

LES MAÎTRES FOUS, DE JEAN ROUCH

Questões epistemológicas da relação entre cinema documental e produção de conhecimento*

Paulo Menezes

para Ana Lúcia

A motivação que me levou a investigar o problema central deste texto foi tentar lançar luz em um visível paradoxo que envolve um dos filmes ícones do pensamento e do cinema documental da década de 1950, o filme *Les maîtres fous*, de Jean Rouch. O paradoxo ao qual me refiro vem do fato de a recepção deste filme ter mostrado duas possibilidades de leitura radicalmente diferentes. A primeira, que se materializa em ampla bibliografia ligada à antropologia visual, resalta no filme seu caráter etnográfico, ao mostrar

um ritual realizado por determinada população oriunda das matas da África, o termo é do próprio Rouch, ritual este que é fruto do choque com a civilização mecânica nas cidades. A outra, radicalmente diversa, aponta para a recepção que este filme teve nos cinemas de Paris e de outras partes do mundo, entre os quais se destacam também cineastas e intelectuais universitários africanos negros, para os quais o filme mostrava uma visão negativa da África Negra e de suas populações, ao mostrá-los como pessoas bárbaras e selvagens, primitivas em seus ritos e não civilizadas em suas maneiras.¹

* Agradeço à Fapesp e ao CNPq pelo apoio à realização desta pesquisa. Este texto tem por base a comunicação apresentada no XVI World Congress of Sociology (ISA), Durban, África do Sul, em 27/7/2006.

Essas duas leituras opostas levantam, para o analista, o problema de investigar os fundamentos, dentro da constituição do filme, que tornaram possíveis interpretações tão diversas a partir de um mesmo conjunto e de uma mesma articulação de imagens, o que extrapola em muito o que se poderia esperar de meras flutuações de constituição de sentido a partir de referências a valores diferen-

ciais. Aqui parece se constituir uma ruptura radical entre um olhar informado, que busca no filme algo específico, e um olhar, com outros valores culturais, que vê no mesmo filme algo muito diferente.

Devemos, inicialmente, abandonar a saída fácil que permitiria desqualificar a segunda leitura como fruto de qualquer incompreensão em relação ao relativismo cultural ou à falta de conhecimento em relação às teorias antropológicas e visuais. Este paradoxo de leituras ressalta, de maneira incontestável, aquilo que Bazin apontava como sendo um dos atributos fundamentais de um cinema que ele dizia realizado por cineastas que acreditam na realidade: o caráter de ambigüidade das imagens (Bazin, 1985).

Segundo Bazin, entre os anos de 1920 e 1940 duas grandes tendências opostas travaram um grande debate em torno das relações entre imagem, cinema e realidade. De um lado, estariam aqueles que fundavam a obra cinematográfica na plástica da imagem e nas possibilidades advindas da montagem. Eram, na sua acepção, os cineastas que acreditavam na *imagem*, entendendo-se genericamente por imagem “tudo aquilo que pode ser acrescentado à coisa, a sua representação na tela” (*Idem*, p. 64). Seriam, portanto, cineastas que se utilizariam dos meios internos próprios ao fazer cinematográfico para constituir suas obras e dotá-las de proposições de sentido, tanto na direção de uma grande preocupação com a elaboração de cenários, iluminação e maquiagem, como também na sofisticada elaboração da narrativa por meio de estratégias não naturalistas de montagem que articulariam de maneira diferencial imagens as mais diversas. São as mais conhecidas expressões deste tipo de fazer cinema tanto o Expressionismo alemão, famoso por suas vanguardistas proposições plásticas, como o cinema soviético, tendo nas obras e nas teorias de Eisenstein o seu nome mais expressivo, criador da montagem dialética com base nos experimentos de Kuleshov (cf. Morin, 1956, p. 100), que faz com que a contraposição de planos proponha um sentido radicalmente diferente daqueles possíveis a partir de cada plano, quando tomados individualmente.

Na direção oposta, estariam aqueles que Bazin denominou cineastas que acreditam na realidade. Estes cineastas, ao contrário dos anteriores, fundariam as proposições de sentido de suas obras

em uma recuperação visual da continuidade espaço-temporal que as pessoas experimentam em suas vidas cotidianas. Nessa acepção, “a montagem não adquiriria [...] praticamente nenhum papel, a não ser aquele, puramente negativo, de eliminação inevitável em uma realidade demasiadamente abundante” (Bazin, 1985, p. 66). Assim, ao contrário de planos rápidos articulados em contraste, observamos planos mais longos, articulados segundo a percepção de continuidade no espaço e no tempo, fazendo com que a montagem se torne praticamente invisível. Bazin associa a essa perspectiva ainda um outro artifício, agora técnico, que é a utilização de lentes com grande profundidade de campo, o que permite tomadas mais abertas e mais amplas, que dariam ao espectador a sensação de ver na tela imagens com o mesmo ângulo de visão com que enxerga o mundo no qual vive:

[...] a profundidade de campo coloca o espectador em uma relação com a imagem mais próxima daquela que ele mantém com a realidade. Seria justo afirmar, portanto, que independentemente do conteúdo mesmo da imagem, sua estrutura é mais realista (*Idem*, p. 75).

Nesse sentido, continuidade espaço-temporal, o que Bazin chamou de plano-seqüência, e profundidade de campo seriam as características centrais de um cinema que ele denominou, nos anos de 1940, de neo-realismo, mas que já vinha se expressando de maneira aprimorada desde a década de 1920, nas obras de Flaherty, Murnau e Stroheim. Nessa direção, Bazin critica as teorias da montagem por achar que elas se “opõem, essencialmente e pela sua própria natureza, à expressão da ambigüidade” (*Idem*, p. 76).

Isso ressalta, por sua vez, aquilo que Francastel (1983) chamou de caráter *alusivo* das imagens, que teriam como seu referencial primeiro de apreensão e elaboração de sentido os valores da cultura e não sua semelhança a ou distanciamento de um pretense “real” pré-existente e, por isso mesmo, dotado de organicidade e funcionalidade próprias e dadas.

