

LES MAÎTRES FOUS, UM DESAFIO DE ROUCH AOS ANTROPÓLOGOS

by

José Ribeiro*

Diz-se com frequência que as “imagens falam por si”. E, se assim é, as imagens e sons dos filmes que iremos ver fariam por si dispensando as palavras. No entanto, há imagens que suportam muitas palavras. Sem estas talvez a riqueza das imagens, dos objectos-filmes, dos produtos acabados que propomos para este colóquio, não seja facilmente acessível, embora esteja lá. São, por vezes necessários apoios que possam contribuir para uma atitude crítica ou um distanciamento criativo que permitam o debate produtivo. Por isso os autores e/ou realizadores estarão connosco propondo-nos pontos de vista para as suas obras, linhas de debate e sobretudo revelando o fora de campo das imagens e sons dos seus filmes. Procuramos assim superar uma prática limitativa da Antropologia Visual que Marc Piault refere “infelizmente a Antropologia Visual propõe somente objectos acabados, isto é, privados das próprias fontes e das condições da sua elaboração: o que seria o aparelho ou dispositivo crítico de toda a outra forma de publicação” (1986: 54).

Propusemo-nos iniciar este colóquio¹ com uma obra clássica, *Les Maîtres Fous* (1954) de Jean Rouch, e aceitá-lo, quase meio século depois, como um duplo desafio aos antropólogos – o do percurso do antropólogo-cineasta que procura novos caminhos para a antropologia e para o cinema e o deste filme tornado clássico da Antropologia Visual.

Não pudemos contar neste colóquio com a presença de Jean Rouch. Precisamos por isso de alguma informação que nos permita conhecer os contextos de

* Antropólogo. CEMRI – Universidade Aberta.

¹ Colóquio de Antropologia Visual realizado na Universidade Aberta, Delegação Norte, em Março de 1999.

produção do filme e o percurso ou o itinerário cinematográfico e antropológico do realizador. Se é verdade que os seus filmes o revelam, o expõem e o situam na fronteira que delimita os géneros cinematográficos, “como uma totalidade aberta à procura de um público a criar” (Bensmaïa, 1987: 58), talvez precisemos de saber as muitas histórias que ficaram fora do enquadramento: o longo período de estada em terreno e as relações com as pessoas filmadas; as aventuras da rodagem; os saberes técnicos e metodológicos; o modo como Rouch filma, memoriza as imagens; como está sempre presente nos processos de montagem; como se relaciona com os públicos dos seus filmes (o montador e as pessoas filmadas são para Rouch os primeiros espectadores); como foram recebidos os seus filmes no contexto do trabalho em antropologia. Algumas destas histórias passaram de forma implícita ou explícita e reflexiva para os filmes, outras foram fixadas na escrita e contam-nos modos de presença em terreno, estratégias de construção do filme e outros saberes indispensáveis para a compreensão antropológica. Cada filme transporta um mundo complexo de interações, constitui um fora de campo, um saber decorrente de um vivido que Rouch, *griot*, contador de histórias, sabe contar de forma soberana.

Talvez por estas razões a velha sala da Cinemateca Francesa se encha todos os sábados para ver os seus filmes ou a sua selecção de filmes, para conhecer os seus convidados mas sobretudo para o ouvir contar as suas histórias. Tive o privilégio de as ouvir em múltiplos lugares onde a sua presença era considerada indispensável: em Marselha – no Seminário de Antropologia Visual, no museu do Homem – no Balanço do Filme Etnográfico, em Lussas – Estados Gerais do Documentário, no Porto – 100 anos do cinema Lumière, em Lisboa e no Porto no Ciclo Imagens do Mundo, em dois pequenos trabalhos produzidos na Universidade Aberta *Entrevista com Jean Rouch* (1992) e *Encontros – Com Jean Rouch* (1997), no trabalho e o diálogo em mesa de montagem e finalmente em longas conversas em viagens conjuntas. Fica-me a ideia de que Rouch se apresentará pelos seus filmes e pelas suas histórias como algo inseparável. Difícil entendê-lo fora desta dupla experiência.

