

Uma controvérsia chamada *Os Mestres Loucos*

Daniela Dumaresq¹

Resumo

Os Mestres Loucos aborda a vida nas zonas urbanas africanas, apresentando uma face pouco conhecida da África dos anos cinquenta. O filme mostra um ritual de possessão, expondo corpos transfigurados pelo transe. A câmera segue o rito, colaborando para a renovação do realismo cinematográfico. Este filme inovador em múltiplos aspectos refere uma controvérsia não superada ainda hoje, mais de cinquenta anos após seu lançamento. Seria este filme uma obra de arte, ou um insulto aos povos africanos? Ao mostrar o rito com ousadia e realismo, feriu as tradições que ditavam maneiras de tratar o 'selvagem' como 'bom selvagem' e compartilhou os anseios estéticos de uma época que se propôs a criar novas formas de relacionar cinema e realidade. Analisando o filme e revisitando textos sobre ele, produzidos na academia ou pela crítica cinematográfica, este artigo discute os termos de uma controvérsia.

¹ Daniela Dumaresq é professora do curso de Audiovisual e Novas Mídias, da Universidade de Fortaleza - Unifor. Endereço Institucional: Universidade de Fortaleza/Centro de Ciências Humanas/Coordenação do curso de Audiovisual e Novas Mídias/Bloco P – Sala 19; Av. Washington Soares, 1321; CEP: 60811-905; Fortaleza – Ceará. E-mail: danidumar@yahoo.com.br

Palavras-chave: Recepção crítica; Realismo; Imagem do outro; incompreensão; Violência.

Abstract

Les Maîtres Fous tells about the urban African life showing a little known face of Africa in the fifties. The film presents a possession ritual with transfigured bodies by trance. The camera follows the ritual act, collaborating to renovation of film realism. This innovative film, on several aspects, involves a fifty year old debate: would this film be a masterpiece or an insult to African people? The film, showing the ritual with daring and realism, goes against the concept of 'the good savage' and shares the esthetic longing for new ways to relate cinema and reality of a new era. Analyzing the film and examining academic texts and cinematographic reviews about that, this article discusses a controversy.

Keywords: Critical reception; Realism; Image of the other; Incomprehension; Violence.

Os Mestres Loucos é um marco na filmografia de Jean Rouch. O filme desperta a atenção das pessoas de cinema, provoca uma polêmica entre africanistas, envolve-se em uma controvérsia não superada, mesmo cinquenta anos após sua estreia. Como *Jaguar* (Jean Rouch 1967), ele começou a ser produzido em 1954. Segundo Mick Eaton (1979:6), foi filmado no dia 15 de agosto de 1954, durante a cerimônia anual dos *Haouka*, que aconteceu no Togo. Sua primeira exibição foi em maio de 1955, no Museu do Homem, em uma versão ainda muda. Anos depois, o próprio Rouch descreve as reações de alguns dos presentes na sessão:

Marcel Griaule, meu orientador de doutorado, estava vermelho de ódio: 'É preciso destruir esse filme imediatamente...' e o primeiro cineasta africano, Paulin Vieyra, então aluno do IDHEC (*Institut des Hautes Études Cinématographiques*) e crítico de filmes da revista *Présence Africaine*, estava cinza de raiva: 'Jean, pelo menos uma vez eu concordo com o professor Griaule, este filme é um escândalo,

é preciso destruí-lo'. Sozinho, o etnólogo-cineasta Luc de Heusch (futuro professor da *Université Libre de Bruxelles*) reagiu favoravelmente: 'Jean, não os escute! Em dez anos esse filme será um clássico...?' (Rouch 1995:422).

Luc de Heusch estava certo, em alguns anos o filme começaria a circular nas salas de aula de Cinema e de Antropologia. Mas, a polêmica não foi superada. Após essa primeira exibição, o filme foi remontado, acrescido de sons, comentários e explicações que não conseguiram aplacar a intensidade das imagens, nem o caráter contundente do filme, capaz de falar diretamente aos sentidos dos espectadores. Em *Os Mestres Loucos*, as imagens mostram homens transtornados pelo transe, com os olhos revirados, e vertendo, pela boca, uma baba espessa. A voz de Rouch alterna-se entre descrever e explicar as imagens e dublar as falas incompreensíveis desses homens, possuídos pelo espírito *Haouka*. Falas e textos acrescidos ao filme parecem, por vezes, querer chamar as pessoas à razão. Mas, as experiências relatadas sobre sua recepção fazem inferir que nem sempre isso acontece. Combinando a análise do filme com a leitura de artigos e críticas cinematográficas a ele dedicadas, este artigo busca discutir os termos desta longa controvérsia. Para alguns de seus críticos, o filme justificaria o preconceito diante dos povos africanos, ao não conseguir ultrapassar a barreira da incompreensão diante da cultura do outro. Para outros, seria uma obra importante para a renovação da linguagem cinematográfica, assim como da Antropologia. Outros, ainda, veem nele uma obra capaz de lutar contra o colonialismo. Esta teria sido a interpretação preferida por Jean Rouch.

Pode-se dividir o filme em três momentos. No primeiro, descobre-se *Acra*, capital da então colônia britânica Costa do Ouro (hoje Gana). A cidade é apresentada como uma babilônia negra, lugar em que culturas diversas se encontram. Nos bares, de nomes americanos, ressoam músicas vindas das índias ocidentais. Nos fins de semana, cortejos ganham as ruas, como o casamento *ioruba*, prostitutas *hausa* reclamando melhores salários, ou irmãs de Cristo cantando. O trabalho ilegal ocupa o mesmo espaço que o legal. Tradições religiosas diferenciam seus cantos pelas mesmas ruas. Nessa *Acra*, construída a partir de rápidas pinceladas, o que salta aos olhos é a miscelânea. Um dos grupos que habita a cidade é formado pelos praticantes da seita *Haouka*. Eles deixaram para trás suas

pequenas vilas e partiram em busca de emprego. Já na cidade, desenvolvem o culto aos novos deuses: deuses da força e das máquinas. Para suas práticas religiosas, os homens que vieram das calmas savanas do Norte procuram refúgio nos arredores. O filme leva o espectador, então, para um sítio onde acontecerá o culto. A cerimônia começa com a apresentação de um novato. Em seguida, é hora da confissão pública, e os homens devem confessar suas culpas e pagá-las com o sacrifício de uma galinha e de um carneiro. Por fim, o *Círculo Sagrado* para ser purificado, e tem início a parte final e mais importante do culto. A imagem mostra os homens dispostos em círculo, tendo ao centro um caldeirão. Aparentemente, não fazem nada. O narrador diz que eles esperam um cachorro. O animal que será sacrificado e comido é uma demonstração da força e do poder dos *Haouka*. Termina a cerimônia, e o filme conduz o espectador de volta para a cidade, para mostrar-lhe como continua a vida dos *Haouka* no dia seguinte ao rito. As imagens em *close* revelam os rostos alegres e calmos. O contraste entre as duas expressões, da possessão e da tranquilidade, é salientado por uma montagem paralela, alternando imagens do rito com imagens desse dia seguinte. Nesse momento, a última fala do narrador defende que, pelo culto, os *Haouka* alcançam a harmonia. Diz a fala do narrador:

Ao ver estes rostos alegres, ao saber que esses homens são, talvez, os melhores operários da equipe Water-Works, ao comparar esses rostos com os rostos horríveis da véspera, não se pode deixar de perguntar se estes homens da África não conhecem certos remédios que lhes permitem não serem anormais, mas sim viverem perfeitamente integrados no seu meio. Remédios que nós ainda não conhecemos.

Pode-se observar, na estrutura geral do filme, com seus três momentos bem demarcados culminando com a fala transcrita acima, uma relação com o positivismo. O fato a ser analisado seria o rito. No primeiro momento, apresenta-se o problema vivido pelos migrantes que deixam suas vilas para viverem nas cidades. A patologia apresenta-se como uma dificuldade de adaptação à sociedade mecânica por parte destes homens. Em seguida, mostra-se o rito como uma consequência deste problema e, por fim, volta-se à cidade, onde se conclui que o rito

seria um remédio para a adaptação dos migrantes. Assim, o filme identifica a patologia, apresenta as relações causais que a envolvem e aponta o remédio que devolveria a harmonia à sociedade.

