

Jean Rouch - Filme etnográfico e Antropologia Visual

José da Silva Ribeiro

CEMRI - Laboratório de Antropologia Visual, Universidade Aberta

jribeiro@univ-ab.pt

Resumo: Procuramos em torno de duas conversas com Jean Rouch ocorridas em 1992 e 1995 organizar algumas notas para utilização dos estudantes. Posteriormente estas conversas foram editadas em DVD e utilizadas em múltiplos contextos, nomeadamente na *12^a Mostra Internacional do Filme Etnográfico do Rio de Janeiro*. As contínuas solicitações destes materiais levam-nos a organizar e a apresentar estas notas. Estamos certos de que as conversas com Rouch mereciam mais ampla reflexão e a participação de outros autores. Deixaremos esta missão para uma ulterior publicação. Agradecemos disponibilizar aqui as lições de Rouch, referência incontornável do cinema etnográfico.

Palavras-chave: Filme etnográfico, Antropologia Visual, Jean Rouch.

Resumen: Para enmarcar el contenido de dos conversaciones que tuvimos con Jean Rouch en 1992 y en 1995, redactamos algunas notas para los estudiantes. Más tarde, estas conversaciones fueron editadas en DVD y utilizadas en múltiples ocasiones, como en la *12^a Mostra Internacional do Filme Etnográfico do Rio de Janeiro*. La continua demanda de estos materiales nos ha llevado a organizar y presentar esas notas. Estamos seguros de que las conversaciones con Rouch merecerían una discusión más amplia y la participación de otros autores. Pero vamos a dejar esa tarea para una posterior publicación. Estamos muy satisfechos de poner a disposición las lecciones de Jean Rouch, que es una referencia inevitable del cine etnográfico.

Palabras clave: película etnográfica, Antropología Visual, Jean Rouch

Abstract: From two interviews with Jean Rouch in 1992 and in 1995 we organized some notes for the students. Later these conversations were edited on DVD and used in multiple contexts, such as the *12^a Mostra Internacional do Filme Etnográfico do Rio de Janeiro*. Continued demand for these materials led us to edit and publish those notes. We are convinced that the conversations with Rouch deserve wider discussion and the appraisal of other authors. We will leave that assignment for a later publication. We are pleased to make available Jean Rouch's lessons, a filmmaker who has become an inevitable reference in ethnographic film.

Keywords: Ethnographic film, Visual Anthropology, Jean Rouch.

Résumé: A partir de deux conversations avec Jean Rouch recueillies en 1992 et en 1995, nous avons organisé quelques notes pour les étudiants. Plus tard, ces conversations ont été publiées en DVD et utilisées dans de multiples contextes, tels que la 12^a *Mostra Internacional do Filme Etnográfico do Rio de Janeiro*. La demande continue concernant ces matériaux, nous a amené à organiser et à présenter ces notes. Nous sommes certains que les conversations avec le cinéaste méritent une plus large réflexion et la participation d'autres auteurs, mais nous réserverons ce travail pour une publication ultérieure. Nous sommes néanmoins heureux de mettre dès maintenant à disposition les leçons de Jean Rouch, incontournable référence du cinéma ethnographique.

Mots-clés: Film ethnographique, Anthropologie Visuelle, Jean Rouch.

1. Filme Etnográfico e Antropologia Visual

○ Filme etnográfico ou o cinema etnográfico entendido no sentido mais amplo abarca uma grande variedade de utilização da imagem animada aplicada ao estudo do Homem na sua dimensão social e cultural. Inclui frequentemente desde documentos improvisados (esboços, ensaios fílmicos) até produtos de investigação acabados e de construção muito elaborada. Os métodos do cinema etnográfico são muito variados e associados a tradições teóricas diferenciadas como a meios e procedimentos¹ utilizados. Assentam no entanto em alguns princípios fundamentais: uma longa inserção no terreno ou meio estudado frequentemente participante ou participada, uma atitude não directiva fundada na confiança recíproca valorizando as falas das pessoas envolvidas na pesquisa, uma preocupação descritiva baseada na observação e escuta aprofundadas independentemente da explicação das funções, estruturas, valores e significados do que descrevem, uti-

¹ Claudine de France considera haver entre as inúmeras atitudes metodológicas possíveis duas tendências opostas no filme etnográfico - os filmes de exposição e filmes de exploração. A primeira pressupõe procedimentos extra-cinematográficos (escrita precede a realização do filme), a segunda utiliza o cinema como metodologia de pesquisa, de exploração.

lização privilegiada da música e sonoridades locais na composição da banda sonora.

A sua génese é frequentemente associada ao nascimento do próprio cinema: para Claudine de France com os primeiros filmes Lumière desde 1898 – as imagens mostram e descrevem, independentemente da intenção, propósito ou dispositivo de pesquisa que lhe está subjacente. Para Emilie de Brigard, o primeiro filme etnográfico foi realizado em 1895 por Félix-Louis Regnault, médico especializado em anatomia patológica, que com a ajuda do assistente de Jules-Etienne Marey, Charles Comte, filmou uma mulher ouolof a fabricar uma peça de olaria na exposição etnográfica da África Ocidental. Neste filme existe uma intenção científica explícita: a de descrever um técnica de cerâmica intermediária entre a executada sem roda e com roda horizontal (Piault, 2000). Afirmam-se assim duas tendências ou polaridades marcadas pela presença ou ausência intencional de um dispositivo de pesquisa e de uma problemática. Marc Piault associa o nascimento do cinema e da Antropologia de terreno à expansão industrial europeia de que o próprio cinema e a Antropologia fazem parte.

Só nos anos 1950 o filme etnográfico se torna uma disciplina institucional com especialistas de critérios reconhecidos (Brigard, 1979). Surgiram seus primeiros autores / realizadores e seus primeiros filmes: Jean Rouch, *Les Maîtres Fous* (1955), John Marshall, *The Hunters* (1958) Robert Gardner, *Dead Birds* (1964), e Tim Asch *The Feast* (1969). Na mesma época foram criadas as primeiras instituições e programas de formação. Dentre estes, destacamos a criação do Comité du Film Ethnographique² em 1953 por Jean Rouch, Enrico Fulchignoni, Marcel Griaule, André Leroi-Gourhan, Henri Langlois et Claude Lévi-Strauss, domiciliado no Musée de l'Homme e os programas de formação: PIEF - Program in Ethnographic Film criado em 1966 por Robert Gardner e Asen Balicki na Universidade de Harvard e no mesmo ano a criação do Laboratoire de Audiovisuel en Sciences Religieuses por Jean Rouch, Claude Levi-Strauss, Germaine Dieterlen, na École Pratique des Hautes Études – Sorbone. Em 1969 Rouch dirigia o curso de “Cinéma e Sciences Humaines” na Universidade de Nanterre. Desde o seu início o filme etnográfico aparece com uma dupla vinculação – aos antropólogos e à Antropologia (Marcel Griaule, André Leroi-Gourhan, Claude

²Atualmente o *Comité du Film Ethnographique* é dirigido por Marc-Henri Piault.

Lévi-Strauss, Germaine Dieterlen, Asen Balicki) e ao cinema (Enrico Fulchignoni, Enrico Fulchignoni, Henri Langlois). Jean Rouch aparece como a síntese do antropólogo e do cineasta. Engenheiro como os cineastas Russos dos anos 20³ (Eisenstein e Vertov) é a figura de referência paradigmática do filme etnográfico (Ginsburg, 1999). Esta ambiguidade, pelo menos aparente, não deixou de ser notada pelos antropólogos que usam as imagens. Para Jay Ruby o filme etnográfico encerra algumas ambiguidades. Nos Estados Unidos, devido aos filmes de Robert Gardner, John Marshall e Tim Asch, o filme etnográfico constitui-se como meio ou ferramenta educativa para muitos antropólogos. Por outro lado, segundo Ruby, o termo “etnográfico” era entendido num sentido demasiado amplo e até obsoleto na medida em que incluía todo o tipo de documentários que representavam um retrato empático de algum aspecto da cultura em que a representação do “outro exótico” se enquadravam da cultura ocidental dominante. Finalmente o filme etnográfico aparece mais associado ao cinema e ao cinema documentário do que propriamente à Antropologia enclausurando-se em grupos fechados, festivais de cinema etnográfico e formação esporádica, não sistemática.

Na expressão *cinema etnográfico* ou *filme etnográfico*, a palavra *etnográfico* tem duas conotações distintas. A primeira é a do assunto que trata - *ethnos*, *ἔθνος*, povo, nação; *graphein*, *γράφειν*, escrita, desenho, representação. O filme etnográfico seria “a representação de um povo através de um filme” (Weinburger, 1994). Neste âmbito se enquadram os filmes *Nanook of the North* de Flaherty e os ensaios sobre o cinema etnográfico escritos por MacDougall (1975, 1978) e Timothy Asch, John Marshall (1975), análises feitas por cineastas que fotografaram ou fil-

³Como os primeiros cineastas soviéticos, Sergei Eisenstein e Dziga Vertov, Rouch tinha experiência profissional na engenharia e na arquitectura, era engenheiro de pontes e calçadas. Segundo Jenkins esta experiência em Eisenstein e em Vertov nas áreas da engenharia, arquitectura e *design* gráfico favoreceu a “fusão das artes e da engenharia numa altura em que a tecnologia era vista como a chave da transformação da Rússia de um estado feudal para uma utopia dos trabalhadores. Construíram as suas teorias numa linguagem derivada dos ambientes mais técnicos, com Vertov celebrando o “homem com a máquina de cinema”, parte artista e parte engenheiro, com Kuleshov a falar dos seus primeiros trabalhos como “experiências”, com Eisenstein a escrever sobre a edição da montagem relacionada com a reflexologia de Pavlov [...] Qualquer compreensão teórica era imediatamente convertida em aplicações práticas. (Jenkins, 1999).

maram culturas exóticas. A segunda conotação do termo *etnográfico* é a de que há um *enquadramento disciplinar* específico dentro do qual o filme é ou foi realizado – a Etnografia, a Etnologia, a Antropologia. Esse enquadramento é, em primeiro lugar, o da Etnografia enquanto descrição científica associada à Antropologia. Neste sentido, a série de filmes de Asen de Balikci e Mary Rousseliere sobre os Esquimós Netsilik e os escritos de Jay Ruby (1975) podem considerar-se etnográficos e antropológicos. O cinema etnográfico era sobretudo descritivo. As imagens funcionando como arquivos de uma enciclopédia sobre as sociedades não industriais, exóticas ou rurais, eram captadas segundo os programas da Antropologia clássica. Descrevem as técnicas, o habitat, o artesanato, as diferentes formas de agricultura, os rituais, as cerimónias, etc. Para Brigard, a mudança mais notável do filme etnográfico desde as origens apareceu claramente depois da Segunda Guerra Mundial. Consistiu no deslocamento do centro de interesse do filme. Esta já não tanto o do exterior, do longínquo e do exótico mas do interior o seu próprio meio. O mesmo aconteceu na Antropologia, na Sociologia e nas Ciências Sociais em geral se interessam por temas como a cidade “o mundo inteiro ou vive na cidade ou está a caminho da cidade; então, se estudarmos as cidades, poderemos compreender o que se passa no mundo” (Park), a emigração, o tempo, os laboratórios científicos (Rabinow, Latour) e outros temas das denominadas sociedades complexas. Temas presentes na filmografia de Jean Rouch.

Para Eliot Weinburger, o “cinema etnográfico pode ser um subgénero do documentário ou um ramo especializado da Antropologia e equilibra-se precariamente nos limites de ambos” (1994) Alguns autores como Jay Ruby (1975), Emile de Brigard (1975), Heider (1976), Eliot Weinburger (1994) argumentam que todos os filmes são etnográficos: “qualquer filme por mais *ficcional* é um documento da vida contemporânea” (Weinburger, 1994). “É habitual definir filme etnográfico como um revelador dos modelos culturais. Segundo esta definição, depreende-se que todos os filmes são etnográficos pelo conteúdo, pela forma ou por ambos. No entanto, alguns filmes são nitidamente mais reveladores do que outros” (Brigard, 1979, p.21). Na verdade os filmes de ficção como resultados de um processo criativo não são apenas puras ficções “eles tem uma pretensão à evidência quotidiana, à experiência; sugerem um espaço, uma história, uma linguagem, um olhar sobre o mundo”

(Augé, 1997). Jacques Aumont referir-se-ia à “dimensão antropológica e social dos estudos cinematográficos e à necessidade de entrecruzá-los com as ciências sociais” (Aumont e All, 1989).

A questão fundamental parece ser fundamentada por François Laplantine quando afirma que a questão fundamental da Etnografia (também do filme etnográfico e do cinema documentário) é a passagem da observação à linguagem, diríamos também a passagem do terreno à imagem, ao discurso e ao público. As questões relacionadas com a recepção ou a apropriação dos filmes tornaram-se centrais nos processos de pesquisa, no percurso dos antropólogos cineastas, na reconfiguração das práticas da Antropologia Visual (Rouch, Arlaud, Ruby).

