

OS MOVIMENTOS DE CONSTRUÇÃO IDENTITÁRIA DE EX COLÔNIAS FRANCESAS NA ÁFRICA SOB A ÓTICA ROUCHIANA: O olhar da Metrópole como construtor da identidade das ex-colônias

MARÍLIA NUNES SOARES

Resumo

Jean Rouch começa sua trajetória no cinema etnográfico a partir de experiências em terras africanas. Primeiramente formado em engenharia civil, viaja para trabalhar no Níger (África) com construções públicas, mas logo envereda para áreas de estudos etnológicos a partir da observação sobre povos e culturas africanas, especificamente a partir do momento em que foi familiarizado com o ritual de possessão espírita dos Songhay. A análise do trabalho etnográfico de Jean Rouch, de suas influências no meio de ação e da particularidade de sua antropologia audiovisual na cena etnocinematográfica, também pode ser observada e melhor explanada por meio de teorias pós-coloniais. O cinema proposto por Jean Rouch com uma análise internacional não é totalmente conhecido, sendo escasso, tendo poucos estudos sobre ele na área das Relações Internacionais e muito a se pesquisar, visto que os cenários políticos da época são de ordem conflituosa e de mudança social o que automaticamente gera demandas de estudo neste âmbito.

INTRODUÇÃO

O cinema etnográfico – também conhecido como “documentário *tout court*” - consiste em uma vertente antropológica denominada antropologia audiovisual - ferramenta de investigação que baseia-se em registros audiovisuais para pesquisa. Tal mecanismo tem como um de seus mais célebres realizadores o engenheiro e antropólogo francês Jean Rouch, sendo também um dos pioneiros nos chamados *cinema direct* e cinema verdade – onde explora-se a proposta da mínima intervenção entre o cineasta, a câmera e o que nela é capturado; tais vertentes utilizam tipos específicos de câmera, como a de 16mm, por sua leveza; sendo válido ressaltar também que ambos os termos (cinema direto e cinema verdade) constantemente são utilizados como sinônimos, mas que em sua composição têm elementos distintos. Tais realizações trazem à tona universos e experiências não tão conhecidas, assim como um diálogo entre a realidade e a ficção – do que isso realmente se trata e até onde a visão de mundo e a intencionalidade de quem maneja a câmera interfere no conjunto fílmico.

Nascido em 31 de maio de 1917 em Paris, capital da França, Jean Rouch começa sua trajetória no cinema etnográfico a partir de experiências em terras africanas. Primeiramente formado em engenharia civil, viaja para trabalhar no Níger (África) com construções públicas, mas logo envereda para áreas de estudos etnológicos a partir da observação sobre povos e culturas africanas, especificamente a partir do momento em que foi familiarizado com o ritual de possessão espírita dos Songhay.

Além de sua participação no exército aliado em 1945, o cineasta francês ingressa também ao movimento de separação nacional africana contra a colonização Francesa com as forças de libertação, em Dakar, tendo a grande maioria de sua obra baseada no estudo das ex-colônias europeias na África e suas transformações ocorridas pelas influências colonizadoras. Tal movimento contra as colonizações francesas no continente africano tornava-se forte entre artistas e intelectuais do meio francês na época. Rouch falece num acidente de carro em Bimi N'konni na Níger em 2004 aos 67 anos de idade, tendo produzido, além de filmes, obras escritas como: “*Et le Blanc et le Noir seront amis - Carnets de mission 1947-1951: Postface de Marie-Isabelle Merle des Isles*”, “*La religion et la magie Songhay*”, “*Ciné Ethnography*” “*Eguéréou: Niger, d'une rive l'autre, 1953-1977*” dentre outros.

O etnólogo francês tem como dois de seus grandes mentores os antropólogos Marcel Mauss e Marcel Griaule, ambos com grande peso no começo de seus trabalhos na área. Durante sua formação antropológica na França, Rouch participou do *Comité National de la Recherche Scientiphique* (Comitê Nacional da Pesquisa Científica), sendo uma de suas características como cientista social a utilização da mistura do cinema com a arte. Em 1953 torna-se um dos fundadores do *Comité du film ethnographique* (Comitê do filme etnográfico), transformando-se mais tarde numa das grandes influências do movimento da *Nouvelle Vague*.