A acolhida entre antropólogos e africanistas levantou os possíveis problemas éticos relacionados ao filme. As imagens do rito, filmado de forma realista e expondo os corpos transfigurados pelo transe, poderiam incentivar posturas racistas. O mesmo não se deu na recepção feita pela gente de cinema. O filme foi finalizado com a colaboração de Pierre Braunberger, um dos principais produtores da futura *Nouvelle Vague*. Braunberger convidou a montadora Suzanne Baron para o trabalho. Bem antes de percorrer as salas de aula, o filme foi exibido no Festival Internacional de Veneza de 1957 e recebeu o Prêmio dos Filmes Etnográficos, Geográficos, Turísticos e Folclóricos. Henri Langlois, fundador da Cinemateca Francesa, tomou o partido do filme e ajudou em sua divulgação, levando uma cópia para projetar no congresso da Federação Internacional de Arquivos de Filmes (FIAF). Em novembro de 1957, o filme estreou em uma sala de Paris como complemento de *Noites de Circo* (*Gycklarnas Afton*), de Ingmar Bergman (1953)².

A partir deste lançamento, o interesse pelo trabalho de Rouch começa a crescer entre os críticos de cinema. André Bazin dedica ao filme dois artigos: em 24 de outubro de 1957, no *France-Observateur*, e no dia 3 do mês seguinte, em *Radio, cinéma et télévision*, sendo o segundo uma versão resumida do primeiro. Os *Cahiers du Cinéma* publicam, em seu número de janeiro de 1958, uma filmografia provisória do diretor, além do artigo de Claude Beylie sobre *Os Mestres Loucos*. *Positif*, que já havia falado do filme em 1957 por ocasião de uma mostra de curtas-metragem, também publica um artigo em abril de 1958. De maneira geral, essas críticas destacam os valores científicos, antropológicos e documentais do filme de Rouch. Mas, Bazin termina seu artigo do *France-Observateur* com a questão:

² A referência sobre a estreia de *Os Mestres Loucos* pode ser encontrada na crítica de Claude Beylie que relata sua estreia ao lado do filme de Bergman (Beylie 1958: 58-59). Este teria estreado entre 16 de outubro e 12 de novembro de 1957, segundo a revista *Cahiers du Cinéma*, edição de novembro.

Quem entre os industriais do espetáculo, golpistas do exotismo, e um Jean Rouch que, sozinho com sua mulher, descobriu e filmou em 16 mm, eventos cujo espírito do homem nos queima como uma chama, eu pergunto, quem faz cinema? (BAZIN 1957a)

Assim, Bazin validou o trabalho de Rouch diante dos outros críticos; Rouch, além de pesquisa etnográfica, fazia cinema.

Os Mestres Loucos é cinema!

Ainda nos anos cinquenta, as duas principais revistas francesas sobre cinema acolheram positivamente o trabalho de Rouch. Para *Positif*, como para os *Cahiers du Cinéma*, Rouch fez um filme ‘digno de nota’. As duas revistas ressaltam que as imagens do transe podem parecer exóticas e bárbaras para alguns. Contudo, ambas aceitam a explicação do rito como um espelho da civilização europeia e entendem que a violência do rito é um reflexo da violência imposta pelo colonizador. Para as revistas, esse caráter de imitação ajudaria a mediar o poder de choque das imagens, convertendo-as em uma crítica ao colonialismo.

Antes de seu lançamento comercial, Jacques Demeure comentou a exibição do filme em uma mostra de curtas-metragem realizada pela produtora *La Pléiade*. Para ele, a exibição de *Os Mestres Loucos* teve o efeito de uma bomba:

Jean Rouch conseguiu filmar na África Inglesa (*Gold Coast*) as alucinantes cerimônias dos novos cultos negros. Cultos que procuram ao mesmo tempo integrar e degradar os novos deuses que são os mestres brancos, do governador ao chefe da estação (Demeure 1957:85).

Nesse dia, um problema técnico impediu a reprodução dos comentários sonoros, tornando o filme pouco compreensível. No entanto, nem a falha durante a exibição, nem os ‘defeitos’ do filme impediram seu efeito estarrecedor: “As imperfeições técnicas da imagem ou da monta-

gem não importam quando, no meio de cineastas que creem terem tanto a dizer³, surge um homem que tem muito a mostrar” (Demeure 1957:85).

Marcel Ranchel (1958:55), da *Positif*, chama a atenção para a relação entre o etnógrafo e a cultura mostrada no filme. Para o crítico, o filme revela uma prática que tensiona as noções de objetividade e de verdade científica, discussão que ganha força nos anos cinquenta. O transe e a baba resultam em “cenas tão impactantes [...] quanto outras, quotidianas no mundo branco”. Assim, ele questiona os ritos que a cultura europeia aceitaria como normais, como um evento da coroa britânica cujas imagens são mostradas no filme. O protocolo desse evento estaria na base do rito *Haouka*, inspirando suas divisões de papel e suas etapas. Então, o que se vê é uma atualização do que os colonizados observavam dos costumes e atitudes dos colonizadores: “Esse espelho ingênuo, cujo defeito reside na espontaneidade, não chega a ser tão deformante...”, conclui Ranchel (1958:55).

Enquanto a crítica da *Positif* privilegia os aspectos científicos do filme, os *Cahiers du Cinéma* ressaltam seu caráter artístico e cinematográfico. O que para *Positif* seria um defeito, surge aqui como um estilo: câmera trêmula, quebra de continuidade entre as imagens, enquadramentos pouco convencionais. Beylie escreve sobre certa feição surrealista do filme. Ele insiste sobre um aspecto da montagem: o momento em que se deixa a *brousse* para assistir a uma festividade da Coroa Britânica:

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 (Beylie 1958:59).

³ Percebe-se nessa ressalva de Demeure uma crítica aos filmes que começavam a se identificar com a *Nouvelle Vague*, que logo eclodiria. Nesse momento, Rouch e seus filmes guardam certa independência dos jovens realizadores e críticos dos *Cahiers du Cinéma*. Logo, o jogo mudará. Ao ser identificado como partidário da *Nouvelle Vague*, seus filmes serão preteridos ou atacados por *Positif* que militava contra o movimento.

Esses artigos ressaltam melhor uma crítica à civilização europeia que uma demonstração da 'barbárie' dos africanos; defendem a ideia do culto como paródia, uma vez que degradaria os novos deuses e mostraria uma imagem deformada da civilização ocidental; fazem certa defesa romântica de um mundo não corrompido pela razão. Para os dois críticos, o momento que mais esclarece esse caráter do filme é a inserção de um contraponto: as imagens de um ritual britânico. Tal sequência seria responsável por tensionar o sentido da violência do rito *Haouka*, ao questionar a naturalidade dos ritos europeus, facilmente aceitos pelo público ocidental. Nesse sentido, os *Cahiers du Cinéma* e *Positif* estão razoavelmente de acordo com Luc de Heusch. Rouch não deveria mesmo dar ouvidos aos que recomendavam destruir o filme, uma vez que este ataca mais a Europa que a África. Mas, a dimensão clássica do filme ainda não está presente.

O filme aponta para uma grande novidade estética nos anos cinquenta, definida pelo crítico francês André Bazin como um “realismo extraordinário” (1957a;b). Esse realismo é visível na forma como as imagens são produzidas e também é fruto da narração em *voz-over* que não se limita a dizer, assumindo uma encenação, com ritmos e acentos que a distanciam do tradicional comentário expositivo. Os aspectos novos por ele apresentados participam de um momento em que o cinema questiona suas tradições. A visão aqui apresentada é contrária à defendida por Paulo Menezes. Este autor reconhece no filme uma linha de continuidade com a narrativa clássica cujo elo estaria nos recursos de continuidade da montagem, na continuidade argumentativa e no uso da *voz-de-Deus* (Menezes 2007:84-85). Embora possa se observar uma continuidade argumentativa, a montagem do filme pouco obedece às regras clássicas do cinema e a narração em *voz-over* assume tons que ultrapassam o discurso objetivo-informativo mais característico da *voz-de-Deus*. A *voz-de-Deus* costuma oferecer sentido a imagens frágeis, no entanto, em *Os Mestres Loucos*, a *voz-over* aparece tensionada por imagens impactantes, que fogem das tentativas de explicação. Pensando nisso, podemos apontar a influência do filme sobre a *Nouvelle Vague*, já destacada por Michel Marie (2005:72), que ajudará a entender essa noção de realismo, apontada por Bazin, o confronto entre o filme de Rouch e uma das mais fortes tradições do cinema documentário, inaugurada por Roberty Flaherty.