O fenômeno da imagem, do pensamento em imagem, do espírito que pensa por meio de imagens, é um problema que deve ser considerado como de outra natureza que a simples enumera-

ção, a simples análise da imagem que é um meio, que é a análise técnica e não aquela de um fenômeno intelectual ou de um fenômeno cuja base se liga ao mecanismo da percepção. Temos aqui uma noção verdadeiramente importante e que é absolutamente fundamental. [...] Ela [a imagem] existe em si, ela existe essencialmente no espírito, ela é uma referência na cultura e não uma referência na realidade (*Idem*, p. 193).

Com isso, esses autores questionam uma pretensa visão positivista do real que, por ser dado, bastaria às imagens apenas mostrá-lo sem distorções para possibilitar ao espectador lê-lo sem enganos. Nessa acepção, sendo o real já um constructo, o filme também o seria de maneira ainda mais acentuada, por efetivar um recorte sobre o mundo que poderia ou não ser exacerbado e colocado em xeque pela constituição do próprio filme. Um recorte que então colocaria também em xeque uma das leituras possíveis, a leitura que tomasse o filme como mera expressão de atributos pertencentes ontologicamente a um real já dado, ao pensamento e aos olhos. Nesse sentido, e a partir desses questionamentos iniciais, o que proponho no desenrolar deste texto é uma tentativa de descobrir quais são os elementos presentes na constituição do próprio filme, na construção de seu recorte de mundo e de sua narrativa, que levaram uma parcela bastante considerável do público a vê-lo como um filme que mostrava os negros de uma forma muito pouco abonadora. Para tanto, busco elementos teóricos que permitam perceber não só os elementos fundantes dessa segunda perspectiva, mas também aqueles que, paradoxalmente, parecem impedir a compreensão dos partidários de uma interpretação pela interpretação do outro e vice-versa.

A lembrança do que afirmou Foucault em “O que é um autor” (1994) me parece fundamental. Segundo ele, a idéia de *autor*, unidade autônoma e aparentemente auto-suficiente, é fruto de um longo processo de individuação na história das idéias, tendo se tornado, a partir do Renascimento, a unidade primeira de constituição de sentido, unidade primeira de qualquer referência de identidade.

Mesmo hoje, quando se faz a história de um conceito, de um gênero literário, ou de um tipo

de filosofia, creio que não se deixa de considerar tais unidades como escansões relativamente fracas, secundárias e sobrepostas em relação à unidade primeira, sólida e fundamental, que é aquela de autor e de obra (*Idem*, p. 792).

Diferentemente de um nome próprio, que expressaria uma *descrição*, o conceito de autor implica uma *designação*, uma dotação de sentido externa e fundante do que depois se pode conceber como Obra. *Obra* esta, com O maiúsculo, que pressupõe uma estrutura de ligação entre seus momentos individualizados (cada um de seus componentes – textos, livros, filmes etc.), portanto relações internas de ligação entre tais elementos que se expressam por meio do pressuposto de uma lógica interna de desdobramentos que permeia seus vários momentos constitutivos. Nessa acepção, o nome de um *autor* seria radicalmente diferente de um nome próprio, de um nome comum. Pensar em um nome como sendo um *autor*, seria pensá-lo como executando um papel, como cumprindo uma função em relação ao discurso, como assegurando uma função classificatória que permitiria reagrupar textos dentro de um campo de coerência conceitual e teórica, permitindo inferências na direção de constituição de homologias, filiações, autenticações e referências mútuas, de um texto em relação a outros e vice-versa. Assim, pensar a figura de autor não mais como nome próprio, mas como *função*, seria pensá-lo enquanto fundante de uma unidade estilística especial e não apenas como expressão de uma individualidade única pessoal. Nome de um autor, portanto, caracterizaria certo tipo de discurso, caracterizaria um texto que deve ser lido de certo jeito, que deve ser compreendido de certa maneira, que deve ser recebido com certo *status*.

Chegaremos finalmente à idéia que um nome de autor não passa, como um nome próprio, do interior de um discurso ao indivíduo real e exterior que o produziu, mais que ele vai, de certa forma, ao limite dos textos, que ele os recorta, que ele segue suas arestas, que ele manifesta seu modo de ser ou, pelo menos, caracteriza-o. Ele manifesta a ocorrência de uma certa unidade de discurso, e refere-se ao *status* deste discurso no interior de uma sociedade e no interior de uma cultura (*Idem*, p. 798).

Autor e obra adquiririam, portanto, um princípio funcional, de delimitação, de exclusão e de seleção que afastaria possíveis proliferações de sentido. Pensar, portanto, autor e obra, como unidades indissociáveis, significa colocar para a análise um *constrangimento analítico fundamental*, pois estes impõem para a análise das obras particulares uma lógica discursiva *advinda de fora*, advinda de seu pertencimento a uma unidade discursiva maior e, em consequência, mais definidora e delimitadora dos sentidos possíveis, que seriam a *Obra* de um *Autor*. Nesta direção, a referência inicial e anterior a um autor e sua obra se colocariam mais como um constrangimento interpretativo fundamental do que, como muitos querem e professam, ser um elemento iluminador que buscaria reencontrar ali elementos estruturantes e explicativos que a tomam enquanto exterioridade.

O autor é o princípio de economia na proliferação de sentido. [...] O autor não é uma fonte infinita de significações que viria preencher a obra, o autor não precede as obras. Ele é certo princípio funcional por meio do qual, em nossa cultura, delimita-se, exclui-se, seleciona-se. [...] Se temos o costume de apresentar o autor como gênio, como aparecimento perpétuo de novidade, é porque na realidade o fazemos funcionar de um modo exatamente inverso. Diríamos que o autor é uma produção ideológica, na medida em que temos uma representação invertida de sua função histórica real. O autor é, portanto, a figura ideológica pela qual se conjura a proliferação do sentido (*Idem*, p. 811).

Por fim, vale lembrar que, nessa direção, como apontam Adorno em sua polêmica com Lukács, bem como Sorlin e Francastel, nossa unidade analítica fundamental é a obra fílmica em si, tomada como unidade de proposição de sentidos, passível de uma leitura a contrapelo, que dela tire os elementos fundantes de sua proposição de interpretação.