Os filmes de Jean Rouch podem ser divididos em três grupos, denominados como: registros etnográficos, os mesmos sendo filmes etnográficos por excelência; filmes de psicodramas ou filmes de improviso - nesses pode existir uma intervenção dos próprios personagens e, a partir dessa intervenção é possível constituir a verdade, conhecido, em outras palavras como “o real imaginado” - onde os filmes, compostos por longas durações de planos sequências compostas por improviso, não roteiro; e os cinemas de “ficção” (utiliza-se as aspas pelo teor não ser por completo ficcional).

A análise do trabalho etnográfico de Jean Rouch, de suas influências no meio de ação e da particularidade de sua antropologia audiovisual na cena etnocinematográfica, também

pode ser observada e melhor explanada por meio de teorias pós-coloniais, dentre as que serão trabalhadas posteriormente, é possível citar as visões de Stuart Hall e visões teóricas internacionais sobre o próprio pós colonialismo, como a partir de apresentações de ideias de Nogueira e Messari e Ballestrin, assim como a contribuição de outras áreas de estudo, como Menezes e Gonçalves, com outras visões – críticas positivas e negativas - sobre o trabalho do cineasta e sua influência nos países africanos onde filmou, dirigiu e interagiu, primordialmente, analisando a interferência de Jean Rouch e de sua visão na construção do olhar das próprias ex-colônias francesas, levando a questionamentos sobre como a influência do olhar do pesquisador pode ser ativa na formação das identidades das ex-colônias e, também, como a construção da identidade das mesmas é vista pela ótica cinematográfica de Rouch – o presente artigo prioriza a abordagem de um filme em particular: *Les Maîtres fous* (1955) e uma rápida abordagem sobre a imigração de populações francófonas do território africano para a França e as situações de estabilização destas populações, visto em *Chronique d'un été* (1961), filme feito em parceria com Edgar Morin.

A importância do tipo de análise proposta nesse trabalho para o ramo das Relações Internacionais é a abordagem de um tipo de instrumento de difusão de conhecimento em âmbito global e de disseminação de valores. Pois, o cinema tem dimensões políticas capazes de enredar processos de configurações culturais que operam na construção de etnicidades e identidades, no que diz respeito ao tipo de cinema posto em análise.

O cinema proposto por Jean Rouch com uma análise internacional não é totalmente conhecido, sendo escasso, tendo poucos estudos sobre ele na área das Relações Internacionais e muito a se pesquisar, visto que os cenários políticos da época são de ordem conflituosa e de mudança social o que automaticamente gera demandas de estudo neste âmbito.

OS MESTRES LOUCOS

Para a possível compreensão da análise sobre o tema abordado, é preciso que o entendimento do que é entendido como “pós-colonialismo”. Segundo Ballestrin:

Depreendem-se do termo “pós-colonialismo” basicamente dois entendimentos. O primeiro diz respeito ao tempo histórico posterior aos processos de descolonização do chamado “terceiro mundo”, a partir da metade do século XX. Temporalmente, tal ideia refere-se, portanto, à independência, libertação e emancipação das sociedades exploradas pelo imperialismo e neocolonialismo – especialmente nos continentes asiático e africano. A outra utilização do termo se refere a um conjunto de contribuições teóricas oriundas principalmente dos estudos literários e culturais, que

a partir dos anos 1980 ganharam evidência em algumas universidades dos Estados Unidos e da Inglaterra. (Ballestrin 2013:2)