A Antropologia e a Etnografia decorrem em primeiro lugar da ideia de que as culturas se revelam através de formas e símbolos visuais subjacentes aos gestos, cerimónias, rituais e artefactos situados em ambientes construídos e naturais (Ruby, 1996). A aprendizagem ou a percepção de uma cultura, longínqua ou próxima, do outro ou a nossa própria cultura, pressupõe pois uma actividade de atenção que mobiliza a sensibilidade do etnólogo: particularmente a vista e mais precisamente o olhar. Olhar é o contrário de generalizar, globalizar, “é ele que constrói o quadro (a vista), que acrescenta, corta, omite, constrói e subjectivisa ” (Dibie, 1998, p.26). O olhar etnográfico é uma dupla construção: propõe-se ver e mostrar o mundo e a forma de o construir como linguagem e como processo de construção da linguagem. Como actividade perceptiva (interior e exterior, de si e do outro) fundada na atenção e orientação do olhar procura uma abordagem micro social, isto é, propõe-se observar, o mais atenta e minuciosamente possível “tudo o que se encontra, incluindo e, talvez mesmo e acima de tudo, os comportamentos aparentemente mais insignificantes “os aspectos acessórios do comportamento”, “alguns pequenos incidentes” (Malinowski, 1993, p. 77), os gestos, as expressões corporais, os usos alimentares, os silêncios, os suspiros, os sorrisos, as caretas, os barulhos da cidade, os barulhos dos campos” (Laplantine, 1996, p.13). Propõe-se prestar atenção ao pormenor como revelador do todo. Ao detalhe que aponta para fora de uma singularidade ou especificidade cultural ou de uma determinada interacção, que possui uma força de expansão. Por isso “a percepção etnográfica não é da ordem da dependência imediata da vista, do conhecimento fulgurante da intuição, mas

da visão (e, por conseguinte do conhecimento) mediatizada, distanciada, diferida, reavaliada, instrumentalizada (caneta, gravador, máquina fotográfica, câmara...) e, em todas as situações, retrabalhada na escrita ou nas imagens e nos sons. Ver imediatamente o mundo tal como é, cujo corolário consistiria em descrever exactamente o que aparece sob os olhos, não seria realmente ver, mas crer e crer nomeadamente na possibilidade de eliminar a temporalidade. Seria reivindicar uma estabilidade ilusória do sentido daquilo que se vê e negar à vista e ao visível o seu carácter inevitavelmente mutável" (Laplantine, 1996, p.15). A descrição etnográfica, etapa fundamental para a Antropologia não consiste apenas em ver, ou em ver e analisar, mas em mostrar, dizer ou escrever o que se vê, isto é o "transformar o olhar em linguagem" (Laplantine, 1996). Os antropólogos tentaram compreender o olhar passando do visível ao legível. A Antropologia era "uma disciplina verbal", "dependente das palavras" (Mead, 1979) sobretudo quando o antropólogo contava apenas com a memória dos informantes. O ver tornava-se indissociável do ouvir, do interagir, da inscrição local (notas de campo e registos visuais e sonoros) – memória do observado e do observador, da análise e da interpretação, um *continuum* do terreno ao texto e ao público. A descrição etnográfica, não só enquanto escrita do visível mas também da relação, da experiência de terreno, "expõe não só a atenção do investigador (atenção orientada e também atenção flutuante), mas também uma preocupação particular de vigilância relativamente à linguagem, já que se trata de mostrar com palavras [imagens e sons], que não podem ser insubstituíveis, sobretudo quando se tem por objectivo dar conta, da forma mais minuciosa possível, da especificidade das situações, sempre inéditas, com que somos confrontados". Na descrição etnográfica estão em jogo "as qualidades de observação, de sensibilidade, de inteligência e de imaginação científica do investigador. É aí que se prepara o etnólogo (= o que faz emergir a lógica própria de determinada cultura). É, enfim, a partir deste ver organizado num texto, que começa a elaborar-se um saber: o saber característico dos antropólogos". Nesta passagem do visível, do multisensorial (multissemiótico) ou da experiência à linguagem há necessidade de estabelecer relações entre o que frequentemente "era considerado como separado: a visão, o olhar, a memória, a imagem e o imaginário, o sentido, a forma, a linguagem". Este empreendimento é acima de tudo interdisciplinar "apela a uma plu-

ralidade de abordagens, que a Antropologia – que não é uma disciplina auto-suficiente mas aberta – tem de frequentar [considerar, de ter em conta]: as ciências naturais, a pintura, a fotografia, a fenomenologia, a hermenêutica, a teoria da tradução, as ciências da linguagem, mas também a literatura [o cinema e o hipermedia], que não é [são] mais do que o pleno exercício da linguagem” (Laplantine, 1996, p.8).

Jay Ruby refere que alguns produtores e utilizadores de filmes etnográficos partem do pressuposto de que mostrar na sala de aula e na televisão imagens positivas das pessoas e dos processos sociais e culturais que não são familiares ao público tem um efeito humanizante, e aumenta a tolerância da audiência para as diferenças e a diversidade das culturas, para a percepção da interculturalidade. Não há provas destes benefícios. A experiência mostra-nos o contrário – leitura etnocêntricas dos filmes. Abre-se pois um campo de investigação sobre o modo como os filmes etnográficos proporcionam aos públicos a percepção das culturas na sua diversidade ou como os filmes etnográfico comunicam com o públicos nos seus diversos contextos de utilização – no ensino, na comunicação. Trata-se pois de problematizar não só a produção do filme etnográfico como uma questão investigável, mas também a forma como este estabelece a comunicação com o público, ou ainda como os públicos lhe atribuem sentido, como se apropriam deles e os integram nos seus sistemas de crença e de conhecimento do outro. Poderemos focalizar ainda esta integração em contextos diferentes – as pessoas filmadas como integram as imagens acerca de si próprias num sistema de conhecimento (auto-conhecimento, reconhecimento) e das emoções; em situações de ensino em que o filme é apropriado com objectivos específicos de formação e acompanhado de informação complementar (dispositivos críticos); em situações de apresentação em espaço público – televisão, cinema, integrado ou não em programação temática específica, sujeita ou não a processos complementares de reflexão sobre os filmes (guias de programação, notas de leitura, debate). Estas situações foram amplamente desenvolvidas por Jean Rouch. Em primeiro lugar na relação com o terreno e no desenvolvimento de uma Antropologia partilhada em que o público de seus filmes era em primeiro lugar os seus próprios actores, sujeitos da investigação. O segundo público das imagens filmadas seria a montadora que com o realizador procura dar sentido às imagens filmadas na cons-

trução da narrativa. O processo de reflexividade, apropriação das imagens pelas pessoas filmadas, constitui uma outra forma de recepção, desencadeando frequentemente acesos debates como em *Moi un Noir* e sobretudo em *Chroniques d'un été*. Finalmente a apresentação dos filmes em festivais – *Bilan du film ethnographique*, ou nas sessões dos Seminários de Rouch na Cinemateca Francesa constituem contextos de apropriação crítica dos filmes.

Actualmente a integração de dispositivos críticos (notas, processo de realização, fotografias, etc..) na apresentação dos filmes em DVD ou na Internet (guiões de leitura) demonstram-nos a necessidade e o interesse em passar do visionamento simples (ver) do filme para a apropriação (consulta) do filme. O visionamento repetido do filme permitirá um conhecimento mais íntimo (Truffaut), a passagem do espectáculo do filme na sala de cinema, ou de entretenimento na televisão ao conhecimento decorrente da consulta do filme, do visionamento repetido. Jean Rouch refere o que Langlois dizia “para fazer cinema é preciso ter visto 300 filmes. Eu posso-os obrigar a ver 300 filmes por ano”, dispor de uma boa videoteca para consulta, para visionamento repetido; é uma condição essencial para a aprendizagem da realização do filme etnográfico e da problemática abordada no filme.

Marc Piault aponta para uma *hipercenografia do provável* ou do possível em que a experiência das imagens (procedimento/conhecimento antropológico) passaria a ser submetida à interpretação permanente dos espectadores e à reinterpretação crítica dos seus protagonistas através da universalização dos instrumentos (Internet, media digitais) e conseqüentemente das formas de discurso.

Vejamos um paralelismo possível entre a Antropologia e o documentário sugerido pelo texto de Elizabeth Sussex (1975) (v. tabela na página seguinte).

Dziga Vertov e Robert Flaherty são considerados por Jean Rouch “pais fundadores”, “percursores geniais” do cinema etnográfico, chamando-os de figuras totémicas.

A criação cinematográfica para Flaherty, *Nanook of the North* (1922) baseava-se em princípios semelhantes aos que orientavam, na mesma época, os trabalhos de Malinowski nas Ilhas Trobriand (1915-16, 1917-18): 1) Longa duração da experiência no local: o tempo do contacto prévio, do conhecimento do objecto a filmar, da criação de laços de

| Documentário | Antropologia |
|--|---|
| O primeiro é, obviamente, o relato da viagem... | No início, também a Antropologia se baseava no relato de viagens dos exploradores, viajantes, missionários ou comerciantes. |
| O segundo é o da descoberta de Flaherty de que se pode fazer um filme sobre as pessoas no local, isto é, que se consegue uma compreensão dramática, um padrão dramático, no local, com as pessoas. Mas é claro que ele fez isso com povos longínquos e nesse sentido foi um romântico. | Malinowski, na mesma época, anos 20 do séc. XX, desenvolve uma atitude semelhante, ou seja, de um investigador isolado empreende o trabalho de campo junto de povos longínquos, captando o ponto de vista do nativo. |
| O terceiro é o nosso capítulo, o que descobre o drama vivido à soleira da nossa porta, o drama do quotidiano. | A Antropologia em casa ou de regresso a casa depois da fase colonial. Os temas abordados são os da sociedade complexa - a cidade, a emigração, a ciência |
| Há um quarto capítulo, o que é muito interessante, e esse seria aquele no qual as pessoas começam a falar, não sobre como fazer filmes sobre as pessoas, mas com as pessoas... [Antropologia partilhada de Jean Rouch...] | A partir do final dos anos 60 do séc. XX, com a independência dos países colonizados, os povos adquirem voz e participam na investigação. É, no entanto, a partir dos anos 80, que a relação entre os antropólogos e os sujeitos do inquérito é concebida como um instrumento heurístico. |
| No entanto, o capítulo seguinte, o de fazer filmes com indivíduos para isso treinadas, tem o problema de se estar a fazer filmes com pessoas e depois partir de novo. Ora, eu vejo o próximo capítulo como o de fazer filmes de facto no terreno, e aqui sigo as ideias de Zavantini. Uma vez Zavantini fez um discurso muito engraçado em que dizia que seria ótimo se todas as aldeias italianas fossem equipadas com câmaras para que pudessem fazer filmes sobre elas próprias e escrever cartas em cinema umas às outras, e isto era para ter uma grande piada. Eu fui a única que não se riu, porque me parece que o próximo passo é - não os aldeões a mandaram cartas de cinema uns aos outros, mas eles próprios a fazerem filmes, onde coloquem questões políticas ou de outra natureza e até a expressarem-se em termos jornalísticos ou noutros. (Sussex 1973, p. 29-30) | Também na Antropologia se desenvolvem experiências desta natureza, sobretudo na Antropologia pós-colonial. (Appadurai). |

confiança que permitam a participação das pessoas filmadas, enfim a rotação, o visionamento e a devolução das imagens às pessoas filmadas. O filme aparece como um processo, constitui uma experiência interminável, a que só uma "violência" exterior lhe pode pôr termo (compromissos de distribuição, pressões relativas à encomenda.....). "Todos os meus filmes são apenas esboços - aproximações ao que espero vir a fazer um dia, ou que será feito por outros [...] fazer um filme é como procurar uma pepita de ouro [...] um filme é a maior distância entre dois pontos" (Flaherty in Romaguerra, 1980, p.145). 2) Subordinação da filmagem aos dados dessa experiência: os filmes obedecem a projectos, a uma ideia prévia "filmar a majestade inicial dos povos" em *Nannok* (1922), *Man of Aran* (1934). Nenhuma ideia é, no entanto, desenvolvida sem que seja ratificada pelos factos passados ou presentes, a grande maioria das ideias nascem do conhecimento directo da comunidade. 3) Importância da devolução das imagens às pessoas filmadas na condução da experiência de realização do filme. O filme desenvolve-se a partir do olhar do realizador, das análises partilhadas das imagens, das conversas com os habitantes, da sucessiva repetição das tomadas de vista. Para isso Flaherty instala, sempre que possível, laboratórios e equipamentos de projecção do original dos filmes, *rushes*, no local chegando ao limiar de um germe de "criação colectiva" (esquimós corrigem o filme depois do seu visionamento) o que postula o princípio determinante da descoberta de elementos a partir das próprias revelações operadas pela câmara: a câmara vê mais que o olho. Seus filmes como a metodologia teve admiradores e detractores. É de certa maneira irónico que Flaherty tenha sido atacado por fazer o que os antropólogos fazem com virtual impunidade "o objectivo final que o etnólogo não pode perder de vista é, em suma, compreender o ponto de vista do nativo, a sua relação com a vida, a sua visão do mundo" (Malinowski).

Flaherty foi, na opinião de J. Rouch, "um etnólogo sem o saber e sem o querer, dando talvez a maior lição de paciência e de tenacidade aos que se dedicam ao estudo dos outros homens. A sua pesquisa maníaca da autenticidade obrigava a contactos prévios prolongados precedendo uma observação minuciosa, uma tentativa de compreensão mútua que poucos etnógrafos profissionais se podem gabar" (1966, p.453), descobre as potencialidades da observação participante (para Heusch, também "câmara participante") que etnólogos e sociólogos uti-

lizarão mais tarde, a sua atitude com *Nanook* resume a deontologia da pesquisa etnográfica: além do rigor do trabalho de observação e de integração, da existência do projecto e do conhecimento minucioso dos meios técnicos, Flaherty não actua como mero caçador de imagens. Adoptado por Allakariallak (Nannok no filme) e sua família, observa-os minuciosamente, procura a sua colaboração estreita, trata-os como seres humanos, o que nem sempre aconteceu com os etnólogos cineastas.

Os contributos de Vertov para o filme etnográfico são muito diversificados. Em primeiro a cidade, o cinema, a mudança, a tecnologia, a liderança política tornam-se objecto do filme e do questionamento sociológico e antropológico. Em segundo lugar a prática cinematográfica inserida num processo social e político de mudança. Esta prática cinematográfica, cinema olhar (ciné-olho), assenta em três princípios fundamentais: 1) o cinema como processo de desvelar o real, a actualidade, a vida quotidiana, utilizando todas as técnicas de rotação, todas as potencialidades das imagens em movimento, todas as invenções e métodos susceptíveis de o fazer; 2) a superioridade da câmara em relação ao olhar humano; 3) uma nova concepção de montagem.

À percepção caótica do olhar humano e às limitações impostas pela imobilidade, contrapõe as possibilidades do olhar mecânico e móvel da câmara: A câmara, para Vertov, é um olho mecânico em perpétuo movimento, que liberta o homem da sua imobilidade, aproximando-se e afastando-se das coisas, penetrando nelas, deslocando-se, atravessando multidões, caindo e levantando-se ao ritmo dos movimentos. Esse olhar mecânico organiza a percepção: "se fotografarmos o que o homem viu, obter-se-á naturalmente uma grande confusão. Se montarmos habilmente tudo quanto se filmou, o resultado será um pouco mais claro. Se eliminarmos as escórias que perturbam, ainda será melhor. Obteremos deste modo uma memória organizada das impressões de um olhar vulgar [...] O olho mecânico procura às apalpadelas no caos dos acontecimentos visuais um caminho para o seu movimento ou para as suas hesitações e experimenta, alongando o tempo, desmembrando os movimentos ou absorvendo o tempo em si próprio, engolindo os anos, esquematizando assim os processos inacessíveis ao olhar humano" (Vertov em Granja, 1981, p.45). A observação da câmara, resultado das experiências e da confiança dos operadores, contribui assim

para desvendar o real e para educar ou organizar o olhar do espectador. Finalmente a montagem: para Vertov cada plano nada valia por si, isoladamente, como as palavras no texto ou na poesia, mas em função das conexões, da articulação com os outros planos “não é nada, em si, fora de qualquer contexto, mas, na relação estabelecida entre ele e os outros, torna-se expressivo do conjunto. Um pouco como um indivíduo isolado de todo o universo seria reduzido ao insignificante social e cultural e não se conceberia fora de determinações puramente biológicas, tornar-se-ia pelo contrário representativo, exprimiria à sua maneira, original, irreduzível, um ou vários conjuntos se a observação fosse susceptível de o ligar a eles. Enfim, a sua própria existência só se situaria necessariamente e ganharia sentido na relação constantemente estabelecida com este ambiente no qual só pode agir sendo a expressão agida. A construção de um filme poderia ser considerada como um empreendimento metafórico da produção do sentido pelo homem na dinâmica da sociedade que exprime e sobre a qual exerce a sua acção” (Piault, 2000).

