

LUIZ ADRIANO DAMINELLO

ENTRE DUAS MARGENS:
DO FILME ETNOGRÁFICO AO CINÉMA-VÉRITÉ E O
LUGAR DO FILME *LA PYRAMIDE HUMAINE* NA OBRA
DE JEAN ROUCH

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em
Multimeios do Instituto de Artes, da Universidade Estadual
de Campinas, para obtenção do Título de Mestre em
Multimeios.

Orientador: Prof. Dr. Marcius Cesar Soares Freire.

SÃO PAULO
2010

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

D184e Daminello, Luiz Adriano.
Entre duas margens : do filme etnográfico ao cinema-vérité e o lugar do filme La pyramide humaine na obra de Jean Rouch.
. / Luiz Adriano Daminello. – Campinas, SP: [s.n.], 2010.

Orientador: Prof. Dr. Marcius Cesar Soares Freire.
Dissertação(mestrado) - Universidade Estadual de Campinas,
Instituto de Artes.

1. Rouch, Jean. 2. La pyramide humaine. 3. Cinema-vérité.
4. Documentário. 5. Filme etnográfico. 6. Antropologia fílmica.
I. Freire, Marcius Cesar Soares. II. Universidade Estadual de
Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

(em/ia)

Título em inglês: “Between two margins: from ethnographic film to cinema-vérité and the place of the film La pyramide humaine in the work of Jean Rouch.”

Palavras-chave em inglês (Keywords): Rouch , Jean ; La pyramide humaine ; Cinema-vérité ; Documentary ; Ethnographic film ; Filmic anthropology.

Titulação: Mestre em Multimeios.

Banca examinadora:

Prof. Dr. Marcius Cesar Soares Freire.

Prof. Dr. Nuno Cesar Pereira de Abreu.

Prof. Dr. Carlos Francisco Pêres Reyna.

Prof. Dr. Roberto Berton de Ângelo.

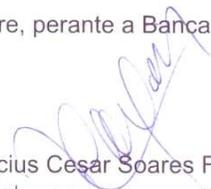
Prof. Dr. André Piero Gatti.

Data da Defesa: 25-02-2010

Programa de Pós-Graduação: Multimeios.

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

Defesa de Dissertação de Mestrado em Multimeios, apresentada pelo
Mestrando Luiz Adriano Daminello - RA 066276 como parte dos requisitos
para a obtenção do título de Mestre, perante a Banca Examinadora:


Prof. Dr. Marcius Cesar Soares Freire
Presidente


Prof. Dr. Nuno Cesar Pereira de Abreu
Titular


Prof. Dr. Carlos Francisco Perez Reyna
Titular

Ao meu pai pelo passado.
À minha mãe pelo presente.
Ao meu filho pelo futuro
A todos os Outros pela vida toda.

AGRADECIMENTOS

Agradeço meu orientador Prof. Dr. Marcius Freire, por me apresentar de forma ampla a obra de Jean Rouch, o que contribuiu com muito mais que apenas conhecimentos sobre outras formas de cinema, significou para mim a oportunidade de ampliar minhas concepções do mundo e de obter novas experiências de vida.

Agradeço ao Programa de Pós-Graduação em Multimeios do Instituto de Artes da Unicamp, e a todos os seus professores, pela oportunidade de crescimento científico e profissional.

A todas as pessoas que participaram, contribuindo para realização deste trabalho, direta ou indiretamente, meu agradecimento.

“Não pode o cinema ser um dos motivos para se quebrar a membrana que nos isola uns dos outros no metrô, na rua, ou nas escadarias de um prédio de apartamentos?”

Jean Rouch

RESUMO

O presente estudo se debruça sobre a construção do cinema de Jean Rouch, desde o seu primeiro contato com o mundo africano e as questões pelas quais ele iria se interessar durante a criação de seus filmes, até o estabelecimento do *cinéma-vérité*, movimento lançado na década de 60 e que propunha novas relações do cinema com o real. Abordamos aqui o interesse de Rouch em transitar entre fronteiras e de estabelecer ligações - ou diluições - entre procedimentos artísticos e científicos. Para levar a cabo tal estudo, escolhemos analisar um período de sua produção que começa com seu primeiro filme etnográfico, *Au pays des mages noirs* (1946-1947) até a realização de *Chronique d'un été* (1960). Dentro desse período está *La pyramide humaine* (1959), filme pouco estudado, mas cujas características especiais e únicas fazem dele uma ponte determinante entre as primeiras experiências com os assim chamados “filmes de improvisação”, *Jaguar* (1954) e *Moi, un Noir* (1958) e a eclosão do *cinéma-vérité*, movimento que iria influenciar, de forma inelutável, o filme antropológico em especial, e o cinema moderno de maneira geral. Apoiando nossa reflexão, realizamos uma experiência de recepção de *La pyramide humaine* com jovens recrutados pela ONG *Cine-favela*, na Comunidade de Heliópolis, junto com estudantes de uma Faculdade de Cinema e também com uma atriz profissional. Esperamos que os resultados dessa experiência, somados às reflexões acima referidas, ajudem a melhor compreender a obra do extraordinário antropólogo-cineasta Jean Rouch, notadamente o período de sua carreira a que este estudo se dedica