Permitam-me partilhar convosco alguns dados desta experiência vivida, algumas referências que possam facilitar a desconstrução dos filmes e a descoberta de um itinerário de pesquisa, alguns princípios de iniciação ao cinema etnográfico sobretudo para os que não o conhecem nem viram os seus filmes.

Jean Rouch nasceu em Paris, em 31 de Maio de 1917. Formou-se em engenharia. Jovem engenheiro cruza-se com duas personalidades ímpares da cultura francesa: o antropólogo Marcel Griaule que estudava os povos Dogon no Mali e Henri Langlois fundador e director da Cinemateca Francesa. Herdou de Griaule, seu orientador de estudos etnográficos, o terreno – os Dogon do Mali –, o método meticuloso de trabalho orientado para a recolha intensiva de documentação, a

utilização das imagens cinematográfica e fotográfica no terreno, a pesquisa de longa duração. De Henri Langlois herdou a paixão do cinema e o contacto com os filmes dos “precursores geniais”, Robert Flaherty e Dziga Vertov. Depois desta iniciação, partiu para África e realizou mais de uma centena de filmes...

Manuel de Oliveira, seu velho amigo, afirma que talvez possamos pensar o cinema a partir deste marco: o cinema antes e depois de Rouch e salienta a dupla perspectiva de Rouch – que tanto apreende a Europa a partir de África, como África a partir da Europa (*Encontros – Com Jean Rouch 1997*).

No entanto, Rouch é sobretudo um cineasta de África e dos africanos. Um cineasta dos rituais africanos: Sigui dos Dogon na Falésia de Bandiagara (1967 a 1973) *Les Cérémonies Soixantennaires du Sigui* (1981), *Yenendi* (1967, 1969, 1970), *Tanda Singui* (1972) Um cineasta do rio Niger. Como aventureiro, faz a primeira descida em piroga deste rio onde roda o primeiro filme *Au Pays des Mages Noirs* (1947) e onde regressa com grande frequência como em *Madame L'Eau* (1992) para se banhar no início do filme. Talvez porque lhe seja necessário estar em “estado de graça”, como frequentemente refere, para realizar o filme ou para o propor ao público. Realiza ainda no Niger *Bataille sur le Grand Fleuve* (1950) e *Les Fils de L'Eau* (1952).

É ainda um cineasta das migrações africanas. Em 1957, filma, na Costa do Marfim, *Moi un Noir*, a sua primeira longa metragem de ficção, depois de uma longa pesquisa sobre a questão das migrações em África. Neste filme, constrói, com os actores que encenam a sua própria vida, um olhar sobre a cidade de Abidjan e as suas periferias onde imigrantes africanos sonham, constroem fantasias e desenvolvem estratégias de vida. Neste filme Rouch “transpõe os limites do realismo documental para introduzir a compreensão da sua existência, não somente a nível de um quotidiano trivial, mas também no plano de uma afectividade específica que é posta em situação, projectando seus sonhos nos condicionamentos pragmáticos do dia a dia” (Piault, 1997: 188).

Finalmente, é um cineasta das relações entre culturas. É entre culturas que reconhece ser o lugar a partir do qual empreende a abordagem do terreno, numa perspectiva de uma lógica diatópica, do “cine-diálogo”, busca sem fim entre etnografados e etnólogos, ou como diria mais tarde de pesquisa partilhada. “Não sou nem negro nem branco. Passei parte da minha vida em África. Estive lá desde 1941. Sou uma personagem como Lawrence que vive em duas civilizações condenado à loucura ou à morte... Como Lawrence estou condenado à loucura!...” (Rouch, 1987: 57). No filme *Pyramide Humaine* (1959) trata principalmente as relações entre sexo e raça e em *Madame L'eau*, propõe-nos formas de cooperação baseadas na troca de tecnologias doces entre a Holanda e o Niger.

Aborda as questões da identidade africana, tornando-se o primeiro responsável por uma nova imagem de África e pela desmontagem da imagem africana

herdada do colonialismo. Em alguns filmes constrói mais uma imagem de reabilitação do colonizado de procedência romântica –, tendente a idealizar a vida e o espírito dos povos estudados do que uma verdadeira denúncia do colonialismo.