Esses dois entendimentos sobre o termo são de grande valia para começar a se pensar num pós-colonialismo nas Relações Internacionais e em todas as outras áreas das ciências humanas que o termo abrange. A percepção sobre a análise do pós-colonial é compreendida também, em grande medida, como uma “tensão entre dois lados”, não necessariamente tão opostos assim, mas que estão num meio dual de interpretações no que diz respeito às relações que esses lados abrangem. A partir deste aspecto, é possível partir de um ponto crucial para o entendimento das relações internacionais e do pós-colonialismo (Nogueira e Messari 2005:228) algumas dessas relações podem ser as entre colonos e colonizados, além da própria relação dos lugares, no sentido de “ex-colônias” e “ex metrópoles” e no que se refere à diáspora, as teias de relações entre imigrantes - internos ou externos - e hóspedes “*impuseram nossos desafios a uma disciplina ancorada na distinção entre o interno e o externo, o doméstico e o internacional*” (Nogueira e Messari 2005:228). Ambos autores ainda elucidam que “*o movimento pós-colonial transgride as fronteiras e as questiona para poder estabelecer novos espaços e novas relações. Não surpreende, então, o lugar central que as questões de imigração e de comunidades imigrantes sejam nacionais ou internacionais, ocupam*” (Nogueira e Messari 2005:228)

Em território africano, é possível concluir que não é apenas um continente que recebeu grande números de intervenções de âmbito externo nas formações dos seus Estados Nação por nações imperialistas, não apenas em um período de tempo determinado, mas em sucessões de períodos de tempo determinados. Passando por processos como a transculturação, (re)construção das imagens de si e dos Outros e outros determinantes, quase sempre moldados a partir de uma maneira de percepção Ocidental. Nesse sentido, Hall percebe tais movimentos em continente africano e afirma que “*sabemos que o termo “África” é, em todo caso, uma construção moderna, que se refere a uma variedade de povos, tribos, culturas e línguas cujo principal ponto de origem comum situava-se no tráfico de escravos*” (Hall 2003:26). Demonstrando a heterogeneidade que abrange a África e como sua identidade foi pré-concebida por olhares externos.

Sobre o que diz respeito ao trabalho de Jean Rouch no território africano, é possível perceber de cara a grande influência que seus filmes tiveram para uma análise da África, mais especificamente de países como o Níger, Costa do Marfim e Gana, em cenário internacional,

ao reproduzir uma visão da sociedade e grupos que ali eram formados e as mudanças influenciadas pelo externo. Como Gonçalves inteira:

“Rouch produzia, assim, em meados da década de 50, imagens de um momento importante na história da África. Assim, *Os Mestres Loucos*, *Eu, Um Negro* e *Jaguar* ao mesmo tempo que mostram ‘por dentro’ o movimento de transformação da África apontam para o seu devir, produzindo um conjunto de imagens bastante homogêneas sobre este momento crucial na constituição das novas sociedades africanas” (Gonçalves 2008:29)

O autor também alerta para a inevitável falta de completa parcialidade do trabalho, quando diz que “*se nos resta apenas os escritos sobre os fatos e não os fatos, alcançamos não a verdade dos fatos mas a produção da verdade de Rouch sobre os fatos*” (Gonçalves 2008:25).

A influência gerada por Rouch nas formações de valores e identitários é válida de ser ressaltada, já que o seu trabalho gerou interesses e novas perspectivas para os nativos dos lugares por onde trabalhava, fazendo alguns ao seu redor perceberem de maneiras diferentes suas próprias construções, como o caso de Damouré Zika, assistente e amigo de Rouch, que o acompanhou em diversos trabalhos, juntamente com outros africanos. Tal elemento é importante de ser percebido principalmente a partir da ideia obtida nos trabalhos de Rouch de que a câmera era um elemento participante e que a mesma passaria de forma quase automática para as mãos do que estavam, antes, frequentemente na frente da câmera. (Gonçalves 2008:21)

Entrando mais no universo cinematográfico de Jean Rouch para que assim, sob tal ótica, perceber a construções identitárias e seus processos, é possível analisar o filme “*Os mestres loucos*” produzido em 1955 e que segundo Gonçalves “ao fazer uma reflexão sobre o colonialismo, produz um debate essencial sobre a alteridade, nós/outros” (Gonçalves 2008:29-30) Acrescentando a fala de Stoller ao explicar o filme:

Os mestres loucos talvez seja um dos filmes mais conhecidos e exibidos de Jean Rouch. O filme trata de um ritual de possessão dos *hauka*, trabalhadores migrantes de Songhay do Níger que residem em Accra, Gana. Os *hauka* são os espíritos dos ‘mestres coloniais’ representados por personagens dos exércitos francês e britânico. Na língua songhay-zerma, *hauka* significa ‘louco’ e assim os Songhay consideram os espíritos *hauka* como loucos que fazem coisas fora do comum, acentuando o lado burlesco e de imitação das autoridades do colonialismo inglês e francês (Apud Gonçalves 2008:33 Stoller, 1992b:145)

E a de Asch:

“Rouch, tomando a parte pelo todo, destaca um único evento na vida dos membros da seita *hauka* e a partir dele, do ritual propriamente dito, trata da possessão, das

relações com o colonialismo, com a migração e a moderna vida de Accra” (apud Gonçalves 2008:33 Asch et alii, 1973:183)

Os mestres loucos, começa, desde o princípio do filme, narrado por Rouch, tratando sobre mudanças transformadoras na África de feição colonizada e que se depara com as consequências da mesma, com a passagem que narra o filme documental apresentado e começa com “*vindos da mata para as cidades da África negra, os jovens se deparam com a civilização mecânica. É assim que surgem os conflitos e as novas religiões. Foi assim que se formou em 1917 a seta dos hauka*” (Rouch, 1955)

Os *hauka* são a sociedade ocidental interpretada pela visão “dos Outros” sobre “os nós”, sendo assim os *hauka* que colocava em questão através de um ritual de possessão as formas de se representar a sociedade a eles apresentada. (Gonçalves 2008:62). Tal reflexão sobre o assunto não agradou a todos, tendo sido também proibido pela Rainha da Inglaterra e condenado por intelectuais da época, criando vários sentimentos, sejam positivos ou negativos. Os motivos são vários, principalmente porque a visão imperialista ainda era muito evidente e por esse motivo até os mais estudiosos e “desprendidos” de tal ótica, por fim, ainda carregavam elementos estreitamente ocidentais e, ao serem percebidos com tanta alteridade, não se viram por satisfeitos, como o próprio Rouch afirmou, a exemplo:

Para Griaule, este filme era o retrato insustentável de sua própria sociedade, por atores rituais africanos representando nosso próprio papel de gente brutal e babando de raiva com gestos (...) ridículos; para os africanos era mais uma vez a imagem de selvagens comendo um cachorro; para o surrealista Luc de Heusch era a imagem escandalosa, corrosiva e, portanto, irrefutável da nossa própria sociedade (Apud Gonçalves 2008:37 Rouch)

Um questionamento feito por Gonçalves ainda sobre as reações que o filme provocam deveria ser enfatizado: “*Será que o que nos incomoda é a racionalidade que Rouch dá ao ritual e não nos deixa imergir na nossa própria representação das forças inexplicáveis, do não-visto, do não-ocidental?*” (Gonçalves 2008:68). A obra, que “durante muito tempo proibido na África ele é considerado hoje pelos jovens intelectuais nigerianos como ‘a imagem mais exata existente sobre o colonialismo’” (Apud Gonçalves 2008:64 Rouch 1989b:186)

Algo necessário de ser percebido é as inúmeras maneiras desse polêmico trabalho ser percebido. Seja de uma maneira ocidental, precisando de cautela em sua propagação, a exemplo do ocorrido quando:

Uma senhora, depois da exibição, pediu a Rouch uma cópia. Rouch perguntou naturalmente para que ela queria uma cópia do seu filme e ela se justificou dizendo que queria exibir o filme no sul dos estados unidos, de onde vinha, para provar que os negros eram realmente selvagens. Este evento fez com que Rouch pudesse compreender mais uma vez o não controle sobre as imagens que produzia, o que o fez restringir as cópias do filme a cine-clubes e aos cinemas de arte com receio de fornecer argumentos, contrários à proposta do filme, sobre a percepção da imagem dos negros e sobre o racismo (Apud Gonçalves 2008:38; Rouch; Ousmane, 1996:106)