As análises que aqui se propõem consideram os filmes – um a um ou por grupos em sua globalidade – como práticas significantes; elas estudarão neles seus mecanismos, mas colocar-se-ão a tarefa de jamais isolar seu funcionamento da configuração ideológica ou do meio social nos quais se inserem. [...] É certo que a

recepção do filme pelos espectadores passa por ajustamentos automáticos: o público fica tanto mais satisfeito quanto menos problemas ele tem em situar o que vê em referências que lhe são familiares. Mas nosso trabalho consiste precisamente em recusar o que é exterior ao filme e reter apenas as indicações presentes na tela (Sorlin, 1977, pp. 58,174).

Nessa acepção, para podermos deslindar a diversidade radical das leituras a respeito do filme de Jean Rouch, no sentido de entender como é que leituras tão profundamente díspares se produziram, é necessário que olhemos *Les maîtres fous* como uma unidade de discurso e não como um filme de Jean Rouch. É preciso afastar todos os constrangimentos que a rica obra posterior de Rouch, bem como sua carreira institucional, impõem ao analista. Temos que buscar por dentro de seu filme, para melhor compreendê-lo, os sistemas relacionais que o constituem, nos termos de Sorlin (*Idem*, pp. 237-243), os conceitos que organizam a sua narrativa, o posicionamento de seus personagens, as hierarquias dos grupos sociais ali reconstituídos para o espectador. Assim, para se tentar compreender os vários Jean Rouchs,² é preciso se esquecer de Jean Rouch,³ como Autor e como Obra.

Esta introdução teórica visa explicitar para o leitor as opções analíticas adotadas aqui que, ao lado de outras possíveis, têm o intuito de compreender a tessitura de discurso expressa no filme, seus conceitos fundantes, seus personagens construídos e a hierarquia valorativa que eles expressam. Nessa direção, não estou preocupado com outras análises também possíveis que buscariam, por exemplo, introduzir o filme de Rouch na história do cinema ou da técnica, abundantes em sua fortuna crítica, mas que não ajudam a compreender, e às vezes até velam, os problemas aqui levantados.

Analisemos, então, o filme mais detidamente.

No tocante à constituição de sua narrativa, *Les maîtres fous* em nada se afasta do que se convencionou chamar de narrativa clássica:

As famosas regras de continuidade funcionam justamente para estabelecer uma combinação de planos de modo que resulte uma seqüência fluente de imagens, tendente a dissolver a “descontinuidade visual elementar” numa *continuidade*

espaço-temporal reconstruída. [...] A opção aqui é, primeiro estabelecer entre os fenômenos mostrados nos dois planos justapostos uma relação que reproduz a “lógica dos fatos” natural e, no nível da percepção, buscar a neutralização da descontinuidade elementar (Xavier, 1984, pp. 23-24).

O que seria ainda chamado, nos termos de Nichols, de cinema expositivo (cf. Nichols, 1992, pp. 34-38). “O texto expositivo se dirige ao espectador diretamente, com intertítulos ou vozes que avançam um argumento sobre o mundo histórico” (*Idem*, p. 34). Suas características fundamentais são, por um lado, a articulação das imagens, das cenas e das seqüências segundo uma continuidade retórica e, por outro, que essa continuidade retórica está fundamentalmente articulada por um narrador oculto, que se convencionou chamar, exatamente por suas características de onisciência e onipresença, de voz-de-Deus (*Idem*, p. 37). Essa forma de narração, no cinema mudo, apresentava-se por meio do uso de intertítulos, ou cartelas explicativas. Rouch e seus produtores, neste filme, utilizam-se de ambos.

Les maîtres fous começa com uma grande explicação que posiciona de maneira decidida o espectador diante das imagens que depois vão se desenrolar aos seus olhos.⁴ Cito:

O produtor, ao apresentar ao público estes documentos,

SEM CONCESSÃO NEM DISSIMULAÇÃO,

adverte para a violência e a crueldade de certas cenas. Mas quer fazer o público participar de um ritual que é uma solução particular para o problema da readaptação e que mostra indiretamente como alguns africanos representam nossa civilização ocidental.

Tiramos, desta introdução, três formulações explícitas.

Primeiro: que estamos diante de um *documento*, sem concessões nem dissimulações – lembrando que essa constatação é ressaltada na tela por quatro grifos: texto grafado em caixa alta, centralizado, em itálico e ainda sublinhado. Difícil não acreditar, a partir de tal proposição, que o que veremos será a *Verdade objetiva* de um *fato social*, nos termos de Durkheim.

Segundo: que estamos diante de um ritual que cumpre uma função de readaptação, o que

reforça a matriz construtiva funcional-positivista do filme.

Terceiro: que a clivagem conceitual que desde este momento nos é proposta tem como referência essencial o que os produtores chamaram de *nossa civilização ocidental*. Esta proposição leva desde logo, para a interpretação do filme, a pensar o que a ela será contraposto, quem se constituirá filmicamente como o “outro” dessa “nossa civilização ocidental”, que características terá, que hierarquias expressará.

É evidente que sempre se poderá colocar em questão este intertítulo, alegando-se o fato de que ele foi escrito, em princípio, pelos “produtores”. Partindo do pressuposto de que tal alegação é possível, então é necessário ao intérprete se perguntar se o filme como história e narrativa vai desmentir os conceitos ali levantados ou se, ao contrário, terminará por confirmá-los.

Na primeira cena, sobre a qual correm alguns letreiros, afirma-se que o filme foi realizado no curso de uma *Mission* do CNRS e do Instituto Francês da África Negra. Esse letreiro cumpre a função de proporcionar uma segunda legitimação para o que vamos ver. Se antes foi dito que veríamos um documento irretocado, agora se agrega a essa proposição uma outra, de que além de ser documento, o que veremos é, além disso, fruto de um trabalho científico de pesquisa. Para uma língua latina, o termo *Mission* [Missão] induz a pensar ainda um outro significado paralelo, tendo em vista as implicações cristãs que comporta, o significado religioso de catequização que desdobra. No caso brasileiro, implica ainda uma remissão direta aos padres jesuítas que aqui vieram para catequizar os gentios, os povos indígenas, e transformá-los em gente ao trazer a eles a civilização por meio de Deus.