A montagem no “cinema artístico” é, para Vertov, a colagem das cenas rodadas separadamente em função de um argumento mais ou menos elaborado pelo encenador. À montagem num filme sem actores e sem argumento, é atribuída uma significação diferente e uma importância acrescida. É a montagem que dará ao filme a sua estrutura e a sua significação, que fará emergir os temas do discurso fílmico. A montagem acontece desde a primeira observação até ao filme definitivo: no momento da observação, depois da observação, durante a rodagem, depois da rodagem, organização *grosso modo* daquilo que foi filmado em função dos índices de base e das tomadas de vista para a pesquisa das sequências, montagem definitiva, reorganização de todos os materiais na melhor sucessão salientando a ideia chave do filme. Vertov apresentaria assim as seis etapas da montagem (Sadoul, 1971):

- a) Montagem no momento da observação – observação do olho desarmado em qualquer sítio ou momento.
- b) Montagem depois da observação – organização mental do que se viu em função de determinados indícios característicos (específicos).
- c) Montagem durante a rodagem – orientação da câmara para o lugar inspeccionado (observado /analisado) na primeira fase e adaptação às condições modificadas.

- d) Montagem depois da rodagem – organização geral (em grosso) do que se filmou em função dos índices de base.
- e) A Olhada – busca de fragmentos de montagem, orientação instantânea das imagens de ligação precisa (necessárias). A regra de ouro que se recomenda é tríplice: Olhada, velocidade, precisão.
- f) Montagem definitiva – reorganização de todo o material na melhor sucessão possível e cálculo cifrado de agrupamentos de montagem (intervalos).

O filme *O Homem da Câmara de Filmar* (1929) constitui como que uma lição visual sobre a metodologia proposta por Vertov de utilização da câmara, do processo de montagem, da actividade e do saber fazer cinematográficos. Apresenta um duplo discurso, os olhares sobre uma cidade desde que amanhece até ao cair da tarde⁴ – auto-encenação da cidade, "a representação do quotidiano", e a encenação do cineasta, os bastidores do cinema, "os gestos cinematográficos" (Guéronnet: 1987) desde a preparação da rodagem à montagem, da preparação minuciosa do projector à projecção do filme. O filme volta-se sobre si próprio. É realista e formalista. Apresenta-se como filme no filme, ecrã no ecrã, comunica com o público ao mesmo tempo que realiza uma desconstrução completa do cinema pelo cinema. Procura dizer a verdade – "cinema verdade- e dizer como a produz, indicando o modo de a captar. Poderíamos afirmar que o filme seduz e procura a identificação e a adesão do público ao mesmo tempo que se distancia, permitindo um olhar crítico, ou talvez mais do que isto um olhar capaz de compreender a própria produção do filme, a linguagem cinematográfica, através do visionamento dos próprios mecanismos de criação. O filme constitui um documento etnográfico do quotidiano da cidade e da criação cinematográfica.

Também ao nível da organização da prática cinematográfica (produção/reflexão/criação/ ambiente tecnológico/ processo social e político) Vertov se aproximou do cinema etnográfico (ou o cinema etnográfico de Vertov): em *O Homem da Câmara de Filmar*: a) uma equipa pequena, familiar dirigida por si próprio, autor supervisor da experiência, Elizaveta

⁴ Neste sentido *The Man With a Movie Camera* (1929) parece aproximar-se do filme de Rutman, *Berlim, Sinfonia de uma metrópole* (1927), no entanto este filme só é visionado por Vertov dois anos depois de apresentado *The Man With a Movie Camera*, em 1931 ano em que Manoel de Oliveira realiza *Douro Faina Fluvial*.

Svilova, sua mulher, a montadora ou assistente de montagem, e o seu irmão, Mikhail Kaufman, o principal operador de câmara – responsável pela fotografia; b) uma filosofia ou teoria e prática do cinema que marcou profundamente a sua história criando espaço para reflexão aprofundada, debates acalorados e influenciando muitos cineastas (Jean Luc Godard, Chris Marker, etc.); c) um grupo de pesquisa, reflexão e intervenção artística – *kinoks* que formaliza os princípios (manifestos) dessa teoria e dessa prática, frequentemente denominada de forma sintética – “a vida no imprevisto”; d) um ambiente tecnológico⁵ (tecnosfera) dos finais dos anos 20 do Século XX – Câmaras de corda, magazines pequenos, possibilidades de registo de cada tomada de apenas 1,5 minutos (Lumières 55s) ausência de som síncrono;⁶ e) finalmente um contexto histórico e sociopolítico da revolução soviética.

Rouch identifica Vertov como um dos seus mestres, as suas teorias contêm em potência todo o cinema de hoje, todos os problemas do filme etnográfico e antropológico, todos os problemas do filme inquérito de televisão e o emprego das câmaras vivas de hoje. Não tendo realizado filmes sociológicos ou etnográficos, desempenhou, no entanto, um papel determinante na reflexão e evolução do cinema documentário (1966, pp.444-447).

Podemos acrescentar a estas inevitáveis referências outros nomes que iniciaram ou deram ânimo à dimensão etnográfica do cinema: Edward Curtis, Thomas Reis, Jean Vigo, Jean Epstein, Alberto Cavalcanti, John Grierson, Walther Ruttmann, Luis Bunuel e Joris Ivens. Em Portugal poderíamos referenciar Manoel de Oliveira, *Douro faina fluvial* (1931) que, na linha do filme das sinfonias urbanas de Cavalcanti, *Rien que les heures* (1926), Ruttmann, *Berlim, Sinfonia de Uma Metrópole* (1927) de Vertov, o *Homem e a Câmara de filmar* (1929), Jean Vigo, *A propos de Nice* (1930), abordam a cidade. Representando as cidades poder-se-á compreender o que se passa no mundo. Jean Rouch, 1917-2004, foi, no entanto, a figura incontornável e a referência primeira do cinema etnográfico não apenas pela quantidade de filmes realizados

⁵ Win Wenders em 2003 retoma a tecnologia dos anos 20, câmara de manivela original no filme *The soul of a man* na reconstituição de “material de arquivo”.

⁶ A primeira entrevista da história do cinema mundial com som síncrono foi realizada por Vertov – entrevista com Belik - a mulher que falava com Béton no filme *Três Cantos sobre Lenine* (1934).

mas pela qualidade das obras, a contínua inovação nos procedimentos de pesquisa, a criação de estruturas fundamentais para o desenvolvimento do género – criação do *Comité du Film Ethnographique*, do *Bilan du Film e Ethnographique*, organização da formação em França e sua extensão da formação e da sua influência aos mais diversos países da Europa, África, América Latina.

2. Jean Rouch em Portugal, com um aperto de mãos amigas

En une poignée de mains amies, fleuve qui, par dessous les ponts, ouvre la porte de la mer... foi o filme que Rouch realizou no Porto com Manoel de Oliveira em 1996 “degustando um porto velho falava com o Manoel sobre as pontes do Douro e imediatamente nos pusemos de acordo – de todas as pontes a que foi construída por Gustave Eiffel, antes de construir a torre de Paris, era a grande obra de arte. Em menos de cinco minutos o projecto deste filme foi criado. Manoel escreveria um poema que filmaríamos com os nossos amigos”. O encontro e a ideia do filme punham em relação numa mesma obra os dois cineastas amigos, dois filmes *Douro Faina Fluvial* (1931) de Manoel de Oliveira e *Beau Navire* (1990) de Jean Rouch, duas cidades, duas formas de filmar a “moderna poesia do ferro e do aço” (José Régio), as obras de arte de um mesmo engenheiro - Gustave Eiffel. Rouch sempre referia como Manoel de Oliveira filmara a Ponte D. Luís a partir do rio Douro em *Douro Faina Fluvial* (1931) e como ele próprio filmara a Torre Eiffel: o “terceiro filme em que consegui um plano-sequência” em que mostrava o que se passava “debaixo das saias da senhora Torre Eiffel. Por isso, deitei-me em cima de um carro e aproximei-me da Torre Eiffel ao lusco-fusco [...] o céu estava completamente azul e a iluminação fazia contraste com o céu tão azul enquanto ela ficava toda dourada. Por isso tinha uma jóia de ouro sobre um fundo azul. E eu via a minha Torre Eiffel debaixo [...] Por isso, tive a ideia de juntar um poema de que gosto muito, que é um poema de Baudelaire a uma crioula e que eu, cito de cor: *Quando andas, com a tua saia larga, varrendo o ar...* ” (Rouch, 1992).

Esta mesma metáfora ou associação tinha sido já referida em *O*

Le beau navire

Je veux te raconter, ô molle enchanteresse!
 Les diverses beautés qui parent ta jeunesse;
 Je veux te peindre ta beauté,
 Où l'enfance s'allie à la maturité.
 Quand tu vas balayant l'air de ta jupe large,
 Tu fais l'effet d'un beau vaisseau qui prend le large,
 Chargé de toile, et va roulant
 Suivant un rythme doux, et paresseux, et lent.
 Sur ton cou large et rond, sur tes épaules grasses,
 Ta tête se pavane avec d'étranges grâces;
 D'un air placide et triomphant
 Tu passes ton chemin, majestueuse enfant.
 Je veux te raconter, ô molle enchanteresse!
 Les diverses beautés qui parent ta jeunesse;
 Je veux te peindre ta beauté,
 Où l'enfance s'allie à la maturité.
 Ta gorge qui s'avance et qui pousse la moire,
 Ta gorge triomphante est une belle armoire
 Dont les panneaux bombés et clairs
 Comme les boucliers accrochent des éclairs;
 Boucliers provoquants, armés de pointes roses!
 Armoire à doux secrets, pleine de bonnes choses,
 De vins, de parfums, de liqueurs
 Qui feraient délirer les cerveaux et les cœurs!
 Quand tu vas balayant l'air de ta jupe large,
 Tu fais l'effet d'un beau vaisseau qui prend le large,
 Chargé de toile, et va roulant
 Suivant un rythme doux, et paresseux, et lent.
 Tes nobles jambes, sous les volants qu'elles chassent,
 Tourmentent les désirs obscurs et les agacent,
 Comme deux sorcières qui font
 Tourner un philtre noir dans un vase profond.
 Tes bras, qui se joueraient des précoces hercules,
 Sont des boas luisants les solides émules,
 Faits pour serrer obstinément,
 Comme pour l'imprimer dans ton cœur, ton amant.
 Sur ton cou large et rond, sur tes épaules grasses,
 Ta tête se pavane avec d'étrange grâces;
 D'un air placide et triomphant
 Tu passes ton chemin, majestueuse enfant.

A bela nau

Eu te quero contar, lânguida feiticeira,
 Tudo o que te orna e te faz bela por inteira!
 Quero pintar tua beleza,
 Na qual a infância se conjuga à madureza.
 Quando vais, sacudindo no ar a saia larga,
 És como a bela nau que rumo às ondas larga,
 Cheio de véus soltos ao vento,
 Seguindo um ritmo doce e preguiçoso e lento.
 Sobre a robusta espádua e o pescoço roliço,
 Tua cabeça se ergue envolta em graça e viço;
 A um tempo só triunfante e mansa,
 Prosegues teu caminho, majestosa criança.
 Eu te quero contar, lânguida feiticeira,
 Tudo o que te orna e te faz bela por inteira!
 Quero pintar tua beleza,
 Na qual a infância se conjuga à madureza.
 Teu colo que arfa sob o traje fluido e vários,
 Teu colo vitorioso é como um belo armário,
 Cujos claros gomos convexos
 Como os broqueis capturam rútilos reflexos;
 Provocantes broqueis de agudas pontas rosas!
 Armários cheios de iguarias tão preciosas:
 Vinhos, perfumes e licores
 Que o coração e a mente inundam de torpores!
 Quando vais, sacudindo no ar a saia larga,
 És como a bela nau que rumo às ondas larga,
 Cheia de véus soltos ao vento,
 Seguindo um ritmo doce e preguiçoso e lento.
 As nobres pernas, sob os folhos que se amassam,
 Os maus desejos atormentam e espicaçam,
 Quais duas bruxas que, ao acaso,
 Um negro filtro vão mexendo em fundo vaso.
 Teus barcos, que aos titãs enfrentam nas porfias,
 São sólidos rivais das víboras sombrias,
 Feitos para o fatal abraço
 E para o amante eternizar em teu regaço.
 Sobre a robusta espádua e o pescoço roliço,
 Tua cabeça se ergue envolta em graça e viço;
 A um tempo só triunfante e mansa,
 Prosegues teu caminho, majestosa criança...

Tambor (1979) de Volker Schloendorff quando Oskar debaixo da Torre Eiffel olha para cima e uma pessoa lhe pergunta “o que você está a pensar?”. E ele responde, na barra de saia da minha avó⁷.

O encontro de Rouch com Manoel de Oliveira dá-se em 1955, mediado por Georges Sadoul, no contexto de uma reunião de cineastas realizada em Paris. Rouch tinha acabado de realizar *Les Maîtres Fous*. Este primeiro encontro não pareceu muito promissor mas acabou por colocar os dois cineastas num caminho de múltiplos encontros e de formas de reconhecimento mútuo.

Seria difícil conceber a presença de Jean Rouch em Portugal antes de Abril de 1974. O país mantinha as colónias e, desde 1960, uma guerra na Guiné-Bissau, em Angola e em Moçambique. Temas e ideias caros na obra de Rouch – África, migrações, a Antropologia partilhada eram interditos em Portugal. Os estudos de terreno na área das ciências humanas eram vigiados pelo regime – o geógrafo Orlando Ribeiro, o linguística Lindley Cintra, os musicólogos Lopes-Graça e Michel Giacometti. A Antropologia era quase exclusivamente ensinada no Instituto de Ciências Sociais e Política Ultramarina onde se formavam os administradores coloniais. Nestas circunstâncias, não obstante Rouch, até então, ter produzido quase uma centena de filmes, estes não eram conhecidos em Portugal e na Universidade entrava com mais facilidade a polícia que o cinema.

Logo após Abril de 1974 Rouch vem várias vezes a Portugal, sobretudo ao Porto, a convite do director do Instituto Franco-Portugais (Centro Cultural Francês do Porto) Jacques d’Arthuys, diplomata de carreira, conselheiro cultural em Valparaíso, conselheiro de comunicação do presidente Salvador Allende, então transferido para o Porto. Segundo Jean Rouch foi aí que iniciou com d’Arthuys as experiências em super-8. Desenvolveram conjuntamente a ideia de criar ateliers de super-8 com pequenas câmaras sonoras com som síncrono (Rouch, 1979). Jean Rouch havia encontrado no formato super 8 uma ferramenta ideal para iniciar um programa de ensino dedicado à Antropologia Visual na universidade em França. Estes ateliers viriam a ser realizados mais tarde entre 1978 e 1980 em Moçambique com o objectivo de formar em técnicas do cinema documentário os quadros e trabalhadores do Centro de Estudos de Comunicação da Universidade Eduardo Mondlane em

⁷ Referência aos primeiros planos do filme *O Tambor* (1979).

Maputo. Esta formação foi realizada por um grupo de jovens cineastas - Philippe Constantini, Miguel Alencar, Nadine Wanono, Françoise Foucault coordenados por Jean Rouch e Jacques d'Arthuys, então nomeado conselheiro cultural em Maputo. Durante a sua estada em Moçambique, Jean Rouch fez o filme *Makwayela*, composto de planos-sequência. Este documento apresenta uma dança originária da África do Sul, onde vários trabalhadores moçambicanos trabalhavam nas minas de ouro. Este filme chamou a atenção de Jacques d'Arthuys e Jean Rouch para a necessidade de fornecer aos moçambicanos ferramentas para o registo visual e sonoro da sua história e da efervescência que reinou entre 1975-1980, durante os primeiros anos da independência.

