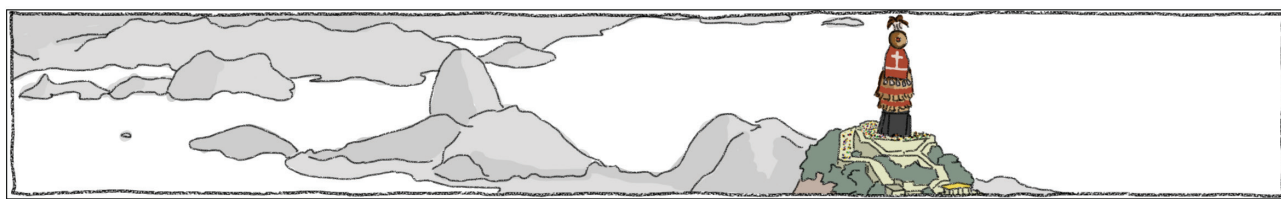


O corpo em *La Circoncision* (1949): o entrelaçamento fílmico das *mise en scènes* obra de Jean Rouch

Fabiano Lucena de Araújo

Mestrando em Antropologia pelo Programa de Pós-Graduação em Antropologia da Universidade Federal da Paraíba (PPGA-UFPB)



Resumo

O presente trabalho visa a analisar o percurso etnográfico da obra de Jean Rouch, baseado nas concepções de *cine-transe* e a *antropologia partilhada*, partindo de uma das suas primeiras obras, *La circoncision* (1949) e de comentários do próprio autor. Tendo em vista a ampliação das fronteiras de investigação, tanto de uma perspectiva reflexiva que se vale do corpo como instrumento heurístico, quanto do relacionamento com a alteridade, em que se revela uma postura dialógica, a discussão aqui apresentada enfatiza a transição e a disposição destes elementos na obra do cineasta antropólogo, evidenciando os traços e contextos que os provocam, como a incorporação da participação nativa na *mise en scène* e o *feedback* do material filmado.

Palavras-chave: Jean Rouch; rituais de passagem; antropologia visual.

Abstract

This study aims to analyze the route of ethnographic work of Jean Rouch, based on the concepts of shared anthropology and cine trance, starting with an early work of the author, *La circoncision* (1949) and reviews of the latter. With a view to expanding the frontiers of research, both from a reflective perspective that draws on the body as heuristic tool, as the relationship with otherness, in which reveals a dialogical approach, the discussion presented here emphasizes the transition and disposition of these elements in the work of the anthropologist filmmaker, showing the traits and contexts that cause, as the incorporation of native participation in the *mise en scène* and feedback footage.

Keywords: Jean Rouch; rites of passage; visual anthropology

Introdução

No processo de realização fílmica, diversos elementos cenográficos coexistem e se sobrepõem no tocante à interação efetiva que se instaura entre o etnógrafo-cineasta e os sujeitos filmados. Recortes aplicados aos planos que se entrecortam nas situações presenciadas pela câmera definem-se conforme as demandas do autor, em busca de sublinhar determinados aspectos que podem ser evidenciados por fios condutores da atividade corporal, ritual e material. A produção dos construtos imagéticos, a partir da realidade apresentada e mobilizada pelos atores envolvidos, configura-se de maneiras distintas segundo a importância dada - e as escolhas operadas - pelo diretor, ao que tange à encenação dos sujeitos retratados e à imprevisibilidade das situações encontradas, atribuindo-lhes um grau maior ou menor de controle na participação e na composição do produto final. A negociação entre a *mise en scène* programada pelo diretor e a *auto-mise en scène* elaborada pelos sujeitos é um fator que se coloca inevitavelmente em toda constituição dos processos testemunhados mediante o uso da câmera (FRANCE, 1998).

A respeito das maneiras de os etnógrafos-cineastas conceberem um produto audiovisual, destaco a autoralidade de Jean Rouch como referencial em termos de reflexão sobre a historicidade e o progresso técnico, destinados à especificidade de construção do filme etnográfico. A obra de Jean Rouch é *sui generis* ao transitar por entre o que FRANCE (1998, p. 303) delineou, esquematicamente, como “atitudes metodológicas fundamentais” e que oscilam entre o filme de *exposição* e o de *exploração*, a *observação direta* e a *diferida*. O caráter *expositivo* de demonstração de uma tese ou modelo explicativo também identificado por MENEZES (2007) em algumas obras de Rouch é contraposto aqui neste artigo à tendência ensaística e de assumir uma suposta naturalidade aproximativa do plano real dos interlocutores e espectadores, vigente na *antropologia compartilhada* rouchiana. Tendo como base o curta-metragem *La Circoncision* (1949) e os comentários e textos do próprio diretor, enquanto objeto de análise, pretendo comparar e situar tal obra no conjunto da filmografia rouchiana, em seus aspectos gerais. Contextualizando a realização de *La Circoncision* (1949) e meus objetivos de análise ritual, destaco o pertencimento de Rouch à linhagem etnográfica da Escola Francesa: seu processo de doutoramento em antropologia pela Sorbonne, realizado de 1947 a 1952, sob orientação de Marcel Griaule, destinou-se a investigar possessão, sacrifício e feitiçaria dos Songhay anteriormente à presença islâmica (cf. GONÇALVES, 2008; HIKIJI, 2013; SZTUTMAN, 2005). Tal pertencimento não ocorreu de maneira pacífica: a tensão e a ambiguidade presentes na parte inicial de sua obra, explodindo de forma incisiva em *Le maîtres fous* (1954), entre a autoralidade da *mise en scène* rouchiana e uma exigência derivada da aceção colonialista e positivista da Escola Francesa, personificada em Marcel Griaule, manifesta na obra do cineasta, a qual é tratada por MENEZES (2007) ao discernir a *função autor*, enquanto matriz estilística e suporte de questionamentos específicos, de uma coerência interna inerente à obra tomada *per se*, que se projeta sobre os espectadores em diversas perspectivas, a despeito da generalidade de empreendimentos do autor que encerram preocupações discordantes das expectativas do público ou de sua comunidade acadêmica.

Esboçada essa tensão na construção autoral da *mise en scène*, o presente trabalho também investiga Jean Rouch e sua relação com o esquema citado acima (*exposição-exploração*), refletindo aspectos de sua obra inspirados em seus “ancestrais totêmicos” Dziga Vertov e Robert Flaherty (provedores de sua *antropologia partilhada*) (cf. FREIRE, 2006, p. 60) e visa problematizar a inserção de *La Circoncision* (1949) nessa tensão. Abordo aqui os elementos latentes da *função autor* concernentes ao projeto rouchiano de *mise en scène*, sua visão de ritual, enquanto projeto epistemológico, evidenciando a corporalidade do diretor e dos atores filmados. Tento mostrar como se deslindaram em seu percurso como diretor e etnógrafo, guiando a leitura deste trabalho para esta negociação entre *mise en scènes* – dos atores filmados, do autor – demonstrada em uma citação mais à frente, na qual Jean Rouch dialoga com os caçadores de hipopótamos sobre a forma apropriada de filmagem (sem música) do evento, resultando na incorporação da câmera como objeto mágico auxiliar do processo e na de Rouch como um caçador.