Palavras chave: Jean Rouch, *La pyramide humaine*, *cinéma-vérité*, documentário, filme etnográfico, antropologia fílmica

ABSTRACT

This work is about the building of Jean Rouch's cinema, since his first approach to the African world and the questions that he would be interested when he has created his movies, till the happening of the *cinéma-vérité*, a film movement of the 1960s that would propose new relations between the cinema and the real. We broach Rouch's interest in walk over frontiers and to establish contacts - or to dissolve it - between artistic and scientific procedures. To go on with this research, we have decided to analyze a period of his productions that begins at his first ethnographic film, *Au pays des mages noirs* (1946-1947) till the making of *Chronique d'un été* (1960). Inside this period it is *La pyramide humaine* (1959), one of his films less studied, but whose special characteristic make it a important bridge between his first experiences with the "improvisation films", *Jaguar* (1954) and *Moi, un Noir* (1958), and the emergence of the *cinéma-vérité*, a movement that it will influence, specially the anthropological film, but the modern cinema in a generic way. To support our reflections we have made a reception experience of the film *La pyramide humaine* with young people of the NGO *Cinefavela*, in the community of Heliópolis, together with the students of a Cinema University and a professional actress. We hope that the product of this experience, with the reflections about it, help us to comprehend the extraordinary work of the anthropological filmmaker Jean Rouch, specially in a moment of his work that is quoted here.

Key Words: Jean Rouch, *La pyramide humaine*, *cinéma-vérité*, documentary, ethnographic film, filmic anthropology

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	Pg 01
1. A CONSTRUÇÃO DE UM CAMINHO ENTRE DOIS MUNDOS	
1.1 Jean Rouch e a etnografia	Pg 09
1.2 Jean Rouch e a arte	Pg 28
1.3 Jean Rouch e a camera	Pg 33
2. LA PYRAMIDE HUMAINE NO MEIO DO CAMINHO	
2.1 O caminho até <i>La pyramide humaine</i>	Pg 39
2.2 <i>La pyramide humaine</i> : Uma crônica anunciada	Pg 45
2.3 Jean Rouch, um contador de estórias	Pg 47
2.4 <i>La pyramide humaine</i> e o histórico de suas filmagens	Pg 51
2.5 Às vésperas do <i>cinéma-vérité</i> e da <i>nouvelle vague</i>	Pg 56
3. DIÁRIO DE ALGUMAS EXPERIÊNCIAS	
3.1 Os objetivos da experiência	Pg 61
3.2 Trabalhar ou não com atores	Pg 63
3.3 A procura pelos grupos protagonistas	Pg 64
3.4 A procura de um tema	Pg 66
3.5 O encontro com o <i>Cinefavela</i>	Pg 67
3.6 Perfil dos grupos escolhidos	Pg 70
3.7 Motivos para a aproximação	Pg 73
3.8 O desenrolar da experiência	Pg 75
3.9 A desistência de um dos grupos participantes	Pg 76
3.10 Voltando o olhar para <i>La pyramide humaine</i>	Pg 77
3.11 O surgimento de um conflito	Pg 79
3.12 O surgimento de um outro filme	Pg 82
3.13 Diário de filmagem	Pg 86
3.14 A recepção ao filme <i>La pyramide humaine</i>	Pg 88
3.15 O depoimento de uma atriz convidada	Pg 89
CONCLUSÃO	Pg 91
REFERÊNCIAS	Pg 99
ANEXO	Pg 103

INTRODUÇÃO

Há dois caminhos, pelo menos, que podem levar alguém a conhecer a obra do cineasta Jean Rouch. Um deles é aquele trilhado pelo interessado nos estudos de cinema e, mais especificamente, na história do documentário; o outro é o dos estudiosos da antropologia que, ao empreenderem um trabalho de campo munidos de um instrumento de registro audiovisual, são levados a conhecer os inúmeros trabalhos desse antropólogo-cineasta cujos filmes estão na origem dessa disciplina a que chamamos de antropologia fílmica.