Rouch é um explorador das fronteiras dos géneros cinematográficos: um cineasta do filme etnográfico, do cinema directo, do cinema ligeiro, do cinema verdade. Um cineasta da *Nouvelle Vague* quer pelos seus filmes, por exemplo *Moi un Noir*, quer pela influência que exerceu noutros realizadores nomeadamente em Godard. Procura encetar sempre novas estratégias, novas sínteses entre o cinema e a antropologia, entre o documentário e a ficção, entre a ciência e a arte, formas novas de produção do discurso cinematográfico. É, no entanto, um cineasta que se baseia em crenças totémicas dentro da história do cinema. São os cineastas que denomina de “precursores geniais” que o inspiram.

Rouch não gosta de grandes equipas em terreno. Tem necessidade de uma estada prolongada; de uma negociação constante com as pessoas filmadas que conduz a uma Antropologia Partilhada, “um novo método de pesquisa que consiste em partilhar com as pessoas que não eram senão objectos de pesquisa. Nós tornamo-los sujeitos” (Rouch, 1987: 9); de um posicionamento ético em relação ao outro; de uma necessidade de construir o olhar sobre o outro com o outro (cruzar os olhares). Defende ainda a devolução da palavra às pessoas filmadas. Por isso, quando a tecnologia permitiu a imagem e som síncrono produz com Edgar Morin *Chronique d'un Été* (1960). Inventa formas de o fazer mesmo quando as condições tecnológicas as dificultam como em *Moi un Noir*. O comentário off vai-se reduzindo e quando existe não são locutores de televisão ou de actualidades que o fazem mas ele próprio dá a sua voz.

O som e a música nos seus filmes são sobretudo o som ambiente, a musicalidade dos sítios, os rumores das pessoas filmadas em campo ou fora de campo, a música produzida no local, as vozes e os instrumentos locais. Rouch é um dos antropólogos que mais contribuiu para o reconhecimento da importância do olhar e da cultura visual nos modos de representação da sociedade, para a reabilitação da sonoridade enquanto elemento cultural de pertinência social e para a valorização da componente oral e auditiva da cultura, dos actores e do seu saber vivido expresso pelas palavras ditas.

A câmara não se encastela no tripé para observar, sobranceira e estática, o que possa acontecer, nem se compraz em aproximações ópticas. Acompanha o olhar e o corpo do cineasta, entra no acontecimento, participa, provoca mas também observa.

O montador é, para Rouch, o primeiro espectador objectivo, que não viveu a subjectividade da experiência em terreno. Por isso, o primeiro interlocutor do cineasta, a primeira pessoa com quem vai dialogar à procura da forma final do filme.

Les Maîtres Fous, o filme com que iniciaremos este colóquio, é um filme

difícil de ver. Jean Rouch vai directamente a assuntos bastante difíceis de abordar. Este filme é para Georges de Vos “alguma coisa que provoca mau estar. Mas ele apresenta-o de maneira honesta e directa, de maneira inteligente e sem concessões. Este aspecto directo e esta honestidade levam-no a reservas que podemos ver, que procedem da ideia que, quando mostramos «indígenas», devemos mostrá-los sempre de maneira positiva... Rouch não romanceia os ritos, pelo contrário, é honesto face ao rito e na atitude sociológica e psicológica que tem em relação a ele. É isso que explica a impressão de desconforto. O espectador sente mau estar, mas ao mesmo tempo é preciso que agarre o que lhe é dado ver” (1987: 59). Não se trata da exibição do outro, na sua estranheza radical de inferioridade ou de selvajaria mas de um “jogo”, de uma espécie de representação, de um “estranho teatro” de “inversão violenta do «drama» da colonização e da submissão dos homens a um «regime» que os aniquila... Estranho «teatro» que não remete para o voyeurismo ou o exotismo, mas coloca de forma verdadeiramente inédita e violenta a «questão da colonização»” (Bensmaïa, 1987: 54).