Nanook (Nanook of the North), de Robert Flaherty (1922), como *Tabu*, de Friedrich W. Murnau e Robert Flaherty (1931), são dois filmes paradigmáticos do tratamento clássico dispensado às sociedades não-ocidentais. Ao comparar *Os Mestres Loucos* com esses filmes, observa-se, por oposição, como o de Rouch rompe com uma visão corrente a respeito do herói selvagem vivendo em um lugar ao mesmo tempo exótico e idílico. Antes de partir para a mata, o filme mostra a cidade como um lugar onde o conhecido e o desconhecido aparecem amalgamados, a babilônia negra. Quando o filme deixa a cidade em direção à mata, não é para mostrar um jardim exótico, um paraíso perdido ou atitudes heróicas dos homens diante da natureza, como vistos em *Tabu*. A câmera concentra-se no rito. Assim, a primeira diferença aparece na forma de abordagem do tema. O filme inova ao construir uma babilônia negra, ao mostrar o rito de possessão, ao se distanciar da imagem do bom selvagem. Diferente de *Nanook* (mostrado mordendo um disco), as personagens de *Os Mestres Loucos* não parecem surpreendidas pela técnica. Ao filme interessa mostrar um rito, não a partir de um caso particular ou de uma personagem principal, que seria a representação genérica dos *Haouka*. Não há a personificação de um herói capaz de generalizar a experiência ritual e explicar seus significados. Enquanto que, no filme de Flaherty, *Nanook* representaria exemplarmente o conjunto dos inuítes, Rouch inverte essa lógica ao optar por trabalhar com o conjunto dos *Haouka*, escolhendo entre eles alguns exemplos particulares para mostrar o rito. A cidade, como as pessoas e a mata, interessa ao filme, ao se relacionar com os *Haouka*. Assim, o rito não é apenas o tema, mas a força motriz que faz o filme acontecer.

Ao dar ênfase a um tema, *Os Mestres Loucos* parece mais próximo de experimentos como em *Um Homem com uma Câmera (Chelovek s Kino-apparatom)*, de Dziga Vertov (1929). Em ambos, a ideia a ser defendida é mais importante do que seguir convenções dramáticas, como apresentar personagens, ou construir uma história. Mas, o filme de Rouch entra no rito e distingue casos particulares. O filme de Vertov trabalha com uma ideia geral da cidade e de seus habitantes, buscando em um e outro os elementos necessários para a construção de uma imagem pré-determinada. Com os pedaços de vida de diferentes homens, ele cria seu novo homem. Serve a esse propósito o sorriso de um, a habilidade manual de outro, o gosto pelo esporte de outro. Seus nomes ou suas

histórias particulares não interessam ao cineasta russo. No filme de Rouch, Moukayla ou Gerba são indivíduos, e não exemplares, ou típicos. Os dois são apresentados no início do filme como membros de uma comunidade. Moukayla trabalha no mercado de sal e é um sacerdote orgulhoso de sua religião. Gerba usa roupa xadrez e finge ler jornal. Em uma rápida apresentação, o filme mescla características subjetivas e objetivas para caracterizar suas personagens. Porém, estas personagens individualizadas não chegam a constituir um protagonista ou herói, como acontece em *Nanook*. Apesar desse vínculo com as experiências de Vertov, *Os Mestres Loucos* não segue seus ensinamentos sobre a montagem. No filme de Rouch, a montagem segue o ritmo ditado pelo rito. Isso é o que conduz as entradas e saídas bruscas de quadro dos atores sociais, os 'erros' de enquadramento, os saltos de um plano a outro, as constantes rupturas com a noção de continuidade espacial e temporal da imagem. Sabe-se assim que o filme está a serviço do acontecimento e mais preocupado com seguir o rito que com certa noção de perfeição estética. Duas características trabalham para manter a unidade da cena: o acontecimento e a *voz-over* parecem restituir a continuidade negada pela *mise-en-scène*.

A estética escolhida pelo filme nem sempre está em acordo com a exigência da objetividade científica. O aparato cinematográfico parece participar do rito e exprimir suas impressões, abrindo mão do tom objetivo e do discurso generalista. Durante o rito, ao filmá-lo, a câmera se deixa guiar pelo fenômeno, seguindo seu ritmo. Desta forma, em alguns momentos, o narrador parece ser também 'cavalo' dos espíritos, seguindo o ritmo destes ao se movimentar pelo cenário ritualístico e, em suas falas, não apenas traduzindo os espíritos, mas como se se transformasse em uma boca a mais pela qual se expressam os *Haouka*. A estrutura geral do filme, construída de forma positivista (ver nota 2), contrasta com estes momentos de maior liberdade estética e parece dizer do caráter de fronteira deste filme, construído entre dois períodos. Sem ter se libertado da herança mais forte de suas tradições, *Os Mestres Loucos* expõe traços do

conflito que o cinema e as ciências sociais enfrentariam na passagem dos anos cinquenta para os sessenta⁴.

Ao escolher filmar o rito sem interferir em seu andamento, sacrificando as regras do 'bom cinema', Rouch aponta para a discussão que tomaria conta dos debates sobre cinema nos anos seguintes. A câmera tremendo, alguns movimentos bruscos, 'erros' de *raccord* podem ressaltar a dimensão fílmica, todavia podem também atuar em favor de uma noção de realismo. Estas 'falhas' de filmagem e montagem passam a ser vistas como marcas de autenticidade da imagem, ou seja, marcas de que a filmagem esteve subordinada ao acontecimento, e não de que o acontecimento foi organizado para a filmagem, como aconteceu com o filme de Flaherty. Diante das contradições expostas no filme, parece-me razoável descrevê-lo como um filme limítrofe entre duas tradições. Sem ter abandonado noções anteriores, sem se colocar frontalmente contrário a elas, *Os Mestres Loucos* apresenta algumas características que apontam para as problemáticas que organizam os debates sobre a construção do real, assim como sobre a produção de imagem.

No livro de Erik Barnouw (1993), Rouch e seus filmes *Os Mestres Loucos*, *Eu, um Negro* e *Jaguar* aparecem no capítulo intitulado *Catalizador*, de onde se pode entendê-los como capazes de interferir no processo de mudanças. Os primeiros trabalhos de Rouch participam de um conjunto de filmes que têm a capacidade de provocar rupturas, atingindo o modo de fazer cinema e o modo de representar o outro. Para Barnouw (1993: 253), *Os Mestres Loucos* é um ponto de inflexão na filmografia de Rouch. Após receber duras críticas por parte de africanistas e antropólogos, o cineasta teria se mostrado disposto a tentar novos rumos. Teriam surgido dessas buscas as experiências de *Jaguar* e *Eu, um Negro*. No Brasil, os recentes retornos à polêmica que envolve o filme tocam nesse ponto. Enquanto a análise de Paulo Menezes (2007) está afinada com a de Barnouw, Renato Sztutman (2005) encontra nesse filme traços fundadores do cinema rouchiano. Para Menezes, seria preciso se desvencilhar da ideia de autor e, conseqüentemente, da tentativa de buscar uma unidade para a obra do cineasta. Apenas analisando o filme como uma unidade

⁴ O diálogo do cinema de Jean Rouch com o conflito cinematográfico na passagem dos anos cinquenta para os sessenta foi tema da tese de doutorado desta autora. Para uma análise mais aprofundada, ver Dumaresq (2007).

particular de discurso, fugir-se-ia do constrangimento imposto pela “rica obra posterior de Jean Rouch” (Menezes 2007:84).

