



Por um documentário sem limites: cinema, vanguarda e anticolonialismo no filme Os Mestres Loucos, de Jean Rouch¹

Luiz Guilherme dos SANTOS JÚNIOR²
Universidade Federal do Pará, Marajó, PA

Resumo

O presente artigo faz uma análise do filme *Os Mestres Loucos* (1955), de Jean Rouch, no intuito de colocar em cena o embate colonialista entre o poder militar da coroa britânica e o ritual de possessão dos deuses *Haoukas* da cidade de Accra em Gana. Para essa abordagem, criou-se um diálogo entre documentário, surrealismo e psicanálise. Inicialmente, faz-se uma abordagem sobre o “cinema poético”, em contraposição ao cinema clássico tradicional. Em seguida, discutem-se as aproximações entre as propostas do Surrealismo de André Breton e os conceitos psicanalíticos de Sigmund Freud. A partir desse debate, procura-se interpretar, por meio do método de decupagem, as aproximações da estética roucheana com a abordagem surrealista, para demonstrar a crítica de Jean Rouch no tocante ao imperialismo europeu na África.

Palavras-chave: documentário; vanguarda; anticolonialismo.

Por uma poética do cinema

É intensa a influência da estilística das vanguardas sobre a tradição documentária. Isso fica claro na proximidade da narrativa documentária com a animação, com a estilística do construtivismo, do surrealismo, do impressionismo cinematográfico, com a arte pós-moderna do final do século XX (RAMOS, 2008, p. 65).

O cinema clássico teve seu auge no início do século XX com a filmografia de Griffith. Antes desse acontecimento, os filmes mantinham longos planos em sequência com poucos cortes e procurando captar o real a partir de uma representação centrada na vida cotidiana de trabalhadores e pessoas comuns. Com o advento das vanguardas artísticas, nesse mesmo século, a “forma” e o “sentido” de entender o cinema passam por uma transformação radical que vai engendrar técnicas inovadoras no contexto da montagem, da fotografia e da poética que envolve o uso de ângulos e planos.

O diálogo entre o cinema e as vanguardas europeias vai resignificar a articulação das imagens nas primeiras décadas do cinema na Europa e Estados Unidos. Na pintura, estéticas como o Surrealismo rompem os liames entre as formas do mundo real e passam a projetar um universo descentralizado em que o “inconsciente” cria contornos

¹ Trabalho apresentado no DT 04 – Comunicação Audiovisual do XIV Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul, realizado de 30 de maio a 01 de junho de 2013.

² Mestre em Teoria Literária da UFPA, email: lguilherme@ufpa.br



insólitos sobre o mundo, projetando-o além do plano real. De acordo com Antonio Costa (2003, p. 72), “o cinema se torna ponto de referência ou um campo de experiência para a elaboração de uma nova estética e para a atribuição de novas funções à linguagem artística”. Nessa simbiose, tanto as vanguardas artísticas quanto as cinematográficas se “inspiraram” mutuamente, sem abdicar da força que a psicanálise freudiana exerceu sobre as diversas artes. Em seu livro *Arte e Psicanálise*, Tania Rivera (2005) afirma que na busca de uma originalidade e ruptura com os “parâmetros vigentes”, o Surrealismo vai se aproximar dos postulados freudianos.

André Breton (1896-1966), fundador do Surrealismo, estudou psiquiatria e, a partir do ano de 1922, entrou em contato com livros de Sigmund Freud traduzidos para o francês. Além disso, nesse mesmo período, o poeta francês teve um encontro com o “pai da psicanálise”, contudo, não teve uma boa receptividade, já que o psicanalista não demonstrava qualquer simpatia em relação às vanguardas artísticas. Por outro lado, foi pela ousadia dos surrealistas que as teorias psicanalíticas chegariam aos leitores franceses.

Nesse período, o tema da loucura, na base da “histeria”, tornou-se um dos eixos da criação artística dos surrealistas, já que o próprio Freud, de acordo com Rivera (2005), estabeleceu uma ligação entre a criação artística e os estados alternados da mente. Entretanto, ainda segundo a estudiosa, os conceitos criados por Freud foram reinterpretados pelos surrealistas, o que, de certa forma, aponta para uma “ficção psicanalítica” criada por Breton e outros artistas como Salvador Dalí e Luis Buñuel.