***La Circoncision* (1949): um exame da etnografia rouchiana**

O filme é uma descrição de um ritual de passagem dos Songhay, do vilarejo Hombori, no Mali, que promove a iniciação de trinta rapazes à idade adulta, realizada ao longo de um dia (SILVA, 2010, p. 108). Segundo consta na introdução, o filme foi realizado durante uma missão etnográfica de 1948-1949, na curva do rio Níger, com as populações Songhay:

Ce film a été réalisé au cours de la Mission Ethnographique 1948-1949 dans la boucle du Niger. La circoncision est une des cérémonies les plus importantes des populations Songhay du Niger. Par ce rite, les jeunes garçons, qui jusqu'alors n'avaient pas de sexe, vont devenir des males. Le film a été tourné, à Hombori, en une seule journée, celle où se pratique l'opération. La caméra a rigoureusement enregistré tous les gestes, gentils ou cruels, car les moindres de ces gestes ont une importance capitale: par eux les enfants sont métamorphosés en hommes¹

Os gestos e posturas dos Songhay registrados numa câmera Kodacrome, a cores e em película de 16mm, com acompanhamento sonoro de Koroma² e sem falas³, apresentam-se em profusão rítmica e são encadeados de uma forma que provoca impressão de um estado de eferescência ritual dessas populações. Situando o filme de acordo com a classificação formulada por FREIRE (2006, p. 58), para definir os aspectos dominantes na obra de Jean Rouch, pode-se

¹ “Este filme foi realizado durante a missão etnográfica 1948-1949 na curva do Níger. A circuncisão é uma das cerimônias mais importantes das populações Songhay do Níger. Através deste ritual, os garotos que até então não tinham sexo, tornam-se homens. O filme foi rodado em Hombori num só dia, no qual se pratica a operação. A câmera registrou todos os gestos, gentis ou cruéis, pois cada um deles tem uma importância capital: através deles, as crianças transformam-se em homens” (Tradução do autor).

² O acompanhamento sonoro Koroma também está presente no filme anterior *a La circoncision, Initiation à la danse des possédés* (1948) cf. <http://web.cip.com.br/flu/balafon/mostrajeannerouch/sinopses.html>

³ Uma versão curta e em preto e branco contém comentários over de Jean Rouch e está presente na compilação *Les fils de l'eau* (1949-1951), com excertos de *Les hommes qui font la pluie*, *Cimetière dans la falaise*, *Bataille sur le grand fleuve* e *Les gens du mil* cf. http://www.der.org/jean-rouch/content/index.php?id=about_filmography e <http://www.cineclubdecaen.com/realisat/rouch/circoncision.htm>

colocá-lo na categoria de *registro etnográfico*, mais rigoroso e próximo do modelo clássico propagado na antropologia da Escola Francesa de seu orientador Marcel Griaule. A transição da obra rouchiana para uma postura mais reflexiva, experimental e aberta para a improvisação e uma concepção mais metalinguística dá-se, a partir do ano de 1954, com o lançamento de *Le maîtres fous*, obra que reúne um pressuposto síntese das inspirações que norteiam o diretor, o *cine-transe*:

For me, then, the only way to film is to walk about with the camera, taking it to wherever it is the most effective, and improvising a ballet in which the camera itself becomes just as much alive as the people it is filming. This would be the first synthesis between the theories of Vertov about the “cine eye” and those of Flaherty about the “participant camera”. [...] Here again, it is a question of training of the kind of mastery of the body that proper gymnastics might allow us to acquire. Then, instead of using the zoom, the cameraman-filmmaker can really get into his subject, can precede or follow a dancer, a priest, or a craftsman. He is no longer just himself but he is a “mechanical eye” accompanied by an “electronic ear”. It is this bizarre state of transformation in the filmmaker that I have called, by analogy with the phenomena of possession, the “cine trance” (ROUCH, 1975, p. 93- 94).

O *cine-transe* incorpora princípios vivenciados por duas figuras-chave na construção fílmica rouchiana, Dziga Vertov e Robert Flaherty. O primeiro enunciou o *cine-olho*, *kinok*, e o *kino-pravda*, *cine-verdade*, princípios que norteiam o que pode ser compreendido como a especificidade da verdade *do* filme (e não a verdade *no* filme), os quais representam as possibilidades que a câmera pode revelar e criar a despeito da função figurativa e mimética do real (RIBEIRO, 2004, p. 78-79). São extensões corporais e sensoriais que permitem ao cineasta, munido de uma intenção prévia e/ou de uma intuição profílmica (DAMINELLO, 2010, p. 37), desvelar o real e produzir uma verdade, uma realidade paralela e imaginária, a qual se aproxima do duplo que se manifesta no transe (cf. GONÇALVES, 2009, p. 42). A câmera-participante é uma postura corporificada na obra de Robert Flaherty, particularmente em *Nanook of the North* (1922), e introduz a posição da câmera enquanto parte potencializadora da *personne* do diretor e da imersão intensiva no contexto vivido (HEIDER, 1995, p. 35). Segundo o próprio Rouch, *câmera participante* foi um termo cunhado pelo etnólogo francês Luc de Heusch (ROUCH, 1975, p. 86), nessa perspectiva flahertyana, para o instrumento, “esta caprichosa, mas fiel maquininha que permite a Nanook ver suas próprias imagens no momento de sua concepção” (ROUCH, 1975, p. 86).

Voltando ao esquema de classificação de FREIRE (2006, p. 58) para o conjunto da obra de Jean Rouch, o autor assinala três modalidades discerníveis de composição em seus filmes: *a) registro etnográfico, b) psicodramas ou de improvisação e c) filmes de “ficção”*. A transição na obra

⁴“Para mim, então, a única forma de filmar é caminhar com a câmera, levando-a onde ela é mais efetiva e improvisando um balé no qual ela se torna tão viva quanto as pessoas que filma. Isto seria a primeira síntese das teorias de Vertov sobre o “cine olho” e aquela de Flaherty, a “câmera participante”. Aqui, novamente, isto é uma questão de treinamento do tipo de maestria do corpo que a própria ginástica permite-nos adquirir. Então, ao invés de usar o zoom, o operador de câmera/diretor pode realmente penetrar no seu assunto filmado, pode perseguir ou acompanhar um dançarino, um sacerdote, ou um artesão. Ele não é mais ele mesmo, mas um “olho mecânico” acompanhado de um “ouvido eletrônico”. Isto é um estado bizarro de transformação do diretor que eu chamo, por analogia com o fenômeno da possessão, o “cine-transe” (Tradução do autor).

