetem a citações comentadas por Paul Henley que caracterizam *Jaguar* como um exemplo de "antropologia reversa", ou seja, um espelho onde o *Outro* do imaginário europeu (no caso de *Jaguar*, Damouré, Illo e Lam) encontra seu próprio *Outro* - nessa sequência, em específico, os *somba*, mas ao longo do filme, outros povos podem se encaixar aqui (HENLEY, 2009, p. 75-76). Essa análise da antropologia reversa como parte do novo método de Rouch será discutida ao final do capítulo, mas também relacionada, nas considerações finais, ao que Gilles Deleuze falaria sobre o *outro* no cinema de Rouch.

Após comentarem que faltam 11 dias da viagem, tendo passado 26, Damouré e Lam<sup>27</sup> narram (em forma de diálogo) um trecho do percurso dos três, em que passam por uma montanha e por uma ponte, e enfrentam vento e chuva antes de chegar ao mar. Após conhecê-lo, decidem seguir viagem pela orla, até que se deparam com a alfândega da fronteira entre o Togo e a Costa do Ouro, da qual conseguem passar contornando a mesma. Logo, no primeiro cruzamento, se dividem. Lam e Illo seguem para Keta e, chegando lá, Lam se aproxima de um

---

<sup>27</sup> Os comentários do filme são feitos somente por Damouré e Lam, e foram gravados em duas ocasiões ao longo do processo de pós-produção do filme.

campo, ficando entendido que trabalharia como pastor, como no Níger, enquanto Illo diz que iria buscar pescadores para também seguir fazendo o que sabe.

Damouré, após pegar uma carona, chega a Accra e logo procura pelos *djerma*<sup>28</sup>, seus compatriotas. Como Rouch faz em *Os Mestres Loucos*, Damouré descreve os migrantes de diferentes partes do Níger que atualmente moram em Accra. Os de Anzourou, segundo Damouré, vendem garrafas, enquanto os de Gotheye, madeira. É com eles que Damouré consegue trabalho e, por saber ler e contar, é promovido por seu chefe, Yakuba, a chefe de equipe. Nesse momento, Damouré assume uma postura curiosa. Muda de tom, não só na narração mas também em sua atuação na tela, pois passa a gritar com seus funcionários, reclamando de seu trabalho. Por fim, diz: "não dá para trabalhar com negros", assumindo uma imitação satírica do colonizador racista, a qual pode ser observada de maneira semelhante na figura do branco em outro filme da época: *Come Back, Africa*, de 1959, dirigido por Lionel Rogosin, que tinha proposta semelhante de aproximação entre documentário e ficção, embora de forma diferente. Lá, o protagonista, negro sul-africano, é maltratado diversas vezes por dois chefes brancos que associam sua alegada incompetência ao fato de ser negro. Em *Jaguar*, Damouré faz o mesmo, imitando essa prática e demonstrando a dimensão do racismo nas relações de trabalho na África, se compararmos os discursos em países tão distantes do mesmo continente.

Na sequência seguinte, Lam consegue 10 libras com seu chefe e com o dinheiro compra uma roupa típica da região, dizendo que ninguém ali em Kumasi se veste como ele. Com o *bubu*, nome da roupa que comprara, corre pelo Mercado de Kumasi e, na narração descreve diferentes vendedores e produtos vendidos no mercado. Em determinado momento, Lam aparece no papel de vendedor, e na narração explica a Damouré que um amigo o ajudou a trabalhar como vendedor de perfumes e outros itens em uma pequena barraca do mercado.

Depois de mostrar os locais onde se encontram Damouré e Lam, Rouch foca no paradeiro de Illo Gaouldel. Em Accra, Illo conseguiu um emprego de carregador, descrito por Rouch e comentado brevemente por Damouré e Lam, que tem mais questões que respostas acerca do que se passara no período em que Illo esteve distante dos dois. Por não ter participado do processo de narração do filme, Illo tem consideravelmente menos tempo de tela que os outros dois nigerinos. Dessa forma, o filme logo volta ao trabalho de Damouré, primeiramente supervisionando a derrubada de árvores em uma floresta, e depois chefiando a construção de uma obra em um bairro de Accra.

---

<sup>28</sup> Povo que habita o oeste do Níger, mas também territórios de Burkina Faso, Benin, Gana e Nigéria

Em seguida, o momento em que o título do filme é explicado. Sob uma trilha sonora que se torna o tema do filme, ou melhor, o tema associado ao termo *jaguar*, por aparecer nos dois momentos em que é mencionado, Damouré caminha pelas ruas de Accra, gabando-se do *status* que conseguira atingir na capital da Costa do Ouro. Ele diz, após ser questionado por Lam sobre o significado do termo *jaguar*:

Eu passeio nas ruas e me tornei um Jaguar (...) um homem sedutor, bem penteado, que fuma e que passeia. Todo mundo olha para ele, e ele olha para todo mundo. Ele olha as moças bonitas, fuma seu cigarro tranquilamente. Jaguar é isso. Um homem bom... um sedutor, um zazouman. (ROUCH, 1967)

Logo após tal explicação, um homem convida Damouré para uma festa, que ele descobre ser da CPP<sup>29</sup>. Esse primeiro comentário político do filme retorna mais à frente de diferentes formas, mas antes, o filme, após mostrar a festa citada, mantém o tom político ao mostrar o trabalho nas minas de ouro do país. Lam, indo em direção a Accra para vender panos, passa por uma mina de ouro e encontra Douma Béssô, o amigo que havia lhe contado sobre a Costa do Ouro durante a festa de Walima. Os dois conversam e ouvimos a voz de Douma, de uma gravação feita provavelmente em momento diferente da gravação da narração de Damouré e Lam. Douma descreve o trabalho na mina e Rouch ilustra suas descrições, em especial do processo de fabricação de uma barra de ouro. Mas o teor político da sequência surge no momento em que Douma fala sobre o destino do ouro que ele e os demais trabalhadores estão explorando: "Os ingleses vieram enganar os africanos, tirar seu ouro, para levar para casa".

Em seguida, após Lam convencer Douma a ir a Kumasi com ele e trabalhar como vendedor em sua loja, vemos Illo procurando por Damouré em Accra. O teor político desse momento do filme continua quando é mostrado que Damouré, naquele dia, estava trabalhando como fotógrafo da Assembléia de Accra. Aqui, vale fazer uma comparação entre os comentários de deboche feitos por Damouré e Lam na narração dessa sequência, com os comentários de Rouch feitos durante o *Trooping the Colors* de *Os Mestres Loucos*, quando ele diz que, na multidão, observando a guarda e o governador, estão também os imigrantes nigerinos, e que tal observação seria fonte para o *hauka*.

O filme ainda apresenta outro comentário político: já em Kumasi, Lam diz a Damouré que naquela região do país não se pode falar na CPP. Infirmos, a partir desses três exemplos,

---

<sup>29</sup> *Convention People's Party*, partido fundado pelo então presidente Kwame Nkrumah anos antes, em 1949, com o objetivo de lutar pela independência da Costa do Ouro, que conseguiria em 1957.

que tais comentários políticos e críticos aos governos coloniais, que já apareciam na interpretação de Rouch para o *hauka* de *Os Mestres Loucos*, sejam produtos tanto da instabilidade política que surgia como provocadora de processos de independência em toda a região, que teriam início justamente na Costa do Ouro, em 1957, quanto da mudança da postura de Rouch frente à sua figura de colonizador.

Voltando à análise e seguindo a narrativa do filme, chegamos ao momento em que os quatro amigos - Lam convencera Douma a ir com ele para Kumasi trabalhar como vendedor - tomam a iniciativa de se reencontrar. Illo procura por Damouré e o encontra bêbado em um bar, condenando-o por isso<sup>30</sup>. Os dois decidem ir a Kumasi encontrar Lam e Douma, e logo entram num trem em direção àquela cidade. Ao chegar lá, acham a loja de Lam e Damouré a nomeia *Pétit à petit l'oiseau fait son bonnet* (Pouco a pouco, o pássaro faz seu gorro), que se tornaria o título de um filme que Rouch, Damouré e Lam fariam 15 anos mais tarde, em 1970, e que seria um tipo de continuação de *Jaguar*.

Damouré escreve uma carta a seu filho avisando de sua volta para o Níger e, antes de partir, à frente da loja de Lam, experimenta sucesso em vendas, em uma sequência cuja trilha sonora é o tema de *jaguar*, termo mencionado pela segunda vez quando Damouré diz a um jovem que um chapéu à venda o transformaria em um. É o último momento em que o filme mostra os quatro amigos antes da partida rumo ao Níger.

No percurso de retorno, Rouch tece comentários que, diferente das habituais descrições "objetivas" de seus filmes anteriores, carrega poesia. Escolhemos um trecho dessa narração que se estende por cerca de dois minutos:

Anualmente, 500 mil voltam para casa durante o período das chuvas, como Lam, Damouré e Illo. Eles vieram à Costa do Ouro, ou à Costa do Marfim, para ganhar dinheiro, claro, mas também para procurar aventuras. Eles seguiram os passos de seus antepassados, daqueles que se denominam Alfa Harno, Babatu ou Gazari, que vieram ao norte desta região de Gourounsi para conquistar a costa. Foram interrompidos pelos rios e pelo mosquito tsé-tsé. Esses jovens, que vão para casa, são heróis do mundo moderno. Eles não capturaram prisioneiros, como seus antepassados. Eles levam malas, levam histórias e levam mentiras. A volta, para eles, é a apoteose. (ROUCH in *Jaguar*, 1967)

Os três jovens chegam a Ayorou em um caminhão, são recepcionados com festa e adotam uma postura como de estrangeiros, dizendo terem esquecido a língua nativa, em uma clara brincadeira feita pelos narradores. Mostram o que compraram com o dinheiro que

---

<sup>30</sup> Esse comentário é a segunda referência ao Islã, onde o consumo de bebidas alcoólicas é proibido.



conseguiram na Costa do Ouro, dividem os produtos com amigos e parentes, e logo o filme mostra os três voltando a seus hábitos. Douma é visto no campo, arando, e diz: "Sou Bésso. Fui à Costa do Ouro, mas voltei"; Illo caça um hipopótamo; Lam volta ao gado, e mostra uma lança e um guarda-chuvas como únicas lembranças materiais guardadas da viagem; e Damouré termina com um reforço à sua imagem de malandro: elogiando as mulheres nigerinas. Durante os créditos finais, ouvimos "Viva o Níger!"

A saudação, é claro, pode ser vista como um reconhecimento do próprio Rouch - que a manteve - em relação à região e contexto que inspirou o filme. Mas há um outro lado: "Está claro que o seu herói não viveu a vida de um imigrante. Ele não sabe o que isso significa. Aqui, nós sabemos." Assim se referiu Oumarou Ganda ao herói de *Jaguar*, Damouré Zika, ao comentar o filme com Jean Rouch após uma sessão em Abidjan, Costa do Marfim (HENLEY, 2009, p. 83). Ganda, nascido em Niamey, era um ex-combatente da Guerra da Indochina<sup>31</sup>, que fora contratado por Rouch como assistente para a continuidade de sua pesquisa sobre o fenômeno das migrações do Níger para a Costa do Ouro e a Costa do Marfim, dessa vez em Abidjan. Rouch, então, realizou, com Ganda e alguns de seus amigos nigerinos, um filme que tinha método semelhante ao de *Jaguar*, mas dessa vez com abordagem diferente, e um claro objetivo de transpor a experiência daqueles que, ao contrário de Damouré Zika e Lam Ibrahim Dia, eram, de fato, imigrantes. O filme seria *Eu, um Negro*.

### **3.2.2 *Eu, um Negro* ou a experiência encenada**

Após as filmagens em 1957, *Eu, um negro* seria lançado três anos depois, sete antes de *Jaguar*. Na análise do filme a seguir buscaremos demonstrar a mudança de tom ocorrida entre os dois filmes, que acreditamos ser representativa de uma transformação no cinema de Rouch, paralela aos movimentos de independência na África Ocidental, que começavam a ganhar força na época. Como nas análises dos dois filmes anteriores, começamos mostrando a palavra do cineasta para o tema que escolhera abordar:

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 de 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 seis meses, segui um grupo de jovens imigrantes nigerinos a

---

<sup>31</sup> O Níger, à época da guerra, era colônia da França, principal interessada em evitar a independência dos países que constituíam a Indochina, também parte do Império Colonial Francês.