No âmbito do cinema, essa articulação entre vanguarda e psicanálise representa “liberar o inconsciente” e, ao mesmo tempo, fazer uma crítica mordaz às instituições e normas sociais, mas, além disso, sugere um “antídoto” para o “desrecalque” da sociedade regida pela máquina e pela ciência. O filme, como uma maneira de sonhar, faria o papel de trazer para a cena do consciente do espectador as “pulsões”, resíduos e conteúdos recalçados e censurados pelas regras da cultura. Neste sentido, o sonho, assim como o filme que se desdobra numa tela de cinema, seria a via de encontro com o inconsciente, porém as imagens recalçadas, ao serem filtradas pelas camadas da mente, surgiriam como metáforas e/ou símbolos de conteúdos latentes. Camila Sampaio (2000, p. 45-46), em seu artigo *O cinema e a potência do imaginário*, explica esse processo de imersão do espectador nos domínios do imaginário fílmico:



Começa, então, o movimento de imagens sonoras e visuais que por algum tempo dirigirá a consciência, nesta espécie de sonho produzido pela máquina. O resultado é uma abertura quase total para a percepção. O espectador, como um sonhador, entrega-se às impressões visuais, auditivas e proprioceptivas evocadas a partir da tela. Impressões que lhe atravessam e constituem a alma. Disponibiliza-se para sonhar o sonho de outrem, agora engrenado no interior da máquina. O olhar maquina-se na entrega curiosa e imediata à imagem e à trama que o convocam. O cinema entrega o espectador à potência da imagem. Trança sua atenção num domínio imaginário, produzindo nela uma mistura dosada de passividade, fascinação, sideração e curiosidade.

Nesse contexto de ruptura, os surrealistas criaram um diálogo profundo entre as artes visuais, a psicanálise e o cinema. Entre os filmes do período que datam a partir do surgimento da vanguarda no ano de 1924, podemos citar, inicialmente, *Le ballet mécanique* (1924), de Fernand Léger, *Le sang d'un poete*, de Jean Cocteau (1930), *La coquille et le clergyman* (1927) e *L'étoile de mer* (1928), de Robert Desnos. No entanto, foram os filmes de Buñuel que ganharam a notoriedade, pois se aproximavam mais detalhadamente das ideias do movimento surrealista fundado a partir do Manifesto escrito por Breton. Os dois filmes que mais se notabilizarem nessa experiência surreal foram *Un chien andalou* (1928) e *L'âge d'or* (1930).

Os cineastas que seguiam os “ditames” dessa vanguarda criticavam toda a forma de cinema que procurasse uma articulação mimética com o real. Além disso, o jogo de imagens presente nos filmes tinha o propósito de desconstruir regras que limitavam o alcance do desejo, ou desmistificar os paradigmas de uma sociedade castradora e racional. Desse modo, era preciso romper as limitações do corpo e do desejo para encontrar o sonho, a loucura e o irracional. Assim, nada mais relevante do que as teorias psicanalíticas de Freud para introduzirem uma reflexão profunda sobre o inconsciente e sobre as profundezas do *Id* que, na acepção psicanalista, seria o “reservatório” de toda energia pulsional do sujeito. Essa possibilidade do “cineasta no divã” projeta um mundo absurdo que se torna demais complexo para o olho acostumado ao “cinema clássico”, pois, “O filme surrealista deve ser um ato liberador e a produção de imagens deve obedecer a outros imperativos que não os da verossimilhança” (XAVIER, 2012, p. 113). Assim, o corte no olho presente no filme *Um cão andaluz* metaforiza essa ruptura com o olho comum da realidade humana. Rompe-se definitivamente a relação entre a percepção e a realidade dada pelo mundo sensível (RIVERA, 2008). A articulação do pensamento racional perde-se num labirinto de cortes profundos na montagem dos filmes, como se o espectador estivesse preso num sonho em que as imagens oníricas



manifestas guardassem sentidos latentes quase inatingíveis, ou seja, os surrealistas introduzem “a ruptura no próprio nível da estruturação das imagens, no nível da construção do espaço, quebrando a tranquilidade do olhar submisso às regras” (XAVIER, 2012, p. 112-113). Alinhado a essa crítica no tocante aos fenômenos do mundo real, Lacan (1988, p. 74), que teve contato direto com os surrealistas franceses, afirma no Livro 11 que “o olhar só se nos apresenta na forma de uma estranha contingência, simbólica do que encontramos no horizonte e como ponto de chegada de nossa experiência”.