No início da narração propriamente dita, uma segunda legitimação científica vai se agregar à primeira, neste caso apenas para os especialistas, que reconhecerão ali instituído como narrador o próprio Jean Rouch, testemunha ocular dentro dos padrões legados pelo trabalho científico.

A segunda cena apresenta um outro letreiro, com mais uma explicação:

Vindos da mata para as cidades da África Negra, jovens deparam-se com a civilização mecâni-

ca. Assim nascem os conflitos e as religiões novas. Assim se formou, por volta de 1927, a seita dos Hauka. Este filme mostra um episódio da vida dos Hauka, da cidade de Accra. Ele foi realizado a pedido dos “sacerdotes”,⁵ Mountyeba e Moukayla, orgulhosos de sua arte. Nenhuma cena é proibida ou secreta, mas aberta a todos aqueles que quiserem jogar o jogo. E este jogo violento é o reflexo de nossa civilização.

Como toda narrativa que se pode denominar clássica, esta começa fornecendo elementos que posicionam o espectador.⁶ Nesse caso, os conceitos de referência da narrativa apresentados de imediato são os conceitos de civilização (a nossa) e o conceito de civilização mecânica (também a deles). Lembrando Starobinski, o conceito de civilização foi cunhado a partir de sua delimitação com seus pares obrigatórios opostos, os conceitos de bárbaro, de selvagem e de primitivo (cf. Starobinski, 2001, p. 16).

O problema que se coloca para a interpretação é de se ver como o filme constrói esse outro. Se vai construí-lo como Outro, como algo misterioso, diverso e culturalmente complexo, ou, ao contrário, como “outro”, como algo menor, mais próximo da infância da “civilização”, mais próximo das crianças e dos animais.

O filme é construído por meio de três grandes seqüências narrativas, que passam sucessivamente pela harmonia (ordem), pela anomia (que remete ao ritual de readaptação) e pelo reencontro da harmonia e da ordem, no final.

Caracteriza a cidade de Accra como uma grande Babilônia Negra, formada por limpadores de sarjeta, mineiros, contrabandistas, cortadores de grama, saneadores, pastores, vendedores de garrafas, de latas e de madeiras. A cidade é mostrada como sendo tomada por um ambiente alegre, cheia de cortejos e repleta de bares onde se dança o calypso. A civilização mecânica é conceituada pelo tráfego que não pára, pelo barulho ininterrupto, e o conflito adaptativo por ela gerado se materializa no aparecimento destes novos deuses, os Hauka, deuses da cidade, da técnica e da força.

O ritual é constituído em um lugar distante da cidade, para onde se vai de caminhão alugado, através de estradas sem muito uso, tomadas que estão pelo capim que brota de suas margens.⁷

Embora filmado de maneira quase naturalista, o ritual não é montado a partir dos mesmos pressupostos, o que exigiria longos planos-sequência. Pelo contrário, articulam-se imagens que tremem, em choques de planos rápidos, buscando-se com isso recuperar para o espectador o ritmo da possessão pela qual passam seus protagonistas. As cenas são totalmente narradas por meio de uma voz-de-Deus especial, encarnada na voz do próprio Jean Rouch, o que termina por legitimar aquele discurso como um todo ao impor aos espectadores uma verdade narrativa e científica, fundada em uma continuidade retórica, o que, nos termos de Nichols, sugere como leitura fundamental para o espectador a de um conhecimento dado e, ao mesmo tempo, transpessoal.

Elementos da história ritualística que se desdobra passam, então, a ser relatados. Sabemos que o “governador do ritual fala francês; que Mme Lokotoro foi a mulher de um médico francês, um dos primeiros colonizadores do Níger no século XIX; sabemos, ainda, como são o chapéu e a roupa colonial, assim como que a quebra do ovo na cabeça da estátua simboliza as penas do chapéu do governador (neste caso, um britânico). Se o ritual é descrito com sutileza de detalhes, de explicações sobre o sentido do que estamos vendo, não deixa de saltar aos olhos o silêncio absoluto em relação à inserção desses franceses na história. Qualquer relação com o passado colonial francês em solo africano é subsumido ao presente da dominação britânica, que simbolizaria de maneira eficaz a assim chamada “civilização mecânica”. É curioso perceber que tal seleção deixa de lado – como algo desimportante tanto para a articulação interna do ritual, como para a articulação externa do contexto da colonização – qualquer remissão, por menor que seja, aos possíveis significados da presença francesa no ritual, e, por consequência, na África. Interessante, também, pelo fato de o narrador fazer questão de detalhar todos os passos ritualísticos, bem como suas relações com a sociedade que os circunda, materializada nas cenas contrapostas que mostram a chegada do governador britânico, seu chapéu, sua guarda uniformizada. O desarmônico na “civilização” parece se materializar apenas no legado colonial inglês, o que também não deixa de ser extremamente significativo.

A estrutura na qual o ritual é reconstituído pelo narrador, que fecha os sentidos possíveis das imagens que vemos, tem como referência explícita os padrões cristãos europeus. Frases proferidas pelo narrador – como, por exemplo, “os culpados devem se acusar”; “a infidelidade sexual causa a impotência”; “eu sou sujo”, “eu jamais me lavo”, “eu não me perfumo” – parecem deixar claros os conceitos de referência que estruturaram tal recorte e reconstituição de mundo. Afinal, teria a relação entre sujeira e ausência de perfume o mesmo significado para um africano e para um francês, que é seu maior produtor cultural? Da mesma forma, tudo caminha para a punição, outro vínculo claro com nossa tradição civilizatória européia e cristã. Assim, apesar do que vimos ser a nós apresentado como um ritual, sem dissimulações nem concessões, fica evidente o quanto essa voz-de-Deus é seletiva, mostrando, a partir disso, os fundamentos do recorte que propicia. Voz-de-Deus que tanto explica, que tanto quer dar sentidos, mas que, ao mesmo tempo, omite qualquer referência ao sentido e ao lugar da colonização francesa na África, que, diga-se de passagem, não foi nada amena. Voz-de-Deus que também não comenta a intromissão mundana na estrutura do ritual, que acaba de maneira súbita, pois não se quer pagar mais “aluguel dos carros”. Nada se pergunta também sobre o fato de os “sacerdotes” serem as pessoas mais ricas daquela comunidade, um mercador de sal e o proprietário da plantação de cacau, dono do local no qual eles realizam o ritual. Por fim, não se faz referência ao fato de haver uma certa homologia moral entre a distribuição dos Hauka entre homens e mulheres, além do fato evidente de que o único homossexual explícito do filme representa uma mulher durante o ritual.