Treichville, um 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. (ROUCH, 1960)

Dois trechos dessa introdução chamam, especialmente, nossa atenção. O primeiro, "São uma das doenças das novas cidades africanas: os jovens desempregados", que contrasta com a frase da extensa narração de Rouch ao final de *Jaguar*: "Esses jovens, que voltam para casa, são heróis do mundo moderno". Este início de *Eu, um Negro* já mostra um indício de que o filme abordará outro aspecto da migração e, como vimos, o "correto", segundo Ganda. O otimismo de *Jaguar*, que mostra o sucesso da emigração de nigerinos, é substituído pelo fracasso de Ganda e de seus amigos, pelo contato com problemas como o desemprego, a desigualdade e a violência. Além disso, ao longo do filme, em diversos momentos Edward G. Robinson, personagem de Ganda, abordará verbalmente esses problemas como não o fizeram os personagens de *Jaguar*. Segue a análise do filme, seguindo sua narrativa.

Rouch nos apresenta ao imigrante nigerino Eddie Constantine, personagem de Petit Touré, que adota a persona do "agente federal americano" Lemmy Caution, em uma sequência noturna, em torno de uma placa onde está escrito Treichville nome do bairro onde ele e os demais personagens do filme moram. Rouch conta que Constantine fora preso durante as filmagens, algo que de fato aconteceria ao longo do filme com seu personagem, em decorrência da prisão de Touré. Em seguida, conhecemos Edward G. Robinson, ex-combatente da Guerra da Indochina que fora perseguido por seu pai, em função da derrota na guerra, mas que é apresentado como o herói do filme. Nesse momento, Rouch diz passar a palavra a Robinson, que fala "Senhoras, senhoritas e senhores, vos apresento Treichville!"

Ao longo dos créditos iniciais, que tem início nesse momento, outra diferença clara entre *Jaguar* e *Eu, um Negro*: enquanto o primeiro filme não demonstra em momento algum se tratar de uma obra de ficção, aqui temos uma cartela dedicada à apresentação de intérpretes e atores: Oumarou Garnda interpreta Edward G. Robinson; Petit Touré, Eddie Constantine; Alassane Maiga é Tarzan; Amadou Demba, Elite; Seydou Guedé, Facteur; Karidyo Daoudou, Petit Jules; e *mademoiselle* Gambi faz Dorothy Lamour. O filme assume seu caráter ficcional e em nenhum momento se refere aos personagens pelo nome de seus atores, como acontecia em *Jaguar*. Ainda assim, em nossa avaliação, é uma experiência mais documental que o primeiro filme, no sentido de expor experiências e angústias de verdadeiros imigrantes, frente a encenações de uma simulação de uma migração. Ainda nos créditos, vemos que o filme teve

ajuda do Serviço de Informações da Costa do Marfim e da Fraternidade Nigerina de Abidjan, que apareceria mais tarde no filme.

Na narração, como estaria em boa parte do filme, Robinson apresenta Treichville e, na trilha sonora, a música tema do filme, que canta sobre Abidjan. Após uma apresentação dos bairros da cidade, feita por Rouch, Robinson explica que seu nome não é esse, mas um apelido, por ser considerado por amigos parecido com o ator Edward G. Robinson<sup>32</sup>. No retorno de uma busca por emprego, Robinson faz a primeira de várias menções ou reclamações a respeito da desigualdade existente na cidade. Andando pelas ruas, e depois em uma barca a caminho de Treichville, diz que mais de cem jovens vieram do Níger, e foram enganados pela promessa de riquezas. "Se soubesse, não teria vindo", diz ele. Ao chegar a Treichville, vemos placas de ruas, fachadas de lojas e de um cinema, portas de casas onde trabalham prostitutas, até chegarmos, com Robinson, ao local onde se encontra a Fraternidade Nigerina. Rouch narra que após passarem dias procurando trabalho, os nigerinos de Treichville se reúnem na casa da Fraternidade para jogar cartas.

Robinson introduz seus amigos, descrevendo seus cotidianos: Jules é cobrador, Tarzan é motorista de táxi, e Eddie Constantine, vendedor ambulante. E a partir de então a câmera acompanha Eddie, que narra uma tentativa de vender panos para Dorothy Lamour. Sem sucesso, os dois vão à casa de Eddie. Logo voltamos a Robinson e vemos seu cotidiano de trabalho como carregador no porto de Abidjan<sup>33</sup>, com Elite, também carregador. Os dois saem para almoçar e Robinson mais uma vez aponta a desigualdade quando comenta que sua comida é diferente da dos "ricos", e até mesmo da de Constantine, que almoça em restaurantes. Robinson diz que sonha com um dia em que terá "tudo como os ricos: uma mulher, uma casa, um carro".

No retorno ao trabalho, Robinson conta a Elite que, quando jovem, conhecera diversas cidades européias. Trata-se, provavelmente, de uma brincadeira feita no momento da narração, já que enquanto Robinson cita os nomes de tais cidades, vemos tais nomes nos cascos dos navios aportados em Abidjan, perto do local onde os dois trabalham. Esse momento, embora não haja nada no filme que indique que Robinson (Ganda) esteja mentindo, funciona como o primeiro delírio, dentre três que o filme apresenta. O segundo delírio, ou sonho, surge logo após uma ida de Robinson, Constantine, Tarzan, Lamour e Jane, uma amiga de Lamour, à praia no sábado, dia em que ninguém trabalha, segundo Robinson. Lá, após se

---

<sup>32</sup> Ator romeno naturalizado americano que apareceu em mais de 100 filmes na Era de Ouro de Hollywood.

<sup>33</sup> Trabalho já exercido por Ganda, mas não mais à época das filmagens.

divertirem no mar e em um rio próximo (que "lembra o Níger"), Robinson diz que não está feliz como os outros, porque "todos os dias não serão como este". Em um sonho, ele aparece como Sugar Ray Robinson<sup>34</sup>, e derrota seu adversário, naquele momento o atual campeão do mundo. Em seguida, com o fim do sonho, vemos uma luta de boxe de verdade, vista de longe. Os dois delírios, juntamente com um outro que aparecerá mais à frente no filme, são recursos inéditos na filmografia de Rouch e reforçam uma busca pela subjetividade do personagem no filme. Não só sua experiência como migrante é apresentada, mas seus sonhos e aspirações verbalizados ou em forma de imagem.

À noite, ainda no sábado, todos vão para um bar e, enquanto Constantine dança, Robinson se diz triste e bebe. Reclama mais uma vez da falta de dinheiro ao descobrir que não conseguiria pagar uma das prostitutas presentes no bar, e sai sozinho. No domingo, vemos primeiramente duas manifestações religiosas e as formas com que os personagens interagem com elas. Eddie Constantine, muçulmano, vai a uma procissão cristã para flertar, sem sucesso, com missionárias recém-chegadas a Abidjan. Enquanto isso, Robinson reza em frente a uma mesquita lotada em dia de festa. Pede "que Deus também me dê dinheiro, como dá a todo mundo".

Ao fim da oração, Robinson passa por uma manifestação política e diz não se envolver com tais temas, dizendo não votar. Eddie, em um momento em que percebemos que, embora os personagens não dialoguem constantemente como Damouré e Lam, também estão juntos no momento da narração, diz que também não vota. E, em dia de votação, prefere ir a jogos de futebol. A fala parece funcionar como mote para a sequência seguinte, quando Eddie faz papel, para o filme, de narrador de um jogo por um breve momento. Saindo dali, se encontra com Robinson e Tarzan e os três vão para a Goumbé. Esta, segundo Robinson, "é uma sociedade, é uma mistura de orquestra e dançarinos especialistas nesta dança". Os dois descrevem, na longa sequência da Goumbé, os dançarinos e frequentadores, assim como as danças e músicas. Ainda na Goumbé, Eddie Constantine participa de um concurso de dança com uma mulher chamada Nathalie, os dois vencem e se tornam os "reis da Goumbé".

Para comemorar a vitória, na sequência seguinte estão todos os amigos no bar Au Désert, onde Constantine se declara para Nathalie. Quando Robinson tenta se declarar para Dorothy Lamour, um homem italiano se aproxima e, após insultar Robinson, vai embora com Dorothy. Após passar por outros dois bares e ser expulso do último, Robinson tem seu

---

<sup>34</sup> Em referência ao norte-americano Sugar Ray Robinson, considerado por muitos o maior boxeador de todos os tempos.

terceiro delírio. "Dorothy Lamour será minha mulher e eu serei ator, como Marlon Brando", diz. Vemos Dorothy em uma porta e, depois, tirando sua roupa dentro de um cômodo. O filme deixa de tratar de questões sociais para se tornar uma espécie de romance, o que enfatiza a prelavência da experiência do personagem sobre o comentário social relacionado à pesquisa de Rouch. Ou melhor, o filme revela a questão do migrante através dos acontecimentos e angústias expressadas pelo protagonista.

A sequência seguinte é, para nós, uma alegoria do confronto do imigrante com a situação em que se encontra. Isso porque, no "dia da verdade" de Robinson, como narra Jean Rouch, o herói caminha por Treichville, pela manhã, e chega à porta de Dorothy Lamour, na qual bate repetidas vezes. Quando esta abre, aparece o italiano que havia saído com ela do bar. Os dois brigam e, após socos e pontapés, Robinson perde. Se analisado juntamente com a sequência seguinte, é possível vislumbrar um caminho pessimista que o filme escolhe tomar, ou melhor, é forçado a tomar, dado o comprometimento com a experiência fracassada do imigrante no ponto de vista de Ganda.

Ao sair derrotado da briga com o italiano, Robinson encontra Elite, que conta a ele que Eddie Constantine está preso após brigar com um policial. Ambos, juntamente com Jules e Tarzan, combinam arranjar dinheiro para ajudar Constantine a sair da prisão. Após uma visita ao mesmo, Robinson caminha com Jules pela beira de uma lagoa, lamentando o fracasso de sua experiência de emigração. Olhando para o lago, Robinson lembra das lagoas nigerinas e vemos imagens de Tougoumé, Níger, onde crianças brincam. Em seguida, Robinson mais uma vez aponta o problema da desigualdade, ao ver uma lancha passando pela lagoa de Abidjan, e avalia, como fracassadas, sua experiência tanto como combatente na guerra quanto a de imigrante na Costa do Marfi. Termina o filme, entretanto, num tom esperançoso, ao dizer para o adolescente Jules "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!"

Como visto nesse subcapítulo, os filmes de Rouch passaram por diversas mudanças significativas tanto em termos de tema, como de linguagem, método, e até mesmo gênero. Tudo isso foi ocasionado por uma série de fatores que incluem mudança no contexto de pesquisa e a possível percepção de uma necessidade de um cinema onde o personagem/ator falasse por si mesmo. Para explicar esse novo cinema e método, Rouch desenvolveu conceitos que serão apresentados e analisados a seguir. Mas, antes, será discutido o método de seu

cinema anterior aos filmes desse capítulo, ou seja, relativo aos filmes analisados no capítulo *Rouch e os Songhai: primeira fase*.

### **3.3 Novos métodos e conceitos**

Feitas as análises de todos os filmes selecionados aqui como representativos da carreira de Rouch entre 1946 e 1960, pode-se dizer que há uma mudança ao decorrer desse período. A partir da leitura de textos de Jean Rouch, Paul Henley, James Clifford, entre outros, falaremos, nesse subcapítulo, dos métodos de Rouch desenvolvidos em sua carreira durante o período no qual esse trabalho se concentra. Para tal, julgamos necessário buscar entender conceitos e métodos seguidos por Rouch no período anterior a esse, bem como o utilizado no início de sua carreira, como base para a comparação a ser feita entre esses e os conceitos e métodos surgidos principalmente a partir da segunda metade dos anos 50.

#### **3.3.1 Griaule e Rouch**

Seguindo a suposição de que Rouch adotara um método de pesquisa etnográfica, dentro do qual o cinema era elemento complementar, baseado no método griauliano, e tendo como referência tanto a definição de Claude Lévi-Strauss para a etnografia, ou seja, "a observação e a análise de grupos humanos tomados em sua especificidade [...] visando a restituição, tão fiel quanto possível, do modo de vida de cada um deles" (LÉVI-STRAUSS, 2008, p. 14), como o questionamento de Clifford Geertz, que fala da etnografia como uma atividade eminentemente "interpretativa", uma "descrição densa", voltada para a busca de "estruturas de significação" (GEERTZ apud CLIFFORD, 2011, p. 9), chega-se à questão da natureza e das limitações da etnografia - ao invés de métodos distintos com objetivos diferentes - para analisarmos as diferenças entre Malinowski e Griaule, a fim de tentarmos entender o caminho escolhido por Rouch.