Ainda nessa discussão perceptiva, Xavier (2012, p. 114) explica que na estética surreal “a montagem cria uma cadeia associativa de imagens que frustra as expectativas de quem espera uma narração trivial com referências de espaço e tempo claras”. Essa forma de compreender a estética do cinema dialoga com o que podemos chamar de “poética do cinema”, que significa repensar a forma de cinema tradicional, na busca do insólito e da criação pura. Neste sentido, o “cinema poético” seria uma forma de transpor a simples captação das imagens do plano do real. Seria uma quebra radical com os planos e ângulos tradicionais da montagem clássica. O objeto focalizado pela câmera, por conta dessa *poiésis*, perderia sua referencialidade e se transformaria numa dimensão semiótica de “primeiridade”, em que o cineasta trabalha poeticamente para gerar novos sentidos, para que o filme se torne uma “auto-definição”, sem uma essência prévia a ser desvendada. Dentro dessa visão desconstrutora, Xavier (2012, p. 108) afirma que

a ruptura com o mundo natural faz-se através do deslocamento e da integração destes objetos numa nova ordem constituída de valores plásticos-rítmicos. O objeto cotidiano, o fragmento da máquina, a imagem familiar, são destacados dos seus contextos e convidados a participar numa combinação de outra natureza, não pela sua funcionalidade, mas pelas suas qualidades plásticas.

Estamos diante de uma *semiose* dos signos-objetos no espaço de criação cinematográfica. Para isso, o cineasta precisa ir ao âmago dos signos e transformá-los em novos signos. Como explica Miriam Chnaiderman (1989, p. 19), “é preciso destruir o conceito de ‘signo’ e toda sua lógica, pois a significação ‘signo’ foi sempre compreendida e determinada, no seu sentido, como signo-de, significante remetendo para um significado, significante diferente do significado”.

Nesse percurso, o imaginário e as possibilidades múltiplas do inconsciente tornam-se matéria *ad infinitum* para o cineasta-criador remodelar, a partir dos recursos e da



potencialidade do cinema. Visto por essa ótica, o cinema poético não está ancorado nas trilhas da realidade comum, já que o cineasta pode engendrar novos “signos-objetos” para, em seguida, desmobilizar conceitos previamente selecionados pelas leis cognitivas da mente.

A poética do documentário

Bil Nichols em seu livro, *Introdução ao documentário* (2012), conceitua, inicialmente, o documentário a partir de duas vertentes (1) “documentários de satisfação de desejos” e (2) “documentários de representação social”. Os primeiros são chamados filmes de ficção e os segundos, de acordo com Nichols (2012, p. 26), “são os que normalmente chamamos de não ficção. Esses filmes representam de forma tangível aspectos de um mundo que já ocupamos e compartilhamos”. Por muito tempo, acreditou-se, principalmente se pensarmos no âmbito da Antropologia, que o documentário tinha como propósito “representar” o real de maneira fiel. Neste sentido, era inadmissível a interferência do diretor no momento de captação das imagens. Ou seja, a câmera deveria estar posicionada num espaço que pudesse registrar, de maneira ampla, práticas culturais ou outros episódios do cotidiano. No entanto, dois cineastas mudaram a forma de captação do “real”, pois compreendiam que o cinema era mais do que a captação fria dos acontecimentos, mas uma atuação direta do cineasta, no sentido de produzir significados a partir da montagem e da interferência do artista. Ambos os diretores não ficaram imunes à expansão das vanguardas cinematográficas.

Na Rússia comunista, em plena década de 30 do século XX, Dziga Vertov pode ser considerado o “divisor de águas” no que tange ao documentário. Em *O homem da câmera* (1929), Vertov engendra um olhar poliédrico feito de recortes que flagra o espaço da cidade em sua complexidade geográfica, arquitetônica e populacional. Seu projeto cinematográfico buscava intervir diretamente na forma de perceber e captar a realidade, ao interromper o fluxo comum do tempo. Segundo Nichols (2012, p. 131), em Vertov, “a montagem e o intervalo (o efeito de transição entre os planos) formavam o núcleo de seu estilo de cinema de não ficção, chamado cine-olho”. Essa compreensão possibilitou dar ao referido filme uma concepção “construtivista”, em que a vida era percebida através de uma “poética do olhar”. Essa modalidade do documentário tem como proposta “explorar associações e padrões que envolvem ritmos temporais e justaposições espaciais” (NICHOLS, 2012, p. 130). Com esse novo domínio da montagem, Vertov criou um documentário poético insólito para um período em que os