Investigar o cinema de Jean Rouch significa, portanto, trabalhar interdisciplinarmente, buscando fazer convergir métodos e procedimentos da antropologia com as teorias e movimentos que estabeleceram relações com a obra do cineasta francês. Se, por um lado, segundo vários especialistas, suas práticas influenciaram sobremaneira a antropologia francesa, por outro lado, seus filmes estão no centro de importantes debates sobre os movimentos de vanguardas cinematográficas como, por exemplo, a *nouvelle vague* e os *cinemas direto e verdade*. Esses dois aspectos de sua obra, seu viés artístico aliado à sua postura científica diante do Outro, se fundem e confundem para dar forma aos seus filmes e concretizar seu preceito maior: “um bom filme etnográfico deve aliar o rigor científico à arte cinematográfica”.

Com o arcabouço de sua obra balizado por essas duas margens, os estudos que geralmente lhe são dedicados estão direcionados, entre outras questões, por duas delas bem importantes para o entendimento do seu trabalho: a) até que ponto a prática etnográfica influenciou sua obra cinematográfica; b) até que ponto as vanguardas artísticas influenciaram sua maneira de produzir conhecimento, ou melhor, de fazer ciência.

Estudos recentes têm definido o antropólogo-cineasta como um construtor de pontes. Era essa literalmente a sua profissão quando começou a realizar seus primeiros trabalhos na África. Ao longo de seu percurso, ele vai criando pontes entre a etnografia e o cinema, entre a ética e a estética, entre a ciência e a arte, entre o conteúdo e a forma, entre o Eu e o Outro.

Entre a África e a França, Jean Rouch sempre pertenceu a esses dois mundos e o cinema era a ponte através da qual ele cruzava a fronteira entre eles. Quando

começou a filmar, tinha claro seu intuito de registrar o Outro e, sendo assim, estudar sua produção implica fazer um esforço para entender seus filmes como tal, ou seja, como artefatos “etnográficos”; implica colocar em evidência a sua maneira de filmar aspectos culturais de um outro povo e, subjacente a ela, implica levantar questões de ordem ética e estética que subjazem no seu olhar sobre esse Outro. Como mencionei inicialmente, essa é uma – mas, sem dúvida, a mais profícua - das maneiras de aproximação à obra de Jean Rouch.

Aspectos históricos de sua vida também já foram descritos de diversas maneiras e creio que o principal trabalho nesse sentido é o livro de Paul Stoller.¹ Sendo, porém, um estudioso de cinema e realizador cinematográfico, o meu interesse prioritário passou a ser o entendimento dos vários aspectos que envolvem o seu processo criativo e as diversas formas que inventou para interagir com seus sujeitos, indo do documentário à ficção, passando por gêneros intermediários que ele mesmo descobriu, cruzando fronteiras como se elas realmente não existissem. Para os mais de 100 filmes realizados, foi sugerida uma classificação que dividia essa produção em três categorias:

Podemos dividir a vasta obra de Jean Rouch em três categorias: a) os filmes de “registro etnográfico”, tais como: *Bataille sur le grand fleuve* (1951), *Les maîtres fous* (1954), *Sigui* (1967), *Le dama d’Ambara* (1980); b) os filmes ditos “psicodramas ou de improvisação”: *Jaguar* (1954-1967), *Moi, un Noir* (1958), *La pyramide humaine* (1959), *Chronique d’un Été* (1960), *Petit à petit* (1970), *Madame l’eau* (1993); e c) os filmes de “ficção”, ficção aqui entre aspas: *La punition* (1962), *Gare du nord* (1965), *Les veuves de quinze ans* (1964), *Les adolescents*, *Le foot-girafe* ou *L’alternative*, filme publicitário para a Peugeot (1973), *Cocorico, monsieur poulet* (1974), *Babatu, les trois conseils* (1976), *Dyonisos*(1984).²

Dentro das diversas possibilidades de estudo da obra de Jean Rouch, optei, assim, por me debruçar sobre os procedimentos utilizados por ele para os “filmes de improvisação” ou “psicodramas”, também intitulados em outra classificação de “ficções

¹ STOLLER, Paul. *The Cinematic Griot. The Ethnography of Jean Rouch*. Chicago: The University of Chicago Press, 1992.