Começamos pelas principais diferenças entre os métodos de Malinowski e de Marcel Griaule, cuja compreensão deve ser suficiente para que se tornem nítidas, já nessa comparação, as influências de Griaule sobre Rouch, seu aluno. A primeira diferença destacada aqui é o uso do informante, que seria central para Rouch nas figuras de Damouré Zika, Illo Gaouldel, Lam Ibrahim Dia, entre outros, como visto ao longo dos dois primeiros capítulos. Enquanto para Malinowski havia a suspeita em relação a "informantes privilegiados" e a possíveis interpretações interessadas das autoridades nativas e, portanto,

dever-se-ia priorizar sistematicamente as observações metódicas do etnógrafo (CLIFFORD, 2011, p. 28), Griaule contava com a ajuda, em suas pesquisas, de informantes privilegiados sintonizados com seus interesses (ibid., p. 166).

Outra diferença entre os métodos de Malinowski e Griaule está na questão do idioma. Enquanto o primeiro dizia que a pesquisa deveria ser conduzida na língua nativa, o que na visão de Margaret Mead significava não necessariamente demonstrar fluência na língua, "mas 'usá-la para fazer perguntas, manter contato e de forma geral participar" da cultura (ibid, p. 27), Griaule trabalhava com o auxílio de tradutores e intérpretes, em adição ao uso de informantes (ibid, p. 166). Jean Rouch se mostra próximo a esse último método, ao dizer que não era muito bom com línguas, para justificar não ter aprendido a língua dos Dogon durante sua pesquisa sobre o Sigui, realizada em conjunto com Germaine Dieterlen (TAYLOR, 2003, 140-141).

Como vimos, nas distinções acima apresentadas entre os métodos de Malinowski e de Griaule, já são perceptíveis dois pontos em que Rouch teve, ao menos em seus primeiros filmes, influência de seu mentor e professor. Para exemplificar a proximidade de Rouch com o método de Griaule, vale ver o detalhamento que o próprio Rouch fornece de tal método, ao falar de uma visita feita por ele ao local onde Griaule e Germaine Dieterlen faziam pesquisa de campo com os Dogon - as falésias de Bandiagara, no Sudão Francês -, durante sua expedição com Roger Rosfelder, em 1950. Em *The Mad Fox and the Pale Master*, Rouch narra o seu contato com o "método de Griaule", de interesse de seus colegas do *Musée de l'Homme* que, curiosos, pediram que ele estudasse e escrevesse sobre durante esse período.

Segundo Rouch (ROUCH, 2003c, p. 112-114), todas as manhãs, durante a estadia dele e de Rosfelder no local onde Griaule e Dieterlen faziam suas pesquisas, ambos recebiam, de Griaule, uma tarefa diária, que consistia em filmar um músico ou tradicionalista, ou aspectos da vida dos Dogon em algum lugar da região, seja nas vilas ou nas falésias. Ao meio dia, todos os que trabalhavam no campo se reuniam e trocavam informações. Com a ajuda de informantes, Dieterlen e Griaule sugeriam hipóteses novas, que eram anotadas, comentadas e serviam como base para novos questionários que seriam preparados para o turno da tarde. Dessa forma, através desse *brainstorming*, como chama Rouch, funcionava o dia-a-dia da pesquisa dos dois. Rouch faz ainda uma comparação desse método ao socrático, de sucessivas

aproximações, e uma analogia da antropologia à matemática do desenvolvimento da série Fourier<sup>35</sup>.

Tal importância do uso de informantes na pesquisa de campo para a elaboração de hipóteses a serem investigadas posteriormente, em uma etapa seguinte à pesquisa, identificada como influência no método de Rouch, abre espaço para se considerar, aqui, uma hipótese de uma função, primária ou secundária, do cinema de Rouch anterior a 1954. A partir da análise dos filmes, e das informações obtidas através da leitura de Henley, a respeito do processo, infere-se que, supondo a provável separação temporal entre filmagem e narração, essa segunda apresenta conclusões ou hipóteses como parte de um processo de pesquisa para a escrita de uma tese de doutorado. Dessa forma, certamente, analisando isoladamente cada filme, a narração ocupa um espaço posterior à pesquisa de campo. Por outro lado, as filmagens podem ocupar dois lugares. O primeiro seria anterior às hipóteses, ou seja, a "câmera-lápis" apenas anota como um complemento à pesquisa inicial, ao primeiro contato; e o segundo seria a investigação e exposição das hipóteses formuladas (considerada a mais provável por este trabalho, a partir da análise dos filmes do primeiro capítulo). A exceção seria *Au Pays des Mages Noirs*, que, como visto, se tratava de um conjunto de filmagens feitas num primeiro contato com os objetos de estudo.

Sendo assim, acredita-se ser possível propor uma separação do método de Rouch em quatro etapas, desconsiderando particularidades de cada filme ou situação, e pautando-nos no método de Griaule e na análise dos filmes do primeiro capítulo: em um primeiro momento, a pesquisa de campo; no segundo, a formulação de hipóteses; no terceiro, as filmagens, já claramente direcionadas a pontos de interesse e, portanto, não-arbitrárias como poderiam ser se fossem anteriores à pesquisa; e, por último, a narração, oferecendo conclusões a respeito de todo o processo, e apresentando, arriscamos dizer, "verdades" sobre o que está presente na tela e sobre os homens filmados. Mas outra possibilidade para a função na narração surge se analisarmos os filmes em conjunto, especialmente nas relações entre eles. Para nós, os temas em comum presentes nos filmes apresentam novas reflexões em um novo filme, como *Os Mestres Loucos* desenvolve os *haukas* brevemente apresentados em *Bataille...*, ou o próprio *Bataille...* fornece uma nova interpretação ao mostrado em *Au pays des mages noirs* que, embora certamente se dê por conta dos erros daquele primeiro filme, alheios à vontade de Rouch, também ocorre a partir de uma pesquisa posterior ao primeiro filme.

---

<sup>35</sup> Forma de representação de funções como série infinitas de senos e cossenos.



Vamos, agora, para uma apresentação de um método construído e formulado por Rouch a partir de sua experiência na sessão de *Bataille...* em Ayorou, e que funciona como uma reflexão a respeito do papel e das possibilidades da etnografia num contexto como o em que ele se encontrava.

### 3.3.2 Antropologia Compartilhada

Para chegar ao conceito de antropologia compartilhada, bem como aos seus elementos apresentados por Rouch como parte de sua formulação, segue-se o caminho que Steven Feld faz no prefácio de *Ciné-Ethnography* ao apresentar Dziga Vertov e Robert J. Flaherty como influências para o cinema de Rouch. Enquanto "Rouch vê Flaherty como o iniciador inconsciente do equivalente fílmico aos mais básicos métodos de campo da etnografia: observação participante e *feedback*" (FELD, 2003, p. 12), da onde surgiria um elemento básico da antropologia compartilhada, Vertov representava para Rouch a inspiração para a criação de um novo *cinéma vérité* inspirado em seu *kino-pravda*. Para Rouch, esse último conceito se tratava de um "termo preciso, na mesma ordem do *kinok* (cinema-olho), e que designa não 'verdade pura' mas a verdade particular das imagens e sons gravados - uma verdade fílmica (*ciné-vérité*)" (ROUCH, 2003b, p. 98). Tal *cinéma-vérité*, embora só viesse a ser defendido por Rouch a partir de *Crônica de um Verão*, já está presente no "etnodiálogo" da antropologia compartilhada.

Feld divide o método em quatro elementos centrais. O primeiro seria o que Rouch chamaria de "primeiro passo" (ROUCH, 2003a, p. 44) na construção do método: o *feedback*. Se pensarmos na cronologia apresentada tanto na biografia de Rouch quanto nas análises do primeiro capítulo, vemos o *feedback* presente, pela primeira vez, na sessão de *Bataille sur le grand fleuve*, quando Rouch fez algo que nunca havia feito: mostrou a um povo que havia filmado o material resultante e obteve reações ao material. Segundo ele, as reações a *Horendi*, outro filme, onde supomos que o método do *feedback* já estava conscientemente aplicado, tornaram possível que ele obtivesse mais informações em duas semanas que em três meses de observação direta e entrevistas (ibid). A partir disso, concluímos que o *feedback* seria mais uma etapa para a pesquisa, dentro do método de antropologia compartilhada.

Outro elemento é a noção do trabalho de campo como um "etnodiálogo", descrito por Feld, que consiste na análise dos comportamentos não como "crus", ou seja, não-afetados pela presença do etnógrafo, mas modificados pela sua presença (FELD, 2003, p. 19). Não

encontramos tal noção nos filmes anteriores a *Bataille...*, isto é, não é perceptível que o narrador esteja ciente da magnitude da influência de sua presença no material. Isto nos leva a considerar a noção do etnodiálogo algo "novo" dentro da filmografia de Rouch, que certamente seria identificável quando o processo de realização dos seus longa-metragens se tornasse explícito e se estabelecesse um diálogo dos atores desses filmes com Rouch dentro do campo da etnoficção, a ser discutida na última parte desse subcapítulo, mas cujo processo colaborativo seria mais um elemento da antropologia compartilhada.

Vimos que na sessão de *Bataille...* surgiam alguns novos elementos no cinema de Rouch: as idéias para *Jaguar* e *La chasse au lion à l'arc*; o *feedback* e, junto dele, o primeiro passo para a antropologia compartilhada. Um outro elemento, embora não tenha surgido nesse momento, passava por uma transformação, uma mudança de espaço na filmografia de Rouch. O processo colaborativo de seu cinema, no que tange à colaboração com informantes e, portanto, do qual se exclui, sob essa ótica, Rosfelder, Dieterlen, Griaule entre outros europeus, se deu, desde os primeiros filmes, entre Rouch, Damouré Zika, Lam Ibrahim Dia e Illo Gaouadel, mesmo que nem todos estivessem presentes em todos os filmes. Mas o processo colaborativo como elemento da antropologia compartilhada está relacionado não apenas à presença da figura clássica do informante durante a pesquisa, mas, dentro do cinema, à parceria na realização do filme e, com ela, mais uma possibilidade de possíveis anotações a serem feitas pelo pesquisador. Em *Bataille...*, os colaboradores estavam nitidamente mais presentes, visto que estavam em tela atuando e, ao mesmo tempo, funcionando como informantes (como vimos, Gaouadel era pescador *sorko*, como os demais mostrados pelo filme). A partir de então, a colaboração dos quatro, somada à esporádica participação de Tallou Mouzourane, estaria presente de diferentes formas. Em *Os Mestres Loucos* Zika e Gaouadel estavam presentes como técnicos de som e, como visto em *Bataille...*, sabemos que o segundo era praticante do *haouka*, certamente funcionando também como informante para Rouch. Em *Jaguar*, eram atores, mas também parte do processo criativo das situações apresentadas, ou seja, do roteiro do filme. A partir daí, se firmou uma parceria que se estendeu por décadas e, nessa adaptação ou elevação da figura do informante ao cinema, Rouch encontrou mais uma nova forma de fazer pesquisa aliada ao fazer cinema.

O último elemento da antropologia compartilhada seria a capacitação de cineastas africanos por parte de Rouch. Oumarou Ganda, ator de *Eu, um Negro*, viria a ser um importante cineasta nigerino. Moustapha Alassane, outro cineasta nigerino, teve Rouch como professor e orientador no IRSH, em Niamey, vindo a se tornar, posteriormente, com a

orientação de Norman McLaren, no Canadá, o primeiro cineasta africano a realizar filmes animados na África Subsaariana. Citamos, ainda, a experiência de Rouch na Moçambique recém-independente dos anos 70, onde ele realizou a capacitação de cineastas a pedido do Instituto Nacional de Cinema daquele país. Tal dedicação à capacitação de cineastas africanos está relacionada à vontade de que esses mesmos imaginem suas próprias culturas e a cultura do antropólogo, gerando, nesse último caso, uma "antropologia reversa" à qual Rouch faria referência em *Jaguar* e em *Pouco a pouco*.

A antropologia compartilhada, portanto, consiste em um processo colaborativo onde existe a consciência do diálogo e influência entre pesquisador/cineasta e membros do grupo pesquisado/filmado, e onde as reações do grupo à exibição do material captado geram mais fontes para o pesquisador. Este, ao mesmo tempo, se preocupa com a necessidade daquelas pessoas apresentarem pontos de vista próprios, pois assim poderiam trazer contribuições para melhor entendimento do grupo por parte dos não-membros. Tal tentativa de dar voz ao outro está presente também na etnoficção, que tem início em *Bataille*, mas viria a ser desenvolvida como gênero explícito em *Jaguar* e em *Eu, um Negro*.