de Rouch do *registro etnográfico* para o *psicodrama*, que culmina na produção de *Le Maîtres Fous* (1954), acompanhou a inquietação do autor com a migração dos Songhay do meio rural para o meio urbano, e enfatiza a virada reflexiva na obra do diretor diante do contexto de descolonização, traços estes evidenciados também em *Jaguar* (1954-1967), *Moi, un Noir* (1958), *La pyramide humaine* (1959) e *Chronique d'un Été* (1960) (DAMINELLO, 2010: 44). Todos os filmes até *Le Maîtres Fous* (1954), enquadrados na categoria de *registro etnográfico*, apresentam uma preocupação visivelmente direcionada aos rituais agrários, de posse, caça aos hipopótamos e de culto aos ancestrais, relacionados à estrutura tribal de populações rurais (DAMINELLO, 2010, p. 40). No entanto, como já foi salientado, Jean Rouch, desde o começo de sua carreira esboçava um viés reflexivo, formulado na *antropologie partagée*, destacando procedimentos de observação diferida com os nativos.

Quanto ao filme *La Circoncision* (1949), incluído nos filmes de *registro etnográfico*, feitos por Rouch até 1953, delineiam-se, porém, alguns dos traços presentes na obra do autor, que foram ressaltados após *Le Maître Fous* (1954), dentro da estratégia do *cine-transe*. A exuberância dos movimentos acompanhados pela câmera, em planos curtos e em primeiro plano das faces das crianças e planos gerais de paisagem – cabendo na definição do que FRANCE (1998, p. 333) denomina como planos de cobertura, aqueles utilizados pelo autor para recuperar a continuidade narrativa de um ritual –, embalados pela efemeridade do ritual filmado, além de ser um filme sem falas do diretor, fazem do curta-metragem um exemplar único na obra de Rouch. Segundo FREIRE (2003, p. 58), o estilo presente geralmente na obra rouchiana, em todas as suas fases, caracteriza-se por: “longos planos sequências, sua presença na banda sonora, e a improvisação”. Citando, mais uma vez, o próprio Rouch, no tocante à improvisação e elaboração de diálogos em roteiros com os nativos, mestres da tradição oral:

Sou obrigado a me submeter a essa improvisação que é a arte do *logos*, a arte da palavra e a arte do gesto. É necessário deslanchar uma série de ações, para ver, de repente, emergir a verdade da ação inquietante de um personagem que se tornou inquieto (ROUCH *apud* FREIRE 2006, p. 58).

Discorrendo ainda a respeito da transição entre uma tradição mais afinada aos objetivos de *registro etnográfico* tributário de um *corpus* epistemológico da Escola Francesa ao estágio de confecção dos *psicodramas* que culminou em *Le Maîtres Fous* (1954), sublinho algumas semelhanças – além do fato de a montagem de ambos os filmes ser composta essencialmente por vários planos curtos – entre este último e *La circoncision* (1949), no tocante ao papel provocador e revelador da violência nas imagens filmadas e a montagem. Tanto as imagens do ritual de circuncisão das crianças Songhay, quanto as da posse dos membros da seita Hauka em *Le Maîtres Fous* (1954) podem conter uma dimensão perigosa de acordo com SZTUTMAN (2005) e são dotadas de uma violência contagiosa, a qual é apresentada “*sem concessão/ nem dissimulação*” segundo a explicação inicial transmitida no último (cf. MENEZES, 2007, p. 85) e registrada enquanto um processo de adaptação necessário à vida tribal também na explicação que apresenta *La Cir-*

cuncision (1949): “A câmara registrou todos os gestos, gentis ou cruéis, pois cada um deles tem uma importância capital: através deles, as crianças transformam-se em homens” (grifo meu).

Sobre a adaptação do corpo e sua *auto-mise en scène* segundo o emprego acionado no contexto ritual explicitado em ambos os filmes, apreende-se a dimensão das *técnicas corporais* maussianas que dirigem a conformação dos corpos dos sujeitos. As crianças Songhay que passam pelo ritual de passagem da circuncisão são afetadas pelo que Marcel Mauss denomina como *técnicas da adolescência*, nas quais são instruídas em um investimento educacional baseado na *imitação prestigiosa* dos mestres que as orientam durante todo o processo ritual (MAUSS, 2003, p. 405). Já em *Le Maitres Fous* (1954), os Songhay adultos aprendem a lidar com o contexto urbano pela manipulação de espíritos dos colonizadores britânicos e franceses, pretendendo uma *eficácia tradicional* (cf. *Id.*, 2003) no culto de possessão Hauka e *imitando* a postura do homem branco para domesticá-lo (SZTUTMAN, 2005, p. 120).

As *imagens-violência*⁵ presentes em ambos os filmes e seu papel de provocação, revelam, provavelmente, uma preocupação do autor em mostrar um lado “selvagem”, “tribal”, o qual é negado pela lógica individualista ocidental e colonialista. Como coloca STOLLER (1994) *apud* HIKIJI (2013), ao mencionar que Jean Rouch realiza um *cinema da crueldade* (*Id.* 2013, p. 114) no qual se opera uma inversão, em que os espectadores ocidentais dos filmes de Rouch são tomados como cavalos dos espíritos Hauka (cf. SZTUTMAN, 2005, p. 122) seja pela maneira como o diretor introduz a câmara no ritual, *imitando* o transe, seja pela força, a violência e o ritmo turbulento das imagens. Outro fator de choque da já citada tensão entre a *mise-en-scène* rouchiana e lógica positivista da Escola Francesa e a lógica individualista ocidental em geral, refere-se à forma como o corpo em transe representa uma imersão em um contexto nativo, tribal e comunitário. O corpo na lógica moderna ocidental é cindido do coletivo, enquanto na lógica dos sujeitos filmados pelo *cine-transe* ou da *crueldade* em Rouch é devolvido a um estado natural, “selvagem”, compartilhado com outros, a um estado de continuidade com o meio circundante social, conforme é discutido em LE BRETON (2007, p. 31).