Na contramão desse pensamento, Sztutman defende que:

Les Maîtres Fous davam lugar a outras formas de acessar o mundo por meio do imaginário e da imaginação, que passavam pela utilização da ficção e do psicodrama⁵ (Sztutman 2005: 122).

Encontrando, nesse ponto, a origem do cinema rouchiano. Sem tocar na polêmica, Marc-Henri Piault aponta uma característica inovadora da metodologia de Rouch, que ganharia forma com *Eu, um Negro*, portanto após *Os Mestres Loucos*: o modo de aproximação do outro ficaria então conhecido pelo que chamou de “acompanhamento fenômeno-lógico”. O método que Rouch já utilizava seria descrito por Clifford Geertz apenas anos mais tarde. Na década de cinquenta, Rouch já fazia “antropologia compartilhada” (Piault 1996:49). Não há dúvidas quanto ao papel inovador dos trabalhos de Rouch para o Cinema e a Antropologia; sobre o que não há acordo, é o lugar que ocupa *Os Mestres Loucos*.

O rito de posse, como tema, e a câmera que segue o acontecimento em uma forma de realismo extraordinário parecem estar na origem da controvérsia. Entre os que são favoráveis ao filme de Rouch, encontra-se Gilles Marsolais. Para ele:

O comentário preciso, mas caloroso, explica certas práticas que os ocidentais poderiam desprezar por causa de sua ignorância, humaniza um fenômeno que poderia lhes parecer incompreensível (Marsolais 1997:176).

⁵ A associação entre trabalho de Rouch e o psicodrama aparece em diferentes artigos e é, a princípio, por ele aceita. Ele e Morin, ao escreverem sobre *Crônica de um Verão*, utilizam o termo (Morin; Rouch 1962:9-43). Porém, bem mais tarde, Rouch parece recusar essa ‘etiqueta’, em seu depoimento para *L’Autre et le Sacré*. Ele relembra o convite que recebeu após a estreia de *Os Mestres Loucos* no Museu do Homem, para acompanhar sessões de psicodrama: “Fomos [eu e Michel Leiris] a apenas uma dessas estranhas sessões nas quais se improvisavam reconstituições inacreditáveis de problemas da infância. Sentindo-nos ameaçados de interpretar uma árvore ou uma menina, nunca mais retornamos” (Rouch 1995:422-424).

É justamente o contrário do que analisa Barnouw, ao questionar se o comentário em *voz-over*, fruto de uma cuidadosa pesquisa de Rouch e proferido em tom escolar, seria mesmo capaz de confidenciar os significados do rito (Barnouw 1993:253). A análise de Barnouw parece desprezar as mudanças de tons, acentos e ritmos da voz em favor de certo caráter explicativo que ela também assume, distanciando-se de outra linha de análise, surgida posteriormente, que ressalta a *mise-en-scène* da voz (Scheinfeigel 1998).

Para Marsolais, os que são contra o filme de Rouch podem ser divididos em três grupos:

Os etnólogos tradicionalistas que recusam o diálogo com o cinema e defendem um rigor científico para a Antropologia; certos africanistas que não gostam do efeito espelho do filme e que se recusam a ver sua própria imagem projetada e, por fim, os politicamente corretos que pensam que não se deve falar ‘dessas coisas’ (Marsolais 1997:176).

O autor combate, assim, quase todos os opositores de *Os Mestres Loucos*, desde sua estreia no Museu do Homem. Todavia, se isso explica parte da disputa em torno do filme, não toca no cerne do problema: como mediar a cultura do outro? Como tornar compreensíveis os significados desconhecidos? O passo dado por *Os Mestres Loucos* foi oferecer o choque. O filme de Rouch, em sua controvérsia, mas também em sua estética, faz parte desse processo de descoberta da imagem do outro: recusando a figura do bom selvagem e seguindo o rito com seu realismo extraordinário.

Os críticos de cinema aderiram mais rapidamente a essa possibilidade do filme como um lugar para discutir e construir a imagem do outro. *Os Mestres Loucos* agradou tanto aos críticos dos *Cahiers du Cinéma* quanto aos da *Positif*. Uns viram nele um herdeiro do surrealismo, outros um documentário raro. As ressalvas, que se tornariam frequentes, não foram observadas nesse primeiro momento pelos críticos de cinema. Mais comumente, encontram-nas hoje, de forma indireta, no texto de Marsolais ou nos relatos de Rouch. O filme parece envolto em uma ambiguidade de leitura que os primeiros críticos não enfrentaram. Philippe Esnault coloca a questão diretamente para Rouch: “A projeção

de *Os Mestres Loucos* em um circuito comercial não pode ser extremamente negativa à medida que reforça no público seus preconceitos racistas. No público branco...”; ao que Rouch respondeu: “É absolutamente certo. Mas nesse momento não faríamos mais nenhum filme” (Esnault 1971:75).

Os termos de uma controvérsia

Jean Rouch destaca-se entre os antropólogos-cineastas propulsores do crescente interesse pelo filme etnográfico, a partir dos anos cinquenta, movimento que ajudou a alimentar a controvérsia em torno de *Os Mestres Loucos* entre cientistas sociais. Autor de uma obra pioneira sobre Rouch, Paul Stoller reserva um capítulo a *Os Mestres Loucos*. Considera-o uma obra-prima, por trazer, em conjunto, os temas da colonização, da descolonização e a ontologia do transe:

Em um estilo direto, Rouch empurra a ‘comédia aterradora’ da possessão Songhay sobre seus espectadores, desafiando-os a lutarem com aquilo que estão vendo na tela. Os Mestres Loucos, como as etnografias feitas por Rouch sobre o Songhay e outros de seus filmes (*Les Magiciens de Wanzerbe*), documentam a existência do inacreditável, do impensável. Essas cenas sem explicação nos desafiam a descolonizar nossos pensamentos, a descolonizar a nós mesmos (Stoller 1992:159-160).

Stoller, como antes os críticos de cinema, adere à ideia de uma luta dos colonizados contra os colonizadores, como chave de interpretação do filme. Nesse sentido, o filme de Rouch seria uma forma de luta anticolonial, trazendo os protestos dos colonizados para a sede do poder colonial, desafiando o arrogante império ocidental (Stoller 1992:158). Se se aceitar essa linha de interpretação, um problema que se coloca é o da possibilidade de um público ocidental não-especializado rejeitar, ao mesmo tempo, o filme e a crítica trazida por ele, ao simplesmente desqualificar o inimigo.

Ou seja, esse público hipotético, diante das imagens descritas como violentas e cruéis pelo próprio filme. Diz o texto de abertura do filme:

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 1954)

Note-se que essa cartela, ao referir-se à “nossa civilização ocidental”, marca, pelo uso do pronome possessivo, o lugar de onde parte o discurso. E, como lembrou Menezes (2007), define a relação com a alteridade do outro que, ao ser apresentado como oposto à “civilização ocidental”, traz em si as características e hierarquias aí pressupostas pelo olhar de partida expresso pelo “nosso”. Pode-se simplesmente não se dispor a lutar contra seu pensamento colonizador e, de forma mais radical, pode intensificar a defesa da colonização como arma para civilizar os bárbaros, ao reforçar nesse público seu preconceito racista, como já lembrou Esnault. O conceito de 'civilização', diz Norbert Elias:

Expressa a consciência que o Ocidente tem de si mesmo [...], resume tudo em que a sociedade ocidental dos últimos dois ou três séculos se julga superior a sociedades mais antigas ou a sociedades contemporâneas ‘mais primitivas’... [e, por fim,] procura descrever o que lhe constitui o caráter especial e aquilo de que se orgulha: o nível de **sua** tecnologia, a natureza de **suas** maneiras, o desenvolvimento de **sua** cultura científica ou visão do mundo, e muito mais (Elias 1994:23, grifos do autor).