A câmara neste filme não é um instrumento passivo de registo de factos “brutos” ou de procura de um ver ou de um saber, ela permite entrar em contacto directo com a realidade através de uma “improvisação dinâmica” que mais não é do que a “harmonia de um *travelling* andado, em perfeita adequação com os movimentos dos homens filmados. Este procedimento, o da «câmara de contacto», está na origem de toda uma escola de cinema etnográfico. Num ritual procuro estar tão próximo quanto possível dos participantes... em vez de utilizar o «zoom», o operador de câmara/realizador entra realmente no assunto, ele não é mais ele mesmo mas um «olho mecânico», acompanhado de um «ouvido electrónico». (Rouch, 1994: 190). Também aqui, na opinião de Marc Piaux, “há uma primeira tentativa, com meios técnicos de que o autor dispunha na época, de fazer falar pessoas que, até então, não tinham voz, alguém falava por elas. É uma primeira tentativa para fazer ouvir a sua voz em situação (...) confrontada com o peso da representação exterior do comentário, no sentido clássico do termo, utilizada ainda na fase final do filme (interpretação de Rouch)” (UA, 1993).

Les Maîtres Fous funciona como modelo, ou seja, como experiência antropológica e cinematográfica socialmente transmissível e susceptível de ser continuada e desenvolvida noutras experiências. O ritual apresentado no filme constitui um revelador de uma sociedade, de uma cultura. Uma metáfora social que revela “a maneira como as pessoas utilizam acções colectivas para as representar... Pessoas que utilizam estas representações como meio de participação colectiva e chegam a formar, a partir delas, uma comunidade. A finalidade é a cura social... O filme de Jean Rouch sobre África inscreve-se numa tradição, e isso de uma maneira imediata e impressionante que vai directa aos problemas fundamentais, aí compreendidos, problemas essenciais da religião: o que é a comunhão, a pos-

sessão e o que é a cura nas práticas sociais?” (Georges Vos, 1987: 59).

Um primeiro elemento a reter neste filme é a procura do sentido dos ritos e dos sistemas sociais como processos inseparáveis. Rouch introduz a ideia de que um sistema de representações espirituais se constrói, inventa, transforma e se baseia geralmente em relações concretas, numa experiência concreta do homem face ao meio. A religião é uma resposta ao confronto dos homens com o meio, natural ou político.

Um segundo elemento, é o sentimento da separação de estatutos numa sociedade, ou seja, o facto de estar numa situação desfavorecida na escala social, a de colonizado, e a conseqüente impotência provocada nas pessoas e modo de isso se reflectir nos ritos religiosos como meio para a resolução de problemas do indivíduo.

A função catártica dos rituais é um outro elemento a reter no filme. Este mostra como as pessoas podem, através de um ritual, curar-se do que lhes acontece quando estão numa posição social de inferioridade e de impossibilidade de sair dela. O seu comportamento colectivo pode ser terapêutico em relação aos problemas com que se deparam. Assim o rito é um processo de tratamento.

O filme é também uma caricatura, uma forma irónica da percepção de uma sociedade e do modo como nela se exerce o poder. As representações de poder (do estrangeiro, do Britânico) são incorporadas simbolicamente no contexto de uma cerimónia de comunhão. Esta situação permite reflectir sobre o sentido da comunhão, da divindade e do poder e analisar o modo como alguém pode experimentar colectivamente o poder. Assim, Rouch retoma as teses de Émile Durkheim, que encontramos em *Les formes élémentaires de la vie religieuse*, ao deixar de lado a teoria evolucionista de Durkheim e ao interessar-se pela significação de uma sociedade de poder.