² FREIRE, Marcius. Jean Rouch e a invenção do Outro no documentário. *Doc On-line* [on-line], dez. 2007, n. 03. (acesso em 10 de Janeiro de 2010). Disponível em:

<http://www.doc.ubi.pt/03/artigo_marcius_freire.pdf>

documentárias’, onde a base para as ações interpretadas é formada pela realidade.”³ O meu interesse por essa categoria advinha da possibilidade de abordar temas mais próximos aos que geralmente são visitados pelos documentaristas, porém por processos de criação ficcional coletiva, com não atores, permitindo que a realização fílmica não tivesse que acontecer exclusivamente dentro dos meios profissionais.

Minha intenção ao desenvolver esse estudo era a de entender como, e por quais motivos, Jean Rouch havia chegado a essa forma de cinema. Mas, como não creio ser possível desvincular a forma que seus filmes acabaram assumindo dos temas escolhidos nas suas realizações, a observação atenta me levou forçosamente a pensar como a etnografia comandou, esteticamente, sua produção.

Com esse intuito, iniciei o levantamento teórico esboçado no primeiro capítulo, sem qualquer pretensão de fazer um amplo estudo do desenvolvimento da antropologia, mas apontando características que considere importantes para entender como o cineasta cria a *mise-en-scène* de seus filmes, acreditando que ela é, além de puro desejo autoral, também fruto de intenções de novas posturas no contato com o Outro. Nesse momento, as formas resultantes estão a serviço de um conteúdo etnográfico pré-estabelecido e não é possível desvinculá-los. Isso porque,

Em termos cinematográficos portanto, considera-se que a apreensão de uma manifestação humana qualquer se traduz em uma interação de dois processos de *mise en scène*: a *auto-mise en scène* das pessoas filmadas e a *mise en scène* do cineasta. É da imbricação desses dois processos que nasce o documentário etnográfico.⁴

Mas a etnografia é apenas uma das atividades que contribuíram para a construção da obra cinematográfica de Jean Rouch. Além dela, podemos traçar paralelos com as manifestações culturais e artísticas que podem ter dado subsídios para seu processo criativo. Identificar essas relações foi outra tarefa a que me propus nesse primeiro capítulo.

O contato que Rouch teve na juventude com a irreverência do movimento surrealista e sua postura artística que se propunha situar-se além do real, influenciou sua formação tanto quanto sua etnografia. Provavelmente porque, como disse

³ NIJLAND, Dirk. Jean Rouch: a builder of bridges. In: BRINK, Joram ten. (Ed.). *Building Bridges, the Cinema of Jean Rouch*. London: Wallflower Press, 2007. p. 22.

⁴ FREIRE, Marcius. Prolegômenos para um entendimento da descrição etnocinematográfica. *Cadernos da Pós-Graduação – Edição especial – Cinema, fotografia*. Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes. Programa de Pós-graduação em Multimeios. 2006, vol.3, no.3. p. 160.

David Bate, “Surrealismo e etnografia constantemente se sobrepunham, aparecendo nos mesmos lugares e se interessando pelos mesmos objetivos”.⁵

Na mesma linha, mas de modo mais particular, como a influência do jazz, que dominava a cena musical da cidade de Paris naqueles tempos, Jean Rouch absorveu a espontaneidade e a improvisação. O surrealismo e o jazz refletiam, ambos, o estado de espírito de uma época que era dominado por uma desilusão com as formas mais objetivas e previsíveis de abordagens, quer sejam artísticas ou mesmo científicas. Nesse novo contexto, a subjetividade passa a ser valorizada.

É nesse clima de novos tempos que Jean Rouch vai preannunciar a vinda de outras formas de cinema. A inovadora presença que estabeleceu em seus filmes, explicitando a autoria do diretor, está inserida nas discussões que surgiriam com a noção de *caméra-stylo*, ou “câmera-caneta”, de Alexandre Astruc⁶ em artigo de 1948 no qual desenvolvia a idéia de que os diretores deveriam usar suas câmeras como escritores usam suas canetas para criarem estilos próprios de escrita cinematográfica. Essa idéia ia dar origem à “política dos autores”, desenvolvida principalmente por François Truffaut, que levaria à criação do cinema da *nouvelle vague*. Jean Rouch, mais do que qualquer outro, nesses tempos que antecederam o movimento, estava imbuído do espírito de uma escrita autoral no cinema, mesmo quando se tratava do cinema etnográfico.