Antes mesmo que o público possa interpretar o filme, a cartela de abertura oferece um sentido para o rito, envolto pelos conceitos de violência e crueldade. Posteriormente se tem contato com as imagens que traduzem esses conceitos. Tais imagens podem bem ser descritas como atos de incivilidade: verte-se baba pela boca, lambe-se o sangue derramado sobre o altar após o sacrifício dos animais, come-se cachorro, disputam-se pedaços da comida. O público ocidental, guiado pela noção

de civilização, apenas poderia ver no outro a violência e a crueldade expressas em atos de incivilidade. Dessa maneira, o ataque contra aquilo de que o ocidente mais se orgulha pode dificultar, para parte do público ocidental, a compreensão da cultura do outro e, mais facilmente, o filme pode servir como argumento para a constatação da barbárie dos africanos e da superioridade da cultura ocidental.

A diferença de leitura que o filme pode sofrer, por parte de um público não-especialista e de outro com conhecimento e interesse em Antropologia, foi abordada por Menezes. Ele analisa como o filme foi capaz de produzir “duas possibilidades de leitura radicalmente diferentes”: uma ressaltando o caráter etnográfico do filme e outra, a preocupação com a construção de uma visão negativa da África Negra (Menezes 2007:81). O autor defende que cenas como a do sacrifício do cachorro causam repulsas e acabam levando “grande parte da platéia” a assumir “um posicionamento moral nada favorável aos participantes desse rito”. Colabora para isso a forma como as imagens foram construídas e mostradas de “maneira crua, expositiva, naturalista” (Menezes 2007:88). Oferecendo provas para argumentos como o de Menezes, o próprio Stoller, notório defensor do filme, descreve a reação de seus alunos diante das imagens de *Os Mestres Loucos*: não é raro que um deles vomite; questionam como um povo tão 'primitivo' pode saber de algo que não sabemos; alguns buscam explicações científicas para o transe; outros julgam o filme racista (Stoller 1992:158). É possível pensar que se está diante das reações mais frequentes ao filme de Rouch, entre o público não-especialista. Então, como se pode interpretá-lo como um filme anticolonialista?

Para Loizos, Stoller pode pensar assim por ser ele próprio um especialista em Rouch e em Songhay (Loizos 1993). Stoller não nega o efeito agressivo do filme, mas conta com a aceitação do público para participar de uma luta da qual pode sair vencedor o conhecimento de uma cultura diferente e, sobretudo, pode sair derrotado o colonialismo. Confrontando os dois autores, pode se concluir que, enquanto Stoller aposta na boa vontade de um público não-especialista, Loizos o considera um filme para iniciados. O primeiro parece desconsiderar a hipótese de o público não aceitar participar da luta, ou pior, descredenciar o inimigo e reforçar seus argumentos colonialistas, afinal “é preciso civilizar os bárbaros”. Talvez por isso Loizos afirme que apenas passa o filme

com tranquilidade para seus alunos do último ano de Antropologia (Loizos 1993:49).

Argumentos caros a Stoller pouco se sustentam se se está sem informações extrafilme. Nessa situação, dificilmente se percebe nas imagens o tema do colonialismo. No filme, a rápida aparição da Abertura da Assembléia de *Acra* e a menção a personagens da colonização parecem perder-se diante do impacto das imagens do rito. A violência praticada pelos colonizadores não aparece. Veem-se apenas as imagens de uma solenidade ascética, formal e plenamente aceita pelos europeus. Ao se identificar com o rito da coroa britânica, o público poderia não perceber a violência que ele representa. Em último caso, é possível considerar a hipótese de as imagens da solenidade da Assembléia de *Acra* ressaltarem a 'barbárie' do rito *Haonka* ao contraporem, por exemplo, ordem e desordem. E, se Stoller consegue perceber os significados do rito e seu potencial de resistência, é porque conhece o rito, a história do povo que o pratica, além de inúmeros detalhes ausentes do filme.

Um dos detalhes explicados por ele revela que *haonka* quer dizer 'louco' (Stoller 1992:145). Ou seja, os mestres foram chamados de loucos pelos próprios praticantes do rito. Esses mestres seriam loucos porque ateiam fogo no corpo dos médiuns e os fazem comer plantas venenosas ou enfiar a mão em água fervente. Ou ainda, para os próprios praticantes da seita, nem tudo é tão facilmente tido como um comportamento aceitável. Essas explicações parecem subsidiar o texto de Stoller, quando este afirma que o filme convida para uma luta em favor da descolonização de si. Contudo, nada disso está no filme. E assim, a luta pela descolonização do pensamento ocidental pode perder-se nas imagens 'violentas' e 'cruéis' e na incompreensão dos significados do rito. Stoller também conta que a seita foi perseguida por autoridades que a julgaram grotesca (1992:154). Assim, a controvérsia causada pelo filme foi antecipada pela controvérsia causada pela seita. E a luta na origem do rito não é apenas anticolonial, mas também uma luta contra as autoridades locais.

Por outro lado, Paul Henley pensa em outras possibilidades para o título do filme. Encontra nele certa ambiguidade, uma vez que 'mestres' pode se referir tanto aos deuses, como aos colonizadores (pela acepção do francês, também encontrada no Brasil, que opõe mestre a servidor), recuperando, assim, o sentido mimético do rito (Henley 2005). Sentido este apontado por Piault, quando diz:

[...] Os trabalhadores migrantes não são apenas vítimas. Eles reagem e se defendem, reorganizam suas crenças e seus sistemas de pertença. Garantem uma adaptação à conjuntura, ao relacionarem o presente e suas transformações com práticas anteriores (Piault 1996:53).

É também nessa clivagem que Sztutman aborda o rito mostrado no filme. Para ele, o rito seria uma forma de dominar os “episódios de contato com a alteridade” (Sztutman 2005:120). Esses argumentos, embora válidos, abandonam a análise do filme, a sua forma de construir um discurso e apresentá-lo, para analisar o rito.

Henley, combinando a análise atenta do filme e o estudo da etnografia, aponta para algo que escapa à paródia política e à luta anticolonial. Os sofrimentos anunciados pelos praticantes que vão pedir ajuda aos deuses são: impotência, dormir em cemitérios, não ser limpo e duvidar da existência de *Haouka* (Henley 2005:9). Em nenhum desses anúncios, fica clara qual a relação do poder colonial com o sofrimento dos praticantes. Henley aponta ainda a presença, ao lado de nomes ingleses e franceses, de representantes da civilização mecânica (como a locomotiva) e, ainda, de um militar descrito como vindo do mar vermelho. Ao espectador atento, isso denunciaria que algo mais que a questão da colonização europeia estaria em jogo no rito. Pode-se, então, recuperar as análises de Piault e Sztutman, entendendo que o outro do *Haouka* não se resume ao colonizador. Em sua análise, Henley chama a atenção para uma série de detalhes presentes no filme e que parecem nunca antes terem sido notados pelos que se dedicaram a estudá-lo.

Poderosos direcionadores da leitura de *Os Mestres Loucos* foram os letreiros iniciais do produtor, a cartela de abertura escrita pelo próprio Rouch e as entrevistas e comentários que este fez, incentivando tal leitura. A estratégia adotada pelo cineasta-antropólogo parece ter sido a de intensificar a visão do rito como uma paródia do poder colonial, procurando, assim, desconstruir os argumentos mais temerosos de uma postura racista diante do filme, por parte do público. A ideia de que o rito britânico serve de modelo para os *Haouka* é defendida duas vezes explicitamente pelo filme. Um ovo quebrado sobre a cabeça da estátua do governador representaria o penacho utilizado pelos representantes da

coroa, e o protocolo do rito seria baseado no protocolo britânico. Mesmo quatro décadas após o lançamento do filme, Rouch defende sua versão, relatando como o visto de exibição do filme em *Acra* foi recusado pelo governo britânico, que teria se sentido chocado pelo sacrifício do cachorro e, sobretudo, escandalizado pela representação que o rito faz da coroa (Rouch 1995:428). Ao questionar a possibilidade do rito como paródia, Henley questiona, por exemplo, se o ovo não estaria ali presente por ser um alimento que representa a fertilidade, sendo oferecido apenas aos mais prestigiados visitantes, como de hábito na cultura local (Henley 2005:32). Assim, pode-se pensar que o rito é mais rico em significados do que o filme consegue mostrar, ao insistir no tema da colonização. Pode-se concluir que, alguns detalhes que fogem à leitura da paródia política foram escamoteados em sucessivas falas e intervenções, tanto no filme como nos debates que ele alimentou. Percebê-lo foi tarefa para quem se dedicou a estudar a etnografia sobre Songhay, cujo principal autor é o próprio Jean Rouch, e confrontá-la ao filme. Parece, então, que a leitura do filme como uma luta anticolonialista intencionava habilitá-lo diante do público, que seria, segundo essa leitura, responsável pelo sofrimento do outro e pela violência do rito.