### 3.3.3 Etnoficção

Há uma nítida mudança no cinema de Rouch entre os filmes realizados durante sua pesquisa com os Songhai e os em que têm como tema central as migrações de nigerinos para a Costa do Ouro e a Costa do Marfim. Tal mudança se deu com o surgimento da antropologia compartilhada, cujo primeiro passo, como vimos, ocorreu na sessão de *Bataille...* para os *sorko*. Enquanto surgiam o *feedback*, a noção do etnodiálogo e o processo colaborativo, ocorria uma mudança de gênero nos filmes de Rouch. A partir de *Jaguar*, o discurso de Rouch passou a permear outro tipo de cinema, e a assumir a ficção como elemento fundamental no seu cinema ainda etnográfico. Sobre a mudança ocorrida entre os documentários anteriores e esse novo gênero, chamado por Rouch de etnoficção, Freire diz

É nesta modalidade que o “outro” deixa de ser apenas objeto do registro, mesmo que contribuindo para que este aconteça – como nos filmes de “registro etnográfico” – e passa a ser “inventado”, construído pelo cineasta e por ele próprio. Não é preciso dizer que, tanto num quanto noutro existe construção de uma realidade fílmica, uma realidade que não é propriamente aquela do mundo histórico. A diferença entre os dois está justamente na explicitação dessa invenção, na eleição dessa invenção como condição prévia para a existência mesma do filme. (FREIRE, 2006, p. 60)

Temos inicialmente, então, na etnoficção, dois elementos da antropologia compartilhada. O primeiro, como mostra Freire, é na "explicitação dessa invenção", ou seja, da construção de uma nova realidade necessariamente ocasionada pela interação entre cineasta/etnógrafo e aquele que é filmado, e a presença dessa noção no discurso do filme. Em *Jaguar*, embora não seja tão explicitado que se trata de um filme de ficção como em *Eu, um Negro*, na primeira fala do filme Damouré diz a Adam que lhe contará uma história. Ainda que se possa argumentar que situações do filme podem passar para o público como documentadas, e não encenadas, a própria noção de história cria o princípio de uma construção realizada com objetivos e circunstâncias diretamente ligadas à existência do filme. Ou seja, não temos mais o discurso de um registro, ainda que ainda não tenhamos o de uma encenação, como em *Eu, um Negro*.

Outro aspecto da antropologia compartilhada também presente na etnoficção explicitamente é o *feedback* que, já em *Jaguar*, surge em nova forma: na própria narração do filme, feita anos depois pelos mesmos homens que aparecem em tela. Justifica-se, aqui, tal associação, em função das falas de Damouré e Lam serem carregadas de opiniões e produzirem significado às imagens, ao interpretarem as mesmas. Assim, fornecem a Rouch o que o *feedback* oferecia em *Bataille...*<sup>36</sup> Ou seja, mais informações para sua pesquisa. Afinal, ainda que Damouré e Lam não tivessem tido a experiência da migração mostrada na obra, estão inseridos naquela realidade da migração em massa, e o filme dedica boa parte de seu tempo à "antropologia reversa", onde ambos fazem introduções e descrições de povos que estão, de fato, na situação tema da película. Portanto, conclui-se que a etnoficção em *Jaguar* está a serviço de duas coisas: a simulação do fenômeno estudado por Rouch e que o filme se propõe a "contar" e a criação de situações onde nigerinos habitantes do Níger conhecem e descrevem aqueles que emigraram de seu país, que é revelada somente quando conhecemos as histórias de Damouré e Lam.

Em *Eu, um Negro*, a ficção surge explicitamente já na narração inicial. Como visto na análise do filme, trata-se de uma encenação que carrega significado à experiência do próprio personagem, e não só nas suas opiniões a respeito dos demais. Aqui vemos os personagens em um psicodrama (FELD, 2003, p. 6), ou seja, uma forma de psicoterapia em grupo que utiliza a dramatização. Tal noção fora indicada por Rouch, embora não como provocada pela câmera, em *Os Mestres Loucos*, quando os praticantes do *hauka*, no dia seguinte ao ritual,

---

<sup>36</sup> E que forneceria em muitos de seus filmes etnográficos não abordados nesse recorte que se encerra em 1960.

eram vistos trabalhando em frente a um hospital psiquiátrico, seguido de um comentário do diretor do filme, em que ele sugere que o culto (que funciona como uma dramatização, em termos) seria uma forma de terapia para aqueles homens.

Johannes Sjöberg, na tentativa de formulação de uma espécie de método atualizado da etnoficção para aplicação nos dias atuais (SJOBERG, 2006), faz uma síntese do gênero creditando seu início a Rouch, ao dizer que o mesmo está dividido em quatro partes. Em primeiro lugar, o cinema etnográfico, ou seja, o cinema baseado em pesquisas extensas e, ao mesmo tempo, com objetivos relacionados à pesquisa; em segundo lugar, o cinema improvisado, que seria o "*pourquoi-pas?*" (por que não?, em português) de Rouch, termo que o cineasta usava, inspirado no nome do navio explorador de seu pai, para sugerir uma filmagem pouco planejada, dotada de uma câmera provocadora que envolvesse um *ciné-trance* (ver página 22); em terceiro lugar, a atuação improvisada; e, por último, a antropologia compartilhada.

Com essa síntese, conclui-se a apresentação dos métodos e conceitos desenvolvidos por Rouch nesse período colonial, não sem antes apontar que todos seriam fundamentais para a elaboração do conceito de *cinéma-verité*, por Rouch e Edgar Morin, antes e durante as filmagens de *Crônica de um Verão* que, como visto na breve biografia de Rouch no primeiro capítulo desta monografia, surgiu a partir de uma observação de Morin sobre o cinema de Rouch, seguida de uma sugestão de levar aquele novo método à sociedade francesa.

#### **4. ROUCH ÀS AVESSAS: CRÍTICAS AFRICANAS AO SEU CINEMA**

Nesse último capítulo, será apresentado um panorama das principais críticas africanas direcionadas ao cinema de Rouch do período de 1946 a 1960, com o objetivo de achar um ou mais pontos em comum que permitam chegar a uma conclusão - idealmente em forma de um consenso - a respeito das críticas africanas aos filmes desse recorte. Ao longo do texto, buscar-se-á relacionar as críticas entre si e com as hipóteses aqui defendidas em relação à questão do cinema de Rouch na colônia e da colônia no cinema de Rouch.

Apresentaremos o ponto-de-vista africano, com críticas feitas por Nwachukwu Frank Ukadike, Ousmane Sembène, Manthia Diawara, Oumarou Ganda entre outros, seguindo uma tendência apontada por Ukadike e desenvolvida por Diawara em *Rouch in Reverse*, filme que dá título a esse último capítulo. Com essa apresentação, temos como objetivo identificar a existência e os possíveis pontos em comum que indicarão um consenso a respeito da obra de Rouch desse período. A partir da apresentação de tal consenso, nas considerações finais ofereceremos reflexões sobre o mesmo e sobre sua relação com a obra, método e formulações teóricas de Rouch.

Na primeira parte do capítulo, buscaremos seguir o apontamento que Nwachukwu Frank Ukadike faz em seu livro *Black African Cinema* de críticas feitas por cineastas e estudiosos africanos ao cinema de Jean Rouch, em especial aos filmes realizados no período abordados nessa monografia. A perspectiva é ter encontrado, nessas críticas, uma unidade na denúncia de falhas de representação no cinema de Rouch em sua tentativa de registro dos africanos que se propõe a registrar.

Três críticas foram selecionadas através de três critérios. Em primeiro lugar, é claro, foram escolhidas críticas disponíveis em publicações acessíveis para que a pesquisa pudesse ser realizada. Em segundo, foram priorizadas as que tivessem abordagens diferentes em seus conteúdos. Por último, buscamos analisar críticas feitas em meios diferentes (um filme, um diálogo entre o crítico e Rouch, e uma entrevista).

##### **4.1 Contradições apontadas por Ukadike**

Em seu livro *Black African Cinema* (1994), Nwachukwu Frank Ukadike se propõe a fazer um panorama da história do cinema da África negra, descrevendo filmes e cineastas do continente, mas também relacionando essa história à presença de cineastas europeus em sua

gênese e desenvolvimento. Ele o faz ao mostrar como Oumarou Ganda, Safi Faye, Moustapha Allasane e Inoussa Ousseini, entre outros, aprenderam - seja através de colaborações ou de orientações obtidas no IRSH - o ofício de cineasta com Jean Rouch, e que este seria, portanto, responsável por uma contribuição para o desenvolvimento do cinema africano (UKADIKE, 1994, p. 54).

Durante sua fala sobre Rouch, entretanto, Ukadike destaca uma contradição, ao afirmar que muitos dos colaboradores de Rouch que, posteriormente, se tornaram cineastas, como os citados acima, se tornaram também críticos de sua práxis e dos efeitos reais de seus filmes (FELD, 2003, p. 20). Ukadike aponta, ainda, duas visões críticas de estudiosos a respeito dos filmes etnográficos de Rouch. Na primeira, ele cita Françoise Pfaff, que afirma que "os primeiros documentários de Rouch podiam ser seguramente lançados porque eram inquiridos ocidentais sobre as tradições africanas, ao invés de somente investigações em assuntos contemporâneos" (PFAFF apud UKADIKE, 1994, p. 54). Sobre essa alegação, podemos verificar sua razão, ao ver a nítida distinção entre os filmes analisados no primeiro capítulo, que tratam de tradições africanas, e os analisados no capítulo seguinte, que falam de assuntos contemporâneos, críticos à metrópole.

Ukadike segue, a partir dessa alegação de Pfaff, afirmando que a expedição cinematográfica de Rouch pela África levou ao questionamento de toda a tradição do cinema etnográfico que, na época, representava um estágio na evolução do cinema colonial. Tal questionamento passou a ser feito por africanos e críticos "enfurecidos" com o retrato equivocado da África feito por Rouch, que, segundo eles, perpetuava um exotismo e exploração iniciados pelo colonialismo. Seu método, então, "ajudou a aumentar o debate sobre os problemas da relação entre filme etnográfico e realidade, antropologia e imperialismo, a própria natureza da etnografia, e a questão da ética e reflexividade." (UKADIKE, 1994, p. 54), debate que não será abordado profundamente nessa monografia, por não ser o foco específico do trabalho, apesar de seus temas estarem inseridos nas discussões apresentadas ao longo da mesma.

Em seguida, Ukadike aponta brevemente a existência de duas críticas que analisaremos em mais detalhes ao longo desse capítulo. A primeira é a do escritor, professor e cineasta maliano Manthia Diawara, que reconhece, em sua tese de doutorado, o uso de colaboradores africanos nos filmes de Rouch como contribuição para o desenvolvimento do

cinema africano, ainda que traga críticas ao francês<sup>37</sup>. Depois de mencionar Diawara, Ukadike fala em Oumarou Ganda, ator de *Eu, um Negro* que, após aquele filme, viria a se tornar um dos pioneiros do cinema nigerino e que, anos mais tarde, revelou que na sua avaliação o filme deveria ter sido feito de outra forma. Além disso, ele destaca que alguns aspectos da obra foram falsificados, embora, como vimos, o discurso do filme contenha a alegação de que aquela ficção era reflexo das experiências pessoais dos atores. Ukadike ainda menciona Safi Faye, atriz senegalesa que atuou em *Pouco a pouco*. Apesar das críticas de Faye se referirem a um filme de um período posterior ao recorte dessa monografia (e que, portanto, não será discutido aqui), vale notar que Faye questionava a relevância de *Pouco a pouco* que, como vimos no segundo capítulo, tinha a proposta de apresentar uma forma de antropologia reversa, como parte da antropologia compartilhada idealizada pelo cineasta.

Por fim, Ukadike chega à crítica que faz a *Os Mestres Loucos*. Para ele, este é o mais controverso filme feito por Rouch na África pois

...ao invés de se concentrar nas imagens da 'espiritualidade' ou da 'essência' do ritual Hauka, foca no Hauka como uma seita que massacra, cozinha e come cachorros, marcha pra frente e pra trás, dança violentamente e espuma pela boca quando possuída pelos espírito dos generais, doutores e motoristas de caminhão da estrutura de poder colonial britânica. (UKADIKE, 1994, p. 55)

Ainda sobre *Os Mestres Loucos*, o autor acusa uma relação equivocada de Rouch, pois este articula a rotina dos praticantes do Hauka ao ritual religioso do culto. Segundo Ukadike, Rouch teria, ao criar tal relação, a intenção de, deliberadamente, distorcer os fatos. Outro ponto, para ele, são as diferentes reações provocadas pelo filme nas platéias da época, e que a visão dos europeus sobre o filme trazia a ideia da presença de uma subversão inerente no Hauka<sup>38</sup>. Enquanto isso, as platéias africanas avaliavam que "o uso prolongado da câmera para o estudo psicológico do ritual sangrento dos membros do Hauka revelou uma perspectiva racista." (UKADIKE, 1994, p. 55) Para Ukadike, o próprio *cinéma vérité* (que segundo ele surge aqui a partir de um rompimento do documentário convencional na carreira de Rouch) é uma abordagem culturalmente específica, talvez eurocêntrica, apesar de suas tentativas de neutralidade. Há aqui, então, uma crítica ao método adotado por Rouch a partir de *Os Mestres Loucos*, em seu uso e eficácia na África. Ukadike diz ainda que percepção de uma alegoria

---

<sup>37</sup> Para entender melhor a visão de Diawara, apresentaremos no próximo subcapítulo seu documentário *Rouch in Reverse*, onde ele expõe suas ideias que são resultados da sua própria pesquisa.