Alguns aspectos da técnica e a *mise en scène* rouchiana

Até 1952 os filmes de Rouch foram essencialmente etnográficos, mas já contavam com a postura metodológica que FRANCE (1998) assinalou como *observação diferida e a exploração*, ou seja, o registro fílmico não estava preso a um roteiro preliminar, não sendo um produto acabado *ad hoc*, a partir de dados prévios da observação imediata. Tal formato admite uma maior intervenção do diretor no processo em construção, enquanto resultado de um processo de evolução técnica que abrange o registro de longos planos contínuos, a sincronização de som com a imagem e o meio videográfico magnético (FRANCE, 1998, p. 341). O avanço técnico desse contexto fomentou a produção criativa do cinema de Jean Rouch, uma vez que a partir da

⁵ Ver HIKIJI (2012).

década de 1950, com o advento das câmeras de 16 mm e o som direto portátil possibilitou um desvencilhamento para as produções documentais das convenções clássicas da ficção comercial (DAMINELLO, 2010, p. 41). Em relação à *observação diferida/filme de exploração*, enquanto postura metodológica, os filmes de Jean Rouch começaram a esboçar tal tendência, já após o primeiro filme *Au pays des mages noirs* (1947), indicando a sua preocupação com um descentramento no olhar, expresso no tomar em consideração a visão nativa e proporcionar o *feedback* do material filmado, delimitando o que ficou conhecido como *antropologia compartilhada*:

Em 1951, voltei ao Níger para fazer um segundo filme sobre a caça ao hipopótamo, pois estava realmente envergonhado com o primeiro. O filme em questão, *Au pays des mages noirs*, foi meu primeiro filme. Ele foi rodado em preto-e-branco e era mudo. As filmagens duraram nove meses (1946-1947), o tempo de descida do rio Níger numa piroga. As Actualités Françaises o compraram e reduziram a dez seus trinta minutos. Na falta de som real, foram acrescentados uma música imbecil e um comentário lido por um comentarista do Tour de France com sua voz característica. O título foi dado por eles. Comercialmente, o filme funcionou muito bem. [...] Após esse filme minha reação foi dizer ‘não, não é possível!’. Essa música é nula, o tom do comentário é insuportável. Trata-se realmente de um filme exótico, um filme que não deve ser feito. Eu não o projetei na África, pois teria vergonha. Hoje eu não concordo com nada neste filme, a narração, a música e assim por diante. Antes eu tinha filmado em preto-e-branco, mas não sou um fotógrafo muito bom, assim mudei para o Kodachrome. Filmar/enquadrar em cores é muito mais fácil! Três anos depois voltei à ilha dos pescadores Sorko, mostrei-lhes o novo filme colorido (*Bataille sur le grand fleuve*, 1951-1952) e, pela primeira vez, eles entenderam o que eu estava fazendo com aquela máquina estranha que estava sempre em minhas mãos. Eles viram sua própria imagem no filme, descobriram a linguagem filmica, reviram o filme várias vezes, e de repente começaram a fazer críticas, me dizendo o que tinha de errado com ele. Esse foi o começo da *anthropologie partagée*, a *antropologia partilhada*: de repente partilhamos um relacionamento. Dei a eles minha tese de doutorado, e os livros que tinha escrito sobre sua cultura, mas eles não tinham o que fazer com eles. Mas se você tem a possibilidade de voltar às pessoas filmadas com uma tela, um projetor e um gerador, seu passaporte para elas está garantido. (ROUCH, 1988 *apud* FREIRE, 2006, p. 59)

Numa palestra concedida ao encontro anual da Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência, em julho de 1973, Jean Rouch relatou mais sobre seus procedimentos metodológicos referentes à *antropologia partilhada* e sobre os aspectos técnicos que formaram o *background* para suas práticas cinematográficas, e ainda expressou como foi a sua experiência na realização do filme *La circoncision*⁶:

As condições técnicas eram mínimas. Nesta época não existiam coladeiras nem visores para filmes de 16 mm. Os filmes eram colados à mão, com uma lamina de barba, raspando a emulsão para colar. Para escolher as cenas usávamos um projetor. Na França não existia também um laboratório de 16 mm em cores. Era preciso enviar o filme para a Inglaterra para conseguir cópias. Comecei assim, sendo obrigado a aprender tudo de meu trabalho, e isto mais tarde foi uma vantagem. [...] Voltei à África e fiz outros documentários em cores e 16 mm, todos de curta metragem. Entre eles, um sobre a circuncisão, *La circoncision* (1949)

⁶ Cf. a conversa “Le maître fou do cinema-verdade”, no link http://www.escrevercinema.com/rouch_verdade.htm

que eu mesmo projetei em Biarritz no Festival do Filme Maldito. Era uma cópia única. O filme foi realizado em material reversível e no momento da projeção, com a ajuda de um microfone, eu mesmo improvisei a narração. [...] Ali eu descobri o meio cinematográfico. Quando o filme recebeu um prêmio fiquei surpreso por ver as pessoas do cinema encontrarem nele qualidades cinematográficas. A partir de então continuei a filmar quase da mesma maneira, sempre em 16 mm com uma câmera de corda. Em 1958, fiz meu primeiro longa-metragem, *Moi, un Noir*, em cores com filme reversível. Montei no original e estava disposto a projetar o original quando surgiram possibilidades de tirar cópias. Pouco a pouco eu fui conquistando a técnica do material de 16 mm, que em princípio não interessava a ninguém, mas cuja importância subitamente cresceu com a televisão. Fui o primeiro a usar um gravador portátil feito especialmente para o cinema, o Nagra, que Stefan Kudelski me confiou pessoalmente para testar na África. Depois disto todos os novos materiais que apareciam vinham naturalmente às minhas mãos para testes. E eu adquiri o hábito de testá-los diretamente num trabalho.

De certa forma, Jean Rouch foi favorecido pelo aparecimento de novas tecnologias que permitiram a gravação de um registro reversível, a ser exibido nas comunidades étnicas, fontes do material filmado, e responsáveis conjunta e sinergicamente com o diretor pela *mise en scène*, uma vez que o último absorvia a vida tribal, conforme a influência já citada de Robert Flaherty, aplicando o princípio de imersão intensiva na vida nativa. Tão intensa, a ponto de desencadear uma intimidade com os nativos, e o processo de filmagem implicar na incorporação da câmera nos rituais, uma confecção de uma verdade mágica e fílmica, e, todavia, na estratégia do *cine-transe*⁷:

Para preparar um documentário sobre a caça ao leão permaneci longo tempo numa aldeia africana. As filmagens foram feitas num período de mais ou menos seis anos. Para as pessoas desta aldeia o cinema se tornou uma coisa familiar. Depois deste primeiro filme sobre a caça coletiva ao leão eles me pediram para filmar regularmente as caçadas. Fazer vários filmes sobre o mesmo assunto para eles é absolutamente natural e uma caçada sem a presença da câmera deixou de ser boa. O cinema se tornou parte da cerimônia; a câmera, uma arma para a caça. [...] Conheço bem a cerimônia da caça e a dança religiosa que mostro em *Tourou et Bitti [Tambores do Passado]*. Uma de minhas poucas teses escritas foi sobre esta dança dos tambores. Sabia, portanto, antes de começar a filmar como deveria me movimentar, tinha perfeita noção das coisas a destacar. Conheço tão bem a cerimônia quanto sou conhecido e de certo modo sou mesmo considerado um balalaô. Isto é, faço parte do culto, a câmera de filmar é um objeto do ritual. Da mesma forma os caçadores me consideram um caçador. Existe uma relação toda especial entre estas pessoas e o cinema. Eles têm perfeita noção de que as coisas observadas pela câmera são especialmente destacadas. A câmera passa então a ter um papel ativo na cerimônia. Se por acaso eu cometo um erro e desvio minha atenção para um participante antes dele merecer o destaque – isto é, dele entrar transe – eles protestam: “Não! Não é o que você deve filmar agora.” [...] Aprendi muitas coisas desde que pela primeira vez, em 1951, projetei um filme para as pessoas que filmei. Foi o documentário sobre a caça ao hipopótamo com arpão. Não existiam câmeras silenciosas que pudessem ser ligadas a gravadores portáteis. Gravei o som com um dos primeiros aparelhos portáteis e de acordo com o hábito desta época coloquei um fundo musical sobre as imagens. Isto provocou as mais furiosas críticas: “Você é louco?”, eles perguntaram? “O hipopótamo tem excelente ouvido, e se você faz um tamanho barulho durante a caça eles fogem”. Uma coisa que aprendi com as projeções na África: filmar planos longos. A montagem não é com-