Os Mestres Loucos consegue, no entanto, trazer o problema da construção da imagem da África e do africano para o centro do debate, ao mostrar o rito de maneira direta. Como diz o antropólogo Gerg de Vos, em entrevista a Bensmaïa:

Esse aspecto direto e essa honestidade vencem, a meu ver, as reservas que se poderia ter e que procedem da ideia de que quando você mostra os 'indígenas', você deve mostrá-los de maneira positiva (Gerg de Vos *apud* Bensmaïa 1996: 85).

Gerg de Vos parece referir-se à ideia do 'bom selvagem', alimentada por filmes como *Nanook*, que, a fim de engrandecer as habilidades naturais de seu herói, esconde o uso já frequente nessa sociedade de rifles e justifica o que poderia ser percebido pelo público ocidental como incivilidade, apelando ao argumento da satisfação de uma necessidade vital (por exemplo, quando Nanook mata o peixe com a própria boca, uma cartela explica que ele está com muita fome). Não restam dúvidas da dificuldade da empreitada de Rouch, ao escolher mostrar um rito de

possessão envolvendo o sacrifício de um cachorro. Neste sentido, expor assim os *Haouka* é romper com a ideia de que o outro apenas deva ser apresentado em situações que o ‘engrandeçam’. É também defender que eles devem ser compreendidos pelos parâmetros de sua cultura. Possuídos pelos espíritos *Haouka*, trabalhando na enxada, ou jogando cartas nas horas de folga, esses homens já não são belos, heróicos e risonhos como foram outros ‘selvagens’ importantes da cinematografia. No entanto, é com esses homens que se precisa aprender a conviver.

A controvérsia em torno de *Os Mestres Loucos* parece nascer de sua própria ousadia. O filme recusa-se, em parte, a aderir a explicações ocidentalizadas. Em parte, porque Henley mostrou como o filme investe na ideia do rito ser uma resposta à violência sofrida pelos colonizados, deixando obscuras outras passagens que fujam desta interpretação. Nesse sentido, ao incentivar que o filme seja visto como parte de uma resistência, de uma luta anticolonialista, apela também para certo sentimento de culpa que possa sobreviver entre as sociedades colonizadoras e, ao mesmo tempo, dialoga com aqueles que nutrem um sentimento humanista libertário. No entanto, também pode se observar empiricamente que a exibição do filme dificilmente deixa de provocar náuseas e controvérsias.

A cena da discórdia: uma hipótese

O filme de Rouch reúne elementos suficientes para fomentar a controvérsia na qual se envolveu. A estranheza provocada pelo rito de possessão, as imagens dos corpos em transe e a filmagem realista podem despertar, em casos extremos, sentimento de repulsa diante dos *Haouka*. A cena que mais despertaria este sentimento é a que envolve o sacrifício do cachorro. Não por acaso, ela recebe atenção especial. Não restam dúvidas de que esse sacrifício merece tal atenção, por ser o momento mais importante do rito, como explica a *voz-over*:

Por que um cachorro? Justamente porque é uma interdição alimentar total. Se os *Haouka* matam e comem um cachorro, eles

mostrarão que são mais fortes que outros homens, negros ou brancos⁶ (Rouch 1954).

Esse é o primeiro motivo. Outra hipótese pode ser trabalhada. Para o público ocidental, possivelmente a participação do cachorro no rito seja o momento mais chocante do filme, por envolver um animal de estimação. A galinha e o carneiro, oferecidos para conseguir o perdão dos erros, não aparecem em planos ou comentários especiais. Apenas após o sacrifício, o filme mostra o sangue que banha o altar e o Palácio do Governo. O tratamento mais distanciado, em relação ao que dispensa ao cachorro, soma-se ao costume ocidental de usar carneiros e galinhas para a alimentação. Mesmo não frequentando fazendas de criação e centros de abate, convive-se com essa realidade ao comprar carne no açougue ou simplesmente comê-la durante as refeições. Facilitaria ainda a aceitabilidade, o fato de as imagens não acentuarem a espera daqueles animais pelo abate, nem criar um vínculo pelo olhar entre eles e o público. Dessa forma, não se fomentaria uma relação prévia entre o público e o animal. Já o cachorro é tido como ‘o melhor amigo do homem’. O filme poupa do desconforto de ver o momento exato do abate dos animais. Mas as imagens da carcaça do cachorro, dos pedaços cozinhando no caldeirão e da disputa entre os homens na hora de comê-lo podem ser percebidas, a um só tempo, como incompreensíveis e repugnantes. A explicação inicial do narrador de que esse rito tornaria os *Haouka* mais fortes pode perder-se numa avalanche de imagens incompreensíveis.

A galinha e o carneiro aparecem como um elemento a mais do rito, assim como os pedaços de madeira simbolizando armas. Já o cachorro merece o *close*. Entre os dois tipos de imagem, haveria a distinção entre o que se pode chamar um ‘olhar neutro’ e um ‘olhar espantado’. Entre esses dois tipos de olhar, há a diferença entre o uso ou não do *close*, mas

⁶ Henley chama a atenção para que, nesta fala, os negros aparecem antes dos brancos, podendo ser um indício de que os *Haouka* querem, antes, fazer frente aos outros negros. Em seguida, ele relata uma conversa que teve com Piault sobre a Possibilidade de essa cena mostrar um rito iniciático. Segundo Henley, em qualquer interpretação, é certo que, quando comem cachorro, eles não são mais humanos, são *Haouka* (Henley 2005:32-33).

também da maneira como ele é usado. A câmera não mostra em *close* a galinha. Já a relação com a estátua do governador, mais próxima fisicamente, assume a distância da descrição: aproxima-se para melhor mostrar. À medida que os elementos são destacados pela fala do narrador, a câmera os revela, e a calma da fala acompanha a calma da câmera. No início do filme, quando aparecem pela primeira vez as imagens dos homens transtornados pelo transe, um deles é focado em *close*, e uma luz, direcionada para seu rosto, destaca-o do escuro da floresta, percebem-se os olhos arregalados e a baba escorrendo pela boca. O efeito do *close* é um sublinhado de uma cena visualmente violenta. Violenta, pois mostra homens despídos de seu verniz de civilidade. Violenta, pois a câmera parece surpreendida pela cena, mas ao invés de fechar os olhos, os arregala. Neste momento, o *close* mostra-se mais próximo de um espanto que de uma descrição. É como se a câmera esbugalhasse os olhos diante dos *Haouka*.

A imagem do cachorro, esperando pela hora de ser sacrificado, foi acompanhada pelo silêncio. Sua espera pela morte, assim como a do público pela cena, fica em estado de suspensão. O olhar do animal buscando a câmera estimula a identificação entre ele e o espectador. O silêncio que acompanha a cena parece dizer que apenas pode-se torcer um pouco mais para que o sacrifício não aconteça. Na sequência do cachorro, o olhar espantado se manifestará por outro recurso, quando se tem a quebra do silêncio. “*Haouka*, olhe! Eu vou lhe mostrar como se corta um cachorro antes de cozinhá-lo!”. A *voz-over* encena a fala do Governador. Nesse momento, o *close* é evitado e, ao fim desta fala, a câmera se detém na imagem do cachorro morto e em carne viva, guardando dele certa distância. Porém, o vigor das palavras, traduzidas em ritmo acelerado pela *voz-over*, acentua a cena. O sublinhado, dado anteriormente pelo *close*, é aqui atingido pela encenação da fala. Repetidos em alguns momentos-chave, esses sublinhados denunciam o ‘olhar espantado’. Deste modo, a fala rompe com um possível tom de análise ou descrição para tomar parte da cena. Manifesto pela câmera e pela *voz-over*, o narrador de *Os Mestres Loucos* reage à cena de sacrifício. Espanta-se, como se pode espantar diante do filme.