<sup>38</sup> Para nós, essa continua sendo a reação geral ao filme, que viria a ser insistentemente contestada por Henley em sua reinterpretação dos significados do filme (ver nota 22, p. 42)



anticolonialista no filme é européia, ou seja, é a visão de um povo ignorante em relação à realidade africana e insensível às suas sensibilidades.

Ainda na apresentação desse panorama de críticas a Rouch, feito por Ukadike, destacamos sua referência a uma frase de Teshome Gabriel, onde esse diz que a

...obsessão de 'penetrar' a mente africana chegou ao clímax em *Os mestres loucos*, mas a maioria de seus filmes na África, com a exceção de *Eu, um negro*, tem estudado africanos através do emprego de 'dissertações psicológicas' no interior humano. (GABRIEL apud UKADIKE, 1994, p. 55)

Por fim, Ukadike chama atenção para uma crítica de certa forma mais conhecida quando se estuda o cinema de Rouch. É a do cineasta senegalês, Ousmane Sembène, que acusou Rouch de "tratar africanos como insetos"<sup>39</sup> (UKADIKE, 1994, p. 54). Trata-se de uma afirmação feita durante uma conversa registrada de Rouch com Sembène, que veremos a seguir.

#### **4.1.2 Sembène e os homens-inseto**

Em 1982, foi publicada na edição 17 da revista francesa CinémAction, uma conversa entre Jean Rouch e o realizador senegalês Ousmane Sembène, gravada pelo jornalista e crítico de cinema Albert Cervoni em 1965. Trazemos aqui uma análise dessa conversa, apontada por Ukadike no subcapítulo anterior, para mostrar um registro das respostas de Rouch às críticas que passou a sofrer de estudiosos e cineastas africanos a partir da década de 1960. Com isso, busca-se verificar de que maneira Rouch reagia a elas, e se ele demonstrava perceber os problemas apontados em seus filmes por aqueles africanos. Também, se havia algum indício de reflexão acerca do papel dos africanos nessa que é identificada, aqui, como parte da última etapa da antropologia compartilhada idealizada por ele mesmo. Ou seja, com a capacitação de cineastas africanos<sup>40</sup>, isso é, o contato do africano com o fazer cinema e todas as questões envolvidas, surgia a possibilidade de críticas às formas de representação de africanos feitas por não-africanos, assim como de filmes que oferecessem pontos-de-vista diferentes dos europeus.

---

<sup>39</sup> Rouch, mais à frente em sua carreira, parece, de certa forma, concordar com essas críticas, admitindo que a etnologia é "a filha do imperialismo ocidental" (*Young Cinema and Theatre*, 24 apud UKADIKE, 1994, p. 56).

<sup>40</sup> Embora não tenha sido capacitado por Rouch, como Ganda, Sembène trazia claras influências dos longas-metragens do mesmo em seu curta-metragem *O Carroceiro*, considerado por muitos o primeiro filme feito por um africano negro no continente.

Essa questão é a primeira apontada por Sembène na conversa, quando ele pergunta a Rouch se quando o continente, no futuro<sup>41</sup>, tivesse muitos cineastas africanos, Rouch pararia de filmar no continente (CERVONI, 1982, p. 77). A resposta de Rouch revela a noção de uma desvantagem para o cineasta europeu que filma na África. Mas ele não desenvolve seu raciocínio, escolhendo apontar a vantagem, segundo ele inerente à figura do etnógrafo: a perspectiva estrangeira pode proporcionar a percepção de coisas que o nativo não percebe (ibid.). Quando Sembène questiona a falta de contextualização da etnografia e do cinema etnográfico ("O que eu não gosto na etnografia, desculpe, é que não é suficiente dizer 'esse é um homem que está andando - você tem que dizer da onde ele vem e para onde ele vai'"), Rouch concorda, mas novamente não desenvolve esse aspecto da crítica. Em vez disso, escolhe continuar apresentando sua opinião da necessidade do estudo de um país feito por estrangeiros, ao sugerir que africanos façam filmes sobre e em Paris ("Tenho certeza de que a Paris ou Marseille de Ousmane Sembène não é a minha Paris ou a minha Marseille, e que ambas têm muito pouco em comum").

Em seguida, antes de chegar às suas críticas específicas ao cinema etnográfico de Rouch, Sembène elogia *Eu, um Negro*, assim como *Come Back, Africa*, de Lionel Rogosin e sugere uma continuação para o primeiro, onde seria mostrado o que aconteceria aos personagens após a independência. Retrucando a fala de Sembène de que esses são os dois únicos filmes sobre a África que o interessam, Rouch pergunta porquê Sembène não gosta de seus filmes etnográficos. Após este claro enfrentamento das críticas que poderia receber como resposta, Sembène chega à sua famosa comparação, ao dizer:

Porque nada está sendo mostrado, um tipo de realidade está sendo construída, mas nós não vemos nenhum tipo de evolução. O que eu tenho contra esses filmes, e o que eu acuso os africanistas, é que vocês estão nos olhando como insetos (CERVONI, 1982, p. 77).

Na resposta, Rouch compara o trabalho do africanista com o de Jean-Henri Fabre, entomologista que, segundo ele, descobriu uma cultura das formigas semelhante e tão significativa quanto a dos seres humanos. Quanto ao cinema etnográfico, Rouch coloca a culpa dos filmes "prejudiciais" na figura do etnógrafo cineasta, cuja técnica é, na maioria das vezes, ruim, mas lembra Sembène da importância do registro dos ritos africanos ameaçados, feito por esses etnógrafos cineastas. Sobre isso, Sembène contesta o caráter descritivo do que tem como objetivo o registro etnográfico, indicando que há sempre uma produção de significado

---

<sup>41</sup> O cinema africano, em 1965, tinha poucos diretores. *O Carroceiro*, por exemplo, é de 1963.

prejudicial e não-intencional, efeito da ausência de maior contexto no filme. Usa, como exemplo, *Les fils de l'Eau*<sup>42</sup> que, segundo Sembène, não oferece explicações sobre o que está sendo mostrado, o que pode reforçar estereótipos ou apenas passar como "um filme bonito". (CERVONI, 1982, p. 78)

Aqui Rouch discorda ao revelar que seu objetivo com *Les fils de l'Eau* era justamente quebrar o estereótipo do africano "selvagem" e, por último, menciona *Os mestres loucos* para falar sobre o problema da exibição indiscriminada desses filmes. Cita uma ocasião em que exibiu o filme para uma platéia de uma conferência de antropologia na Filadélfia. Ao final da sessão foi abordado por uma mulher que pedia uma cópia do filme para mostrar aos seus amigos como eram os negros "selvagens". A partir disso, Rouch decide, segundo ele, que mostraria esse filme somente em "cinemas de arte" e em cineclubes, para evitar sessões sem algum tipo de introdução ou explicação. A fala remete às cartelas físicas sugeridas mas nunca produzidas por Rouch, e revela também um problema óbvio de distribuição, visto que *Os mestres loucos* foi e ainda é exibido para platéias de diferentes tipos, sem nenhum tipo de introdução ou explicação. Rouch, então, reconhece o problema de seu cinema etnográfico, mas faz pouco para sugerir ou oferecer soluções concretas para reverter ou solucionar o que avalia, mantendo, em aberto, portanto, tais questionamentos. A estes são acrescentados outros, como veremos em seguida, a partir da análise do documentário *Rouch in Reverse*<sup>43</sup>, realizado pelo malinense e professor da Universidade de Nova Iorque, Manthia Diawara, e apoiado pela Library of African Cinema (Biblioteca do Cinema Africano), projeto da California Newsreel, produtora de filmes educacionais voltados a questões relacionadas à população afro-americana.

#### **4.1.3 Diawara: Rouch às Avessas**

Diawara inicia seu filme declarando-se admirador de Rouch e revela sua proposta: praticar e investigar um tipo da antropologia compartilhada idealizada por Rouch, contrastando-a com a antropologia tradicional que, para Diawara, é carregada de paternalismo, colonialismo e racismo (DIAWARA, 1995). Seu interesse, ele diz, é ver se a

---

<sup>42</sup> Filme feito a partir de uma junção de diversos curtas etnográficos de Rouch, alguns deles analisados no primeiro capítulo dessa monografia.

<sup>43</sup> Que traduzo livremente, no título, como *Rouch às Avessas*.

ideia de antropologia compartilhada pode fornecer informações sobre as relações interculturais entre o poderoso e o sem poder.

Enquanto revela a proposta do filme em uma narração que se assemelha em tom às narrações que Rouch empregava em suas primeiras películas, vemos Diawara em um avião rumo a Paris. Ele diz se sentir como Damouré Zika em *Pouco a pouco*, filme de Rouch que apresenta essa proposta de antropologia reversa ao mostrar Zika estudando os parisienses em uma espécie de piada, como Rouch esclareceria logo em uma de suas primeiras falas em *Rouch in Reverse*. Diawara e Rouch caminham pelos arredores do Musée de l'Homme, com vista para a Torre Eiffel, e depois conversam sobre o processo de realização de *Pouco a pouco*, cuja analogia com *Rouch in Reverse* é reforçada na sequência seguinte, onde Diawara, em voz *over*, nos aprofunda em sua proposta ao dizer qual aspecto da antropologia compartilhada pretende desenvolver no filme: a antropologia reversa que, segundo Diawara, será utilizada para desafiar a imagem de "parque infantil" que ele tem de Paris, obtida durante sua educação no francófono Mali, ex-colônia da França. Nessa tentativa de antropologia reversa, segundo Diawara, Rouch seria o informante e ele, o investigador.

Em seguida é mostrado no Arquivo Nacional francês o processo de restauração dos primeiros filmes de Rouch realizados na África que, segundo Diawara, eram tentativas de preservação de tradições e costumes ameaçados. Ao longo desse processo, pequenos trechos dos filmes são mostrados, como *inserts*. Na sequência seguinte, que se passa em um café, ainda sobre seus primeiros filmes, Rouch fala que o problema com o cinema etnográfico é que as pessoas não viam a obra em que elas apareciam. A solução, segundo ele, teria surgido com um filme (que sabemos se tratar de *Bataille*) realizado em Ayorou, Níger, que foi projetado por Rouch em uma sessão para um povoado em que 90% das pessoas nunca tinha visto um filme.

Nas sequências seguintes, Diawara se diz interessado no *habitat* de Rouch, em clara referência aos discursos dos filmes etnográficos, e, desconfiado de que Rouch estivesse tentando distraí-lo de sua antropologia reversa, o acompanha à celebração dos 100 anos do cinema, na UNESCO; à sala de cinema do Musée de l'Homme, onde Rouch diz ter exibido seu primeiro filme (*Au pays des mages noirs*); e a um encontro com Richard Leacock, pioneiro do cinema direto, cujas regras de evitar entrevistas ou simulações, apresentadas por Leacock nesse encontro, são contrastadas por Diawara na sequência seguinte, em que emula as entrevistas com "fins sociológicos" de *Crônica de um verão*.

Após uma conversa com Rouch, em que os dois discutiam a escolha de Rouch e Morin para o uso das entrevistas em *Crônica* e a comparavam com as entrevistas realizadas por Diawara, esse último parte para uma série de entrevistas com africanos moradores de Paris, que falam sobre suas vidas enquanto imigrantes na Europa. Mais tarde, no filme, falam ainda do preconceito que sofrem e da falta de conhecimento dos franceses sobre a África. Diawara diria que essa escolha de filmar africanos que ele chama de "metropolitanos" é "algo que Rouch raramente fez" e, se compararmos essa afirmação com a análise da filmografia de Rouch, vemos que ela se confirma: mesmo quando Rouch mostrava africanos em grandes cidades, sejam elas africanas ou européias, essas pessoas eram sempre imigrantes recém-chegadas de um ambiente completamente diferente. Rouch não apresenta reflexões da vida urbana, problemas do africano *da* cidade, mas do africano estrangeiro *na* cidade. Supomos que a implicação da exploração dos problemas do africano do ambiente urbano seria uma inevitável crítica política por parte desses africanos, direcionada ao governo colonial. Em *Eu, um negro*, os personagens, estrangeiros, dizem não votar, e evitam comentários sobre a política local. Além disso, manifestações políticas passam ao fundo de toda a obra, sem gerar muito debate dentro do filme.