⁷ Cf. a mesma conversa em http://www.escrevercinema.com/rouch_verdade.htm

preendida facilmente. Com frequência me perguntavam por que havia saltos na imagem. E depois destas críticas eu mesmo percebi que na maioria das vezes os cortes não tinham razão de ser. Ao contrário, a melhor solução possível era a documentação numa só imagem.

Se o cinema de Jean Rouch pode estar inserido no que é vislumbrado por FRANCE (1998) como o *filme de exploração*, dedicado à intervenção constante no processo de registro a partir da *observação diferida*, ao improvisado e o estímulo da fala provocada dos personagens retratados, porém, ele também não foge das estratégias do que é tido como *filme de exposição*, no sentido de que através do conhecimento prévio das atividades corporais, materiais e rituais, poderia conceber e sublinhar fios condutores presentes na ação filmada, pois, como Flaherty, ele conhecia profundamente os costumes dos povos que estudava. Entretanto, se ele fosse colocado num *continuum* referente ao grau de *exposição-exploração* pertinente a sua obra, provavelmente, pelas inovações instrumentais e metodológicas, pela posteridade histórica e a indução de profilmia, como salienta FRANCE (1998), haveria um destaque maior para o quesito *exploração*.

La circoncision (1949): um exame da mise en scène [e] do ritual

Os procedimentos envolvidos com a *mise en scène* do ritual de circuncisão Songhay e apresentados na ótica de Jean Rouch serão submetidos à análise fílmica feita a partir de visualizações mediante acesso ao site *youtube*⁸, no qual está armazenada uma cópia integral do filme, e considerando os comentários do próprio diretor presentes no DVD *Les fils de l'eau*⁹ e na análise contida no *Catalogue des Films Ethnographiques sur l'Afrique noire*¹⁰, publicado pela Unesco em 1967 e com textos e prefácios do próprio cineasta. A análise fílmica leva em consideração os procedimentos de *desconstrução/descrição* e *reconstrução/interpretação* expostos em VANOYE & GOLIOT-LÉTÉ (1994). A fase de *desconstrução/descrição* é composta da apresentação dos comentários de Jean Rouch e pelos enquadramentos selecionados, assim como a abordagem de FRANCE (1998) para identificar o trabalho corporal em gestos e posturas, associado ao método sugerido por HIRANO (2013, p. 49) ao investigar a performance do ator, dando enfoque a:

O uso do espaço pelo ator no enquadramento da cena; 2) o tempo: a velocidade e o ritmo dos gestos numa sequência fílmica; 3) o peso e a força no uso do corpo, na contração e relaxamento da musculatura.

⁸ Acesso ao filme no site youtube: http://www.youtube.com/watch?v=kAsg4_dLlZg

⁹ Comentários do próprio Jean Rouch, inseridos no DVD *Les fils de l'eau* estão presentes no site: <http://www.cineclubdecaen.com/realisat/rouch/filsdeleau.htm>

¹⁰ Uma cópia integral para o volume de *Catalogue des Films Ethnographiques sur l'Afrique noire* (1967), no formato pdf, com prefácio, textos de análise fílmica e o escrito *Situation et tendances du cinéma en Afrique*, de Jean Rouch está presente no link <http://unesdoc.unesco.org/images/0000/000036/003622fo.pdf>

A *reconstrução/interpretação* repousa num embasamento teórico disponível para análise que está alinhado com enunciados propostos pela literatura de investigação das atividades corporais, materiais e, tendo ênfase, em particular, para as rituais por GENNEP (1978) e TURNER (1974). Primeiramente, apresento, doravante, dois comentários do próprio Jean Rouch acerca do filme, o primeiro pertence ao DVD, e o segundo ao catálogo supracitado:

a) Comentário I:

Maintenant le temps de travail est fini. Les pilons disent: aujourd'hui c'est la nourriture de guerre. C'est la guerre des enfants. Aujourd'hui, trente enfants vont devenir trente hommes. Aujourd'hui c'est la circoncision. Les enfants ont peur à ne pouvoir parler, à ne pouvoir marcher. C'est pour ça que les mamans ne sont pas là car les mamans ne sont pas bonnes pour le courage. Ce sont des enfants sans sexe qui sortent du village, ce seront des males qui reviendront de la brousse quarante jours plus tard. Celui qui ne pleure pas sera le *falonga*, le chef des circoncis. Les papas conduisent les enfants sur les lieux de repos. Les bâtons fendus empêchent les blessures de saigner. Ils doivent s'asseoir à un endroit précis, à l'endroit qu'ils auront plus tard dans le conseil des hommes. La poussière est bonne pour les plaies, le sang s'arrête vite. Les hommes coupent les bois et les fils de coton qui sont les habits des circoncis et fabriquent les plumeaux. L'après-midi la peur est oubliée mais il ne faut pas oublier de secouer les petits plumeaux, de chanter des chansons. Les circoncis de l'année dernière injurient els circoncis. Le circonciseur fait entrer les enfants dans un carré de pierre; il fait entrer les hommes nouveaux dans le monde. Il ne faut plus de plumeaux d'enfant ; il ne faut plus que des bâtons d'hommes: nous battons la poussière, nous battons la brousse, nous n'avons plus de honte. Nous sommes des hommes¹¹.

b) Comentário II:

1. [...] Préparation : au pied de la montagne de Hombori, au village de Hombori, les femmes pilent le mil de la concession du chef, où ont été enfermés les futurs circoncis. 2. Sortie : Conduits par un assistant du circonciseur, les enfants apeurés sortent en file indienne. Le circonciseur, sur le seuil de la maison, pose sa main sur leur tête pour les protéger contre les mauvais esprits. Défilé des enfants dans la brousse. 3. Préparatifs de brousse: Les enfants sont assis les uns à côté des autres. Le circonciseur les déshabille, les lave avec de l'eau magique, les rase. 4. Opération : L'un après l'autre, les enfants vont s'asseoir sur la pierre, en face du circonciseur. Opération. Cautérisation avec de la poussière et de la bouse de vache séchée. Le sexe est tenu par une pince qui empêche le sang de couler, et que l'enfant tient dans sa main gauche. Le visage des enfants doit rester impassible. L'un d'eux tend son doigt au circonciseur ("Tu ne m'as pas fait mal, coupe-moi