filmes ainda se preocupavam com a captação “fiel” da realidade. De acordo com Xavier (2012, p. 150), O homem da câmera “constitui uma antecipação das táticas desconstrutoras do cinema contemporâneo”. Uma dessas táticas, marcante no filme, tem como base a velocidade das cenas e cortes “bruscos”, técnica que abriu novas perspectivas para a sétima arte. O impacto assimétrico do fluxo de carros, de bondes e de pessoas, em contrapontos variáveis e cruzamentos semióticos, tinham como propósito, romper ou “cortar” o olhar comum de espectadores acostumados com a “lógica” e fixidez das imagens do cotidiano.

Com a chegada de Jean Rouch (1817-2004), cineasta influenciado pelo surrealismo francês, o documentário passa por uma transformação expressiva no que tange ao cinema etnográfico. O experimentalismo dos filmes de Rouch está em consonância com a ideia de um “cinema subjetivo”, ou seja, nessa maneira de filmar a realidade, “era imprescindível que ficasse claro o ponto de vista que alinhava o filme” (BARBOSA; CUNHA, 2006, p. 37). Isso significa que o cineasta, por meio da montagem, poderia sugerir um olhar diferenciado sobre os fenômenos, ao relacionar-se diretamente com os acontecimentos filmados e com sujeitos da pesquisa. O exemplo clássico dessa forma de fazer cinema é o polêmico *Os Mestres Loucos* (1955), filme em que Rouch, baseado em técnicas surrealistas, registra um ritual de possessão do povo *Haoukas*, em Gana, na África. Sua técnica de vanguarda registra, por meio de uma montagem descontínua, o embate colonial entre o povo africano e a coroa Britânica.

Jean Rouch: surrealismo e descolonização

Para Rouch, a questão reside em sair de sua civilização dominante, e em alcançar as premissas de outra identidade (DELEUZE, 2007, p. 185).

O filme *Os Mestres Loucos* (*Les Maîtres Fous – Gana, 1954-55, 35mm, p&b, 28'*) do cineasta e antropólogo francês Jean Rouch é considerado um marco dentro dos estudos de antropologia cinematográfica. Seu documentário focaliza um ritual mediúnico dos deuses *haouka*, chamados de *loucos*, pois estes realizavam feitos incomuns para os homens, através de rituais de possessão. Para Stoller (1992, p. 159-160), “essas cenas sem explicação nos desafiam a descolonizar nossos pensamentos, a descolonizar a nós mesmos”.

Trabalhadores migrantes que moram em Gana, na África, fora de sua rotina cotidiana, “incorporam” forças espirituais num processo mediúnico realizado fora do contexto



urbano, com o intuito de confrontar os anos de opressão causados pelos colonizadores europeus no período da dominação colonial. Como uma crítica aos governos colonialistas (França e Inglaterra), os *haouka* satirizam de forma agressiva o autoritarismo de ambas as nações, sobretudo o governo inglês, imitando os opressores através de um “teatro burlesco”, ao imitar as diversas patentes militares que dominam o país. De acordo Beylie (1958, p. 59),

Rouch sublinha com humor corrosivo a estranha semelhança que existe entre o protocolo das paradas militares britânicas e sua ignóbil caricatura feita pelos nativos em delírio. E esta decadência nos aparece como a imagem pateticamente deformada de nossa civilização moderna, como a revanche do instinto sobre o artifício.

No filme, o cineasta francês denuncia a exploração colonial como uma forma de etnocentrismo, ao filmar um ritual com cenas de grande impacto, o que segundo o cineasta (2008), “é um reflexo de nossa civilização”, como ele afirma na passagem a seguir que introduz o filme *Os Mestres Loucos*:

O produtor, ao apresentar ao público esses documentos sem concessões ou dissimulações, alerta para a violência e a crueldade de certas cenas. Mas quer fazê-lo participar completamente de um ritual que é uma solução particular para o problema da readaptação e que mostra indiretamente como certos africanos representam para si nossa civilização ocidental (ROUCH, 1955).

Diferente dos documentários em plano sequência, Rouch adere ao cinema de montagem, alternando recursos estéticos de vanguarda e criando uma poética em que as pulsões dos sujeitos envolvidos no ritual são externalizadas de forma aparentemente “irracional”, mas que na verdade representam a forma de expurgar o ódio diante da exploração colonialista dos europeus.