Ao ver essa preocupação de Diawara em mostrar opiniões dos africanos moradores de Paris sobre os problemas da inserção dos mesmos na vida parisiense<sup>44</sup>, pensamos nela como contestação de uma afirmação feita por Rouch ao longo do filme. Para Rouch, o problema da (colônia francesa na) África havia sido a resposta de Charles De Gaulle ao guineense Ahmed Sekou Touré.<sup>45</sup> Segundo ele, se De Gaulle tivesse mais conhecimento sobre política africana, teria conseguido contornar a situação e "construir um continente" melhor. Ou seja, vemos na primeira declaração de Rouch sobre a política colonial francesa que analisamos nesse trabalho, uma defesa do governo colonial. Em outras palavras, Rouch se posiciona contra a reação de De Gaulle, mas também contra seu principal efeito: a independência da África francófona como ocorreu, que é colocada como principal causadora dos males do continente a partir dali. Relacionamos, então, esse posicionamento de Rouch, à ausência de um

---

<sup>44</sup> Ao final do filme, Diawara sugere que se tratam de estudantes da Sorbonne.

<sup>45</sup> Líder do *Parti démocratique de Guinée* (braço da RDA na Guiné) que, em 1958, liderou o "não" guineense ao referendo que oferecia as colônias francesas diferentes opções: a manutenção do status de colônias pertencentes à África Ocidental Francesa, a integração à França metropolitana; ou a obtenção de um status de federação autônoma numa possível Comunidade Francesa. Em resposta à rejeição do referendo na Guiné, Charles De Gaulle deixou claro que os países que escolhessem a independência deixariam de receber ajuda da França. Dois anos depois, em 1960, todos os demais países da África Ocidental Francesa haviam se tornado independentes.

posicionamento político em seus filmes realizados no período colonial, mesmo os feitos enquanto os países se encontravam em processo de independência.

Portanto, ao negar a afirmação de Rouch sobre sua opinião em relação à causa dos males africanos, apontar esse caráter "apolítico" de seus filmes, e se concentrar no africano na metrópole contemporânea, com seus problemas de certo modo externos à política francesa de décadas atrás, Diawara explicita o racismo, a xenofobia e a ignorância do povo francês em relação ao continente africano como as reais causas de tais males. E, para ele, a etnografia é em parte responsável por isso. Em outro momento do filme, Diawara filma objetos expostos no Musée de l'Homme, e parece dialogar com a formulação acima, ao apontar possíveis causas para esse racismo, essa xenofobia e ignorância:

O próprio Rouch se voltou à África seguindo os passos de Leo Frobenius, Michel Leiris e Marcel Griaule, exploradores, poetas e antropólogos cujas imagens da África moldaram nossa percepção do continente hoje. As numerosas expedições coloniais francesas retornaram com seus troféus para encher o Musée de l'Homme. Olhando para essas máscaras, me pergunto sobre o roubo, abdução e iconoclastia, o sangue que percorre esse museu. Me pergunto sobre os sacerdotes e sacerdotisas que não dançarão mais à luz da lua. (...) Na verdade, o cristianismo, o colonialismo e o imperialismo destruíram o modo de vida das mesmas pessoas cujos totens agora estão pendurados aqui. (DIAWARA, 1995)

Em outro momento do filme, ainda sobre a questão da representação da África para platéias européias, Diawara menciona *Os Mestres Loucos* como o filme mais controverso de Rouch, para logo dizer que o Rouch ainda o defendia em 1995, décadas depois de sua realização e péssima recepção, sobre a qual ambos conversam. Para Rouch, *Os Mestres Loucos* é uma reação às figuras dos governos coloniais. Para Diawara, há o problema claro da apresentação do Hauka como ritual terapêutico, algo prejudicial na construção da imagem do africano na Europa. Seguindo sua tese do erro na representação do africano nos filmes etnográficos - e, na ausência do africano "politizado", nos filmes de etnoficção também -, Diawara se pergunta "se a racionalidade moderna reconhecerá algum dia o poder de nossas histórias e a riqueza de nossas histórias e identidades" (DIAWARA, 1995).

Diawara se aproxima, então, da questão da identidade no cinema de Rouch e no africano da década de 90. Sobre *Eu, um negro*, diz se tratar de um filme onde está mais evidente o problema da identidade do africano em contato com aspectos da sociedade moderna (no caso, a cidade, a desigualdade etc.), e, em seguida, fala das inovações e influências que o filme teve na *Nouvelle vague*. Por fim, destaca um questionamento quanto à

autoria do filme, ao considerar a relevância do papel de Oumarou Ganda na realização da obra.<sup>46</sup> Esses conflitos de identidade pelos quais os personagens passam em *Eu, um negro*, são contrastados com os dos africanos contemporâneos a Diawara. Segundo ele, "a língua francesa é a ligação mais forte entre a África e a França. Suas promessas têm sido ilimitadas. Aprenda francês e se tornará um francês negro. Aprenda francês e será emancipado" (DIAWARA, 1995). Em entrevistas, os mesmos africanos que falam durante o filme apontam uma contradição entre as promessas de integração à sociedade francesa com as dificuldades enfrentadas por eles nessa sociedade, causadas, talvez - considerando o discurso de Diawara durante o filme -, por uma má representação do africano por parte da etnografia.

A nosso ver, esse efeito da etnografia (onde Rouch está incluso) na sociedade africana e nas dificuldades que os africanos enfrentam ao tentar se inserir na sociedade francesa é o ponto central de *Rouch in Reverse*, obtido através da antropologia reversa inicialmente idealizada pelo próprio Rouch. É a partir dessa última constatação (da antropologia reversa usada no filme como idealizada por Rouch) que surge o estranhamento de Diawara quando este aponta, após uma série de visitas com Rouch a seus lugares favoritos da capital francesa, como o cineasta francês se mostrava "desconfortável quando eu levantava a questão política" e que "tinha alguma dificuldade de me levar a sério". Talvez, em adição à crítica à etnografia e ao cinema etnográfico, a principal conclusão de Diawara em *Rouch in Reverse* seja a relacionada ao próprio Rouch. Isso talvez explique seu desconforto ao falar, aos 78 anos, dos problemas de seus posicionamentos e cinema de quanto tinha 40: "Ao fazer esse filme, passei a gostar de Rouch. Ele é, no fundo, uma criança que gosta de parques, piscinas e brincadeiras constantes. Talvez ele tenha projetado essa inocência infantil permanente na África" (DIAWARA, 1995).

#### **4.4 Ganda e Cabascabo**

Em 1980, o nigerino Oumarou Ganda, que no final da década de 1950 protagonizara *Eu, um negro* e, à essa época, já era um diretor consagrado, cedeu uma entrevista a Pierre Haffner, estudioso dos cinemas de Jean Renoir e Jean Rouch. A entrevista seria publicada dois anos depois na *CinémAction* de René Predal, junto a outras conduzidas por Haffner com outros cineastas africanos (HAFFNER, 1982, p. 70-72). O tema em questão, de todas essas entrevistas, era o cinema de Rouch. Nelas, eram discutidas as visões pessoais daqueles

---

<sup>46</sup> Esse será o tema do próximo e último subcapítulo dessa monografia.

cineastas sobre a obra do diretor e, no caso de Oumarou Ganda e Safi Faye (sobre *Pouco a pouco*), as experiências no processo de realização de dois daqueles filmes. Ganda, já revelando uma reflexão acerca de toda sua carreira<sup>47</sup>, dedica boa parte da entrevista a falar do papel que Rouch e seu *Eu, um negro* tiveram sobre a mesma. Nossa proposta, nesse último subcapítulo da monografia, é analisar parte dessa entrevista e relacionar *Cabascabo*, primeiro filme de Ganda, com a obra de Rouch e os conceitos formulados pelo mesmo.

Primeiramente, falaremos da alegação de Ganda, na entrevista, de que era co-diretor de *Eu, um negro* (HAFFNER, 1982, p. 70). Essa co-autoria não creditada já poderia ser inferida a partir de uma análise do próprio discurso do filme: afinal, nos seus minutos iniciais, Rouch deixa claro que todos os personagens e situações foram criados a partir da improvisação dos atores. Dessa afirmação, inferimos que o papel declarado de Rouch estaria limitado à câmera e à montagem, além da proposta inicial. Além disso, o questionamento de Diawara sobre a autoria de *Eu, um negro* não se sustenta somente no trecho da entrevista de Ganda, mas no próprio discurso do filme. Ganda, de certa forma, vem dar força a essa suspeita, que coloca em questão toda a autoralidade do cinema de Rouch e que se encaixa na sua proposta de antropologia compartilhada. Traremos conclusões gerais sobre isso nas considerações finais.

Outro problema colocado por Ganda diz respeito à restrição do seu acesso ao processo de montagem, o que ele desenvolveria depois ao falar das consequências disso no resultado final do filme. Ao longo da entrevista, Ganda deixa a entender que a manipulação de Rouch na (sua) história se deu em pequenos detalhes. Mas, ele só cita um: a reação negativa de seu pai à derrota do exército francês (no qual Ganda servira) na guerra da Indochina. Segundo ele, tal negatividade não existiu, e seu pai sequer mencionava a guerra em sua presença (HAFFNER, 1982, p. 71). Se a menção de Rouch a essa reação se deu na sua narração, e em nenhum momento na de Ganda ou em alguma situação em tela, supomos que surgiu na pós-produção do filme. Quando Ganda diz "todos os dias estávamos trabalhando juntos, e então Rouch montava" (ibid.), revela uma restrição de sua participação à etapa (considerando a narração simultânea ou posterior à montagem) que construiu os erros que ele poderia ter evitado, e viria a tentar consertar em *Cabascabo*. Segundo Ganda, em relação a *Eu, um negro*

Rouch lucrou com minha experiência de vida; além disso, inicialmente não havia a ideia de fazer um filme sobre um veterano da guerra da Indochina; era para ser um filme sobre imigrantes do Níger, era para se chamar 'Zazouman de Treichville', um curta-

---

<sup>47</sup> Ganda viria a morrer em primeiro de janeiro de 1981, um mês e meio após a data da entrevista.



metragem, e terminamos com um longa-metragem, *Eu, um negro*.  
(ibid.)

Já Rouch diz que o surgimento da ideia para *Eu, um negro* partira de um questionamento feito por Ganda a respeito de uma (na sua opinião) falta de noção dos personagens (Damouré Zika, Lam Ibrahim Dia etc.) em relação à vida do imigrante nigerino (ROUCH, 1999 apud HENLEY, 2009, p. 83). Com essa fala da entrevista de Ganda, essa proposta inicial se confirma e, ao mesmo tempo, revela uma presença de Rouch na condução do filme. Portanto, há uma contradição do diretor quanto à improvisação que, então, estaria restrita à atuação e não à criação das situações ou do que seria dito. Resumindo, o filme passa a ser um reflexo de uma condução que buscava explorar as angústias ocasionadas pela história de Ganda na vida do mesmo, sendo que inicialmente seria uma espécie de filmagem e reflexão, em outro país, de uma realidade já (mal, segundo Ganda) apresentada em *Jaguar*.

A partir desses apontamentos de Ganda sobre as interferências feitas por Rouch nos processos de filmagem (mudança no tema), montagem e narração (fatos inverídicos ou "exagerados"), Ganda chega a *Cabascabo*, sobre o qual ele fala: "Eu tentei em meu primeiro filme consertar as coisas, dizer as mesmas coisas como eu as vi, detalhadamente, e por isso fiz *Cabascabo* para expressar o que eu estava sentindo... porque não tive meios de fazê-lo antes." (HAFFNER, 1982, p. 71) Desse trecho da entrevista é possível destacar dois pontos. O primeiro, é claro, é o filme. O segundo, é a questão do processo de se tornar cineasta para contar sua própria história, que discutiremos aqui e desenvolveremos nas considerações finais.

Em primeiro lugar, o filme, *Cabascabo*, de 45 minutos, é apresentado acima, por Ganda, como um tipo de conserto da abordagem exagerada de sua história, feita por Rouch em *Eu, um negro*. A menção ao projeto inicial daquele filme e às transformações sofridas ao longo do processo de realização revelam que Ganda não se satisfez com aquele resultado, por ocultar detalhes e exagerar pontos de sua história. *Cabascabo*, então, pode ser visto como uma confirmação disso, seja nas situações apresentadas ou no próprio discurso do personagem (e de Ganda) no filme.