A cena do cachorro que será cozido e comido é apresentada como o apogeu ritual por mostrar a quebra de uma interdição radical. Trata-se de uma cena delicada, pelos problemas que apresenta, pelas clivagens que alude, pelas avaliações que desdobra. É, no meu entender, a cena-chave para se compreender a dupla possibilidade de leitura que a ambigüidade das imagens propicia e que essa cena, em particular, ressalta. Se, por um lado, pode ser lida por dentro do contexto ritual, como uma cena onde a quebra de um interdito radical mostra o poder dos Hauka e o poder ritual

daqueles que participam do interdito em curar seus males e afastar seus maus espíritos, em outras palavras se readaptarem à “civilização mecânica”, pode, por outro lado, também ser lida no sentido inverso.

John Berger (1980) mostrou que o século XIX materializou de maneira definitiva a separação que se engendrava, desde o Renascimento, entre homem e natureza, entre os homens e os animais. Se estes eram antes portadores de mistérios e de respostas para os mais diversos problemas do homem, o afastamento gradativo de seu círculo de referência e sua gradativa domesticação, ou aniquilação, transformaram aquele que fora outrora um Outro do ser humano em algo a ser controlado, enjaulado ou domesticado. A criação dos zoológicos no fim do XIX marca simbolicamente essa separação que fez com que o lugar a partir de então reservado aos animais fosse as jaulas dos zoológicos, ou, no melhor dos casos, a doçura e a intimidade caseira do *Pet*, elevado, por isso, à função de “melhor amigo do homem”.⁸ Desse ponto de vista, a cena do sacrifício do cachorro no filme adquire um significado muito mais assustador. Sua construção demonstra que, para o próprio Jean Rouch, se tratava de uma cena problemática. Em um longo plano-sequência, vemos um cachorro no colo de um dos participantes do ritual, lembrando o modo como aninhamos nossos bichinhos de estimação. O cachorro, em um movimento suave de cabeça, vira os olhos em direção à câmera. Um corte seco e abrupto decepa a imagem exatamente no momento em que os olhos do cachorro iriam encontrar os olhos do espectador. É provável que Rouch, com este corte abrupto, tenha imaginado eliminar qualquer possibilidade de cumplicidade entre o espectador e o cachorro, impedindo com isso que aquele, acostumado com a intimidade do seu “melhor amigo”, pudesse sentir no olhar do cão a súplica de quem está condenado ao sacrifício e ao esquarteramento. Pois se assim o fosse, a morte do cão que não nos é mostrada, poderia encontrar nos olhos do espectador o mesmo lugar simbólico que encontram os sacrifícios de outros animais no filme, como, por exemplo, o da galinha. Entretanto, pela reação das platéias, pode-se dizer que o corte efetivado por Rouch não foi suficiente, pois essa cena, ao materializar o sacrifício

e a transformação do bichinho de estimação em algo a ser comido, fez com que grande parcela do público visse ali não apenas um ato ritual, mas, e sobretudo, um ato primitivo de barbárie e selvageria. Com isso, viram também os seus protagonistas como pessoas bárbaras e selvagens, como primitivos que devoram os “pobres cachorrinhos”. Poderia ser pior, se Rouch tivesse agregado a esta cena também a cena da degola do animal, o que não fez, mostrando apenas o momento posterior em que os participantes do ritual se jogam sobre o animal já morto para beber seu sangue ainda quente, que transborda depois se misturando à baba que escorre de suas bocas.

Assim, por meio desses artifícios, parte letrada do público via ali momentos ritualísticos, ao passo que outra parcela sentia apenas pena do animal, estabelecendo um olhar hierarquizado e desqualificador dos participantes do ritual. Quanto mais urbana a platéia, mais essa distância é ressaltada, pois não faz mais parte da tradição urbana “acariciar” a comida antes do jantar, como ainda se pode observar em certas regiões rurais. Esta cena, construída e mostrada dessa maneira crua, expositiva, naturalista, acaba por causar repulsa em grande parte da platéia que reage assumindo um posicionamento moral nada favorável aos participantes desse ritual.

Uma cena extremamente problemática e decisiva como essa, pelos preconceitos que estimula, pelos julgamentos que detona, poderia ser construída, para não criar asco no espectador não iniciado nem antropólogo,⁹ de forma muito mais alusiva, com inúmeras cautelas e mediações que deslocassem o olhar do espectador para longe de suas valorações mais imediatas.¹⁰

A última parte do filme, sua seqüência final, é elaborada quase na contramão da crueza da seqüência de cenas do ritual, mantendo-se apenas, como ligação iminente entre elas, a voz-de-Deus do narrador, voz-de-Deus-cientista.

Trata-se de uma seqüência onde a palavra *talvez* é bastante reiterada. Imagino ser possível identificar aí algum significado epistemológico, pois, em outros contextos, tal termo muitas vezes cumpre apenas a função lingüística de criar uma mediação do que se conta, eliminando suas características totalizantes. Este termo já havia aparecido duas vezes em narrações de cenas anteriores.

A primeira, lá no início do filme, quando Rouch afirma que aquela comunidade é “talvez” a mais interessante das que ali se encontram, em Accra. A segunda, mais misteriosa, como já disse, quando ele fala que a estrada que leva ao lugar onde se realizará o ritual é, “talvez”, a “primeira estrada macadamizada da África”.