Jean-Luc Godard e Anne Marie Mieville juntaram-se ao projecto durante a difusão dos filmes realizados pelos estudantes nas aldeias e interessaram-se pela forma como as imagens eram percebidas pelos camponeses. O projecto de Godard e de Mieville excedeu claramente o âmbito de formação em que os jovens realizadores estavam implicados. Eles negociavam com os líderes moçambicanos a proposta de uma televisão em Moçambique. Este projecto,⁸ intitulado o "nascimento de uma nação", questionava os modos de comunicação numa televisão do Estado, previa uma colaboração entre a sua empresa de produção Sonimage e o governo de Moçambique e inspirava-se na experiências que Armand Mattelart junto de Salvador Allende. Este programa da televisão nunca se veio a realizar.

As experiências desenvolvidas no Porto e em Moçambique sob a influência de de Jacques d'Arthuys contribuíram definitivamente para o nascimento em 1981, dos Ateliers Varan - Association Varan Ateliers, membro do CILECT (Centre International de Liaison des Écoles de Cinéma et de Télévision) e consultora da UNESCO. Embora fundada em Janeiro de 1981, a sua origem remonta a meados dos de 1970 em Portugal e em finais da mesma década em Moçambique. Deveu-se sobretudo à influência de Jacques d'Arthuys, ao encontro com Jean Rouch e

⁸ Ver a propósito o filme *Kuxa Kanema - O Nascimento do Cinema* (2003) de Margarida Cardoso que documenta esta época da história do país e do nascimento do cinema em Moçambique. Particularmente interessante a diversidade de cinemas que são propostos e realizados baseados nas múltiplas influências (Jugoslava, Francesa, Brasileira, etc. . .) e a relação do cinema com a construção da nova nação ou mais ambicioso que isto de um Homem novo, de uma sociedade nova.

à proposta feita por ambos a vários cineastas para irem filmar o que se passava em Moçambique. Neste contexto proporá que os moçambicanos se filmem eles mesmos. Propondo-se formar os futuros cineastas através da iniciação à realização de filmes documentários. O desenvolvimento e a dispersão pelo mundo desta primeira experiência, reuniu algumas dezenas de profissionais (realizadores, montadores, operadores, engenheiros de som, etc.) que, mais tarde viriam a criar os Ateliers Varan transmitindo suas práticas profissionais em estágios e ateliers que organizam (Mariana Otero).

Philippe Constantini antes da estada em Moçambique, tinha vindo para Portugal em finais de 1974 decidido a ficar. Encontrara Jean Rouch⁹ na Universidade de Nanterre em 1969 quando este dirigia o curso de “Cinéma et Sciences Humaines”. Constantini estudava no Departamento de Sociologia e Etnologia daquela Universidade. Em Portugal participou no filme *Máscaras* (1976) de Noémia Delgado como engenheiro de som e na cinequipa trabalhou no filme – *Arcozelo: à procura dos restos das comunidades judaicas* (1977) de Fernando Matos Silva. Leu Jorge Dias e com apoio da Fundação Calouste Gulbenkian partiu em 1976 para Vilar de Perdizes onde realiza com Anna Glogowsky *Terra de Abril* (longa-metragem), INA, França, 1977; *Les cousins d’Amérique*, INA, França, 1984, *L’horloge du village*, INA, França, 1989. Estes filmes são rodados no interior norte de Portugal, Vilar de Perdizes, Montalegre, nos Estados Unidos, Massachusetts e nos arredores de Paris - Meudon, Hauts-de-Seine. Em *Terra de Abril* tem a intenção de filmar o Auto da Paixão, realizado ao vivo com pessoas da aldeia que interpretam as personagens da Paixão de Cristo, então realizado regularmente na altura da Páscoa, e as primeiras eleições para a primeira Assembleia da República realizadas em 25 de Abril de 1976 [PS – 34,89, o PSD – 24,35, o CDS - 15,98 e o PCP 14, 39]. O filme *Terra de Abril (Vilar de Perdizes)* (1977) aborda a vida quotidiana da aldeia em tempo de eleições que coincide com a preparação e representação do Auto da Paixão. O segundo filme da trilogia de Philippe Constantini, realizado em Portugal, é *Les cousins d’Amérique* (1984). O filme é rodado em Vilar de Perdizes onde um emigrante constrói uma imensa mansão, estilo americano, com

⁹ Em 1985, Constantini colabora com Rouch, como operador de imagem, no filme *Folie ordinaire d’une fille de Cham*, sobre as relações entre habitantes da Martinica internados num hospital psiquiátrico em Paris, há mais de 50 anos.

uma enorme piscina interior e em Massachusetts onde é pequeno empreiteiro. A casa confina a megalomania. O seu proprietário afirma que quando vem de férias trabalha muito para fazer a casa que sua mulher ainda não conhece a não ser por fotografias. Em Massachusetts recriam a cultura local de Vilar de Perdizes - matança do porco, cultivo da vinha, a rede de sociabilidade. Praticam clandestinamente, num terreno vazio, certos actos proibidos como a matança do porco. Embora tenham trocado o mundo rural tradicional pelo mundo pós-industrial seus comportamentos adaptam-se a esta situação conciliando no seu quotidiano práticas pertencentes a um e outro dos mundos em presença. Esta conciliação é uma constante na emigração dos anos de 1960 e 70 para a Europa em que o nacional não medeia a ligação do local com o transnacional. A emigração como salto (Christian de Chalonge). Salto era a história da emigração clandestina de emigrantes indocumentados, mas também a separação e as rupturas brutais (sociais e culturais), a desobediência e a resistência ou mesmo a fuga. Alguns emigrantes apelidaram-se de “fugitivos” (Madeira), eram por vezes desertores, ou como tal considerados, que precisavam de amnistia para regressarem ao país. Doze anos depois Philippe Constantini realiza *L'horloge du village*, 1989. Neste filme o realizador filma um casal, originário de Vilar de Perdizes, no seu próprio país, França – região parisiense. A mulher é empregada doméstica em Meudon (comunidade na região administrativa de Île-de-France, no departamento de Hauts-de-Seine, na periferia sudoeste de Paris) e seu marido taxista (chauffeur de táxi). Constantini alojara-se, durante as estadas no terreno e a realização do filme, numa casa enorme e bem mobilada que este casal construía em Vilar de Perdizes que contrastava com o exíguo alojamento em Paris e mesmo com os apartamentos onde fazia limpezas. O realizador assume um posicionamento de maior proximidade, filma a partilha e a relação construída com o casal e a vinda destes a Portugal. Também o alemão Thomas Harlan, na década de 1970, com Jacques d'Arthuys realizou um filme, *Torre Bela* (1975) com o apoio da Agência Francesa de Imagens sobre o que ia acontecendo em Portugal, partindo de um caso aparentemente único em que exército colonial português parecia transformar-se no embrião de um exército popular. O filme aborda a ocupação da herdade Torre Bela.

Por cá havia alguns contactos dos exilados, jovens que recusavam

ir para a guerra, emigrantes, que assistiam em Paris aos seminários e filmes de Rouch ou liam obras de Antropologia antes de realizar seus filmes. Assim a sua influência rompeu as barreiras do regime e alguns realizadores associavam na sua obra cinematográfica a ideia de cinema com a de Antropologia (ou de Antropologia Visual) e de filme etnográfico como António Campos em *A Almadraba Atuneira* (1961), *Vilarinho das Furnas* (1971), *Falamos de Rio de Onor* (1974). Estes dois últimos realizados a partir das obras homónimas de um dos fundadores da Antropologia em Portugal – Jorge Dias.

António Reis exaltava nos seus filmes uma certa nobreza do real, da natureza e do humano com uma forte carga poética em *Jaime*, 1974 e *Trás-os-Montes*, 1976. Este último filme mereceu de Rouch um largo elogio. Numa carta dirigida ao Centro Português de Cinema em 1976 escreve: “Para mim, este filme é a revelação de uma nova linguagem cinematográfica. Nunca, tanto quanto sei, um realizador se havia empenhado, com tal obstinação, na expressão cinematográfica de uma região: quero dizer, a difícil comunhão entre homens, paisagens e estações. Só um poeta insensato poderia exhibir um objecto tão inquietante. Apesar da barreira de uma linguagem áspera como o granito das montanhas, aparecem, de repente, na curva de um caminho novo, os fantasmas de um mito sem dúvida essencial já que o reconhecemos antes mesmo de o conhecer”.

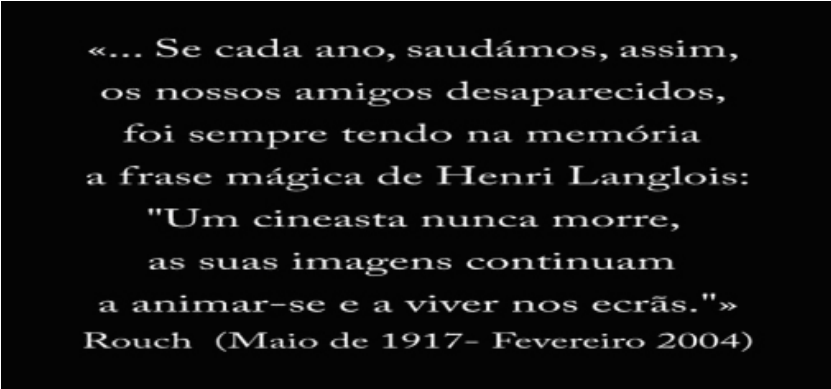
Ricardo Costa regista, com recursos escassos, os passos de uma revolução inesperada (*Cravos de Abril* - 1974/76) e corre o país, *escrevendo no real*, improvisando ao sabor dos eventos : mar, planície, montanha. E acerca de Rouch filma *Paroles*, conversas com Jean Rouch em *Le renard* e *Le corps étranger* com Jean Rouch e Germaine Dieterlen.

Nos *Cem anos do cinema* organizado pelo Instituto Franco-Portugais, e com alguma frequência nos múltiplos eventos que o Instituto organiza sobre o cinema Francês (1989, 1992, 1993, 1995), contactei pela primeira vez com Jean Rouch e com seus filmes. Em 1992 por ele convidado, participei na apresentação pública do Museu do Homem da tese de Doctorat D'Etat de Annie Comolli e no ano seguinte filmamos parte da conversa com Rouch que apresentamos em *Filme Etnográfico e Antropologia Visual* (2004) a segunda parte – encontro com Manoel de Oliveira foi filmada em 1995 aquando da presença de Rouch na *Mostra de Cinema Etnográfico Francês*, organizada pela Universidade Aberta

(CEMRI) e Instituto de Ciências do Trabalho e da Empresa (CEAS). Este período é marcado pela apresentação sistemática da obra de Rouch em Portugal tendo como acto fundador o *Seminário de Investigação em Antropologia Visual* orientado por Marc Piaux no Porto em Setembro de 1993.

Rouch participa ainda na comissão de honra (júri) de doutoramento *honoris causae* de Manoel de Oliveira na Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto (1985) com quem mantém relações de amizade e o identifica como sua “esperança de vida” (Oliveira completará em Dezembro de 2008 100 anos). Como na realização do filme *En une poignée de mains amies*, Rouch percorreu muitas vezes a cidade e as margens do Douro a pé, de automóvel, de helicóptero, voltando aos passos anteriores, inspirado pelo vento, pelo rio e pela amizade.

Em Fevereiro de 2004, quando realizávamos com Sérgio Bairon da PUCSP um workshop em *Antropologia Visual e Hipermedia* no Porto, com os parceiros que fizeram connosco o percurso dos encontros com Jean Rouch, recebemos a notícia de sua morte. Este filme ou, a montagem destas imagens e o hipermedia *Antropologia Visual e Hipermedia* (2007) foram a nossa homenagem ao mestre e ao amigo recordando uma das afirmações de Rouch:



«... Se cada ano, saudámos, assim,
os nossos amigos desaparecidos,
foi sempre tendo na memória
a frase mágica de Henri Langlois:
"Um cineasta nunca morre,
as suas imagens continuam
a animar-se e a viver nos ecrãs."»
Rouch (Maio de 1917- Fevereiro 2004)



Une poignée de mains amies (1996)

ENTREVISTA¹⁰ COMENTADA COM JEAN ROUCH

1. De Vertov e Flaherty a Jean Rouch - Condições para a realização do cinema etnográfico

– Em 1923, Dziga Vertov dizia: “Sou o cinema-olho, sou o olho mecânico, sou a máquina que vos mostra o mundo como só ela o pode ver”. Setenta anos depois, esta afirmação pode definir o cinema etnográfico?

Não pode defini-lo mas, de algum modo, pode ser condição para sua realização. Se não fizermos o que afirma, não vale a pena fazer cinema. Para falar em linguagem matemática poderíamos dizer que é uma condição necessária mas não é uma condição suficiente. Para tentar captar os momentos de realidade é necessário: 1^o estar sozinho; 2^o conhecer suficientemente as pessoas com quem se trabalha e 3^o [dominar a técnica] que a técnica não seja um obstáculo.

Quer dizer, fazer o que dizia Vertov: fazermos, nós próprios, uma técnica do corpo que permita deslocarmo-nos com uma câmara.¹¹ Com Claudine de France tivemos aulas de ginástica dadas pela mulher do mimo Marcel Marceau¹² que nos ensinou a fazer respiração ventral.

¹⁰Tentaremos manter o mais possível na entrevista as marcas da oralidade e acrescentar notas que nos permitam entender melhor a densidade da lição de Jean Rouch.

¹¹ Actualmente no Master recherche arts, lettres et langues; Mention cinema; Spécialité: cinémas, arts et cultures 2007/2008 existe ainda o ensino das “Techniques corporelles du tournage à la main” (Caroline Lardy, Nadine Michau, Anja Hess) - www.u-paris10.fr/servlet/com.univ.utilis.

¹² Descendente de judeus mortos em Auschwitz, Marcel Marceau elevou a mímica a uma forma de arte suprema, o poeta do silêncio que foi, após a Segunda Guerra

Respirar, estar estável... Ter, num dado momento uma noção do espaço, que se tem nos músculos. Por exemplo, o que ela nos mandava fazer era pegar num copo, imagina que isto é um copo, pô-lo num outro lugar e sem ver voltar a pô-lo no antigo lugar. Ter esta noção instantânea de espaço e isso está nos músculos. Mesmo um pequeno olhar, a câmara vê-lo-á. Vê-lo-emos mais tarde.