O filme é construído a partir de impactos semióticos e com uma linguagem fílmica em descontinuidade, assemelhando-se a “escrita automática” dos surrealistas. Esse encontro entre a etnografia, o cinema e o surrealismo é explicado profundamente por Marco Antonio Gonçalves (2008, p. 73) em seu livro sobre a presença do Surrealismo na filmografia de Jean Rouch, em que o autor fala da construção fílmica de *Os mestres loucos*: “as imagens se sucedem a partir de uma vigorosa montagem produzindo um descompasso em relação ao que é narrado”. Essa união do surrealismo com o cinema etnográfico, segundo James Clifford (1998, p. 169) “resgata sua antiga vocação de política cultural crítica”. A poética visual descontínua engendrada por Rouch difere dos



filmes que buscam retratar com câmeras em sequência os fenômenos culturais. Ou seja, a ideia de realismo se torna em *Os mestres loucos* uma “cifra” em que o espectador não apenas observa o “espetáculo”, mas é conduzido ao “inconsciente” do filme.

Rouch foi um incansável defensor da expressão da subjetividade no filme etnográfico e ainda do fazer fílmico como espaço privilegiado que possibilitava a associação da linguagem cinematográfica em sua plenitude com os métodos de construção do conhecimento da pesquisa antropológica (BARBOSA; CUNHA, 2006, p. 37).

Unindo uma crítica à colonização europeia a uma construção fílmica em que a poética visual narra a força do ritual *Haouka*, Rouch problematiza, a partir da Costa do Ouro africana (Accra), uma realidade universal que envolve a exploração dos povos da África. O ritual faz uma inversão dos signos dos colonizadores e hostiliza a arrogância militar da coroa britânica. Como afirma Gilles Deleuze (2007, p. 185), “Rouch faz seu discurso indireto livre, ao mesmo tempo que suas personagens fazem o da África”.

Accra, a partir do documentário, é uma cidade dominada pelos britânicos e comporta uma mistura cultural que transita pelas ruas da cidade, onde se percebe nitidamente o predomínio de signos estranhos ao povo africano. O espaço seduz muitos trabalhadores que vem de regiões distantes em busca de subempregos na construção civil, nos portos e comércios da cidade. Entre essas personagens, estão àqueles envolvidos nas cerimônias dos *Haoukas* e que serão acompanhados pela câmera-olho de Rouch. A voz do cineasta (1955) narra os acontecimentos do filme-documentário:

Vindos da mata para as cidades da África Negra, jovens deparam-se com a civilização mecânica. Assim nascem os conflitos e as religiões novas. Assim se formou, por volta de 1927, a seita dos *Haouka*. Este filme mostra um episódio da vida dos *Haouka*, da cidade de Accra. Ele foi realizado a pedido dos ‘sacerdotes’, Mounyeba e Moukayla, orgulhosos de sua arte. Nenhuma cena é proibida ou secreta, mas aberta a todos aqueles que quiserem jogar o jogo. E este jogo violento é o reflexo de nossa civilização.

O culto criado pelos deuses *Haouka* se engendra a partir do contexto de exploração colonialista e como resultado do “culto” à patente que os europeus prezam no processo hierárquico etnocêntrico. São os “Deuses da técnica” e da modernidade feroz regida pelo capitalismo e a força de trabalho barata em oposição aos “Deuses da força”, os *Haoukas*. Nas primeiras cenas do documentário, assistimos o embate religioso entre antigos cultos iorubás e o catolicismo, num choque de planos e de tons, além da



presença de prostitutas e outros negros vestidos de militares captados pela câmera do etnólogo francês.

A câmera capta metonimicamente o cotidiano dos negros em Accra, a partir de cortes contínuos, mas que deixam antever as multifaces de um povo forjado pela máquina colonial e que estranha seus próprios cultos de base. Após mais um dia difícil de trabalho, o grupo ligado ao culto dos deuses *Haouka* sobem em diversos veículos e se dirigem em busca de um espaço distante da cidade. Em seguida, faz-se necessário realizar uma caminhada de uma hora aproximadamente para, enfim, chegar ao recanto de Mountyeba “homem do Níger, plantador de cacau e sacerdote de todos os *Haouka*” (ROUCH, 1955). No local em que eles vão “encenar” a “sanha” colonialista, objetos e bandeiras bem dispostas fazem a representação do cenário militar da coroa britânica. Cada integrante do grupo exerce uma função nesse “quartel general” encenado pelos negros, em que símbolos e ícones representam a ordem e hierarquia branca. Em contraponto, Rouch mostra criticamente o modelo da “ordem” britânica sendo incorporado pelos negros nas paradas militares de Accra.