Depois, o termo volta com mais ênfase. “O comandante Mougou, retomando ‘talvez’ um dos diálogos da véspera”, não é mais impotente, e sua “*bonne amie est toute contente*”. É interessante ressaltar que a imagem nada mostra desta alegria que o narrador aponta no rosto daquela senhora. Nesse contexto, o advérbio adquire um outro lugar epistemológico, diferente daquele que havíamos sugerido, pois acentua na voz do narrador, e em suas falas, a imputação de sentidos que a narração passa a fazer a partir de então, reforçando mais ainda os pressupostos de um cinema expositivo, no sentido de organizar falas e imagens segundo uma continuidade retórica fundamental. Desloca, ainda, a estruturação da proposição de sentidos que o filme sugere das imagens para as falas. Na cena que se segue, isso fica ainda mais patente:

Mme. Lokotoro, a mulher do doutor, reencontramos em Punjabi. Ele trabalha em um armazém, é um rapaz “talvez” um pouco efeminado, que usa muita brilhantina no cabelo, mas é um excelente trabalhador.

Neste trecho, vemos, de maneira mais acentuada, a narração da voz-de-Deus assumir uma característica que Nichols imputa inerente a este tipo de cinema expositivo, e que até então era secundária na narração de *Les maîtres fous*. Diz Nichols que este tipo de narração, que se utiliza da onisciência e da onipresença para parecer falar de lugar nenhum e, portanto, de todos os lugares, carrega suas mensagens aparentemente neutras e descritivas com um forte conteúdo moralizador, que retira sua força exatamente dessa pretensa universalidade espacial, e especial. Uma narração que, às vezes, disfarça em sua pretensa “neutralidade” uma grande dose de julgamento moral. Pois, afinal, o que é que tem a ver com o ritual que acabamos de ver o fato de ser este trabalhador “talvez” um pouco efeminado, *mas*, além disso, “ser

um ótimo trabalhador”, como se alguém efeminado simplesmente não o pudesse ser?

Uma derradeira proposição, ligada a essa mesma perspectiva, aparece nas cenas finais do filme. A seqüência mostra, em frente ao hospital psiquiátrico de Accra, um grupo de trabalhadores que realiza escavações para a instalação de adutoras e esgotos. O narrador conta que ali estamos encontrando o que ontem, no ritual, era o seu estado-maior: o governador, o condutor da locomotiva, o condutor do caminhão, todos empregados da Water-Works. Ademais, afirma que os punidos raspam as cabeças e não são mais impuros. Para iniciar, então, sua fala final:

E ao ver estes rostos sorridentes, ao saber que estes homens são “talvez” os melhores operários da *Water-Works*, ao comparar estes rostos com os horríveis rostos da véspera, não podemos deixar de nos perguntar, se estes homens da África não conhecerão certos remédios que os impedem de ser anormais, tornando-os perfeitamente integrados ao seu meio. Remédios que nós não conhecemos ainda [Grifo e aspas meus].

A esta narração são contrapostas as imagens dos sorridentes trabalhadores, intercaladas com algumas das imagens da véspera, de momentos de possessão, em que vemos rostos desfigurados tomados pela baba sanguinolenta que escorre das bocas ao lado de mordidas na cabeça do cachorro cozido.

É evidente a valoração positiva que a narração final tenta dar ao filme, e ao ritual, como um todo. Isso deixa claro que Jean Rouch interpreta de maneira positiva aquele ritual, associando a ele a poderosa função de integrar populações vindas das matas às agruras da vida socializada das cidades. Ao mesmo tempo, o tipo de sua narração, a utilização continuada da voz-de-Deus, aqui somada ainda à sua característica de voz-de-cientista, de voz-de-pesquisador, incorpora uma das características fundamentais desse tipo de narrativa, das quais a voz-de-Deus não consegue escapar mesmo que deseje, a saber, “descrever outras culturas dentro de nossa estrutura de moralidade segura” (Nichols, 1991, p. 35). Sua fala final, pelo seu tom moralizante, mesmo que positivo, realçando que aqueles “talvez” sejam os melhores trabalhadores, que o rapaz apesar de um pouco efeminado é tam-

bém um bom trabalhador, acaba por inserir este relato expositivo num contexto de referência onde impera uma moralidade evidente. Isso cria o efeito perverso, nos termos de Weber, de poder ser este discurso facilmente invertido por todos aqueles que não compartilham da mesma moral, desses mesmos valores, criando um lugar onde a mensagem do filme possa ser construída na direção oposta àquela realizada pelos que fixaram o seu sentido a partir do desvelamento de um ritual.

Isso poderia ser conseguido por meio de um questionamento radical de determinadas proposições moralizantes classificatórias que o filme explicita sem colocar em questão, como no caso do rapaz efeminado, associado a um questionamento visual que impedisse qualquer espectador de ver no rapaz bebendo o sangue do cachorro apenas barbárie e selvageria. Estas opções evidentemente não se apresentam para um tipo de narrativa quase clássica como a que organiza o filme, nem na utilização de uma voz-de-Deus como lugar central de articulação da continuidade retórica do filme. Outras opções narrativas poderiam ter diminuído esse amplo espectro de proposições de sentido. Com isso Jean Rouch talvez pudesse ter evitado a péssima recepção que seu filme teve nos mais variados fóruns em que foi exibido, por conta da imagem negativa da África e dos africanos que supostamente expressava, exatamente ao contrário do que Rouch afirmava ter realizado, segundo suas entrevistas. A começar por Paris, onde Marcel Griaule (cf. Rouch, 1996, p. 83), após assisti-lo pela primeira vez, solicitou a Rouch que queimasse os negativos do filme, prevendo o imenso problema que ele estava por criar. Além disso, foi também mal recebido por cineastas e intelectuais africanos¹¹ que ali viam mais uma forma de se reforçar os preconceitos já existentes contra os povos africanos e suas possibilidades e capacidade de emancipação e independência na luta anticolonização.¹²

A meu ver, é evidente que Rouch, no decorrer de sua carreira, levou em consideração essas críticas, bastante ácidas. Em suas propostas posteriores, ao identificar as formas problemáticas utilizadas em *Les maîtres fous* e das quais nunca mais faria uso, ele experimentou novas possibilidades narrativas. Assim, diferentemente daqueles que acham que Rouch com este filme inventou o *cine-transe*, trazendo novidades para o campo da

antropologia e, em especial, da antropologia visual, minha posição é de que *Les maîtres fous* causou na obra de Rouch uma inflexão tão significativa que, a partir de sua negação, ele acabou por criar, nos filmes posteriores, uma forma narrativa que se transformou em um paradigma do cinema documental como um todo, e não mais apenas do cinema antropológico em particular: o chamado *cinéma-verité*, ou cinema verdade.