¹¹ "Agora, o tempo de trabalho é terminado. Os pilões dizem: hoje é a guerra de alimentos. São as crianças da guerra. Hoje, trinta crianças se tornarão trinta homens. Hoje é a circuncisão. As crianças estão com medo do que elas não podem falar, não podem andar. É por isso que as mães não estão lá, porque as mães não são boas para a coragem. Elas são crianças sem o sexo que saem da aldeia, elas serão homens que retornam da savana 40 dias mais tarde. Aquele que não chorar será o *falonga*, o chefe dos circuncisos. Os pais levam as crianças em locais de descanso. As varas duplas previnem lesões hemorrágicas. Eles devem sentar-se em um lugar determinado, o lugar que, mais tarde, ocuparão no conselho dos homens. A poeira é boa para feridas, o sangue para rapidamente. Homens cortam madeira e fios de algodão que fazem parte da veste dos circuncidados e confeccionam espanadores (espanta-moscas). O medo da tarde é esquecido, mas as crianças não devem se esquecer de agitar os pequenos espanadores e cantar canções. Os circuncidados no ano passado zombam dos recém- circuncidados. O circuncisor leva as crianças para uma praça de pedra, ele trouxe os novos homens do mundo. Elas não precisam mais dos espanadores de criança, agora elas só precisam dos bastões de homens: lutamos contra a poeira, lutamos contra a savana, não temos mais vergonha. Somos homens" (Tradução do autor).

le doigt”). Un enfant pleure. 5. Soins post-opératoires: Les pères ou les frères entraînent les enfants opérés et les font asseoir, les jambes écartées dans l'ordre de leur rang social dans le village. On donne aux enfants un petit cadre de bois et de ficelle qui empêchera la plaie de toucher le reste du corps. On donne aux enfants un chasse-mouches avec lequel ils léventent continuellement leur plaie, et un bâton. 6. Après-midi : Après le repas pris en commun, l'après-midi, les enfants ne doivent pas arrêter de secouer leurs plumeaux. Gros plans des visages souriants. 7. Sortie du soir : Le circonciseur visite les blessures, corrige à coups de bâton les petits paresseux, range les enfants en file indienne et les conduit dans un carré de pierre qui symbolise le monde. A l'entrée, on enlève les plumeaux des enfants qui ne gardent que leur bâton. Les enfants sont assis par terre, jambes écartées, sous la surveillance du circonciseur et de ses aides. Ils essaient de battre la terre en cadence en chantant le premier chant des circoncis, en soulevant la poussière qui est bonne.¹²

Do filme, sem falas, como já dito, apenas se ouvem gritos de animais, a trilha sonora koroma, e o choro das crianças. Começa introduzindo com planos de cobertura a paisagem e os preparativos para o ritual. As mães pilam o milho e olham para a câmera (ver sequência 01). Durante todo o percurso diegético do documentário, todos os sujeitos filmados, crianças, homens e mulheres, percebem a presença do diretor, sorrindo para a câmera, o que denota a intimidade e a anuência para a realização da produção.

¹² [...] “Preparação: Ao pé da montanha Hombori, aldeia de Hombori, as mulheres pilam o milho dado pelo chefe, perto de onde foram confinados os futuros circuncidados. 2. Saída: Liderados por um circuncisor assistente, crianças assustadas são conduzidas em fila indiana. O circuncisor no limiar da casa, coloca a mão na cabeça para se proteger contra os maus espíritos. Desfile Infantil na savana. 3. Preparativos na savana: O circuncisor tira a roupa das crianças, lavando-as com água mágica, e raspa seus cabelos. As crianças sentam-se uma ao lado da outra. 4. Operação: Uma após a outra, as crianças vão sentar-se na pedra em frente do circuncisor. Cauterização com poeira e esterco de vaca seco. O pênis é suspenso por uma pinça, feita das varas de arbustos da savana, que impede o sangue de fluir, e a criança a segura na mão esquerda. Os rostos das crianças devem permanecer impassíveis. Um deles estende seu dedo ao circuncisor (“Tu não me machuque, corte meu dedo”). Uma criança chora. 5. Cuidados pós-operatórios: Pais ou irmãos levam as crianças operadas e as fazem sentar com as suas pernas separadas, na ordem de seus *status* social na aldeia. O circuncisor dá às crianças uma pequena moldura de madeira e cordas que impedem a ferida de tocar no resto do corpo. Dá às crianças um espanta moscas com o qual fiquem abanando continuamente suas feridas, e um bastão de pau. 6. Tarde: Após a refeição juntas, à tarde, as crianças não devem parar de agitar seus espanta-moscas. Close up de rostos sorridentes. 7. Noite de saída: O circuncisor confere os ferimentos, corrige as crianças preguiçosas apontando-as com um bastão de pau, coloca as crianças em fila indiana e leva-as em uma praça de pedra que simboliza o mundo. Na entrada, retira os espanadores das crianças, mas elas mantêm seu bastão de pau. As crianças sentam-se no chão, as pernas abertas, sob o monitoramento do circuncisor e seus assessores. Eles estão batendo a terra, ritmadas com o canto da primeira música dos circuncisos e levantando a poeira do chão que é indicada para curar as lesões”. (Tradução do autor).

Sequência 01: mulheres pilam o milho



O ritual de circuncisão é um rito de passagem que assegura a promoção das crianças do sexo masculino para um *status* de adulto. Antes, num estágio de indefinição social, as crianças sem sexo, precisam de um *status* na estrutura tribal. Como assinala TURNER (1974, p. 133), o estágio de indefinição estrutural é perigoso e repleto de repercussões mágicas, conferindo uma posição na margem/ liminaridade da estrutura social. Muitos traços recorrentes para atores sociais imersos num *status* marginal ocorrem nas crianças Songhay. O isolamento em um recinto dedicado à reclusão, o uso das mesmas vestes (túnicas brancas – ver sequência 02), a homogeneidade e a indefinição perante o todo social organizado, e o espezzinhamento pelos já iniciados de outrora, tudo isso incorre, segundo é mostrado no documentário, em uma posição liminar, assumindo a conformação de *communitas* (TURNER, 1974, p. 130-131). Este tipo de relacionamento que se processa entre os indivíduos liminares (marginais), e abrange o que TURNER (1974, p. 6) denomina como a dialética estrutura/anti-estrutura.

