MITOS E METAMORFOSES DAS MÃES NAGÔ

JEAN-CLAUDE BERNARDET

I Em *Iyá-mi Agbá (Mito e Metamorfose das Mães Nagô)*, encontra-se um dos grandes momentos do documentário brasileiro moderno. A segunda seqüência do filme descreve afazeres domésticos de mães negras. Num momento, no mercado modelo de Salvador, mulheres preparam e vendem alimentos. Uma peixeira prepara um peixe que uma compradora branca acaba de adquirir: com uma raspadeira, ela tira as escamas do peixe. É uma ação cotidiana a que são acostumados tanto os vendedores de peixe como os compradores Escamar um peixe não é nada mais do que prepará-lo para a venda e o primeiro ato necessário para ele ser cozinhado e comido.

A primeira seqüência é uma narrativa poética em torno do mito das mães ancestrais, o princípio gerador, a energia vital. A narrativa nos fala dos peixes e dos pássaros, das escamas e das penas que são pedaços do corpo materno. Uma voz masculina narra o mito, enquanto a imagem o reconstrói visualmente: o ar e os peixes, principalmente o mar e os pássaros, pela montagem, quase se interpenetram para nos fazer sentir poeticamente o que o narrador descreve. Pássaros e peixes ligam-se à força do corpo materno.

Quando chegamos à segunda seqüência, não vemos apenas uma descrição das atividades características do mercado, seu burburinho, suas baianas de saias rodadas, o que já vimos mil vezes. Essas mulheres vêm carregadas de todo o peso mítico que a primeira seqüência atribuiu às mães ancestrais. Quando chegamos ao plano da escamação do peixe, este vem tão carregado de mito que uma imagem tão banal apresentando uma ação tão banal transforma-se numa imagem impacto, um choque profundo. Essa simples transação comercial vem repleta de toda uma significação mítica que lhe conferiu a primeira seqüência. Essa ação, corriqueira para a compradora branca e acredito que para grande parte dos espectadores, explode: uma realidade outra que a que lhe confere o comprador (nós) toma conta do plano e da gente. Somos invadidos por uma realidade que habitualmente nos escapa e que surge de dentro do gesto da peixeira escamando o peixe. Devido à carga mítica acumulada na seqüência anterior, peixe, peixeira, escamação, na nossa frente, transformam-se.

II Fiz uma análise da evolução do documentário brasileiro nos anos 60 e 70[1] tentando mostrar como o documentário se esforça em se distanciar de um modelo sociológico e antropológico: neste modelo, o grupo humano focalizado pelo filme é considerado pelo documentarista como objeto de estudo a respeito do qual ele pode falar graças ao conhecimento "científico" que lhe facultaria o seu instrumental sociológico ou antropológico. Em oposição, uma linha de documentaristas tenta destruir essa relação cientista/objeto de estudo, para que se erga a "voz do outro" que passa de objeto a sujeito, para que a "voz do dono" não abafe a voz do outro. É uma complexa evolução que envolve não apenas o documentário e o cinema, mas a estrutura global da sociedade e, dentro dela, a função política do saber. *Mito e Metamorfose* inscreve-se dentro desta tendência, e o momento mais intenso dessa busca da voz de dentro é o plano da escamação.

Na primeira seqüência, encontramos uma relação bastante tradicional entre imagem e locutor. O locutor, do seu estúdio de som, expõe a cosmogonia nagô: o texto é o resultado de um estudo antropológico. Mas o documentário tradicional acrescentaria provavelmente a esta fala imagens que nos mostrariam pessoas que acreditam nesta cosmogonia, as situações, lugares, gestos, objetos dos rituais ligados a ela. Ora o filme nos mostra imagens a um tempo ligadas à cosmogonia e distanciadas dos rituais. Essas imagens só existem no e para o filme. O mito foi como que recriado pelo documentarista; ele interioriza o mito que pertence a outra cultura que não a dele, e o exterioriza com imagens, objetos, cores, ritmos que ele cria. A seqüência apresenta assim um misto de intimidade – as imagens não ilustram o mito, não falam sobre ou a respeito dele – e de exterioridade, assegurada pela voz e informações do locutor profissional, e pela expressão do documentarista através de imagens que são dele e não do grupo que reproduz e sustenta a cosmogonia nagô. Uma relação ambígua em que o mito se expressa subjetivamente e ao mesmo tempo em que o grupo fica como que protegido contra as investidas do documentarista.

Essa construção é possível porque o documentarista não quer relatar o mito, não quer comunicar ao espectador que determinadas pessoas vivem este mito, mas, ao contrário, o interioriza e o revive. Nesta operação entra em jogo não apenas o inconsciente do grupo que vive o mito, mas também o do documentarista. Esta operação faz com que o espectador não se limite a tomar conhecimento de determinadas características da cosmogonia nagô, mas esteja envolvido na subjetividade do mito/documentarista, e possa mobilizar a sua própria subjetividade. Não sei se foi mera coincidência – talvez –, mas as imagens da primeira seqüência reavivaram em mim todo um patrimônio cultural esquecido que, em primeira instância pelo menos, nada tem a ver com a cultura nagô.