Não ficar embaraçado com a técnica. Conhecê-la. É a lição de Vertov. Tive mestres como Vertov, que escreveram toda esta teoria e que a aplicavam. Mas, a câmara é isso. Foi ele o primeiro a fazer cinema sonoro em *Entusiasmo* (1929), a gravar o som real. Toda a gente disse: “É um escândalo, é uma porcaria, é muito barulho, só Charles Chaplin é que lhe enviou um telegrama a dizer: “Som industrial, som maravilhoso!” Por isso, foi alguém que pegava na verdade tal como era e com um mínimo de intermediários [mediação], tentava gravá-la em imagens e/ou sons. A segunda personagem essencial, para mim, foi Robert Flaherty. Robert Flaherty não escreveu nada como teoria. A única teoria que escreveu e que penso que terá sido suficiente, é como um livro inteiro... Dizia: “Penso que o cinema do futuro será feito pelos amadores”. Quer dizer, pessoas que gostam do que fazem. Creio que é um pouco a definição que posso aplicar a mim próprio. Flaherty desempenhou um papel muito importante para mim. O primeiro filme que vi na minha vida foi *Nanook of the North* (1922), quando tinha cinco anos. Por isso, entrei no cinema com Flaherty, mais tarde com Vertov, depois descobri a cinemateca francesa, e todo o resto... .

– Você participou nos seminários de Flaherty, na Califórnia.

Sim, a viúva de Flaherty convidou-me para apresentar na Califórnia *Moi, un noir* (1958) e outros filmes, e aí encontrei toda a equipa do cinema canadiano: Michel Brault, Claude Jutra, todas as pessoas com quem filmámos *Chronique d'un été*. Se quiser, o cinema é uma *máfia* internacional, a prova é que estou aqui. Pessoas que estão apaixonadas pelo que fazem, e sempre disponíveis a aprender. Quando filmei *Chronique d'un été*, um filme que fizemos com Edgar Morin, em 1960. O

Mundial, o artífice do renascimento da arte da pantomina. Durante muitos anos, com uma sensibilidade tocante, a figura frágil e bela do arlequim denunciou tenazmente o comodismo, o egoísmo, a covardia, a mesquinhez, a miséria e a prepotência da espécie humana, elevando a mímica a patamares nunca antes atingidos, e erguendo bem alto a chama eterna e libertadora da expressão artística.

cinema começava a ter som que podia ser síncrono, mas os aparelhos não eram isolados, faziam barulho. Não se sabia fazer isso muito bem. Eu tinha técnicos, excelentes técnicos, e um dia pedi-lhes para andarem na rua com uma câmara e eles disseram-me: “Não aprendemos isso”. Então chamei o Michel Brault. Michel Brault ensinou-nos a andar, a utilizar as objectivas intermutáveis as grandes angulares, etc. Estávamos assim prontos para filmar em qualquer espaço, sem luz, em menos de quinze segundos, e dizia: “A luz real é insubstituível”. Aprendemos com ele a subir num autocarro [filmando]. Seguimos um operário que se levantava de manhã, subia para um autocarro, nós subíamos com a câmara, descíamos com a câmara e ele treinava, todas as manhãs, isto assim parece fácil [mas não é]. Morava, ainda mora, à beira do rio Richelieu, perto de Montreal e todas as manhãs fazia uma milha, um quilómetro e cinco, andando para a frente e para trás e, na ida, tinha visto, dizia ele, uma pedra que era preciso evitar. Era a mesma coisa que nos tinha ensinado a viúva de Marcel Marceau. Isto é, poder sentar-se numa poltrona, sem olhar para ela. É isso a arte do mimo. Fazíamos também um pouco de teoria [reflexão] sobre mímica. Reflectíamos que as pessoas só têm o rosto para se exprimirem, por isso, devem deslocar-se de um modo contínuo, calmo. Sem isso, se andarmos assim, ao fim de cinco minutos, os espectadores estão cansados e já não podem seguir. Nós andávamos de modo completamente anormal, pondo a ponta do pé antes do calcanhar para não... O outro elemento é amortecer estes movimentos. Por isso pensamos: a câmara deve ser o rosto do mimo se for levada na mão.¹³ Se fizermos uma ginástica de mímica para aprender estas coisas isto torna-se completamente natural.

2. Richard Leacock e Mario Ruspoli – Câmara viva (*living camera*) e cinema directo

– É o que se pode chamar a câmara viva?

A câmara viva foi Leacock que nos ensinou isso, já tínhamos visto antes vários desses nomes em muitas salas do cinema verdade, em homenagem a Vertov, mas a mais bela fórmula era de um dos nossos

¹³ Ver “Técnicas corporais de rotação à mão” de Claudine de France.

colegas que infelizmente já morreu - Mario Ruspoli¹⁴, um homem que gostava dos carros de corrida como Rossellini. Nos carros de corrida antigos a coisa mais importante era o que se chama a tomada de vistas directa, quer dizer a quarta, na qual o motor faz directamente marcha-atrás sem intermediários. É aí que tem o melhor rendimento. Segundo ele, o cinema que fazíamos tinha uma tomada directa sobre a realidade. É um jogo de palavras “automobilístico e cinematografista” em que comparamos a tomada de imagem à tomada directa. É um cinema que capta directamente a realidade. Foi ele que fez a mais bela [classificação, nomeação, associação] é por isso que se chamava a este cinema o cinema directo. Há alguns anos, quando vim pela primeira vez ao Porto foi para abrir [um atelier de tomada directa] com Jacques D’Arthuys. Não posso deixar de pensar nele com uma imensa tristeza. Morreu uma noite no Rio de Janeiro. Tínhamos aberto aqui os ateliers de tomada de vistas directa que exportámos para Maputo, Moçambique, que voltaram para França, os ateliers Varan que foram para a América do Sul e que, até ao fim da vida, Jacques D’Arthuys tentava abrir em todo o lado - o cinema directo. Era o que estava a fazer quando estava no Rio. Por isso, para nós isto é uma religião. Um dos meus colegas, Baratier fez um filme depois de *Chronique d’un été* (1961) que se chamava *Dragée au poivre* (1963). Nesse filme, *Dragée au poivre*, fala-se continuamente, eu tenho a minha câmara tu tens a tua câmara e o teu micro-gravata. É ao acontecer tudo isto que ele filma a brincadeira. Efectivamente, é verdade que é uma brincadeira, mas isso influenciou quase tudo o que fazemos hoje.

3. Equívocos do Cinema-Verdade – Realidade e ficção no cinema directo

– Voltemos a Vertov. No manifesto de 1920 escreve: “O drama cinematográfico é o ópio do povo”. Será que traduzir o acontecimento na sua dimensão mais objectiva, mais verdadeira, é a função e o objecto do filme etnográfico?

Sim, podemos dizer, um a propósito de Dziga Vertov, que era de

¹⁴ Mario Ruspoli filmou em 1958 *Les hommes de la baleine* (24 min) nos Açores.

uma época¹⁵ muito especial. É verdade, mas não é uma razão para eliminar a ficção. Para mim a ficção é tão verdade como a realidade. A partir do momento em que aprendo as regras do jogo, que parecem absurdas, é [construo] praticamente a improvisação total. E aprendi isso em África. Trabalhando com analfabetos, sigo tradições orais. E nunca escrevi nenhum argumento senão para pedir dinheiro aos produtores. Em geral, os filmes que faço não têm nada a ver com o argumento que estava escrito. Para mim, o grande momento é a improvisação. E apercebemo-nos de repente – é por isso que é preciso moderar Vertov. A presença de uma câmara muda tudo. Fazemos em frente de uma câmara, mesmo se as pessoas não a vêem, o que normalmente não faríamos. Isto é uma das chaves da liberdade. Tem um exemplo: um dos primeiros filmes que fiz, fi-lo com uma pequena câmara *Bel-Howell* que era preciso dar-lhe corda de 25 em 25 segundos, no filme *Jaguar* [filmado em 1954]. Três dos meus amigos africanos tentavam atravessar à socapa [clandestinamente] uma fronteira, a fronteira do Togo e o futuro Gana, a *Gold Coast* [Costa do Ouro] na altura, sem documentos. Não encontrámos como. Não sabíamos o que fazer. Havia feitiços, havia tudo o que se quisesse. Já não sei quem se lembrou disso, se foi Damouré, se fui eu, porque improvisámos foi colectivo. “E se filmasses o polícia encarregado do controlo? Podíamos passar por trás”. E então filmámos o polícia e na imagem, vêem-se as pessoas que passam por trás. Atravessaram, de facto, ilegalmente a fronteira porque eu filmava um polícia que estava todo orgulhoso por estar a ser filmado. Aqui está um exemplo de como a ficção muda as coisas. Depois disto, como tinha visto a câmara, voltou-se. Tudo é possível com uma câmara.

¹⁵ Em 1929, ano da apresentação pública do filme *O homem e a Câmara de Filmar* a situação política na URSS mudou substancialmente. Assim o filme foi produto da época heróica da revolução bolchevique, uma das últimas manifestações de agitação de efervescência criativa que se lhe seguira, antes de os entraves do realismo socialista virem reprimir a sétima arte. Sobre o pretexto da colectivização e da industrialização vai surgir uma verdadeira guerra civil contra o povo e neste novo contexto a vida humana perdeu o valor, o indivíduo encontrava-se agora indefeso perante o Estado. O voluntarismo e a mobilização popular da primeira fase da revolução chegara ao fim. A “vida no imprevisto” não tinha mais sentido e os objectivos do cinema definidos por Lenine também não.

4. Montagem do Filme Etnográfico - Regra das aproximações sucessivas

– E a montagem, no filme etnográfico? Não constitui uma reconstrução do real?

Claro, claro, a partir do momento em que, qualquer coisa, um ritual, ou uma tecnologia que dura um dia, dois dias, três semanas é reduzida a um, dez ou vinte minutos, esta espécie de contracção do tempo é absolutamente normal. E é aí que se torna complicado. Está aí talvez a parte mais importante que consiste em dar essa noção do tempo com um tempo abreviado (encurtado) - talvez meio, dois terços, três quartos. . . Isso é complicado e difícil de fazer. Por isso, o método que aplico, e vale o que vale, consiste, antes de mais, em que a montadora não deve assistir à filmagem [rodagem]. [Sabes por que são mulheres quem faz a montagem? Talvez porque são elas que dão à luz. É isso, são par-teiras, dão à luz. Dão à luz uma criança difícil de nascer que é um filme]. Por isso só vê o que está no ecrã. Ela não verá senão o que filmamos. Eu digo: “Mas havia alguém que olhava para mim, então porque é que não filmaste?” Por isso ela não tem de saber mais. Só vê o que está ali e naquele momento. Começa um trabalho em que conta a história que eu quero contar, simplesmente com as imagens que tenho e é aí que entramos numa operação que é extraordinária, numa colaboração a dois. Eu, compará-la-ia, facilmente a, enfim... ao que eu chamo um piano a quatro mãos. Tocamos todos a mesma história e aí a regra do jogo é curiosamente a mesma regra das *Ponts et Chaussées*. O que me ensinaram na Escola de *Ponts et Chaussées* foi a regra das aproximações sucessivas, uma regra da arquitectura de hoje. Não se pode fazer a montagem de um filme de uma só vez. Por isso, tenta-se, e, se não resulta, pouco a pouco, suprimindo uma imagem, encontrando uma astúcia, chega-se a contar uma história que se passa, digamos, num dia, em alguns segundos. Isso é extraordinário e, nesse momento, o que aparece é, com certeza, ser fiel ao que gravei mas, ao mesmo tempo, é qualquer coisa de completamente diferente, tornou-se um espectáculo, tornou-se qualquer coisa que se pode dar a ver a outros e esperamos que os outros possam compreender. Por vezes somos muito tentados a não fazer isso. Eu fiz muitos filmes em plano-sequência, isto é, planos em que se respeita a duração do tempo. Primeiro, é complicado

e raramente se consegue. Penso que os melhores filmes que pude fazer e nos quais aprendi tudo o digo agora foram os primeiros filmes em 16 milímetros que Braunberger¹⁶ produziu, como *Maîtres Fous* (1955) e outros que ampliou para 35mm. Nessa época, em 1954, 55 não havia mesa de montagem de 16mm. Ainda se colavam as imagens raspando com uma grande navalha de barba, carregando com o polegar. A mesa de montagem, *moviola*, só existia em 35. Por isso Braunberger ampliou todos os filmes para 35 milímetros e pediu a uma montadora, Suzanne Baron, que tinha sido a montadora de Jacques Tati, em *Les Jours de Fête* (1949), para montar esse filme que parecia um filme sem pés nem cabeça [*Maîtres fous*], muito difícil de compreender. Eu tinha filmado em dois dias um ritual que era muito difícil de compreender, tinha imagens por vezes muito duras. O filme foi filmado em dois dias e montado em 3 meses. Primeiro, porque não era síncrono mas o som era real. Por isso, a primeira coisa a fazer era tirar do som o momento em que se ouvia o barulho da câmara, pegá-lo um pouco antes ou um pouco depois. Era preciso sincronizar, era o mesmo som mas não eram exactamente as mesmas coisas que lá estavam, que (eram) ditas. Segundo, porque se contava uma história louca e nessa história as pessoas falavam uma língua que ninguém compreendia. Por isso era preciso ter uma tradução tão fiel quanto possível [da fala] do que tinha sido filmado. Terceiro, era preciso fazer um filme. De repente apercebi-me que a montagem está quase à distância de uma imagem. A montadora Suzanne Baron, que fazia a montagem, deixava colada, como sempre, sobre a mesa, as imagens de um plano de montagem. Voltava no dia seguinte, revia algumas, acrescentava duas, suprimia uma e, a um dado momento, chega-se ao tempo perfeito. Eu aprendi isso curiosamente com o próprio Jacques Tati.

Quando fiz a montagem de *Maîtres Fous*, como era muito longo, Jacques Tati tinha-me vindo perguntar se podia utilizar a sua mulher da montagem e a minha mesa de montagem para um filme que estava a

¹⁶ Pierre Braunberger realizador, actor e produtor, produziu alguns dos filmes de Jean Rouch *Les fils de l'eau* (1948), *Jaguar* (1953), *Les Maîtres fous* (1955), *Ma mère l'eau* (1955), *La Chasse au lion à l'arc* (1957), *Moi un Noir* (1958), *La pyramide humaine* (1959), *La punition* (1960), *La fleur de l'âge = Les adolescents : Les veuves de quinze ans* (1964), *Petit à petit* (1970) Dionysos (1984). No seu estúdio Lhomond descobriu novos talentos da "Nouvelle Vague" – Jean-Pierre Malville, François Truffaut, Jean-Luc Godard, Alain Resnais.

fazer. Bom, eu concordei e ele vinha todas as noites e eu perguntei-lhe: “Mas, Senhor Tati, qual é o filme que está a terminar?” E ele diz: “*Les Vacances de Monsieur Hulot*” (*As férias do Senhor Hulot*). *Les Vacances de Monsieur Hulot* (1953) estava nas salas há três meses. Ele com Suzanne Baron, tinham duas cópias, iam às salas, acrescentavam, na minha mesa montagem, duas ou três imagens, viam se as pessoas riam mais (ainda riam) e, pouco a pouco, três meses depois de ter saído o filme, afinou-o [apresentou outra versão final]. Aqui está o que é a montagem do cinema. E isso, eu aprendi com esse homem maravilhoso [Jacques Tati]. Ele dizia-me: “O mais difícil no cinema é o *gag*, o fazer rir. Diz ele: “É pena que não haja uma meia imagem, era uma meia imagem... Não chegámos a tempo (falhámos). Estava a um centésimo. Era a centésima parte anterior que era necessária, infelizmente não a temos.