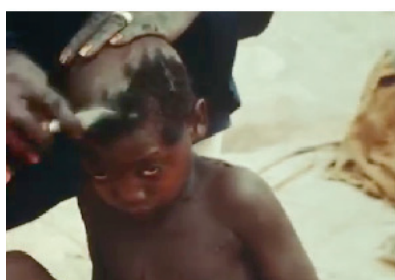
Sequência 02: meninos dispostos em fila rumo ao enfrentamento da savana

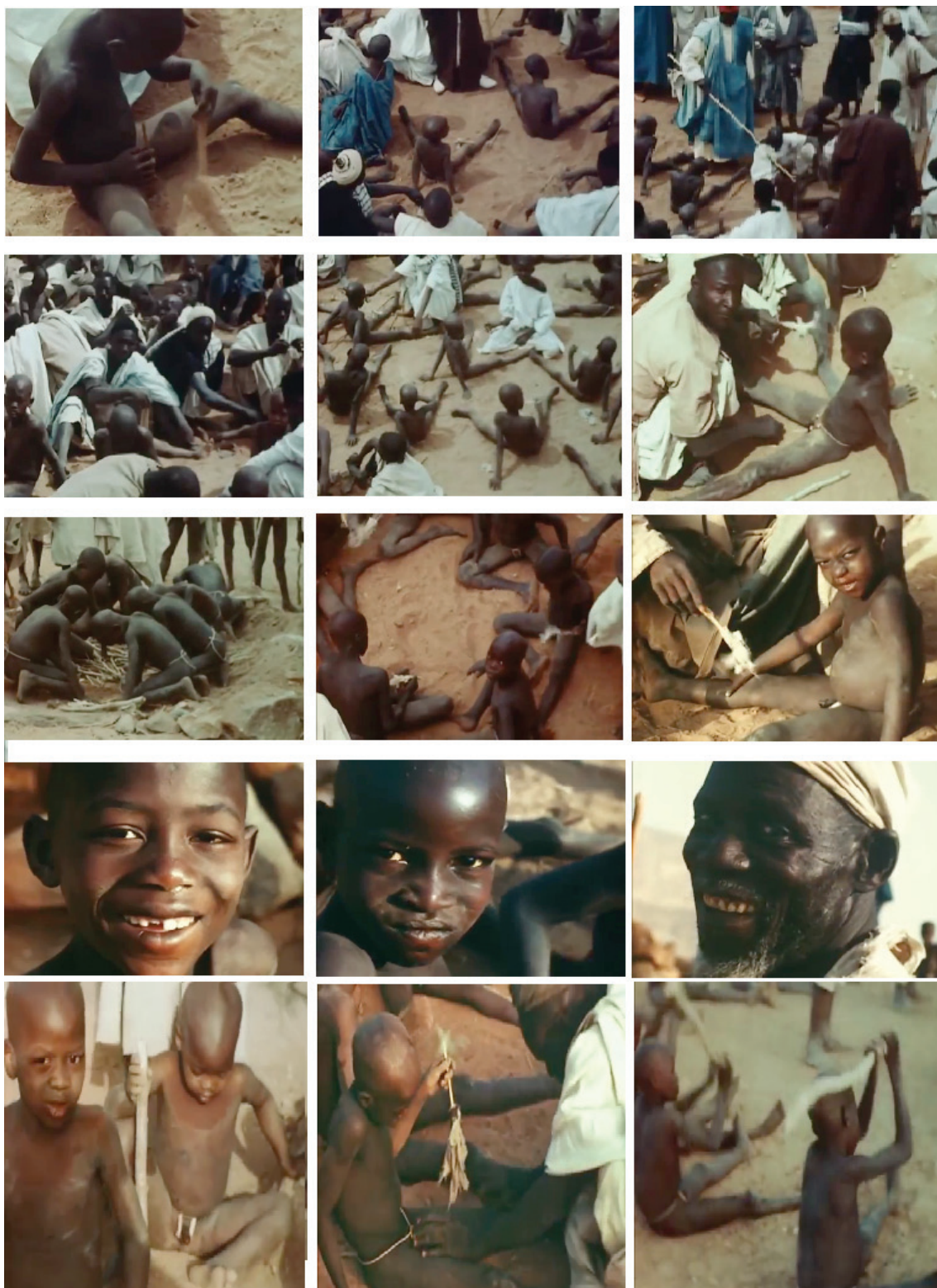


A estrutura, que designa os estados dos rituais de recrutamento, de constituição da ordem e definição dos papéis dos sujeitos nas sociedades, é incluída numa classificação tripartida, tanto no esquema de GENNEP (1978) quanto no de TURNER (1974). Para ambos, tais rituais envolvem etapas pré-liminares (separação), liminares (margem) e pós-liminares (agregação). Os meninos Songhay estão separados das mães, pois estão vulneráveis e indefinidos (sem sexo) e estão sendo preparadas para a guerra, para as funções de sobrevivência (“vencer a savana”), agrárias e de caça. Ficam presas em um ambiente, separadas do todo social, pois estão vulneráveis, e, ao mesmo tempo, representam perigo para os demais, num estágio liminar. Ao agregarem-se ao coletivo, novamente, ocuparão um posto específico atribuído pelo *status* social e um lugar no conselho dos homens, e serão responsáveis em promover a defesa e a entrada de alimentos no vilarejo.

A duração dos planos é curta, com abundância de cortes abruptos em um ritmo frenético de atividades e movimentos dos espanadores e bastões, os enquadramentos se alternam entre planos médios e gerais da paisagem da savana envolvendo os meninos e os homens que conduzem o ritual e uma quantidade significativa de primeiro plano dos homens preparando os meninos (raspando a cabeça, banhando as crianças, cortando o prepúcio dos meninos) e *closes* das faces sorridentes, chorosas, apreensivas ou preocupadas das crianças (ver sequências 03 e 04). As relações entre a decupagem das imagens - a *mise en scène* do cineasta e a *auto-mise en scène* dos atores filmados, recortadas por um fluxo de gestos e posturas -, envolvem o destacamento de certos aspectos inseridos na atividade humana, delimitada pela reunião dos elementos corporais, rituais e materiais, na qual a delimitação da atividade corporal supõe o a) *suporte material* e a sua *ordenação* b) *por restrições físicas* (o tônus do sistema esquelético) e c) *por um sistema de valores* (instruções culturais) FRANCE (1998, p. 31-39). Os fios condutores que oferecem a dominante do processo observado são deduzidos pelo que o diretor quer salientar e pelas tendências da ação filmada, segundo a ênfase dada pelas próprias pessoas (FRANCE, 1998, p. 47). Os gestos e posturas ressaltados em *La Circoncision* (1949) se apresentam desde o início do processo ritual expondo a movimentação dos corpos dos agentes sobre os instrumentos manejados. As mães pilando o milho, as crianças agitando os espanadores, os circuncisores corrigindo as mesmas, balançando um bastão de madeira (ver sequências 03 e 04) e, no final, os rapazes batendo o bastão na terra para levantar a poeira do chão: tais movimentos representam uma continuidade da atividade corporal, e, por conseguinte, ritual e material, que produzem uma coesão dos elementos cenográficos e do processamento do ato ritual. Percebe-se a semelhança da ação de pilar o milho com a de bater o chão com o pau, que, respectivamente, introduzem e fecham a ação fílmica. A atividade corporal, edificada e acionada pela instrumentalização dos objetos, está encadeada ao sentido ritual, a dominante da ação, incorporada na *mise en scène* de Jean Rouch e na própria *auto-mise en scène* visualizada pelos corpos dos sujeitos, pela maneira de se comportarem diante da câmera, registrando a excepcionalidade da ocasião, um ritual de periodicidade anual, e a restauração da ordem vigente; crianças se tornam homens.