Pode-se vislumbrar esse novo caminho já no filme seguinte, *Pyramide humaine*, no qual Rouch retorna ao cenário africano para discutir, de maneira decidida, o racismo em um contexto de interação inter-racial. Mas aqui, escalado pelas críticas recebidas no passado, Rouch muda radicalmente sua estratégia fílmica e narrativa. A narração em voz-de-Deus, intrinsecamente moralizante, é, em virtude disso, abandonada. O olhar de fora, a câmara expositiva, que parece olhar o mundo como se dele fizesse parte, escondendo sua capacidade construtiva, também é abandonada. Em direção oposta, a construção da história do filme passa a ser tematizada desde o primeiro momento, quando Rouch propõe aos estudantes que atuem, à maneira de uma peça de teatro, como se fossem alunos de uma mesma classe começando o semestre, mas dividida por um racismo evidente, marcado até mesmo pela distribuição espacial – cada grupo étnico ocuparia metade da sala de aula. A partir das interações que acontecem com o passar do tempo, por causa da câmera e diante das câmeras, a situação vai se alterando, os conflitos vão se explicitando e as tomadas de posição vão ficando claras. É curioso perceber que, em certos momentos do filme, o espectador fica realmente em dúvida se aquelas relações eram pura encenação ou se, como diria Goffman (1975), as pessoas passaram a acreditar no papel que executavam a ponto de incorporarem realmente a vida e os sentimentos de seus personagens.

No rastro desta experiência, Rouch realizará o filme *Crônica de um verão*, que mostrou a todos sua capacidade inventiva e sua extrema percepção de que somente a inovação e o abandono de formas instituídas e comprometidas de narrativa poderiam fazer com que o cinema adquirisse um outro patamar nas experiências de interações humanas, capaz de realizar de modo significativo novas proposições sociais. Assim, num profundo

e incessante trabalho de reinvenção de si mesmo, que superou as aporias legadas pelo seu passado, Rouch terminou por criar uma forma de fazer cinema que o transformou, desta vez em definitivo, em um nome de referência do cinema universal.

Notas

- 1 Um apanhado dessas críticas está reunido no número especial de *CinémAction*, 81, 1996.
- 2 Expressos em cada obra particular.
- 3 Expresso na unidade de sua Obra.
- 4 No cinema clássico, esta introdução, que ocorre nos primeiros minutos do filme, tem a função de responder três perguntas fundamentais para a orientação da narrativa: onde, quando e por que estamos.
- 5 “Prêtres” no original. Adotei “sacerdotes” na ausência de um termo mais preciso.
- 6 Vale ressaltar que o que entendo por clássico não significa a recuperação direta de formas narrativas “congeladas” no tempo, mas formas narrativas que se organizam enquanto argumento tendo, como eixo, uma idéia central. Essa idéia constitui-se enquanto continuidade retórica e subsume todos os outros elementos constituintes da narrativa. Devemos lembrar que no mundo ocidental, desde o Renascimento, nossa concepção de ciência foi fundada primordialmente nas formas escritas de transmissão de conhecimento, que adquiriam ainda mais solidez quando fundadas em pesquisas empíricas. Mesmo nas ciências sociais, a transmissão do conhecimento se faz sobretudo por meio da escrita. Nessa direção, a narração entendida como voz-de-Deus funda-se também no pressuposto de que a “verdade” científica se expressa mediante uma literaridade que assume forma fílmica por meio de cartelas (intertítulos) ou de uma narração. Assim, se existem movimentos de câmera pouco usuais no filme de Rouch, que aliás já faziam parte do cinema de outros seus contemporâneos, como Chris Marker, eles em nada colocam em questão o eixo argumentativo constituído pela narração. Bill Nichols ressalta que a narrativa clássica incorporou, em sua modernização, elementos narrativos que, em princípio, seriam inovadores, como a entrevista, por exemplo, no documentário mais contemporâneo (cf. Nichols, 1991, pp. 34-38). A questão central, portanto, seria de verificar se essas novas for-

mas são cruciais na constituição da narrativa ou se, ao contrário, são comandadas por outras formas mais convencionais, como a narração voz-de-Deus do filme de Rouch, ali também voz-de-cientista.

- 7 A esse respeito, há uma frase absolutamente misteriosa no filme: estrada que foi, “talvez”, a primeira “macadamizada da África”, indicando porventura a importância perdida daquele lugar que ora se presta como sede deste ritual.
- 8 Para uma discussão mais detalhada das implicações desta passagem, ver Menezes (2005).
- 9 Que é, de resto, a quase a totalidade do público do circuito aberto, comercial ou não.
- 10 É certo que o próprio Jean Rouch percebeu os problemas que seu filme, construído desta forma, gerava em relação aos espectadores. “Creio que problemas de difusão efetivamente se colocam. Uma vez, mostrei o filme na Filadélfia, em um congresso de antropologia. Uma senhora veio me ver e disse: ‘Posso receber uma cópia?’. Ao lhe perguntar o porquê, ela respondeu que era dos estados do Sul e... que queria exibir... este filme para mostrar que... os Negros eram... selvagens! Recusei. [...] Em comum acordo com os produtores, a difusão de *Les maîtres fous* foi reservada a cinemas de arte e experimentais, e também a cineclubes” (Rouch, 1996, p. 106).
- 11 Sembène Ousmane, por exemplo, questiona até mesmo os filmes mais “etnográficos” de Rouch, dizendo que o cineasta deveria parar de “olhar os africanos como insetos” (*CinémAction*, 81, p. 106). De outro lado, Barnouw afirma que a cena do cachorro, para os críticos africanos de Rouch, “exemplificava a predileção colonialista, pela qual o homem branco ancorava suas pressupostas superioridades” (Barnouw, 1993, p. 253).
- 12 Até hoje a recepção deste filme é complexa. Todos os anos realizo com meus alunos um levantamento sobre a imagem dos povos africanos a partir da recepção do filme. Mesmo alunos de ciências sociais, em princípio um público mais familiarizado com essas questões, o percentual dos que o consideram um filme depreciador da África é assustador, algo em torno de 75% e 85% a cada ano. Esta questão é ainda mais candente neste momento histórico, quando o presidente da França, Jacques Chirac, solicita a historiadores que mostrem o que de bom a colonização trouxe para a África e os africanos.