No espaço do ritual dos deuses *Haoukas*, essa hierarquia está dividida em "sentinelas" (responsáveis pela guarda do espaço sagrado), além de outros como: o "general", o "tenente", o "comandante", entre outros. Câmeras em *contre-plongée* sugerem a superioridade da coroa britânica, em que os lençóis estendidos seriam o símbolo da bandeira inglesa. Em seguida, cria-se o “duplo” inverso na figura de um boneco que monta guarda como se fosse um militar que tudo observa de seu posto.

A dialética das imagens segue uma lógica que põe em confronto a imagem do colonizador e a possessão dos espíritos *Haoukas*. Essa “duplicação”, próximo da psicanálise, imita de maneira ardilosa a “organização” da cultura inglesa, mas com o intuito de desconstruir a suposta organização britânica, no momento em que o cineasta alterna, de maneira caótica, o curso da montagem. Para Gonçalves (2008, p. 74), “este descompasso entre narração e imagens parece evocar uma tensão entre racionalidades que está na base mesma da compreensão do filme-ritual”. Tal “descompasso” marca a presença da estética surrealista no cinema de Rouch, em que as cenas surgem num contexto “caótico”, quase ilógico, mas que se “desvenda”, a partir do momento em que o espectador adentra nas possibilidades semióticas da narrativa fílmica.

O filme *Os Mestres Loucos* traz para película do cinema as forças do inconsciente inscrita através da possessão e do automatismo das cenas, num espaço onde os corpos são tomados de forças sobre-humanas, o que vai de encontro aos postulados do



racionalismo europeu, como uma saída para descarregar toda raiva frente ao poderio militar dos britânicos. Frantz Fanon (2003, p. 74) em seu livro *Os condenados da terra* explica que “o relaxamento do colonizado é precisamente essa orgia muscular, durante a qual a agressividade mais aguda, a violência mais imediata são canalizadas, transformadas, escamoteadas”. O ritual de “incorporação” dos *Haoukas* seria, numa possível interpretação psicanalítica, uma forma de liberação do inconsciente marcado por conteúdos agressivos acumulados durante esse processo secular de escravidão e morticínio. Ao mesmo tempo em que os personagens envolvidos no ritual revelam essas angústias, mostram por outro lado o poder de resistência dos povos colonizados.

Na cidade de Accra, em que o militarismo britânico estabelece um domínio sobre os colonos, quase não é possível realizar essa crítica através de rituais. Fora desse contexto, em que por alguns momentos os colonizados sentem uma liberdade de escarnecer os dominadores, é possível se libertar desses domínios, ao abominar todo o autoritarismo que sofrem. Para Fanon (2003, p. 60),

no contexto colonial, o colono só se detém em seu trabalho de exaustão do colonizado quando este reconhece em alta e inteligível voz a supremacia dos valores brancos. No período de descolonização, a massa colonizada escarnece esses mesmos valores, insulta-os, vomita-os totalmente.

Longe de ser apenas uma expressão das imagens do inconsciente, o surrealismo em *Os mestres loucos* é, antes de tudo, uma crítica anticolonialista, assim como uma rebelião contra todas as formas de ditaduras e cerceamentos artísticos e políticos. Gonçalves (2008, p. 83) explica que o surrealismo em Rouch representa um “descentramento do olhar” para uma dimensão além do sentido racional. As forças espirituais que agem sobre os sujeitos envolvidos no ritual de possessão apontam para o que está oculto em relação ao mundo real, além de desnudar uma face do sagrado que é inexplicável para as teorias da ciência. Nega-se, então, o positivismo da intelectualidade europeia e os métodos racionais de interpretação. Por isso, o filme de Rouch causou e causa tanto impacto nos espectadores, acostumados com uma forma de descrição linear dos fenômenos. A liberdade de criação, típica dos surrealistas, encontra na câmera-olho de Rouch um redimensionamento da pesquisa etnológica. O cineasta traz para o cinema etnográfico a “escrita automática” da vanguarda surrealista na busca do espontâneo e do subjetivismo do olhar. Segundo Gonçalves (2008, p. 85), “em *Os mestres loucos*, vemos esta inspiração surrealista na combinação entre espontaneidade, criatividade e



conhecimento sedimentado”. Contudo, essa livre criação não representa um filme sem uma organização “estrutural”, mas, noutro sentido, não segue as normas do cinema clássico.