Tive a sorte de trabalhar com pessoas como estas, que viam que eu fazia filmes completamente diferentes deles e que eram seduzidos (eram cativados) pelo facto de eu trabalhar com Suzanne Baron e com um produtor como Braunberger que tinha produzido Buñuel, Renoir, Godard, etc.. Por isso, evidentemente, eu estava muito orgulhoso, sim, estava orgulhoso, é verdade porque tive os melhores mestres que se podia ter.

5. A Ideia, a Improvisação, a Técnica – A bicicleta não faz um campeão

– Em que é que a técnica influencia o filme etnográfico, sabendo que hoje os meios de expressão do visual estão, de uma certa forma, ao alcance de toda a gente?

Não. É completamente falso. Não é verdade, não é verdade... Primeiro, estão ao alcance de toda a gente como uma bicicleta mas nem toda a gente é o Fausto Coppi. Não exageremos! Há outra coisa, é necessário dizê-lo, é o olhar, [o ponto de vista]. Não sei se é porque sou engenheiro, mas nunca marco, nunca faço o meu enquadramento. Faço o meu enquadramento e ele muda sempre de lugar. Como sei andar com uma câmara, enquadro-te aqui, assim [faz gesto de enquadramento], e sei que a um dado momento, vais levantar-te... No mo-

mento em que vais levantar-te, tenho de esperar que num dado momento quando nos levantamos, olhamos um pouco para o ar. É aí que se vê. Por isso, a sequência... Levanto-me, volto a captar-te. É isso, é conhecer muito bem esta profissão. Comparo isto ao músico do verdadeiro jazz, ao músico que nunca tinha feito [estudado] solfejo. Pessoas como Louis Armstrong... Lembro-me de Duke Ellington, que é o campeão do improviso, que precisava de ter vários músicos e que, no momento certo, de repente, entrava na música. O cinema é isso. Num determinado momento com uma câmara entramos num filme e mais nada. Não paramos senão quando já não há película, no fim de um momento.

Antigamente quando tinha uma pequena câmara com 25 segundos de autonomia, no máximo, eu dizia que quando se faz a montagem é que se pensa. É verdade. Mas a partir do momento em que obtivemos câmaras que permitiam fazer planos de 10 minutos, isso acabou. Somos tentados pela ideia do plano-sequência. Fiz mais ou menos 150 filmes, até hoje só consegui verdadeiramente três planos-sequência. E, posso dizer, que dessas três vezes foi minuciosamente preparado. Vou dar os três exemplos. O primeiro plano de sequência [que fiz] era um ritual de possessão,¹⁷ quando um dançarino vai ser possuído. Ora, o que eu queria fazer era vê-lo antes e que a possessão acontecesse pouco mais ou menos ao meio do filme ou antes 5 minutos de terminar. Aí é preciso observar bem. É preciso conhecer um pouco o acontecimento que se vai passar, ver quando as pessoas começam a entrar em transe. Estás a ver, é como se falasses com um bêbado. Sabes que ele vai cair em cima da mesa. Se queres filmar, é preciso começar a fazê-lo 5 minutos antes que ele tenha bebido de mais e caia. É complicado ver isso. Mas é isso que se pede. Filmei um plano de sequência deste modo, com um homem que está possuído em frente da câmara e que fazia este género de ritual. Fiz talvez dez experiências [tentativas, repetições]. Quando acontecia demasiado cedo ou demasiado tarde não funcionava. O segundo, é um filme de ficção que se chama *Gare du Nord* (1964) que fiz com uns colegas da *Nouvelle Vague*, como Godard, Rohmer, *Paris Vu par...* (1964) Aí filmei um plano-sequência de duas vezes dez minutos. A ligação era feita no elevador, porque só tínhamos dez minutos de autonomia. O primeiro plano, começámo-lo sete vezes

¹⁷ Trata-se do filme *Tourou et Bitti - Les tambours d'avant* (1971).

e escolhemos a quinta. Ao fim de sete vezes as pessoas já não sabiam o que diziam, por isso acabou. E o plano no exterior começámo-lo quatro vezes e ficámos com o primeiro, porque era o melhor. É difícil de fazer. . . O terceiro filme em que consegui um plano-sequência é um filme de dois minutos sobre a Torre Eiffel. A ideia tinha partido de alguns realizadores para fazer um filme de dois minutos sobre a Torre Eiffel. Eu tive a ideia, muito indecente, de ir ver o que se passava debaixo das saias da senhora Torre Eiffel. Por isso, deitei-me em cima de um carro e aproximei-me da Torre Eiffel ao lusco-fusco. O sol já se tinha posto mas ainda não é totalmente noite. O céu estava completamente azul e a iluminação fazia com que a torre, [em contraste com] céu tão azul, ficasse toda dourada. Tinha assim uma jóia de ouro sobre um fundo azul. E eu via a minha Torre Eiffel debaixo. Por isso filmei assim e rodei, e aí está Torre Eiffel... Vamos embora já tenho a Torre Eiffel ao contrário, em 2 minutos. Havia, no entanto, uma dificuldade, recomecei, mas não consegui. A dificuldade é que havia um pequeno passeio e tinha havido um choque [passo em falso e abanão, movimento brusco de câmara]. Por isso, tive a ideia de colocar por cima das imagens um poema de que gosto muito. Um poema de Baudelaire a uma crioula que, cito de cor: Quando andas varrendo o ar com o a tua saia larga (assim esta resolvido o filme a Torre Eiffel.. *Le beau navire*, 19) Fazes-me pensar num navio que se faz ao largo, e vai andando seguindo um ritmo de serenos suaves e preguiçosos balanços. Eu coloquei “quando andas” no momento do choque [abanão. . .]. Assim a palavra tornava invisível o choque da câmara. Três planos-sequência em 50 anos de prática não é muito. O plano-sequência é muito difícil. Evidentemente o exemplo do filme *La Corde* (1948), de Hitchcock estava penosamente preparado. Era um truque de encenação, em cada plano, todos os movimentos de câmara estavam preparados. Isso é uma grande arte.

6. Como Fazer um Filme – Saber para onde se vai, formação técnica, ver filmes

– Segundo o Senhor, qual deveria ser a formação de alguém que quer fazer filmes etnográficos?

Primeiro, aprender a fazer versos latinos.¹⁸ O latim é uma coisa essencial que se abandonou. Foi um erro enorme, os grandes poetas franceses faziam versos latinos, Rimbaud, Baudelaire, que acabei de citar, faziam versos latinos. Porquê? Porque um verso latino constrói-se pelas últimas palavras, para obter a rima. Por isso, constrói-se ao contrário, o cinema é isso. A narrativa cinematográfica deve saber para onde se vai. Assim monta-se um filme ao contrário. Parte-se da última imagem e faz-se a montagem para sabermos para onde vamos. E é assim que eu faço a montagem e é também assim que faço a realização. Plano a plano. Eu filmo, sempre que possível, os meus filmes, nem sempre é possível, por ordem [sequência temporal]. Como tenho cenários naturais, não há cenários a construir, é fácil partir de uma história e saber como terminamos cada sequência e aí, de repente, há um momento extraordinário, quando se filma com pessoas que improvisam, eu próprio improviso e a um determinado momento, alguém tem a última palavra e ter a última palavra é contar uma boa história. Em francês dizemos “uma história sem pés nem cabeça”. A cabeça está à frente dos pés, é por isso que é muito importante sabermos para onde vamos. É isso que faz o *raccord*. Na dança é a mesma coisa. O importante é a paragem. Em música é a mesma coisa, é a pausa, por isso, a primeira coisa é aprender esta espécie de ritmo, de montar as coisas pelo fim.

A segunda coisa é aprender a manipular e, se possível, fazer uma formação técnica completa. Eventualmente, argumento, se não se for

¹⁸ A ligação da poesia ao cinema foi também referida por outros realizadores. Eisenstein formulava a sua prática de montagem a partir do estudo dos “ideogramas” japoneses que com traços aludem simbolicamente às coisas representadas. Eisenstein assinalava que a justaposição do signo “olho” ao signo “água” resultava o conceito “pranto” (lágrimas). Aplicado ao cinema implicava toda uma dialéctica, porque a conjugação das duas imagens sucessivas poderia estabelecer uma relação causa efeito entre elas. Paralelamente esse achados, que traziam ao espectador determinadas percepções dos elementos narrativos, não poderá esquecer-se que a montagem é também por definição, uma forma, de dar ritmo ao relato como se tratasse de música, ou dos versos do poema. Frances Flaherty, para explicar a arte do seu marido, referia-se à poesia japonesa haikai: a forma como os velhos mestres do Haiku reúnem os três versos do seu poema seria semelhante à do cineasta que junta as tomadas de vista do seu filme. Num espírito idêntico, Tarkovski invoca a poesia haikai: “Os poetas japoneses sabiam exprimir a sua relação com a realidade. Não observavam apenas, mas sondavam com calma, sem vã agitação, o sentido eterno. Quanto mais precisa é a observação, mais única é e mais se aproxima da imagem”.

analfabeto [em técnicas narrativas], mas é cada vez mais difícil, como não se teve latim!... Aprender a carregar uma câmara, regulá-la. Aprender a manipular a imagem. Se quisermos utilizar iluminação, aprender a fazer iluminação, o que não é fácil... Depois aprender a manusear uma câmara, isto é aprender a enquadrar, a improvisar um enquadramento... Pessoalmente penso que o realizador deve ser o seu próprio operador de câmara. Um enquadramento improvisa-se ao longo de um movimento. Por exemplo [mímica da situação de filmagem], se eu te filmar aqui, há atrás uma janela, há outra de que mal me apercebo, por isso, tenho de avançar muito lentamente para ver as duas janelas que estão aí com a iluminação. Esse momento é o momento certo das coisas como decorrem... Devemos por isso ter os reflexos [capacidade] de modificar o enquadramento no decorrer de uma acção e isso não se pode fazer com um operador, não podemos dizer-lhe [dar-lhe instruções, indicações acerca do enquadramento que desejamos]. Se ele tiver o sentido da imagem, terá medo de o fazer.

O último elemento é correr todos os riscos e filmar mesmo se não houver luz, filmar com a objectiva totalmente aberta, a boa abertura de uma objectiva está um ponto acima da abertura total, por isso, é preciso conhecer essas máquinas e isso demora muito, e para isso é preciso ver os filmes dos outros, nos quais se descobrem esses elementos e tentar fazer como eles. O que era a "Nouvelle Vague"? Era um grupo de miúdos que era da Escola Buissonnière de Langlois que chegava à Rua de Ulm. Estávamos sentados na primeira fila, porquê? Porque na primeira fila podíamos esticar-nos. Se o filme fosse mau, adormecíamos e adormecíamos bem. Numa má cadeira é aborrecido para os outros [pelo incomodo para os outros]. Na primeira fila não há ninguém à nossa frente. Langlois tinha-nos [Godard, Truffaut e Rohmer, toda essa gente e não nos conhecíamos] dito: "Querem ser cineastas?", "Bom, para fazer cinema é preciso ter visto 300 filmes. Eu posso-os obrigar a ver 300 filmes num ano". E num ano, obrigou-nos a ver 300 filmes. No início, não sabíamos dizer para onde íamos, mas pouco a pouco compreendemos tudo. Esse é, penso eu, o método. Ter uma boa cinemateca, com todos os filmes. Os filmes fracassados, os que não valem nada, também. Ter uma boa manipulação da câmara, saber o que quer dizer, saber o que é um diafragma, saber a abertura, etc.. Aprender a montar, começando pelo fim. Obrigó as montadoras com quem trabalho a começar pelo fim.

Para fazer a montagem de um filme, vê-se por ordem, depois dizemos, vamos montar a partir da última bobine. Assim sabemos para onde vamos. [Quando, nas aulas de Francês, penso que se dão aqui aulas de Francês Bom, não sei quem dá as aulas de redacção em língua francesa? Para fazer ma redacção, no meu tempo, dizia-se: “ Escreves a introdução geral, o que escreves é muito mau. . . mas lança-te. Fazes a primeira parte, na primeira parte, há ideias que chegam e, de repente, na primeira parte dizes: “ Para onde vou quando isto acabar?” Como não tens tempo, tens duas horas para fazer uma coisa [redacção] completa, então, nesse momento escreves a conclusão. Quando escreves a conclusão, escreves a terceira parte, voltas à primeira que não é boa, acrescentas umas coisas e acabas com a introdução. Fazer uma redacção francesa é isso.] Bem, um filme é a mesma coisa. Isto é, desde o princípio do filme, deve saber-se para onde se vai.

7. Um Princípio Fundamental – Devolver às pessoas filmadas o filme que fizemos

No filme etnográfico, para mim, a coisa mais importante é o *feedback*, isto é a devolução às pessoas que filmámos do filme que fizemos sobre elas. Tal não acontece a maior parte das vezes na Etnografia clássica, na Etnografia dos outros. . . Poucas pessoas filmadas por quem quer que seja viram os seus filmes. Nenhuma das pessoas observadas por Boas, Margaret Mead, Griaule, Leroi-Gourhan, Lévi-Strauss, puderam ter acesso aos livros que fizeram sobre eles. Eu trabalhei com os livros de Marcel Griaule¹⁹ sobre os dogon: *Les Masques Dogons* (1938), *Dieu d'eau, entretien avec Ogotemméli* (1948). Com as imagens, tive a revelação/confirmação disto em 1954. Tinha feito em 1951 um filme sobre a caça ao hipopótamo²⁰ e tinha apresentado esse filme aos pescadores. Eles nunca tinham visto cinema na vida deles. Instalámos um pequeno gerador eléctrico, pusemos a máquina em movimento, colocamos um lençol numa casa e pusemo-nos todos à volta da máquina. Depois es-

¹⁹ Renard Pâle. *Ethnologie des Dogon* (1965) é uma obra póstuma escrita e publicada com Germaine Dieterlen.