Sequências 03–04: preparação e execução do ritual de circuncisão e procedimentos de recuperação do trauma sofrido, meninos batem o bastão no chão para levantar poeira.





Considerações finais

A corporalidade presente na atividade de documentação fílmica de Jean Rouch começa pelo uso do próprio corpo do diretor como suporte para a câmera, impulsionado para o interior da ação, compondo a *mise en scène*, ajustando a posição do dispositivo óptico – o suporte instrumental e o próprio olhar do autor, na observação direta e na diferida –, selecionando enquadramentos, ângulos e situações. O lançamento do corpo no interior da ação filmada corresponde, no plano

fílmico de Rouch, ao compartilhamento de experiências com os nativos, consultando-os sobre como filmá-los e da coexistência na alteridade, onde o diretor é visto e questionado. O complexo formado pelo corpo de Rouch e a câmera é incorporado no ritual, incumbido de ação mágica, e incorrendo no *cine-transe*. O *cine-olho* supõe a criação de uma realidade, porém esta é negociada com os nativos e infere-se a coparticipação desses últimos na produção do real. Pela lente e a *mise en scène* de Jean Rouch, a atividade criadora é partilhada e a autoria é recuperada pelos sujeitos filmados. O “*outro etnologizado*” adquirindo o *estatuto de tema* e não mais uma *curiosidade arqueológica*, como assinala PIAULT (2007, p. 206). O estilo do diretor fica evidenciado com a própria partilha dos meios e das ideias com os nativos, pois, a etnografia rouchiana renunciou a polifonia na antropologia pós-moderna. A dimensão ensaística, experimental, pertinente à forma da exploração do diretor, rompe com o distanciamento da ação e a possibilidade de aplicação do *zoom* da ação filmada, reinventando a existência corpórea dos filmados e do diretor, não mais apenas como simples construtos de contextos coloniais e culturais, mas na própria especificidade do encontro etnográfico: a alteridade e autoralidade ficam sublinhadas.

Referências Bibliográficas

- DAMINELLO, Luiz Adriano. *Entre duas margens: do filme etnográfico ao cinema-verité e o lugar do filme La Pyramide Humaine na obra de Jean Rouch*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Multimeios do Instituto de Arte da Universidade Estadual de Campinas, 2010.
- FRANCE, Claudine de. *Cinema e Antropologia*. Campinas: UNICAMP, 1998.
- FREIRE, Marcius. Jean Rouch e a Invenção do Outro no Documentário. *Doc On-Line*, dez. 2007, n. 03. Disponível em <http://www.doc.ubi.pt/03/doc03.pdf>
- GENNEP, Arnold Van. *Ritos de Passagem*. Petrópolis: Vozes, 1978.
- GONÇALVES, Marco Antonio. Encontros “Encorporados” e Conhecimento pelo Corpo: Filme e Etnografia em Jean Rouch. *Devires*. Belo Horizonte: Fafich/UFMG, V.6. N. 2, P- 28-45, Jul-Dez, 2009.
- _____. *O Real Imaginado: Etnografia, cinema e surrealismo em Jean Rouch*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2008.
- HEIDER, Karl G. Uma história do filme etnográfico. *Cadernos de antropologia e imagem*. Rio de Janeiro: UERJ, N.1. ps: 31-54, 1995.
- HIKIJ, Rose Satiko Gitirana. *Imagem-violência: etnografia de um cinema provocador*. São Paulo: Terceiro Nome, 2012.
- _____. Rouch Compartilhado. Premonições e provocações para uma antropologia contemporânea. *Iluminuras*. Porto Alegre, v. 14, n. 32, p.113-122, jan-jun. 2013. Disponível em: <http://usp.br/napedra/wp-content/uploads/2013/03/ilumiuras.pdf>

- HIRANO, Luís Felipe Kojima. *Uma Interpretação do cinema brasileiro através de Grande Otelo: raça, corpo e gênero em sua performance cinematográfica (1917-1993)*. Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2013.
- LE BRETON, David. *A Sociologia do Corpo*. 2ed. Petrópolis: Vozes, 2007.
- MAUSS, Marcel. *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.
- MENEZES, Paulo. Le Maîtres Fous, de Jean Rouch: Questões Epistemológicas da relação entre cinema documental e produção do conhecimento. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, vol. 22, n. 63, p: 81-91, fev. 2007. Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=10706307>
- PIAULT, Marc Henri. Um Cinema Espelho? Por uma Antropologia Partilhada. In: 2ª Reunião Brasileira de Antropologia. *Conferências e Práticas Antropológicas*. Blumenau: Nova Letra, p: 205-210, 2007.
- RIBEIRO, José da Silva. *Antropologia Visual – da minúcia ao olhar distanciado*. Porto: Edições Afrontamento, 2004
- ROUCH, Jean. The camera and man. In: HOCKINGS, PAUL (org.) *Principles of visual anthropology*. The Hague: Mouton Publishers, 1975
- SILVA, Mateus Araújo (org.). *Jean Rouch: retrospectiva e colóquios no Brasil*. Belo Horizonte: Balafon, 2010.
- SZTUTMAN, Renato. Imagens perigosas: a possessão e a gênese do cinema de Jean Rouch. *Cadernos de Campo*. São Paulo, n. 13, p. 115-124, 2005. Disponível em <http://www.revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/viewFile/50254/54368>
- TURNER, Victor. *O Processo Ritual: estrutura e anti-estrutura*. Petrópolis: Vozes, 1974.
- VANOYE, Francis & GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Campinas: Papyrus, 1994

Sites Consultados:

Ciné-club de Caen <http://www.cineclubdecaen.com/realisat/rouch/filsdeleau.htm>

Filme *La Circoncision* no youtube http://www.youtube.com/watch?v=kAsg4_dLlzg

Filmografia de Jean Rouch:

<http://web.cip.com.br/flu/balafon/mostrajeanrouch/sinopses.html> e

http://www.der.org/jean-rouch/content/index.php?id=about_filmography

Le maître fou do cinema-verdade http://www.escrevercinema.com/rouch_verdade.htm

UNESCO, *Catalogue des Films Ethnographiques sur l'Afrique noire* (1967), <http://unesdoc.unesco.org/images/0000/000036/003622fo.pdf>