A ruptura que o filme causa em relação ao que é proibido pelas Leis britânicas tem seu ápice no momento em que o cão é sacrificado.

Qual o sentido de comer o cão? Rouch (1955) diz que “é uma proibição alimentar total. Se os *Haoukas* matarem e comerem um cachorro, mostram que são mais fortes que os outros homens, negros ou brancos”. No plano simbólico, devorar o cão significa demonstrar a superioridade dos *Haoukas* sobre os colonizadores britânicos. Já no sentido da antropofagia artística, envolve, como afirma Haroldo de Campos (1992, p. 234-4), “uma visão crítica da história como função negativa (no sentido de Nietzsche), capaz tanto de apropriação como de expropriação, desierarquização, desconstrução”. Ou seja, significa colocar à mostra uma crítica irônica a ideia de canibalismo, rótulo de inferioridade e selvageria que os europeus associaram às tribos da África.

Considerações finais

Podemos afirmar que o filme *Os Mestres Loucos* se notabiliza como um dos documentários mais provocantes da história do cinema mundial. Sua poética visual complexa demonstra a criatividade artística de Jean Rouch, com o objetivo de romper com os padrões do cinema em plano sequencial, para então compor um filme em que a crítica colonial se alinha a estética surrealista, para denunciar, por meio de seu “cinema-verdade”, a opressão exercida pela máquina colonialista europeia nos países africanos. Assim, o documentário se propõe a repensar a forma de captação da realidade, no momento em que o cineasta não se diferencia daquilo que é filmado, mas torna-se parte dos fenômenos registrados pela câmera. Rouch coloca em debate a suposta neutralidade do pesquisador diante do mundo, e ao mesmo tempo coloca o espectador frente ao que a história rejeitou, provocando-o com cenas que subvertem os paradigmas criados pelo cinema clássico, para redimensionar as bases da pesquisa etnográfica e antropológica.

Referências bibliográficas

BARBOSA, Andréa; CUNHA, Edgar Teodoro da. **Antropologia e imagem**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

BEYLIE, Claude. **Traité de bave**. **Cahiers du Cinéma**, 1958.



- CAMPOS, Haroldo de. **Metalinguagem & outras metas**. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- CHNAIDERMAN, Miriam. **Ensaio de psicanálise e semiótica**. São Paulo: Escuta, 1989.
- CLIFFORD, James. **A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX**. Trad. Patrícia Farias. Rio de Janeiro: UFRJ, 1998.
- COSTA, Antonio. **Compreender o cinema**. 3. ed. Trad. Nilson Moulin Louzada. São Paulo: Globo, 2003.
- DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. Trad. Eloisa de Araujo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2007.
- FANON, Frantz. **Os condenados da terra**. Trad. Enilce Albergaria Rocha; Lucy Magalhães. Juiz de Fora: UFJF, 2005.
- GONÇALVES, Marco Antonio. **O real imaginado: etnografia, cinema e surrealismo em Jean Rouch**. Rio de Janeiro: Topbooks, 2008.
- LACAN, Jacques. **O seminário: livro 11 – os quatro conceitos fundamentais da psicanálise**. Trad. M. D. Magno. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1973.
- NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Trad. Mônica Saddy Martins. 5. ed. Campinas, SP: Papirus, 2012.
- Os Mestres Loucos. Dir. Jean Rouch. Gana, 1954/1955.
- RAMOS, Fernão Pessoa. **Mas afinal... o que é documentário?** São Paulo: Senac, 2008.
- RIVERA, Tania. **Arte e Psicanálise**. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar: 2005.
- _____. **Cinema, imagem e psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.
- SAMPAIO, Camila Pedral. O cinema e a potência do imaginário. In: BARTUCCI, Giovanna (Org.). **Psicanálise, cinema e estéticas de subjetivação**. Rio de Janeiro: Imago, 2000.
- STOLLER, Paul. **The Cinematic Griot: the ethnography of Jean Rouch**. Chicago, Londres: The University of Chicago Press, 1992.



SZTUTMAN, Renato. **Imagens perigosas**: a possessão e a gênese do cinema de Jean Rouch. Cadernos de Campo, 2005.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico**: a opacidade e a transparência. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2012.