A obra, que começa com uma parada militar, simbolizando o retorno dos soldados nigerinos da guerra da Indochina, é contada em uma série de *flashbacks* por Cabascabo, personagem interpretado por Ganda, a partir do momento em que o mesmo é confrontado por amigos em um bar sobre sua insistência em tratar da guerra nas conversas do dia a dia. Ele se propõe, então, a narrar, detalhadamente, o que o fez perder todo o dinheiro conquistado no

período que esteve na guerra, e o que o levou àquele bar de uma vila pobre do Níger. Entre os motivos apresentados por ele, nos *flashbacks*, estão o alcoolismo, o envolvimento com prostitutas e com amigos interesseiros, e as péssimas condições dos trabalhos oferecidos a ele em uma tentativa de se reintegrar à sociedade nigerina. Destacamos, em seguida, duas sequências.

Na primeira, em um bar, há uma semelhança com a cena do bar de *Eu, um negro*, em que Robinson tenta, sem sucesso, seduzir Dorothy Lamour. Em *Cabascabo*, o personagem-título segue um parecido jogo de olhares (e decupagem, em termos de direção) que culmina no sucesso, e ambos saem juntos do bar. Não se pode dizer se essa semelhança representa uma tentativa de Ganda em mudar esse trecho da história, mas existem nítidas semelhanças na direção de Rouch e Ganda, bem como na presença da música como elemento "bloqueado" pelo protagonista.

Em outra sequência, *Cabascabo* consegue um emprego como trabalhador de uma construção<sup>48</sup>, e, após ser provocado pelo seu chefe, que cobra dele mais esforço no trabalho, o atinge com um soco e é demitido. O embate entre personagens que compartilham uma relação de poder (Robinson e o estrangeiro; *Cabascabo* e seu chefe) sugere um reposicionamento do conflito, do interior, relacionado à paixão frustrada de Robinson por Lamour, ao exterior, presente nas relações de trabalho abusivas. Tanto essa mudança quanto a mudança no final da cena com a prostituta sugerem, assim, um redirecionamento do foco do filme e, portanto, uma negação da abordagem de Rouch e uma tentativa de mostrar um retrato mais fiel às angústias e conflitos de Ganda, ainda que não verbalizados em narração como em *Eu, um negro*.

*Cabascabo* funciona, então, como uma contextualização das angústias apresentadas em *Eu, um negro*. Ou seja, a transformação dos conflitos apresentados naquele filme em outros conflitos mais influentes na experiência de Ganda como imigrante, cujo início seria apontado no final de seu filme, quando *Cabascabo* decide abandonar sua cidade. Não é o conflito amoroso a fonte de sua revolta e de sua violência, mas as relações que teve que enfrentar no seu retorno ao Níger. Sobre essas diferenças nas abordagens dos conflitos do imigrante, Steven Ungar diz: "Rouch queria passar (o que ele interpretava por) a realidade das vidas dos *bozori* como Ganda. Mas ele não podia fazê-lo senão de um ponto de vista que necessariamente divergia do de Ganda" (UNGAR, 2007). Portanto, a partir disso chega-se à

---

<sup>48</sup> Apesar de não-verificável no filme como uma referência, o cenário me é muito parecido com o local de trabalho dos praticantes do *Haouka* em *Os mestres loucos*.

posição de Ganda dentro da obra de Rouch, que vai muito além de seu primeiro trabalho com este, ou seja, na atuação em *Eu, um negro*.

Quando Rouch elaborou o seu conceito de antropologia compartilhada e colocou, como último elemento da mesma a capacitação de cineastas locais, foi para que esses pudessem expressar seus pontos de vista sobre suas próprias histórias. Como se vê a partir da constatação de que Ganda e Cabascabo (e Sembène, Diawara, Faye e outros muitos cineastas africanos que tiveram contato com a obra de Rouch ou de outro estrangeiro na África) estão presentes nesse elemento da antropologia compartilhada, chega-se a um ponto central das considerações finais: a completude de um conceito formulado e a concretização da falha da *fuga de si mesmo* de Rouch em sua obra.

## 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para elaborar e apresentar as conclusões deste trabalho, optamos por estruturá-las em três eixos correlacionados e que buscam representar as três falas do texto. A primeira conclusão se constrói a partir de uma reflexão sobre a cronologia apresentada nos dois primeiros capítulos através tanto da biografia de Rouch quanto das análises dos filmes. A segunda conclusão considera a análise das vozes críticas dos africanos do terceiro capítulo e, a partir dela, busca-se achar um consenso e inseri-lo dentro do contexto das elaborações do próprio Rouch, analisado-o, também, a partir das discussões apresentadas sobre os filmes do mesmo. Por último, tendo refletido sobre esses dois eixos já desenvolvidos, chegaremos a uma série de reflexões e interpretações gerais não somente sobre a obra de Rouch do período que nos propomos a estudar, mas também sobre os reflexos dessas conclusões num campo mais amplo da antropologia visual e especialmente do documentário.

As nossas considerações, em especial as apresentadas nas primeiras partes, girarão em torno da fala de Deleuze em *A Imagem-Tempo*:

Em Jean Rouch, na África, o transe dos *Maîtres fous* prolonga-se num duplo devir, pelo qual as personagens reais tornam-se um outro ao fabularem, mas também o próprio autor se faz outro, ao se conferir personagens reais. Objeta-se que Jean Rouch dificilmente pode ser considerado um autor do Terceiro Mundo, mas ninguém fez tanto para fugir do Ocidente, fugir de si mesmo, romper com um cinema de etnologia e dizer "Moi un noir" (Eu um negro), no momento em que os negros desempenhavam papéis de série americana ou de parisienses experientes. O ato de fala tem várias cabeças e, pouco a pouco, planta os elementos de um povo por vir, como o discurso indireto livre da África sobre si mesma, sobre a América ou sobre Paris. Em regra geral, o cinema do Terceiro Mundo tem esse objeto: através do transe ou da crise, constituir um agenciamento que reúna partes reais, para fazê-las produzirem enunciados coletivos, como a prefiguração de um povo que falta (e, como diz Klee, "não podemos fazer mais que isso") (DELEUZE, 2005, p. 266)

Considerando essa análise, buscamos, durante o texto, investigar algo parecido. Começamos por identificar essa trajetória de uma fuga de si mesmo para além desse "duplo devir" de *Os mestres loucos*. Identificamos essa tentativa de se colocar no lugar do outro já na figura do estrangeiro nos seus primeiros filmes. O *touareg* que chega a Wanzerbé simboliza um motivo para a chegada de Rouch. O povo espera o estrangeiro, como espera o violinista em *Initiation...*, ou os pescadores de outras vilas em *Bataille...* Rouch busca, de certa forma, já nesse início, um distanciamento enquanto cineasta, ainda que enquanto etnógrafo utilizasse de seus métodos de investigação com suas extensas entrevistas feitas com auxílio de

informantes. Em seus primeiros filmes tenta se aproximar de um *outro* que não é o europeu, mas um outro estrangeiro que estaria ali "naturalmente" num contexto histórico, supondo que o colonialismo seja algo antinatural, invasivo. Ainda que inconscientemente e que isso seja, na verdade, um recurso de introdução visto por Rouch como facilitador da aproximação do seu espectador com o povo filmado/pesquisado, vê-se nessa prática um indício de um cineasta preocupado com as questões dos motivos e efeitos da presença de um povo em território estrangeiro. Entretanto, acreditamos que há poucos elementos para caracterizar esse momento como fruto de uma percepção ou de uma reflexão a respeito dos problemas da presença do próprio Rouch naquele lugar. Ou seja: é possível indicar uma possibilidade, mas não uma certeza.

Já em *Bataille...*, chegamos, de fato, ao ponto central e, possivelmente, inicial de uma trajetória mais identificável de "fuga de si mesmo". Não só a encenação ao final do filme representa o início de uma mudança no cinema de Rouch, mas também a iniciativa da realização de uma sessão com fins de obter o *feedback* daquelas pessoas filmadas/pesquisadas. Essa tentativa de aprender com a percepção do outro já é, para nós, nesta monografia, um sinal de uma vontade de inserir o outro dentro do processo. Essa vontade seria, então, desenvolvida na formulação, feita ao longo de sua carreira, da antropologia compartilhada. Esta que abriga, além do *feedback*, o etnodialógo, o processo colaborativo e a capacitação de cineastas locais. Dessa forma, Rouch tinha como meta não só dar voz ao outro, mas se tornar o outro, distanciar sua obra de um ponto-de-vista possivelmente colonizador.

Para tal, a partir de *Bataille...*, e considerando a presença constante da figura do que chamaremos aqui de "estrangeiro de chegada" nas experiências anteriores, reconhecemos Rouch realizando três tentativas diferentes de se colocar no lugar de sobre quem ele fala. Em *Os mestres loucos*, como aponta Deleuze, há o duplo devir dos homens que se tornam outros (e esse outros são interessantes para Rouch pois simbolizam, para ele, uma reação a, de certa forma, ele próprio), e dele se tornar aqueles personagens reais. A diferença fundamental, a nosso ver, entre esse filme e os anteriores, é que Rouch acreditou ter encontrado uma expressão contemporânea africana, um produto, uma fala de seu tempo, de pessoas cujas vozes mereciam ser ouvidas por motivos políticos. Rouch se viu, ali, com uma utilidade diferente da preservação da memória africana. Agora, poderia ser um possível porta-voz para anseios daqueles homens, ou revelador de um suposto efeito psicológico da presença europeia nas vidas daquelas pessoas.

Em *Jaguar*, a utilização da ficção e da proposta do improviso representou uma busca mais aprofundada de Rouch por uma expressão subjetiva do africano em um "discurso indireto livre" (DELEUZE, 2005, 185), feito por ele através das vozes e corpos daqueles homens a serviço de um estudo - o das migrações em massa do Níger para a Costa do Ouro - que seria legitimado por tais vozes. Rouch não se posiciona mais tanto como aquele que interpreta o que filma, com suas conclusões tiradas a partir da sua visão francesa, mas como aquele que possibilita que a sua voz seja defendida por aquelas pessoas. Chamamos a atenção, entretanto, para o fato de que aqueles homens não interpretavam a si mesmos, ou melhor, não reencenavam o que haviam vivido antes - haviam feito aquele percurso em outro contexto que não o de imigrantes -, mas eram informantes e atuavam ativamente na pesquisa de Rouch. Assim, já eram, antes de *Jaguar*, os maiores fornecedores de informações e traduções para o pesquisador. Portanto, em *Jaguar*, Rouch delega a explanação do resultado de sua pesquisa aos homens que já faziam parte de suas outras pesquisas. Ele reposiciona aqueles agentes de modo que o discurso se tornasse, visto de fora, menos dele mesmo e mais dos outros, ainda que representasse uma pesquisa do próprio Rouch. Além disso, se considerarmos que o filme ainda faz parte do processo de pesquisa do cineasta, vemos criada ali uma nova possibilidade de obtenção de informações a partir da interpretação das interpretações feitas por aqueles homens, o que caracterizaria, por fim, um tipo de antropologia compartilhada, na noção do uso de uma coletividade como fonte de informações adicionais para a pesquisa inicial.

Dessa coletividade e dessa partilha do processo, entretanto, surge o problema da autoria. Trazemos a fala de Ganda em que ele sugere ter sido, de certa forma, co-diretor de *Eu, um negro* em sua entrevista a Haffner. Quando Rouch usa o cinema como meio para sua antropologia compartilhada, especialmente se seus filmes são produzidos por um produtor de cinema, ele não leva em consideração essa partilha do processo no momento de creditar seus filmes. Para essa situação, talvez seja possível apontar duas explicações possíveis. A primeira diz respeito ao processo. Tanto *Jaguar* quanto *Eu, um negro* são filmes que sugerem uma co-autoria em seu próprio discurso, mas que, como vimos, foram em grande parte moldados por Rouch, especialmente na montagem e na narração. Embora houvesse a sugestão de dois filmes feitos em conjunto com os atores, que improvisavam falas e situações, havia uma voz por trás de tudo, costurando e dando coesão à obra. Portanto, seria a voz de *um* autor: Rouch. Mas, tendemos a encontrar em outro lugar o que mais nos convence quando falamos dessa autoria *não*-compartilhada dos filmes de antropologia *dita* compartilhada: os filmes de Rouch foram abraçados por Jean-Luc Godard, em suas críticas de exaltação na revista *Cahiers du*

*cinéma*, e por Henri Langlois, cujos cineclubes na capital francesa viriam a formar a *Cinématèque Française* e a própria idéia do cinema de autor. Esse contexto talvez tenha criado a possibilidade de Rouch - envolvido nesse meio que recebia seu cinema com entusiasmo - ter sido estimulado, ainda que não de forma direta, a se ver e se apresentar como autor de seus filmes, o que, a nosso ver, considerando suas falhas em promover uma partilha da voz no processo de seus filmes (vide a entrevista com Ganda), não é algo absurdo. Mas, considerando seu discurso nesses mesmos filmes, há uma incoerência nessa distinção entre o processo extensamente colaborativo proposto e o encaixe dos resultados desse processo dentro de um *cinema de autor*.