A influência da perspectiva e do olhar, tanto nesse caso, do centro para o centro e todas as interpretações que tal relação acarreta, tanto do centro na interferência na formação da identidade da periferia, sendo bastante perceptível a partir da relação que o próprio Rouch tem com seus colegas africanos, que ao conhecer o seu trabalho começaram a seguir caminhos parecidos na cinematografia, tendo alguns deles, como Damouré Zika trabalhado com o cineasta na composição de seus filmes e posteriormente considerado um dos primeiros atores do Níger. E, até, a partir de um sentimento negativo do próprio nativo do local, ao dizerem: “Nós não gostamos de filme. Nós não queremos estrangeiros rindo de nós” (Apud Gonçalves 2008:63; Stoller, 1989a: 90)

Mas que, de qualquer maneira o filme documental “Os mestres loucos”:

Apontava desde o título para uma ambiguidade que colocava em suspenso a questão: Qual sociedade se representava no ritual? A africana, a dos britânicos, ou as duas ao mesmo tempo? Assim, Os Mestres Loucos instala um novo olhar do que era uma sociedade e refletia um momento de transição por que passava a África Ocidental (Gonçalves 2008:41-42)

E ainda que:

Rouch constrói sua narração demonstrando as interconexões entre as identidades coloniais e a possessão dos espíritos *hauka* cujo ápice do ritual será o sacrifício e a devoção de um cachorro (...) Rouch entrecruza os personagens possuídos *hauka* e os personagens coloniais” (Gonçalves 2008:47) Os muitos personagens do cenário colonial tomam vida nos corpos dos membros da seita, como se viessem do externo os tomar a alma, sendo eles apenas um meio condutor para a fala dos europeus ocidentais, de uma forma mimética, os *hauka* aparecem e são narrados em momentos como quando “o governador está de pé, fala francês e insulta todo mundo” (Rouch, 1955), evidenciando o colonialismo francês, ou quando a interferência britânica também é mimetizada quando “o tenente quebra um ovo na cabeça do governador. Por que um ovo? Para imitar o penacho que os governadores britânicos usam no chapéu (Rouch, 1955)

É necessário reiterar mais uma vez que tais elementos narrados por Rouch são expressões também, de sua interpretação e interação com o fato, podendo esta narração última ter tais elementos:

Esta imagem, apesar de sua natural associação a uma possível crítica direta ao colonialismo britânico, parece ser simplesmente uma proposição irônica de Rouch sobre o capacete com penacho que representa uma imagem potente da ambiguidade

francesa frente ao colonialismo britânico (...) materializada nas históricas relações de competição política entre Inglaterra e França sobre o colonialismo em África. A percepção desta imagem como uma crítica ao colonialismo advém dos espectadores (Gonçalves 2008:49-50)

Menezes olha com uma visão crítica para as narrações e interpretações dadas por Rouch ao declarar-se sobre elementos como a “*narração em voz de Deus, intrinsecamente moralizante (...) O olhar de fora, a câmara expositiva, que parece olhar no mundo como se dele fizesse parte, escondendo sua capacidade construtiva*” (Menezes 2007: 90-91)

Outro ponto de necessária observação é que o filme foi feito a pedido dos personagens dele, que queriam se mostrar através do cinema (Gonçalves 2008:51) e também “não esqueçamos que os personagens tinham consciência do cinema: o cartaz de propaganda do filme ‘A Marca do Zorro’ é a ‘carta-telegrama’ que recobre o palácio do governo [a termiteira] que ocupa uma posição central no próprio ritual” (Gonçalves 2008:51)

Ou seja, tal *mimesis* pode ser vista como a interpretação que quer ser passada para o espectador ocidental, inclusive o espectador e participante Rouch, pois “os *hauka* devoraram o cão para os ‘brancos’ verem. Nesta condição, Rouch não era apenas um observador mas um participante e o próprio filme era uma ritualização de um ritual” (Gonçalves 2008:53)

Por fim de análise sobre tal obra, é necessário deixar claro que:

Diante deste jogo complexo de representações instauradas pela filmagem, pelas intenções dos membros da seita ao quererem fazer o filme os interesses de Rouch em filmar, é que se descortina um questionamento do que seria este filme-ritual: não se tratava de representar uma sociedade, eles não estavam ali para ilustrar um tipo social ideal do que seria um *hauka* anônimo agido por uma crença, mas estavam ali enquanto personagens que se construía a partir mesmo da interação com as representações do antropólogo-cineasta ao filmar o ritual (Gonçalves 2008:53)

Para elucidar outros elementos da cinematografia de Rouch, é citado rapidamente no presente trabalho a obra cinematográfica intitulada “*Jaguar*”, que veio a público em 1967, sendo “por assim dizer o irmão mais velho de *Os Mestres Loucos* e o irmão mais novo de *Eu, Um Negro* e com ambos compartilha uma estética e linguagem próprias” (Gonçalves 2008:27), compõe os três filmes de Rouch que abordam “o ciclo migratório” em países africanos:

Os três filmes têm como foco os nativos do Níger que experimentam a migração, seja na costa do outro, atual Gana, seja na costa do marfim, foram filmados com a mesma câmara, a velha Bell & Howell 16mm, que restringia a duração dos planos (não alcançava mais do que 25 segundos) e a captação do som, que necessitava ser obtida através de uma pós produção. (Gonçalves 2008:27)

O projeto Rouchiano, portanto, neste primeiro momento em sua carreira não coincidia apenas com o projeto do cinema, mas também e sobretudo com o projeto dos personagens que por ele eram filmados, inseridos e que estavam em uma percepção aguda do que significava ser outro em um contexto colonial migratório (Gonçalves 2008:29)

CRÔNICAS DE UM VERÃO

Saindo um pouco do território africano, como a imigração para países europeus se dá – imigração de habitantes das ex-colônias para o centro, antes colonizador, vista brevemente a partir da análise do filme “*Chronique d’un été*” – e como o trabalho do antropólogo francês foi essencial para a consolidação da antropologia audiovisual propriamente dita, além da consolidação do cinema etnográfico (ou documentário *tout court*), do cinema direto e do cinema verdade, com suas inovações com a câmera e suas ferramentas de trabalho como as bandas sonoras, os longos planos, a improvisação, a interferência e a não interferência na construção de cada cena; como a câmera pode, por si, transformar as reações dos entrevistados e dos personagens ou como ela pode se tornar apenas um mecanismo de registro, sem interferência direta sobre os mesmos, podendo ser afirmado na própria fala de Jean Rouch ao dizer que “*A câmera não deve ser um obstáculo para a expressão dos personagens, mas uma testemunha indispensável que irá motivar sua expressão*” (ROUCH, J. Apud BRAGANÇA, Felipe. “Mestres dos mestres”. In: revista eletrônica Contracampo).

Na abordagem dos processos de diáspora externa, ou seja, de ex-colônias francesas para a metrópole francesa, evidenciada no filme “*Crônica de um verão*”, é possível utilizar da análise de Hall quando se adentrar em aspectos de diáspora, nas buscas no exterior/externo, para suas necessidades, relativas à diversos componentes, afirma que:

o conceito fechado de diáspora se apoia sobre uma concepção binária de diferença. Está fundado sobre a construção de uma fronteira de exclusão e depende da construção de um “outro” e de uma oposição rígida entre o dentro e o fora (Hall 2003:33)

Partindo dessa concepção binária, essa construção do “outro”, que em diversos e constantes momentos teve interferência do “nós” e de sua identidade, muitas vezes com elementos do olhar central, poderia ser melhor explanado a partir da busca em outro território as identificações consigo mesmo e da hibridização das culturas citadas, como quando Hall afirma que “*aquilo que poderíamos denominar “identificação associativa” com as culturas de origem permanece forte, mesmo na segunda ou terceira geração, embora os locais de origem não sejam mais a única fonte de identificação*” (Hall 2003:26)

OBSERVAÇÕES FINAIS

Com o intuito último de reforçar os estudos na área do cinema, da antropologia e das relações internacionais a partir de uma visão pós-colonial como mecanismo de análise, a explanação do olhar da metrópole como construtor da identidade de tais ex-colônias é visivelmente importante, já que trata e uma interação e interferência de uma cultura sobre a outra e, além disso, trata-se de um hibridismo entre tais sociedades.