²⁰ Trata-se do filme *Les fils de l'eau* (1952) retomado mais tarde por Dominique Dubosc em *Jean Rouch - Premier film, 1947-1991* (1991).

perámos que anoitecesse. A noite chegou os presentes aperceberam-se do que estava lá, que não era a câmara. Olharam e reconheceram-se. Em menos de um minuto compreenderam a linguagem. Puseram-se entretanto a chorar, porque uma das pessoas que viam tinha já falecido. Tiveram uma reacção tal que (um drama tal, uma história tal) que não era necessário comentário ou mesmo o som do filme. Chegámos ao fim. Eu estava um pouco aborrecido com a situação criada. Depois as coisas acalmaram. Os participantes que tinham vindo ver o filme foram buscar à aldeia a viúva de um das pessoas falecidas. Pôs-se a chorar ao ver o seu marido quando ainda o víamos vivo. Depois fizemos outras projecções nessa noite e ao fim da sétima eles ouviram. Pela primeira vez essas pessoas que eu estudava, que conhecia, há muito tempo, criticaram-me. Disseram-me: “Não está bem!” Eu tinha-lhes enviado a minha tese, eles conheciam-me como engenheiro, construí uma estrada na terra deles, e eles pensavam que, depois da guerra, eu tinha enlouquecido, como os antigos combatentes. Tinha máquinas estranhas, tomava notas, mas afinal, não era má pessoa. Por isso, estava tudo bem e de repente, eles compreenderam e disseram-me: “Não está bem!”. Não se vêem hipopótamos suficientes. O que eles me pediam era para fazer como Cousteau - ir para debaixo da água. Bom, tinham razão. Segundo, disseram-me uma coisa que é muito importante para mim. Disseram-me: “Mas, tu puseste música, na caça?” Aí eu defendi-me. Disse: Sim, é uma música que dá coragem aos caçadores. Eles disseram-me: “Então mas tu não sabes que o hipopótamo debaixo de água ouve, e se ouve música vai-se embora. Dizendo de outro modo: a música de acompanhamento que eu tinha posto era como as do *western* americano, quando a 7^a. de cavalaria carrega (ataca). Eu tinha posto uma música como essa, foi o cinema que me tinham ensinado. Mas não, por isso, o cinema é o único meio de comunicação que permite a pessoas de uma outra cultura compreender a forma como as vemos e compreender a Etnografia que antes disso não compreendíamos nada e foi a partir desse momento que Damouré²¹ me disse: “Vamos fazer um filme de ficção. Entrámos num grupo de cinema e começamos a fazer toda a série. Há um caçador de leões que chegou e disse-me: “A caça ao hipopótamo, isso não é nada, venha à nossa terra é muito melhor! E fizemos durante 7 anos um filme sobre a caça aos leões - *La Chasse*

²¹ Damouré Zika, Lam Ibrahim Dia, Tallou Mouzourane

au lion à l'arc (1965). Por isso, de repente, o cinema criou um diálogo que eu nunca teria tido se escrevesse apenas os meus livros. Compreendes? É isso que é extraordinário. No domínio da informação de hoje, sobre a nossa própria sociedade, é muito importante. Infelizmente, creio que a nossa sociedade está pervertida pelo fluxo de informação e que quando se quer fazer um filme etnográfico sobre o nosso próprio grupo, a primeira pergunta que as pessoas fazem é: “Quando é que passa na televisão?” É esse o problema, o da difusão que virá - para que a avó possa ver, para que toda a gente possa participar. Isto é talvez a coisa mais difícil. Mas o futuro dirá, se há respostas. Em todo o caso, no âmbito de um inquérito em ciências humanas, aí sou categórico, é a maior descoberta que se pôde fazer nas ciências humanas. A um dado momento, quando eu ainda usava o termo Antropologia Visual, já não quero usar porque a Antropologia é a teoria do filme. A Antropologia será ou não visual? Penso que é verdade. A Etnografia será ou não visual? E é qualquer coisa de fabuloso ir para [estar com] os Dogon e projectar-lhes os filmes que Griaule fez nos anos 1930 [*Au Pays des Dogons* (1935), *Sous les Masques Noirs* (1938)]. É extraordinário! Há 5 anos projectámos um filme que é um pouco chauvinista e um pouco ridículo - *La Croisière Noire de Citroën*, (*O cruzeiro preto de Citroën*) filmado em 1924 e 25, e que mostra a chegada dos primeiros carros a Niamey.²² As pessoas presentes reconheceram o avô. Foi uma loucura! De repente as pessoas estão em frente de alguma coisa, e como é que isso se pode contar de outra maneira?

A improvisação é indispensável mesmo em grandes filmes. Falamos de uma das pessoas, de um dos cineastas mais notáveis que foi Jean Vigo. Jean Vigo morreu mesmo no fim da [realização do filme] *Atalanta* (1933) e temos neste livro *Jean Vigo, Œuvre de Cinéma*²³ o argumento do filme que ele tinha escrito. Isto passou-se na realidade? Ele prevê

²² O filme de Léon Poirier, descreve a uma expedição da Citroën de mais de 28 000 quilómetros, através de África, de Colomb-Bechar a Tananarive por Hoggar pelo Tchade, passando por Niamey (capital do Níger) em dez meses, de Outubro 1924 a Junho de 1925. O filme segundo Piault, “introduzirá uma ruptura na ordem das representações simplesmente exotizantes, ruptura que não oferece à Etnografia senão um modo de utilização didáctica e objectivante do cinema formalmente marcado pela ideologia colonial” <http://www.ufrgs.br/ppgas/ha/pdf/n2/HA-v1n2a03.pdf>

²³ Trata-se da *Jean Vigo, Œuvre de Cinéma*, Edição Cinémathèque française/L’Herminier, 1985.

o fim do filme. “O dono do navio *Atalanta* encontra a mulher que tinha sido vista por Michel Simon. Eles chegam, beijam-se e o filme vai acabar. A criança: Aqui estão eles, o pai Jules e Juliette sobre o reboque, perto do navio. A criança gritando fecha-se na cabina. A patroa e o pai Jules chegam. Na cabina, Jean acaba de fazer a sua toilette, arruma rapidamente o compartimento. Jean afasta-se. Jean e Juliette, frente a frente, embaraçados, de repente ouvem o barulho de um motor em andamento. Sorriem, lançam-se nos braços um do outro, rolam pelo chão, abraçados, felizes. Entrelaçados, agarrados pelo avião, o navio *Atalanta* arranca pelo rio acima” Quando chegaram à montagem o plano do avião não estava filmado. O operador de câmara do filme, Boris Kaufman era irmão de Dziga Vertov, isto são tudo famílias. . . . Boris Kaufman contou-me o trágico desta história. O malogrado Jean Vigo estava a morrer no hospital e disse a Kaufman: “É preciso fazer a sequência do *Atalanta*”. Mas ele diz: “Já não sei onde está o navio *Atalanta*. Ele diz: Não faz mal, temos de arranjar outro navio. Partem de avião. Sobrevoam efectivamente um navio e no momento da filmagem o motor do avião pára e o avião aterra de urgência, quase os matando todos (por pouco não os matando todos). No filme, tal como está montado, há esta passagem extraordinária onde de repente a imagem capota e é a palavra fim. Isto, evidentemente, é a realidade, pois Kaufman me contou isto.

O cinema é uma escola muito singular, por exemplo, procuro uma outra imagem absolutamente fantástica. O assistente de Jean Vigo que era simultaneamente o argumentista do filme, tornou-se o operador de câmara de Paul-Émile Victor, quando partiu para o país de Flaherty [Eskimo d’Ammassalik] com Fred Matter para filmar *Les Quatre du Groenland*²⁴ (1934-1935). Todas estas coisas se ligam.

Estou aqui porque um homem formidável que é Manoel de Oliveira me pediu para vir. Está a começar um filme - *Vale Abraão* (1993). Vi o Manoel aqui no Porto quando lhe deram o seu doutoramento *Honoris Causa* [1989] pela Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto. Ele tinha-me pedido para fazer parte do júri porque sabia que eu era

²⁴ O Filme apresenta o início da investigação de Paul- Emile Victor, explorador e etnólogo francês, apaixonado pela descoberta dos Pólos que em 1934 monta a primeira expedição polar permanecendo, com a sua equipa – o antropólogo Robert Gessain, o geólogo Michel Perez e o cineasta Fred Matter, um ano na Groenlândia com os Eskimos d’Ammassalik.

engenheiro. Por isso, há entre nós uma cumplicidade extraordinária. Eu digo-lhe sempre uma coisa que é verdade e que repito, como no festival de Locarno, há 3 meses, em que voltei a vê-lo e lhe disse: “És, para mim, a minha esperança de vida, tens mais dez anos do que eu, continuas a fazer filmes. Isto quer dizer que eu poderei continuar a fazer filmes [mais dez anos]. O cinema que fazemos é essa relação estranha entre realizadores...”

FILMOGRAFIA

Como Realizador

2003, *Le rêve plus fort que la mort*; 2002, *La vache merveilleuse*; 1997, *Faire-part: Musée Henri Langlois*; 1996, *Moi fatigué debout, moi couché*; 1996, *Une poignée de mains amies* (Portugal) (co-realizado com Manoel de Oliveira); 1993, *Madame L'Eau*; 1990, *Liberté, égalité, fraternité, et puis après...*; 1990, *Cantate pour deux généraux*; 1989, *Boulevards d'Afrique*; 1988, *Enigma*; 1987, *Brise-glace*; 1986, *Folie ordinaire d'une fille de Cham*; 1986, *Dionysos*; 1983, *Portrait de Raymond Depardon*; 1982, *Yenendi Gengel*; 1981, *Les deux chasseurs*; 1981, *Les cérémonies soixantaines de Sigui*; 1981, *Le renard pâle* (co-realizado com Germaine Dieterlen); 1980, *Capt'ain Omori*; 1980, *Ciné-mafia* (ciné-rencontre de Joris Ivens, Henri Storck et Jean Rouch); 1978, *Simi Siddo Kuma*; 1977, *Ciné-portrait de Margaret Mead*; 1977, *Fête des Gandyi Bi à Simiri*; 1977, *Le griot Badye*; 1977, *Hommage à Marcel Mauss por Germaine Dieterlen*; 1977, *Hommage à Marcel Mauss por Paul Levy*; 1977, *Makwayela* (Moçambique, co-realizado com Jaques d'Arthuys); 1977, *La mosquée du Chah à Ispahan*; 1976, *Babatu, les trois conseils*; 1976, *Médecines et médecins*; 1976, *Rythmes de travail*; 1977, *Fara Tondi*; 1975, *Initiation*; 1975, *Souna Kouma*; 1974, *La 504 et les foudroyeurs* (filme publicitário); 1974, *Cocorico ! Monsieur Poulet*; 1974, *Pam Kuso Kar*; 1974, *Toboy Tobaye*; 1974, *Le Dama d'Ambara* (co-realizado com Germaine Dieterlen); 1973, *Sigui 73: L'auvent de la circoncision*; 1973, *Yenendi de Boukoki*; 1973, *Dongo Hori*; 1973, *L'enterrement du Hogon*; 1973, *Hommage à Marcel Mauss: Taro Okamoto*; 1973, *Sécheresse à Simiri*; 1973, *V.W.Voyou*

(filme publicitário) 1973, *Le foot-girafe ou l'alternative* (filme publicitário) 1973, *L'An 01* (co-realizado com Jacques Doillon, Gédé & Alain Resnais - Rouch a realizou as cenas do Niger) 1973, *Funérailles de femme à Bongo* 1972, *Horendi* 1972, *Sigui 72: les pagnes de lamé* 1972, *Tanda Singui* 1972, *Bongo, les funérailles du vieil Anaï* 1971, *Architectes Ayrou* 1971, *Rapports mères-enfants en Afrique* 1971, *Sigui 71: la dune d'Idyeli* 1970, *Petit à petit* 1970, *Taway Nya, la mère* 1970, *Porto Novo, la danse des reines* 1970, *Sigui 70: les clameurs d'Amani* 1970, *Yenendi de Yantala* 1970, *Yenendi de Simiri* 1969, *Sigui 69: la caverne de Bongo* 1969, *Yenendi de Karey Gorou* 1969, *Un lion nommé l'américain* 1968, *La révolution poétique: Mai 68* 1968, *Sigui 68: les danseurs de Tyogou* 1968, *Yenendi de Gangel* 1968, *Wanzerbe*; 1967, *Jaguar*; 1967, *Dauda Sorko*; 1967, *Sigui 67: l'enclume de Yougo*; 1967, *Yenendi de Simiri*; 1967, *Yenendi de Kongou*; 1967, *Yenendi de Boukoki*; 1967, *Yenendi de Goudel*; 1967, *Yenendi de Kirkissey*; 1967, *Royale goumbe*; 1967, *Yenendi de Gamkalle*; 1967, *Yenendi de Gourbi Beri*; 1967, *Tourou et Bitti*; 1967, *Faran Maka Fonda*; 1966, *Batteries Dogon* (ou Tambours de pierre); 1966, *Dongo Horendi*; 1966, *Dongo Yenendi, Gamkalle*; 1966, *Koli-Koli*; 1966, *Sigui 66: année zéro*; 1965, *Alpha noir*; 1965, *Fêtes de novembre à Bregbo* (co-realizado com Colette Piault); 1965, *La chasse au lion à l'arc*; 1965, *Hampi*; 1965, *Musique et danse des chasseurs Gow*; 1965, *La goumbe des jeunes noceurs*; 1964, *Gare du nord* (c.m para a série *Paris vu par ...*); 1964, *Les veuves de quinze ans* (c.m para a série *Les adolescentes*); 1964, *L'Afrique et la recherche scientifique*; 1963, *Le cocotier*; 1963, *Le palmier à l'huile*; 1963, *Sakpata*; 1963, *Rose et Landry*; 1962, *Abidjan, port de pêche*; 1962, *Le Mil*; 1962, *Les pêcheurs du Niger*; 1962, *Urbanisme africain*; 1962, *La punition*; 1962, *Fête de l'indépendance du Niger*; 1962, *Monsieur Albert prophète*; 1961, *Les ballets de Niger*; 1961, *Niger, jeune république* (co-realizado com Claude Jutra); 1960, *Chronique d'un été* (co-realizado com Edgar Morin); 1959, *La pyramide humaine*; 1958, *Moi, un noir*; 1957, *Moro Naba*; 1956, *Baby Ghana*; 1955, *Mammy Water*; 1954, *Les maîtres fous*; 1952, *Les fils de l'eau*; 1951, *Cimetière dans la falaise*; 1951, *Les gens du mil*; 1951, *Yenendi, les hommes qui font la pluie*; 1950, *Bataille sur le grand fleuve*; 1949, *La circoncision*; 1949, *Les magiciens de Wanzerbé*; 1948, *Hombori*; 1948, *Initiation à la danse des*

possédés; 1947, *Au pays des mages noirs*.

Como ACTOR *La momie à mi-mots* de Laury Granier 1998; *Chêne de vie* de Dylan Verrechia 1998; *Le fils de Gascogne* de Pascal Aubier 1995; *Brise-glace* de Jean Rouch & Raoul Ruiz 1987; *Chronique d'un été* de Jean Rouch 1961.

JEAN ROUCH & VOZ - OFF *Cinéma Vérité: Defining the Moment* de Peter Wintonick. 1999; *Verger: Mensageiro Entre Dois Mundos* de Lula Buarque de Holanda 1998; *Faire-part: Musée Henri Langlois* de Jean Rouch 1997; *Rouch in Reverse* de Manthia Diawara 1995; *Civilisation: L'homme et les images* 1967 (TV); *Cinéma de notre temps: La nouvelle vague par elle-même* de André S.Labarthe & Robert Valey 1964 (TV); *Monsieur Albert prophète* de Jean Rouch 1963 (narrador); *Jean Rouch* de Jean Brismée & André Delvaux 1962 (TV); *Les fils de l'eau* de Jean Rouch 1958 (narrador); *Les maîtres fous* de Jean Rouch 1955 (narrador), *Jean Rouch - Premier film, 1947-1991* de Dominique Dubosc (1991).

Publicações – Livros e Artigos de Jean Rouch

"A Conversation with Jean Rouch,"with L. Taylor, em *Visual Anthropology Review*, no. 1, 1991.

"A propos des films ethnographiques,"em *Positif* (Paris), nos. 15/16, 1955.

"Ciné-transe: The Vision of Jean Rouch,"uma entrevista com D. Yarkir, em *Film Quarterly* (Berkeley), Spring 1978.

"Cocorico monsieur le Président,"uma entrevista com Sabouraud, em *Cahiers du Cinéma* (Paris), July-August 1987.