Entretanto, devemos apontar que *Eu, um negro* foi um passo além na tentativa de Rouch em "fugir de si mesmo", a partir do momento em que passou a ser valorizada a experiência do ator, e não somente sua interpretação das experiências do *outro*. Rouch acreditou ter achado - e assumiu isso no discurso do filme - uma subjetividade com a exposição de angústias e conflitos vividos por aqueles imigrantes, contadas a partir da reencenação das experiências de Oumarou Ganda/Edward G. Robinson. Dito isso, para chegar à segunda parte destas considerações finais, onde falaremos das críticas a Rouch discutidas no terceiro capítulo, destacamos a alegação de Ganda de uma falsa (ou exagerada) apresentação de sua história, o que o levou a *Cabascabo* que, a nosso ver, é o primeiro indício de uma conclusão dessa trajetória assumida pela antropologia compartilhada. Isto é, a capacitação, idealizada por Rouch, de cineastas locais, para que esses pudessem contar suas histórias a partir de seus pontos-de-vista, como uma forma de consertar ou acrescentar aos filmes realizados anteriormente por estrangeiros.

Verificamos isso, também, na forma das críticas que trouxemos a essa monografia. Enquanto Ukadike dá um panorama delas, os filmes de Diawara, Ganda e Sembène são produtos desse processo estimulado por Rouch, seja na inclusão de atores e técnicos em seu processo de realização, ou na capacitação realizada no IRSH, em Niamey, e em outros institutos de pesquisa onde ele trabalhou ao longo dos anos. Dessa forma, incluímos as críticas realizadas por esses cineastas dentro do processo da antropologia compartilhada, e sugerimos uma possibilidade para a antropologia de usá-las como fonte de conhecimento não só sobre os problemas apresentados pela antropologia visual de Rouch, mas também sobre os locais onde essas críticas foram produzidas.

Isso porque há, nessas críticas, uma unidade que funciona como uma denúncia de um ponto-de-vista mais ligado à seu contexto colonialista do que se propõe. Se Rouch busca fugir

de si mesmo, tendo essa consciência de uma série de problemas possíveis em um cinema etnográfico feito do seu ponto-de-vista, e falha ao tentar atingir essa fuga por completo, ele não deixa de realizar um cinema francês, produto do colonialismo. Como Deleuze diz, Rouch não chega a seu objetivo de ser um *outro* autor, do Terceiro Mundo, que pesquisa e pelo qual demonstra um fascínio. Mas, na sua dedicação a incentivar o desenvolvimento de um cinema de fato daquele *outro*, ele deixa sua contribuição para que no futuro fossem produzidas vozes "de um povo que falta", como de fato foram, e trouxeram consigo críticas e reinterpretações da obra de Rouch.

A partir desse trabalho, e considerando que Rouch se dedicou a buscar um cinema onde ele não existiria, caindo em erros por conta de sua posição social, sugerimos uma impossibilidade de um cinema etnográfico onde a voz seja exclusivamente do *outro*, a não ser que esse outro seja o real autor. A fuga possível para o cineasta/etnógrafo (e, por que não, para o documentarista no geral?) só se dará a partir do momento em que a voz do *outro* tenha poderes irrestritos e, portanto, se torne autora da obra, excluindo por completo o cineasta, mesmo sendo este o autor da proposta. Pois, ainda que o ensino ou a capacitação possam trazer consigo elementos de um ponto-de-vista estrangeiro, a expressão que idealmente surgirá a partir dali possivelmente trará uma visão crítica desse ponto-de-vista.

Temos, então, além dos objetivos *no* texto, dois objetivos *com* o texto. Primeiramente, sugerimos uma abordagem crítica da obra de Jean Rouch que considere sua trajetória de "fuga de si mesmo", com seus problemas e efeitos, sem que haja, entretanto, uma condenação desse cinema, e sim uma percepção da inevitabilidade das falhas de uma tentativa de um cinema autoral onde o autor tenta não ficar evidente na obra. O outro objetivo é, por fim, expor essa inevitabilidade e a importância do ensino e da capacitação para que exista, ao final, uma expressão de um povo, através da qual seja possível aprender mais sobre o mesmo.



## 6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- BAZIN, André. "Os mestres loucos", de Jean Rouch. *France-Observateur*, 1957. Tradução de Heloisa Martins Costa. Publicado em no encarte do DVD *Eu, um negro & Os mestres loucos*. VIDEOFILMES
- CERVONI, Albert. Jean Rouch - Sembène Ousmane: "Comme des insectes". In *CinémAction*, 17, ed. René Prédal, 77-78. Paris: L'Harmattan, 1982.
- CLIFFORD, James. *A Experiência Etnográfica: Antropologia e Literatura no século XX*. 4ª edição. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2011.
- DE HEUSCH, Luc. Pierre Mabilille, Michel Leiris anthropologues. In *L'Autre et le Sacré: Surréalisme, Cinéma, Ethnologie*, ed. Christopher W. Thompson, 397-405. Paris: L'Harmattan, 1995.
- DELEUZE, Gilles. Cinema, Corpo e Cérebro, Pensamento. In *A Imagem-Tempo*, 227-266; tradução Eloisa de Araujo Ribeiro; revisão filosófica Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2005.
- DIERTELEN, Germaine. Les fêtes soixantennaires chez les Dogon. In *Africa*, 41. 1-11, 1971.
- FELD, Steven. Editor's introduction. In *Ciné-Ethnography: Jean Rouch*, ed. Steven Feld, 1-25. Minneapolis e Londres: University of Minnesota Press, 2003.
- FREIRE, Marcius. Jean Rouch e a invenção do Outro no documentário. In *Doc On-line*, n.03, 55-65 Dezembro 2007
- GABRIEL, Teshome. *Third Cinema in the Third World: The Aesthetics of Liberation*. Ann Arbor: Research Press, 1982.
- GEERTZ, Clifford. *The Interpretation of Cultures*. Nova York: Basic Books, 1973.
- HAFFNER, Pierre. Jean Rouch jugé par six cinéastes d'Afrique Noire. In *CinémAction*, 17, ed. René Predal, 62-76. Paris: L'Harmattan, 1982.
- HENLEY, Paul. *The Adventure of the Real: Jean Rouch and the craft of ethnographic cinema*. Chicago: The University of Chicago Press, 2009.
- JAMIN, Jean. Anxious science: Ethnography as a devil's dictionary. In *Visual Anthropology Review* 7 (1): 84-91. Blackwell Publishing Ltd, 1991.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. História e Etnologia. In *Antropologia estrutural I*. 13-40. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- MARIE, Michel. Preface. In SCHEINFELGEL, Maxime, *Jean Rouch*, vi-x. Paris: CNRS Éditions, 2008.
- STOLLER, Paul. *The Cinematic Griot: The Ethnography of Jean Rouch*. Chicago e Londres: University of Chicago Press, 1992.
- PFAFF, Françoise. *Twenty-five Black African Filmmakers*. Westport: Greenwood Press, 1988.
- PEIXOTO, Fernanda Arêas. O Olhar do Etnógrafo. In *Sociologia & Antropologia*, v.01 n.02. Rio de Janeiro: UFRJ, 2011.
- PRÉDAL, René. Rouch d'hier à demain. In *CinémAction*, 17, ed. René Prédal, 6-14. Paris: L'Harmattan, 1982.
- \_\_\_\_\_. 1996. Bibliographie. In *CinémAction*, 81, ed. René Prédal, 227-236.. Condé-sur-Noireau: Éditions Corlet-Télérama.
- RIVIÈRE, Georges Henri. In LEIRIS, Michel, *L'œil de l'ethnologue (À propos de la Mission Dakar-Djibouti)*. 405-406. Paris, 1930.

ROUCH, Jean. *La Religion et la magie songhay*. Segunda edição. Brussels: Éditions de la Université de Bruxelles, 1989.

\_\_\_\_\_ 1999. *La Pyramide humaine et Moi, un noir*. Cine Beaujolais.

\_\_\_\_\_ 2003a. The Camera and Man. In *Ciné-Ethnography*, ed. Steven Feld, 29-46. Minneapolis e Londres: University of Minnesota Press. Publicado originalmente na tradução para o inglês por Steven Feld e Marielle Delorme em 1974 em *Studies in Visual Communication* 1(1): 37-44.

\_\_\_\_\_ 2003b. On the vicissitudes of the self: The possessed dancer, the magician, the sorcerer, the filmmaker, and the ethnographer. In *Ciné-Ethnography*, ed. Steven Feld, 87-101. Minneapolis e Londres: University of Minnesota Press. Anteriormente publicado na tradução para o inglês por Steven Feld e Shari Robertson em 1978 in *Studies in the Anthropology of Visual Communication* 5 (1):2-8. Publicado originalmente em 1971 em *La notion de personne en Afrique Noire*, 529-544. Paris: Centre National de Recherches Scientifiques.

\_\_\_\_\_ 2003c. The mad fox and the pale master. In *Ciné-Ethnography*, ed. Steven Feld, 102-126. Minneapolis e Londres: University of Minnesota Press. Traduzido por Steven Feld e Catherine Mazière do artigo original de 1978 publicado em francês em *Systèmes de signes: Textes réunis en hommage à Germaine Dieterlen*, 3-24. Paris: Hermann.

SJOBORG, Johannes. Workshop on Ethnofictions. In: Runnel, P., ed. *Mediating Culture through Film: Conversations and Reflections on Filmmaking at Tarty Worldfilm Festival*, pp. 99-103. Tartu: Estonian National Museum. 2006

TAYLOR, Lucien. 2003. A life on the edge of film and anthropology. In *Ciné-Ethnography*, ed. Steven Feld, 129-146. Minneapolis e Londres: University of Minnesota Press. Originalmente publicado em 1991 in *Visual Anthropology Review* 7(1):92-102.

UKADIKE, Nwachukwu Frank. *Black African Cinema*. Berkeley: University of California Press, 1994.

UNGAR, Steven. Whose Voice? Who's Film? Jean Rouch, Oumarou Ganda and *Moi, un noir*. In *Building Bridges: The Cinema of Jean Rouch*, ed. Joram Ten Bink. Londres: Wallflower Press, 2007.

## 7. FILMOGRAFIA

### 7.1 Filmografia analisada

DIAWARA, Manthia. *Rouch in Reverse*. Video, cor, 52min. 1995. Visto em arquivo digital.

GANDA, Oumarou. *Cabascabo*. 16mm, pb, 45 min. 1968. Visto em arquivo digital.

ROUCH, Jean. *Au pays des mages noirs*. 16mm, 12 min, pb. 1947. Visto em arquivo digital.

\_\_\_\_\_ 1948. *Initiation à la danse des possédés*. 16mm, cor, 25 min. Visto em arquivo digital.

\_\_\_\_\_ 1949. *Les Magiciens du Wanzerbé*. 16mm, pb, 33min. Visto em arquivo digital.

\_\_\_\_\_ 1951. *Yenendi - les hommes qui font la pluie*. 16mm, Kodachrome, 35min. Visto em arquivo digital.

\_\_\_\_\_ 1951. *Bataille sur le grand fleuve*. 16mm, Kodachrome, 25min. Visto em arquivo digital.

\_\_\_\_\_ 1954. *Os mestres loucos*. 16mm, cor, 36min. Visto em DVD lançado pela Videofilmes em 2006.

\_\_\_\_\_1960. *Eu, um negro*. 35mm, Eastmancolor, 70min. Visto em DVD lançado pela Videofilmes em 2006.

\_\_\_\_\_1967. *Jaguar*. 16mm, cor, 91min. Visto em DVD lançado pela Videofilmes em 2006.

## **7.2 Filmografia citada**

BOUTANG, Pierre-André. *Jean Rouch raconte à Pierre-André Boutang*. 104min. IRD, 2004.

ROGOSIN, Lionel. *Come Back, Africa*. 35mm, pb, 95min. 1959. Visto em Blu-ray lançado pela Milestone em 2014.

ROUCH, Jean. *Crônica de um Verão*. 16 e 35mm, pb, 85min. 1961. Visto em Blu-ray lançado pela Criterion Collection em 2013.

\_\_\_\_\_1971. *Pouco a pouco*. 35mm, cor, 96min. Visto e arquivo digital

SPECKENBACH, Jan. *A Few Minutes Jean Rouch*. 39min. Wagner and Taunus Television, 1995.