Há ainda neste filme uma interrogação interessante, “uma maneira de interrogar a contextualização, o colocar em situação. Rouch traz, pela primeira vez de uma forma completa e particularmente bem sucedida, o mostrar pessoas ou elementos de uma cultura, de um saber, de uma diferença de um lado para o outro. Já não é mostrar que alguma coisa é diferente, que as pessoas se comportam de modo diferente, é também tentar situar esta diferença num contexto mais amplo. É aqui que este filme se distancia dos filmes de viagem, de exploração, de documentários que existem sobre o exotismo (...) Aqui, esta estranheza real, esta diferença em relação a muitos comportamentos sociais que nós conhecemos, é introduzida num contexto que à partida nos coloca na situação colonial e na relação de produção em que se situam estes trabalhadores migrantes. São trabalhadores imigrantes que chegam a uma sociedade que não é a deles e aí exercem uma quantidade de actividades. Estas são realidades que todas as sociedades conhecem. Temos então aqui a apresentação de um certo número de referências que nos dizem qualquer coisa. Sabemos que não são pessoas irremediavelmente

diferentes. Elas vivem alguma coisa da nossa realidade, da realidade de trabalhadores do mundo inteiro – mineiros, estivadores, comerciantes, vendedores, polícias, militares, eventualmente contrabandistas, etc.. Esta contextualização é posta à partida, quer dizer, que nos é dada a situação geral, a apresentação de um conjunto social a propósito do qual podemos identificar um certo número de elementos que nos permitem torná-los familiares. Nesta contextualização geral há a identificação de personagens que não são apenas actores rituais tentando representar um papel dentro de uma cerimónia, mas pessoas com uma vida e uma posição, uma posição profissional e eventualmente uma posição pessoal e política” (Piault, UA 1993).

Finalmente o filme coloca “toda uma série de interrogações e propostas novas para a antropologia e para o cinema. Toda a *Nouvelle Vague* francesa, sobretudo Godard, vai encontrar neste filme uma fonte de renovação e de inspiração decisiva. Primeiro porque liberta a câmara das limitações da posição sobre um suporte fixo (tripé). A câmara vai poder tornar-se livre sobre os ombros de quem quer que a passeie. Em segundo lugar, a imagem não é forçosamente uma imagem esteticamente construída e fixada. A sua qualidade pode vir do acontecimento, do que se passa (talvez de um e de outro lado da câmara). Por fim uma parte do sentido explícito das palavras pode vir não das palavras que são ditas, mas da combinação do som talvez indistinta para a compreensão intelectual, mas que provoca uma reacção emotiva, perceptiva, forte o que fará Godard inventar ou reencontrar o som indistinto, as palavras que não se compreendem muito bem, o diálogo em que o sentido não se compreende mas cuja produção geral, como neste filme, faz sentido. Quer dizer, provoca inquietação e interrogação, isto é, faz com que o cinema não seja um objecto acabado mas produtor do real, da ambiguidade, da interrogação. Penso que é o primeiro filme que constrói deliberadamente a ambiguidade e que, por conseguinte, produz o real” (Marc-Piault 9/93 – Seminário de Antropologia Visual – Universidade Aberta).

BIBLIOGRAFIA

- BENSMAÏA, REDA (1982) – Les Maîtres Fous et l’anthropologie américaine, entrevista com Georges de Vos, *CinémAction* nº17, pp. 59-61, L’Harmattan, Paris.
CinémAction, Jean Rouch, un griot gaulois, nº 17, L’Harmattan, Paris.
- FORTUNA, CARLOS (1998) – Imagens da Cidade: sonoridades e ambientes sociais urbanos, *Revista Crítica de Ciências Sociais* nº 51, pp. 21-41.
- Imagens do Mundo*, Mostra de cinema etnográfico francês, CEAS – ISCTE, CEMRI – Universidade Aberta, Embaixada de França.
- PIAULT, MARC (1993) – *Seminário de Antropologia Visual*, Delegação Norte da Universidade Aberta.

- PIAULT, MARC (1997) – Uma Antropologia-diálogo: a propósito do filme de Jean Rouch *Moi un Noir*, *Cadernos de Antropologia e Imagem* n° 4, pp. 185-192, UERJ, Rio de Janeiro.
- RIBEIRO, JOSÉ (1993) – *Da Minúcia do Olhar ao Olhar Distanciado*, dissertação de mestrado apresentada à Universidade Aberta.
- ROUCH, JEAN (1994) – Du cinéma ethnographique à la «caméra de contact», *Le Cinéma et la Science*, pp. 182-195 CNRS, Paris.
- STOLLER, PAUL (1984) – *The Cinematic Griot, the ethnography of Jean Rouch*, University of Chicago Press.