Por fim, a possibilidade de explorar as inúmeras visões da África recém descolonizada e como a utilização de um “cinema realidade” teve seu papel documental e de construção das visões sobre os países e sociedades africanas tanto interna como externamente e como isso evidencia a própria transformação do continente pelos países colonizadores, em especial, a França, é essencial, já que não há tantos trabalhos nos estudos das relações internacionais no assunto, sendo possível, a partir daí, deixar a reflexão de como a interferência de pesquisadores sociais pode influenciar a visão de mundo dos próprios nativos e como pode ser evidenciado e relatado também o começo do êxodo nos espaços africanos, as novas relações sociais e estilos de vida.

BIBLIOGRAFIA

- BALLESTRIN, Luciana (2013). *América Latina e o giro descolonial*. Revista Brasileira de Ciência Política, no11. Brasília, maio - agosto de 2013, pp. 89-117.
- BRAGANÇA, Felipe. “Mestres dos mestres”. In: revista eletrônica Contracampo).
- GONÇALVES, Marco Antonio. (2008). *O real imaginado – Etnografia, Cinema e Surrealismo em Jean Rouch*. Rio de Janeiro: Topbooks
- HALL, Stuart. (2003) *Da diáspora: Identidades e Mediações Culturais*. Belo Horizonte: UFMG
- MENEZES, Paulo.(2007) *Les maîtres fous, de Jean Rouch - Questões epistemológicas da relação entre cinema documental e produção de conhecimento* São Paulo: Revista Brasileira de Ciências Sociais
- NOGUEIRA, João Pontes; MESSARI, Nizar. (2005) *Teoria das Relações Internacionais – Correntes e Debates*. 18º tiragem, Rio de Janeiro: Elsever

FILMOGRAFIA

- ROUCH, Jean. (1955). *Les Maîtres Fous*

ROUCH, Jean. (1958). *Moi, Un Noir*

ROUCH, Jean; MORIN, Edgar. (1961). *Chronique d'un été*

ROUCH, Jean. (1967). *Jaguar*

CITAÇÕES

Página 2, *América Latina e o giro descolonial*. BALLESTRIN, Luciana (2013). Revista Brasileira de Ciência Política, no11. Brasília, maio - agosto de 2013, pp. 89-117.

BRAGANÇA, Felipe. “Mestres dos mestres”. In: revista eletrônica Contracampo).

Páginas 21, 25, 27, 29, 30. Introdução “A diferença como adição”. *O real imaginado – Etnografia, Cinema e Surrealismo em Jean Rouch*. GONÇALVES, Marco Antonio. (2008). Rio de Janeiro: Topbooks

Páginas 37, 38, 47, 49, 50, 51, 53, 62, 63, 64, 68. Capítulo 1 “Filme-ritual e etnografia surrealista: *Os mestres loucos* de Jean Rouch. *O real imaginado – Etnografia, Cinema e Surrealismo em Jean Rouch*. GONÇALVES, Marco Antonio. (2008). Rio de Janeiro: Topbooks

Página 26, 33 Parte 1 “Pensando a diáspora”, *Da diáspora: Identidades e Mediações Culturais*. HALL, Stuart. (2003) Belo Horizonte: UFMG

Páginas 90, 91. *Les maîtres fous, de Jean Rouch - Questões epistemológicas da relação entre cinema documental e produção de conhecimento*. MENEZES, Paulo (2007). São Paulo: Revista Brasileira de Ciências Sociais

Página 228, Capítulo 8 “Perspectivas alternativas: feminismo e pós-colonialismo”. *Teoria das Relações Internacionais – Correntes e Debates*. NOGUEIRA, João Pontes; MESSARI, Nizar. (2005) 18º tiragem, Rio de Janeiro: Elsever

ROUCH, Jean. (1955) *Les Maîtres Fous*