Para melhor compreender a importância que o sacrifício do cachorro pode adquirir para o público ocidental, reflita-se um pouco sobre o lugar dos animais, e mais especificamente do cachorro, nessa

sociedade. A Bíblia, que pode ser considerada o principal livro religioso do Ocidente, traz em seu Velho Testamento inúmeras histórias de sacrifícios e oferendas de animais, a fim de expurgar os pecados e agradar aos deuses. Porém, no Novo Testamento, o ritual do sacrifício e da purificação passa a ser feito não com carne e sangue, mas com pão e vinho. A tradição iniciada por Jesus às vésperas de sua morte é repetida pelos fiéis de diversas igrejas cristãs. Nesta última ceia, Jesus ofereceu aos apóstolos o pão e o vinho, como se fossem seu sangue e corpo. Morto logo em seguida, ele cumpriu o sacrifício. Desde então, os cristãos não precisariam mais recorrer aos animais para expurgarem seus pecados ou se fortalecerem. O cordeiro que tira os pecados do mundo é simbolizado nos rituais pelo pão e pelo vinho. Com isto, o rito cristão poupou o Ocidente do contato com o sangue e a carne crua dos animais.

Ao tratar da relação entre os homens e os animais, John Berger (1980:2-13) mostra como a ideia de que estes interessam primeiro por fornecerem carne e couro surge apenas no século XIX. Segundo o autor, até então, o antropomorfismo permitiu um uso contínuo do animal como metáfora. O golpe decisivo viria com Descartes: separando a alma do corpo e reduzindo o animal ao seu corpo, findou por reduzi-lo a uma espécie de máquina. O animal, como máquina, serviu aos propósitos do início da revolução industrial. Paralelamente ao uso como força bruta ou como base para alimento e vestuário, desenvolveu-se a ideia de que os animais guardavam certa inocência capaz de despertar no homem o sentimento da nostalgia. Logo os animais seriam incorporados à vida familiar. Agora, não mais como cães de guarda ou vacas leiteiras, e sim como animais de estimação. Eles não seriam mais úteis como sagrado ou como metáfora, nem mesmo por funções que pudessem desempenhar. Os 'animaizinhos' seriam parte da maneira de viver de seus donos.

Um exemplo da relação entre o público francês e o cachorro pode-se encontrar nos acontecimentos que sucederam a exibição de *Vidas Secas*, em 1964, no Festival de Cannes. O filme de Nelson Pereira dos Santos mostra uma família de migrantes miseráveis fugindo da seca. Em sua fuga, precisam sacrificar a cachorra Baleia. Um artigo de José Carlos Avelar, ao discutir o realismo cinematográfico, relata a reação do público do festival: para convencê-lo de que a morte do animal era apenas cinema, 'Baleia' teve que se apresentar em Cannes. Pode-se espantar, no entanto, com o fato de que, no meio de tantas mazelas humanas, o

público tenha cismado justo com o sacrifício da cachorra. Tal cisma revelaria a importância que o animal de estimação assumiu na vida dos franceses. A mesma espécie de animal que foi sacrificada, verdadeiramente sacrificada, durante o rito mostrado em *Os Mestres Loucos*, poucos anos antes.

A reação diante do filme de Nelson Pereira dos Santos ajuda a compreender como o público reage de maneira diferente diante de diferentes animais. Enquanto uns são percebidos como ‘animaizinhos’, outros se confundem com máquina ou alimento. Portanto, associada à inserção dos animais no rito de formas diferentes, aparece a ideia de uma reação do público que não seria a mesma diante da morte de um cachorro, uma galinha ou um carneiro. Enquanto esses dois últimos são costumeiramente utilizados como matéria prima para a indústria de alimentos e vestuário, o cachorro é um dos animais de estimação mais populares. Para esse público, ele não é apenas uma interdição alimentar total, mas elemento constituinte de um modo de vida, parte importante de uma maneira de ser. De modo que, para muitos, não seria necessário ver as imagens do rito *Haouka* para sentirem-se violentado, bastando saber da existência de tal rito. Esse sentimento de violação pode ser ampliado pelo quase cruzamento do olhar entre o cão e o espectador, o qual antecede as imagens de seu corpo em carne viva e do caldeirão fumegante. Este contato anterior pode facilitar a formação de uma relação de identificação, na qual o espectador enxergaria seu próprio ‘bichinho’ no lugar daquele que será sabidamente sacrificado. Sem ter, habitualmente, uma relação tão próxima com galinhas e carneiros, o espectador pode sentir-se atingindo com a morte do cachorro, ao pensar em seu próprio animal de estimação, que o aguarda em casa para fazer-lhe ‘festa’.

O filme tem dificuldades para ultrapassar as barreiras culturais. A distância entre as duas culturas não se resume ao trato com os animais e diferenças nos protocolos burocráticos e religiosos. O rito *Haouka* pode ser visto como uma religião que ainda recorre ao sacrifício de animais de forma anacrônica ou repugnante; seu protocolo contrasta com o comportamento ascético da burocracia britânica; o uso de ‘animaizinhos’ pode parecer covarde ou insensível. Já as cenas que mostram os *Haouka* comendo o cachorro, assemelhar-se-iam a um banquete arrepiante. Mas, como se poderia romper a barreira cultural para compreender essa cena?

Diante da incompreensão da cultura do outro, não é difícil imaginar um público ocidental incomodado diante das imagens do filme.

É possível imaginar como é difícil para as pessoas, cujos tabus foram construídos em torno da ideia de delicadeza de sentimentos, verem-se confrontadas com cenas e descrições que chocam esses mesmos sentimentos, sem que elas sejam capazes de atribuir algum sentido àquilo sem sentido aparente. Elias chama a atenção de que é possível pensar hoje, distante dos processos constituintes desses hábitos, que eles estão ligados à higiene. Mas isto seria um erro: Courtin (Antoine de Courtin que publicou em 1672 o *Nouveau traité de civilité*) não diz, como se diria mais tarde, que algumas pessoas acham ‘anti-higiênico’ ou ‘prejudicial à saúde’ tomar sopa na mesma sopeira com outras pessoas. Não há dúvida de que a delicadeza de sentimentos é aguçada sob pressão da situação da corte, isto de uma maneira que mais tarde será parcialmente justificada por estudos científicos.

Mesmo que grande parte dos tabus que as pessoas gradualmente se impõem em seus contatos recíprocos, parte esta muito maior do que em geral se pensa, não tenha a menor ligação com a ‘higiene’, sendo motivada – ainda hoje – apenas por uma ‘delicadeza de sentimentos’ (Elias 1994: 123).

Para o espectador, o fosso entre as duas culturas, aliado à delicadeza de sentimentos, pode constituir barreira à compreensão do rito. Seria preciso imaginar, para *Os Mestres Loucos*, um público propenso a superar as barreiras da incompreensão cultural, complementando a vista do filme com reflexões originadas em outros lugares. Algumas explicações encontradas na própria cultura *Haouka* são oferecidas pelo filme, porém nem alcançam a complexidade do rito, nem se tornam acessíveis ao público comum. Olhando com os olhos da cultura ocidental, saltam-lhe as imagens da violência e da crueldade, e permanecem pouco acessíveis os significados do rito ou riqueza daquela cultura. Ao buscar explicações para as diversas cenas na lógica interna do rito, mas, ao mesmo tempo, sem ir a fundo nessa opção, o filme dificulta a comunicação com aqueles sem disposição para tentar compreender uma cultura diferente da sua. Para o público não-iniciado, ou não-simpático às diferenças, o

filme pode parecer uma compilação de imagens que chocam pela violência, cruzeza e exotismo.