BIBLIOGRAFIA

- BARNOUW, Erik. (1993), *Documentary: a history of the non fiction film*. Oxford University Press.
- BAZIN, A. (1985), “L'évolution du langage cinématographique”, in _____, *Qu'est-ce que le cinéma ?* Paris, Éditions du Cerf, pp. 63-68.
- BERGER, John. (1980), “Why look at animals”, in _____, *About looking*, Londres, Writers and Readers, pp. 1-26.
- ELIAS, Norbert. (1994), *O processo civilizador. Volume 1. Uma história dos costumes*. Rio de Janeiro, Zahar.
- FOUCAULT, Michel. (1994), “Qu'est-ce qu' un auteur”, in _____, *Dits et écrits I 1954-1969*, Paris, Gallimard, pp. 789-821.
- FRANCASTEL, Pierre. (1983), “L'objet filmique et l'objet plastique”, in _____, *L'image, la vision, l'imagination*, Paris, Denöel/Gonthier, pp. 191-207.
- GOFFMAN, Erving. (1975), “A arte de manipular impressões”, in _____, *A representação do Eu na vida cotidiana*, São Paulo, Vozes, pp. 191-217.
- MENEZES, Paulo. (2005), “O nascimento do cinema documental e o processo não civilizador”, in Paulo Menezes, José de Souza Martins, Sílvia Caiuby Novaes e Cornélia Eckert, *O imaginário e o poético nas ciências sociais*, Bauru, Edusc, pp. 27-78.
- MORIN, Edgar. (1956), *Le cinéma ou l'homme imaginaire*. Paris, Minuit.
- NICHOLS, Bill. (1992), *Representing reality*. Bloomington/ Indianapolis, Indiana University Press.
- ROUCH, Jean. (1996), “Jean Rouch parle des ‘Maîtres fous’”. *CinémAction*, 81.
- SORLIN, Pierre. (1977). *Sociologie du cinéma*, Paris, Aubier.
- STAROBINSKI, Jean. (2001), *As máscaras da civilização: ensaios*. São Paulo, Companhia das Letras.
- XAVIER, Ismail. (1984), *O discurso cinematográfico*. São Paulo, Paz e Terra.

LES MAÎTRES FOUS, DE JEAN ROUCH: QUESTÕES EPISTEMOLÓGICAS DA RELAÇÃO ENTRE CINEMA DOCUMENTAL E PRODUÇÃO DE CONHECIMENTO

Paulo Menezes

Palavras-chave: Cinema documental; Filme etnográfico; Epistemologia da imagem; Colonização; Civilização.

Este texto analisa um filme ícone do cinema documental, *Les maîtres fous*, de Jean Rouch, a partir do questionamento teórico discutido por Foucault em *O que é um autor*, e tendo como referência a tipologia de análise de filmes documentários proposta por Bill Nichols. Busca-se compreender o filme primordialmente como um discurso sobre o mundo e não como *um filme de Jean Rouch*. Isto força ao estudioso um desvio epistemológico, que consiste em não mais analisá-lo por suas informações evidentes, a “descrição” de um ritual, mas pela busca dos conceitos fundantes da narrativa fílmica, unidade dialética de forma e conteúdo. Proponho uma leitura em que o filme emerge como o derradeiro de uma tradição conservadora, cujas repercussões são decisivas para uma ruptura epistemológica e fílmica, essencial para os desdobramentos que a rica e significativa obra de Rouch desvelou posteriormente.

LES MAÎTRES FOUS, BY JEAN ROUCH: EPISTEMOLOGICAL QUESTIONS ON THE RELATION BETWEEN DOCUMENTAL CINEMA AND THE PRODUCTION OF KNOWLEDGE

Paulo Menezes

Keywords: Documental cinema; Ethnographical film; Epistemology of the image; Colonization; Civilization.

This paper analyses the icon of the documental cinema *Les maîtres fous*, by Jean Rouch, from the theoretical questioning discussed by Foucault in *What is an author*; having as reference the typology of analysis of documentaries proposed by Bill Nichols. We aim at understanding the film primarily as a discourse on the world and not as *a film of Jean Rouch*. This forces the scholar to take some epistemological deviation, which consists in not performing the analysis based on its evident information, the “description” of a ritual, but by the search of the fundamental concepts of the filmic narrative, dialectical unity of form and content. The paper proposes an analysis in which the film emerges as the least one of a conservative tradition, whose repercussions were decisive for the essential filmic and epistemological rupture towards the rich and meaningful unfoldings the works of Rouch unveiled afterwards.

LES MAÎTRES FOUS, DE JEAN ROUCH: QUESTIONS ÉPISTÉMOLOGIQUES DE LA RELATION ENTRE LE CINÉMA DOCUMENTAIRE ET LA PRODUCTION DE SAVOIR

Paulo Menezes

Mots-clés : Cinéma documentaire; Film ethnographique; Épistémologie de l'image; Colonisation; Civilisation.

À partir du questionnement théorique proposé par Foucault dans *Qu'est-ce qu'un auteur*, et ayant comme référence la typologie d'analyse de films documentaires proposée par Bill Nichols, ce texte analyse un film icône du cinéma documentaire, *Les maîtres fous*, de Jean Rouch. Nous cherchons à comprendre le film primordiallement comme un discours sur le monde et non comme *un film de Jean Rouch*. Cela force le chercheur à une déviation épistémologique qui consiste non plus à l'analyser par ses informations évidentes, par la “description” d'un rituel, mais par la recherche de concepts fondateurs de la narrative fílmique, qui est l'unité dialectique de forme et de contenu. Je propose une lecture selon laquelle le film émerge comme l'ultime d'une tradition conservatrice dont les répercussions sont décisives à une rupture épistémologique et fílmique, essentielle pour les dédoublements que l'œuvre de Rouch, riche et significative, dévoila postérieurement.