A poesia barroca francesa era fascinada pela reversibilidade do mundo; o mundo espelha-se a si próprio, gera ecos que se interpenetram. Um dos pontos de aplicação dessa sensibilidade era o mar e o ar, os pássaros e os peixes. Enquanto o homem vive *sobre* a terra, peixes e pássaros evoluem envoltos por um elemento. Talvez por isso fundiam-se constantemente o peixe no pássaro, o ar no mar.

"Seremos peixes, seremos pássaros"?
O cisne "Nada e voa ao mesmo tempo."
O poeta está em cima de um penhasco
"Onde para ver voarem os pássaros
É preciso baixar os olhos."
"Quando o mais claro do mundo,
(O mar) parece um espelho flutuante
E representa no momento
Outros tantos os céus sob as ondas."
Designando pássaros do mar ou peixes do céu, o poeta fala em
"Do oceano doa ares os peixes emplumados."[2]

Um estranho circuito passa por estes versos de poetas franceses do início do século XVII e seu mundo de aparências e reflexos reversíveis, e pela concepção nagô onde a água surge do movimento do mar, onda da transmutação do pássaro-mulher emerge o peixe-mulher.

III As seqüências seguintes de *Mito e Metamorfose* mostram objetos de culto, paramentos litúrgicos, sob fundo preto. A seguir, danças de mulheres paramentadas no terraço de uma casa ornamentado com algumas folhagens. Estas seqüências têm um caráter marcadamente didático: o locutor explica a significação dos objetos, das cores, dos gestos. O filme muda completamente de estilo: enquanto nas seqüências iniciais encontrávamos uma recriação visual do mito pela interiorização do documentarista, enquanto a realidade mítica fazia estourar a significação aparente do ato de comprar um peixe escamado, aqui temos uma pura exterioridade. A mesma atitude que fora adotada no filme realizado anteriormente pelo SECNEB, *Orixá Ninú Ilé*. Objetos e gestos foram extraídos de seu ambiente natural – o ritual – para serem descritos e analisados numa atitude museológica. Após o envolvimento das seqüências iniciais, esta parte do filme apresenta-se como monótona e fria, pelo menos para os não envolvidos religiosamente ou cientificamente pelo candomblé. A rutura de estilo é tal que somos levados a pensar que *Mito e Metamorfose* não é um, mas sim dois filmes arbitrariamente colados um após o outro.

Em realidade, essa rutura de atitude e de estilo oferece um grande interesse. Na segunda parte, a exterioridade radical provém de que objetos e gestos foram extraídos do ritual. O filme nos dá acesso a uma espécie de catálogo de objetos e gestos, como poderíamos folhear um catálogo de botânica, de moda ou de peças para automóveis. Típica atitude da voz do dono. Essa fria observação de cunho científico nos priva do ritual. O ritual fica sendo uma interioridade distante, que vislumbramos, mas à qual não temos acesso. Tanto quanto, ou muito mais, o catálogo nos informa sobre determinadas significações de objetos rituais, ele ressalta a barreira que nos separa da interioridade do ritual. O filme pode mostrar os objetos do ritual, o que não pode é mostrar o sagrado. O sagrado não pode ser mostrado, não pode ser olhado, só pode ser vivido. Senão se transforma em espetáculo ou objeto de estudo e deixa de ser sagrado. A exterioridade dessa parte do filme não resulta de uma atitude mecanicamente descritiva, mas ao contrário de uma noção de sagrado que não pode ser devassado. O frio catálogo acaba gerando uma sensação de sagrado cinematograficamente inatingível, inatingível pelo olhar alheio.

Assim interpretado, *Mito e Metamorfose* não se compõe de dois filmes. Mas é um filme que cria uma *tensão entre exterioridade e interioridade*, entre a voz do outro e a voz do dono. Ou o documentarista interioriza o mito e o recria e daí nasce uma interioridade, ou se mantém em atitude totalmente descritiva. Em ambos os casos, contraditórios, ele trabalha sobre mediações entre ele e os espectadores, e o sagrado em torno do qual o filme gira, que ele pode sugerir, mas não atingir. E, no caso da segunda parte do filme, mais é radical a exterioridade, mais forte é a sensação do sagrado inatingível. Dessa forma, o sagrado vivido pela comunidade religiosa onde o filme foi feito é preservado na sua integridade.

Notas:

1 *Jean-Claude Bernardet,* **A voz do outro.** *Em – e outros.* **Anos 70 – Cinema.** *Rio de Janeiro, Europa, 1979-80.*

2 *Citações e traduções extraídas de: Gerard Genette.* **Figuras.** *São Paulo, Perspectiva, 1972.*