"Je suis mon premier spectateur,"uma entrevista com L. Marcorelles, em *Avant-Scène du Cinéma* (Paris), March 1972.

"Jean Rouch in Conversation,"uma entrevista com James Blue, em *Film Comment* (New York), Primavera de 1967.

"Jean Rouch, 54 ans sans trépied,"uma entrevista com J.P. Colleyn, em *Cinémaction* (Courbevoie), Maio de 1992.

"Jean Rouch: A Pastoral Perspective,"uma entrevista com H. Naficy, em *Quarterly Review of Film Studies* (Pleasantville, New York), no. 3, 1979.

"Le caméra comme lien social: cinéma direct et ciné-transe,"em *Cinémaction* (Courbevoie), Janeiro de 1989.

"Le Film ethnographique,"em *Ethnologie générale, Encyclopédie de la Pléiade*, Paris, 1968.

"Migrations au Ghana (Gold Coast) - Enquête 1953–55,"em *Journal de la Société des Africanistes*, no. 26, 1956.

"Note sur les problèmes techniques soulevés par l'expérience Super 8"em *Cahiers du Cinéma* (Paris), Janeiro de 1979.

"Situation et tendances du cinéma en Afrique"em *Catalogue des Films Ethnographiques sur l'Afrique noire* (Unesco), 1967.

"Superserious-8: Chronicle of a Master,"uma entrevista com T. Treadway, em *Filmmakers Monthly* (Ward Hill, Massachusetts), Junho de 1981.

"The Camera and the Man,"em *Principles of Visual Anthropology*, editado por Paul Hockings, The Hague, 1975.

"The Politics of Visual Anthropology,"uma entrevista com D. Georgakas e outros, em *Cineaste* (New York), Verão de 1978.

“De “Jaguar” à “Petit à petit””, Jean-André Fieschi (entrevista) em Cahiers du cinéma, nº200-01, Abril-Maio de 1968.

“Entretien avec Jean Rouch”, Eric Rohmer et Louis Marcorelles (entrevista), Cahiers du cinéma, nº144, Junho de 1963.

“Entrevista com A. Rodrig”, em *Cinématographe* (Paris), Abril de 1985.

“Entrevista com Borjana Mateeva”, em *Kino* (Sófia), no. 3, 1998.

“Entrevista com Enrico Fulchignoni”, em *Positif* (Paris), Janeiro 1982.

“Entrevista com F. Maggi, e G. Maggi”, em *Cinémaction* (Courbevoie), no. 4, 1996.

“Entrevista com Gilles Marsolais”, em *24 Images* (Montreal), Novembro-Dezembro de 1989.

“Entrevista” em *Ecran* (Paris), Março de 1977.

“Entrevista”, em *Movie* (London), Abril de 1963.

“Filme Etnográfico e Antropologia Visual, Jean Rouch”, DVD, CEMRI – Laboratório de Antropologia Visual, Universidade aberta, 2004.

“Jean Rouch” Secção de *Framework* (Norwich, England), Outono de 1979.

Publicações sobre Jean Rouch

Hommage à Jean Rouch (1917-2004) - Parcours D'un Ethno-Cinéaste (2004), Hors Champ.

Hommage à Jean Rouch, Cyril Béghin, Charlotte Garson et Yann Lardeau, Cahiers du cinéma, nº589, Abril de 2004.

Jean Rouch, le renard pâle. Catalogue de la rétrospective de Turin, Sergio Toffetti (dir.), Editions du Centre culturel français de Turin, 1992

Jean Rouch, ou le ciné-plaisir, collection *Cinémaction* nº 81- édition L'harmattan, 1996

Jean Rouch, un griot gaulois, collection *Cinémaction* nº 17- édition L'harmattan, 1982

Jean Rouch. Catalogue de la rétrospective, Galerie nationale du Jeu de Paume, Editions du Jeu de Paume, 1992

STOLLER, Paul, *The Cinematic Griot: The Ethnography of Jean Rouch*, Chicago: University of Chicago Press, 1992

STOLLER, Paul, *Jaguar: A Story of Africans in America*, Chicago:

University of Chicago Press, 2000

Sítios na WEB e publicações on-line

Biografia e filmografia de Jean Rouch – CFE - <http://www.comite-film-ethno.net/rouch/rouch.htm>

Blog do NAU - USP - www.n-a-u.org/mural/2004/02/jean-rouch.html

Cadrage.net: 1ère revue en ligne universitaire française de cinéma - Hommage à Jean Rouch

Maître du Désordre 2004 - <http://www.cadrage.net/dossier/rouch.htm>.

Cineclub de Compostela - <http://cineclubedecompostela.blogaliza.org/files/2007/04/entrevista-jean-rouch.pdf>

COSTA, Ricardo A outra Face do Espelho, Jean Rouch e o "outro" <http://www.geocities.com/rctexts/espelho.pdf>, 2000

MENEZES, Paulo, *Les Maîtres Fous*, De Jean Rouch Questões epistemológicas da relação entre cinema documental e produção de conhecimento <http://www.scielo.br/pdf/rbcsoc/v22n63/a07v2263.pdf>, 2007

Jean Rouch Tribute - <http://www.der.org/jean-rouch>.

Filmes sobre Rouch

Cinéma Vérité: Defining the Moment (1999), Peter Wintonick, The National Film Board of Canada

Conversations With Jean Rouch (2004), Ann Mcintosh em colaboração com Documentary Educational Resources, EUA

Encontros: com Jean Rouch (1995) José da Silva Ribeiro, Lisboa: Universidade Aberta

Filme Etnográfico e Antropologia Visual – Jean Rouch (2004) José da Silva Ribeiro, CEMRI – Laboratório de Antropologia Visual, Universidade Aberta

Jean Rouch and his Camera in the Heart of Africa (1986) Philo Bregstein e Dutch Television.

Jean Rouch Premier film 1947-1991 (1991) Dominique Dubosc, KINOFILM.

Jean Rouch Subvertendo Fronteiras (2000) Ana Ferraz, Edgar Cunha e Paula Morgado, LISA, USP, Brasil.

L'inventaire de Jean Rouch (1993) Guillaume Casset et Julien Donada,

Mosso Mosso : Jean Rouch comme si (1998) Jean-André Fieschi

Paroles - entretiens avec Jean Rouch, Germaine Dieterlen e Brice Ahounou (2006) Ricardo Costa,

Rouch in Reverse (1995) Manthia Diawara, New York.

Rouch on the future of Visual Anthropology - http://www.youtube.com/watch?v=ZFNGL_Wrsp8.

Rouch's Gang (1993) Steef Meyknecht, Dirk Nijland and Joost Verhey, Holanda

Screening Room: Jean Rouch (1980), Robert Gardner com Boston Television e Center of Visual Arts de Harvard, EUA.

Vingt petites tours 20 - Jean Rouch cinéaste vrai (1989) Philippe Truffault et Michel Gondry.

Bibliografia Geral

“Cinéma. Les ateliers Varan soufflent leurs vingt bougies. Ou comment le documentaire peut aider les pays à l'indépendance neuve ou sans images d'eux-mêmes” *l'humanité 20 Octobre 2001*

ALVES COSTA, Catarina, “Philippe Constantini entrevistado por Catarina Alves Costa” *Imagens do Mundo, mostra do cinema etnográfico francês*, Lisboa: CEAS / ISCTE, CEMRI / UA e Serviço Cultural da Embaixada de França, 1995

ARLAUD, Jean, *O Cinema É Como Uma Dança, Entrevista com Jean Arlaud, cineasta e antropólogo*, BIEV (Banco de Imagens e Efeitos Visuais - PPG Antropologia - UFRGS), 2004

BALIKCI, Asen, “Anthropologists and Ethnographic Filmmaking” in Jack R. Rollwagen (ed.), *Anthropological Filmmaking*: 31-45, Harwood Academic Publishers, 1992

BANKS, Marcus, *Visual Methods in Social Research*. London: Sage, 2001

BANKS, Marcus e MORPHY, Howard, *Rethinking Visual Anthropology*, Yale University Press, 1997

- BELTING, Hans, *Pour une Anthropologie des Images*, Paris: Gallimard, 2004
- BRIGARD, Emilie de, "Historique du Film Ethnographique" in *Cahiers de l'Homme, pour une anthropologie visuelle*: 21-51, 1979
- CHIOZZI, Paolo, *Antropologia Visuale. Riflessioni sul film etnografico con bibliografia generale*, Florença: La Casa Usher, 1984
- CRAWFORD, Peter Ian e TURTON, David, *Film as ethnography*, Manchester: Manchester University Press, 1992
- DEVANNE, Laurent, "Jean Rouch, cinéaste" (entrevista), *Cahiers du Cinéma* n° 296, 1979
- FRANCE, Claudine de, *Cinéma et Anthropologie*, Paris: Editions De La Maison des Sciences De L'Homme, 1989 [*Cinema e Antropologia*, tradução Marcius Freire, Campinas: Editora da Universidade Estadual de Campinas-Unicamp, 1998]
- FRANCE, Claudine de, *Du Film Ethnographique à l'Anthropologie Filmique*, textes rassemblés et présentés par Claudine de France, Bruxelles, Paris, Bâle: Éditions des Archives Contemporaines, 1994 [*Do Filme Etnográfico à Antropologia Fílmica*, Tradução Marcius Freire, Campinas: Editora da Universidade Estadual de Campinas-Unicamp, 2000]
- GINSBURG, Faye, "Não necessariamente o filme etnográfico: traçando um futuro para a Antropologia Visual" in *Imagens em Foco, Novas Perspectivas em Antropologia*,: 31-54, 1999
- GRANJA, Vasco, *Dziga Vertov*, Lisboa: Livros Horizonte, 1981
- GRIMSHAW, Anna, *The Ethnographer's Eye, ways of seeing in modern anthropology*, Cambridge: University Press, 2001
- HARLAN, Thomas, *Torre Bela*, colaboração de Jacques D'Arthys, Lisboa: Público, 1977
- LATOUR, Bruno, *A Vida em Laboratório*, São Paulo, Relumé-Dumará, 1999.
- MACDOUGALL, David, *Transcultural cinema*, Princeton: Princeton University Press, 1998
- MALINOWSKI, Bronislaw, *Los Argonautas del Pacífico Occidental*, Barcelona: Península, 1973
- MARSOLAIS, Gilles, *L' Aventure du Cinéma Direct*, Paris: Editions Seghers, 1974
- MEAD, Margaret, "L'Anthropologie Visuelle dans une Discipline Ver-

bale” in *Cahiers de l’Homme, pour une anthropologie visuelle*: 13-20, 1979

PARK, Robert Ezra, *Human Communities: the City and Human Ecology* Glencoe, Ill: The Free Press, 1952

PETRIC, Vlada, *Constructivism in Film, the Man with the Movie Camera, a cinematic analysis*, Cambridge University Press, 1993

PIAULT, Marc-Henri, *Filmer en Ethnologie*, Conferência apresentada na Universidade Aberta, Lisboa, 1993

PIAULT, Marc-Henri, *Seminário de Antropologia Visual* (audio) Universidade Aberta, Lisboa, 1993

PIAULT, Marc-Henri, *Anthropologie et Cinéma*, Paris: Nathan Cinéma, 2000

PLATINGA, Carl R., *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*, Cambridge University Press, 1997

RABINOW, Paul, *Making PCR: A Story of Biotechnology*, The University of Chicago Press, 1996

RABINOW, Paul, *Marking Time: On the Anthropology of the Contemporary*, Princeton University Press, 2007

RIBEIRO, José, “Cem Anos de Imagens do Mundo, panorama do cinema etnográfico francês”, *Imagens do Mundo, mostra do cinema etnográfico francês*, Lisboa: CEAS / ISCTE, CEMRI / UA e Serviço Cultural da Embaixada de França, 1995

RIBEIRO, José da Silva, “*Maîtres Fous*, um desafio de Rouch aos antropólogos” in *Trabalhos de Antropologia e Etnologia*, Vol 40, 195-202, 2000

RIBEIRO, José da Silva, *Antropologia Visual, da minúcia do olhar ao olhar distanciado* Porto: Edições Afrontamento, 2004

RIBEIRO, José da Silva, *Jean Rouch: Filme Etnográfico e Antropologia Visual*, Filme – DVD. CEMRI – Laboratório de Antropologia Visual, Universidade Aberta, 2005

RIBEIRO, José da Silva, “Notas para um debate em Antropologia visual”, 2007, http://www4.mackenzie.com.br/fileadmin/Editora/Revista_Arte_Historia_Cultura/Revista_20Mack._20Arte_20jose_20da_20silva_20ribeiro_2006.pdf.

RIBEIRO, José da Silva, *Antropologia Visual e Hipermedia* (Livro + DVD) Porto: Edições Afrontamento, 2007

ROLLWAGEN, Jack R. (ed.), *Anthropological Filmmaking*, Harwood Academic Publishers, 1992

RONY, Fatimah Tobing, *The Third Eye. Race, cinema, and ethnographic spectacle*, Durham, London: Duke University Press, 1996

ROUCH, Jean, "Le Film Ethnographique" in *Ethnologie Générale*, Paris: Gallimard, 1968

ROUCH, Jean, "La Caméra et les Hommes" in *Cahiers de l'Homme, pour une anthropologie visuelle*:53-71, 1979

ROUCH, Jean, "Du Cinéma Ethnographique à la 'Caméra de Contact'" in Alexis Martinet (coordonné par) *Le Cinéma et la Science*, 182-195, Paris: CNRS Éditions, 1994

ROUCH, Jean, "Le Commentaire Improvisé à L'image", entretien avec Jean Rouch, propos recueillis par Jane Guéronnet et Philippe Lourdou in Claudine de France (textes rassemblés et présentés par), *Du Film Ethnographique à l'Anthropologie Filmique*: 159-166, Bruxelles, Paris, Bâle: Éditions des Archives, Contemporaines, 1994

ROUCH, Jean, "Os Pais Fundadores. Dos "antepassados totémicos" aos investigadores de amanhã" in *Imagens do Mundo, mostra do cinema etnográfico Francês*: 11-18, UA/ISCTE, 1995

ROUCH, Jean, *Les Hommes et les Dieux du Fleuve, 1941-1983*, Paris: Artcom, 1997.

RUBY, Jay, Visual Anthropology. In *Encyclopedia of Cultural Anthropology*, David Levinson and Melvin Ember, editors. New York: Henry Holt and Company, vol. 4:1345-1351, 1996

RUBY, Jay, "Los últimos 20 años de Antropología visual – una revisión crítica", 2007, <http://www.antropologiavisual.cl/ruby.htm>

SADOUL, George, *Dziga Vertov*, Paris: Editions Champ Livre, 1971

SUSSEX, Elizabeth, *The Rise and Fall of British Documentary*, Berkeley: University of California Press, 1975

WANONO, Nadine, *Fragmentos da história de Moçambique em Super 8 mm* consultado em Dezembro de 2007
<http://www.xiconhoca.com/indices/MocambiqueCultural.htm>.

WEINBERGER, Eliot, "The Camera People" in Lucien Taylor (ed.) *Visualizing Theory, selected essays from V.A.R., 1990-1994*: 3-26, New York and London: Routledge, 1994