A violência imposta pela civilização mecânica, ou pelo colônialismo, não aparece no filme. As imagens da babilônia negra não chegam a ser mostradas/percebidas como violentas. Fala-se da violência sofrida em alguns poucos momentos e, por fim, ela some. Ao final, ela é transformada em harmonia. O rito seria o remédio que permitiria a vida nas cidades. Da maneira como o filme é construído, torna-se difícil para o público ocidental não-especializado perceber o rito como uma tentativa de alguns africanos de compreender ou conhecer os hábitos e costumes de uma cultura diferente da sua, mimetizando ritualisticamente algumas práticas por eles observadas. Também a luta travada pelos praticantes da seita, em favor da liberdade de culto, não aparece no filme. O contexto histórico, social e simbólico que envolve o rito ficou de fora, restando para o público as imagens do que mais facilmente percebe como violência.

Uma luta anticolonialista?

O filme nos oferece algumas pistas para entendermos o rito como um mecanismo de apreensão e domínio das diferenças por parte dos *Haouka*. Mas, ao insistir, ao longo do filme ou em discursos extrafilme, no tema da descolonização, investe-se em uma linha de interpretação difícil de ser compreendida. Elege-se o público ocidental como público privilegiado, ao mesmo tempo em que se lhe oferece um regime discursivo de difícil acesso. *Acra*, apresentada como um lugar onde convivem tradições diversas, não é apenas a morada dos *Haouka*, mas a própria razão da existência da seita. Para a realização do rito, foge-se do barulho das cantorias, diz o narrador. Talvez se fuja também dessa babilônia negra. A ideia aparece na contextualização feita pelo narrador, mas é abandonada ao longo do filme. A miscelânea que toma conta das ruas de *Acra* parece ser enfrentada com naturalidade pelos moradores. A luta entre a tradição e a modernidade, com a qual eles devem aprender a conviver, é pouco explorada pelo filme. É possível se entender o ritual como uma forma de socialização neste mundo diferente, um meio pelo

qual os *Haouka* aprenderiam a conviver com as forças atuantes na cidade. Mas, para se ler o filme nestes termos, exige-se um esforço para se desviar das chaves de leitura enfatizadas pelo filme: o tema da colonização e a oposição nós, ocidentais, e, do outro lado, eles.

Pode-se dizer que esse filme, contextualizando social e historicamente o rito ou explicando sua simbologia, seria outro e não o que Rouch quis fazer. Pode-se dizer que ele apenas quis filmar e mostrar algo que lhe pareceu importante e estranho à cultura ocidental: um rito de possessão. Pode-se alegar que a leitura, positiva ou negativa, já não está sob o controle do autor, mas pertence ao público. Pode-se ainda dizer que, ao mostrar o rito sem se preocupar com explicações ou com o que o público iria pensar, *Os Mestres Loucos* encontra, a um só tempo, sua principal virtude e sua principal controvérsia.

Aderindo a um realismo extraordinário, abrindo mão de uma argumentação verbal capaz de justificar ao olhar ocidental os momentos mais chocantes, abandonando certa assepsia da imagem que tornasse o rito mais palatável, o filme tem o diálogo com o público dificultado. O diálogo pressupõe o compartilhamento de códigos comuns, mas, à medida que as imagens do rito ocupam o filme, abre-se o espaço para a incompreensão. Sem conhecer o código do rito, o público trabalha com as referências que possui: sua tradição cristã, suas maneiras civilizadas e os conceitos daí surgidos. Por estas referências, os *Haouka* não seriam, para esse público, nem mestres nem loucos, porém, mais facilmente, seres em um estágio ‘atrasado’ e que precisariam ser civilizados. Os méritos do filme seriam: a escolha de um tema delicado e que permanecia inédito; o abandono da construção do par herói-paraíso perdido; a apresentação de uma África também urbana; o uso de uma câmera que se movimenta com mais liberdade no meio da cena; o uso de recursos narrativos que começam a tensionar o modelo clássico do documentário.

A controvérsia envolvendo *Os Mestres Loucos* marcaria uma mudança de rumo na filmografia de Rouch. Ele não deve ter gostado dessa recepção polêmica, ressaltando os aspectos chocantes da obra. Principalmente porque a crítica vinha justamente dos meios mais próximos ao seu centro de interesses: os antropólogos e os africanistas. A essa época, Rouch ainda era, para as pessoas de cinema, um etnógrafo que fazia filmes. Embora, muitos anos depois, ele conte com facilidade como foi a recepção de seu filme no Museu do Homem, provavelmente sentiu o

impacto destas críticas mais do que deixou transparecer. Naquele momento, o filme ainda não estava pronto, e, ao que parece, o argumento encontrado para contrapor-se àquele tipo de reação foi investir em uma leitura do filme como uma luta anticolonialista.

Bibliografia

- BARNOUW, Erik. 1993. *Documentary: a history of the non-fiction film*. New York, Oxford: Oxford University Press.
- BAZIN, André. 1957a. Les Maîtres Fous. *France-Observateur*. (Cópia arquivada pela Bibliothèque du Filme) Paris: BIFI.
- _____. 1957b. Les Maîtres Fous. *Radio, Cinéma, Télévision*. (Cópia arquivada pela Bibliothèque du Filme) Paris: BIFI.
- BENSMAÏA, Réda. 1996. Les Maîtres Fous et l'anthropologie américaine. *CinémAction*, 81:85-88.
- BERGER, John. 1980. Why look at animals?. In: _____. *About Looking*, p. 2-13. London: Writers and Readers.
- BEYLIE, Claude. 1958. Traité de bave. *Cahiers du Cinéma*, 79:58-59.
- DEMEURE, Jacques. 1957. Courts Métrages (La Pléiade). *Positif*, 25-26:84-85.
- DUMARESQ, Daniela. 2007. *Sobre heróis, narradores e realismo: análise de filmes de Jean Rouch*. Tese de Doutorado. São Paulo: Universidade de São Paulo.
- EATON, Mick. 1979. *Anthropology – Reality – Cinema: the films of Jean Rouch*. London: British Film Institute.
- ELIAS, Norbert. 1994. *O processo civilizador*. Vol. 1. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- ESNAULT, Philippe. 1971. Jean Rouch ou Les Aventures d'un nègre blanc. *La Revue du Cinéma – Image et Son*, 249:56-83.
- HENLEY, Paul. 2005. *Spirit-possession, witchcraft and the absent presence of Islan: re-viewing Les Maîtres fous*. Cópia mimeografada oferecida pelo autor ao Laboratório de Imagem e Som em Antropologia da Universidade de São Paulo. USP: LISA.

- LOIZOS, Peter. 1993. *Innovation in Ethnographic film: from innocence to self-consciousness (1955-1985)*. Chicago: The University of Chicago Press.
- MARIE, Michel. 2005. *La Nouvelle Vague: une école artistique*. Paris: Armand Colin.
- MARSOLAIS, Gilles. 1997. *L'aventure du cinéma direct revisitée*. (Collection Cinéma). Québec: Les 400 coups.
- MENEZES, Paulo. 2007. *Les Maîtres Fous*, de Jean Rouch – Questões epistemológicas da relação entre cinema documental e produção de conhecimento. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, 22 (63):81-91.
- MORIN, Edgar; ROUCH, Jean. 1962. *Chronique d'un Été*. Paris: Inter Spectacles.
- PIAULT, Marc-Henri. 1996. Une pensée fertile. *CinémAction*, 81:46-55.
- RANCHAL, Marcel. 1958. Les maîtres-fous. *Positif*, 28:54-55.
- ROUCH, Jean. 1995. L'autre et le sacré: jeu sacré, jeu politique. In: THOMPSON, C. W. (Ed.). *L'Autre et le Sacré: surréalisme, cinéma, ethnologie*, p. 407-431. Paris: L'Harmattan.
- SCHEINFEIGEL, Maxime. 1998. Les statues et les maîtres. *Cinémathèque*, 14:99-106.
- STOLLER, Paul. 1992. *The Cinematic Griot: the ethnography of Jean Rouch*. Chicago, Londres: The University of Chicago Press.
- SZTUTMAN, Renato. 2005. Imagens perigosas: a possessão e a gênese do cinema de Jean Rouch. *Cadernos de Campo*, 13:115-124.

Recebido em outubro de 2008

Aprovado para publicação em abril de 2009

Revista ANTHROPOLÓGICAS, ano 13, vol. 20(1+2), 2009