Definidos os aspectos de interesse em relação ao cineasta, resolvi, para seguir adiante com o meu estudo, escolher um de seus filmes “de improvisação” com a intenção de investigar mais de perto as questões que poderiam estar subjacentes à sua realização. Alguns dos filmes realizados segundo esse procedimento estão entre os mais famosos do diretor, como é o caso de *Moi, un Noir* e *Jaguar*. Mas outros, apenas recentemente começaram a receber algum tipo de atenção. Este é o caso de *La pyramide humaine*, realizado em 1959 e que resolvi transformar em objeto de minha pesquisa. As conclusões obtidas estão descritas no segundo capítulo deste trabalho.

Ao assistir a esse filme, a primeira relação que fazemos é com os recentes *Reality Shows*, principalmente o *Big Brother*. A forma que ele assume sugere certa semelhança com esse novo formato televisivo, o que poderia ser um foco interessante

⁵ BATE, David. Everyday madness: Surrealism, Ethnography and the Photographic Image. In: BRINK, Joram ten. (Ed.). *Building Bridges, the Cinema of Jean Rouch*. London: Wallflower Press, 2007. p. 189.

⁶ ASTRUC, Alexandre, ‘The birth of a new avant-garde: La caméra-stylo’. In Peter Graham (Ed.), *The New Wave: Critical Landmarks*, London: Secker & Warburg in association with the British Film Institute, 1968.

para estudo. Porém, existem motivações muito mais complexas na realização de Jean Rouch e uma análise do filme pede um estudo mais envolvente sobre outros questionamentos que estariam na gênese da sua obra.

Selecionar unicamente *La pyramide humaine* como tema para desenvolver essa dissertação foi uma escolha feita a partir da constatação de que o filme ocupa uma posição estratégica da produção do autor, de tal maneira que, ao incursionar em seus meandros teria acesso aos aspectos que mais me interessavam em seu vasto trabalho. Filmado após suas primeiras produções de registro etnográfico, *Au pays des mages noirs* (1946-1947), *La chasse à l'hippopotame* (1947), *Les maîtres fous* (1955), entre outros, e suas duas primeiras experiências com ficções de improvisação, *Jaguar* (1954-1967) e *Moi, un Noir* (1958), ele antecede *Chronique d'un été* (1960), sua mais famosa experiência com o documentário, que lançaria o movimento *cinéma-vérité*.

Localizado no centro dessas grandes descobertas, o filme contém, ao mesmo tempo, os desejos de Jean Rouch de realizar arte e ciência, aqui traduzidas como ficção e etnografia:

Eu não acho que exista alguma separação entre as duas. Todos os filmes de ficção que fiz foram sempre sobre o mesmo assunto – uma descoberta do “Outro”, uma exploração da diferença, inspirado na velha idéia de Saint-Exupéry de que a diferença não é uma restrição, mas uma adição.⁷

Assim como aqueles que o antecederam, esse não é um filme de ficção, já que só posteriormente Rouch iniciaria sua realização nessa categoria, mas é uma “ficção documentária”, pois os atores vivem os seus próprios personagens, ainda que ficionem suas ações através de improvisações e criações coletivas de *mise-en-scène*. Porém, se até então esse procedimento tinha sido eficiente com os africanos que ele tinha recrutado junto às classes mais populares e que tinham a espontaneidade que caracteriza os povos de tradição oral desse continente, pela primeira vez estaria inserindo franceses nos seus filmes, e, também, um grupo de africanos das classes mais cultas, educados na cultura francesa. E, como característica inédita, estaria promovendo um encontro entre esses diferentes grupos. Essa talvez tenha sido a principal motivação que me levou a decidir trabalhar com esse filme.

⁷ ROUCH, Jean. Jean Rouch with Lucien Taylor. A life on the Edge of Film and Anthropology In: FELDT, Steven. *Ciné-Ethnography / Jean Rouch*. (Visible Evidence, v. 13). Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 2003. p. 137.

Quando me propus a estudar os filmes de Jean Rouch que haviam sido feitos até o advento do filme *Chronique d'un été* e, pelos motivos já descritos, dedicar uma atenção especial ao filme *La pyramide humaine*, o intuito era entender de forma mais ampla os mecanismos usados pelo antropólogo-cineasta para realizar a improvisação e a conseqüente criação coletiva em seus filmes. Uma improvisação não só para a “performance” dos atores, mas também para a criação do roteiro e a direção das cenas. As motivações para que eu me dedicasse a tal feito eram pessoais, já que, como realizador, há algum tempo estava sendo seduzido pela idéia de produzir filmes em fronteiras entre o documentário e a ficção e, principalmente, fora do sistema convencional de produção que emprega profissionais específicos no planejamento de cada detalhe de um projeto. O improvisado é uma prática comum quando falamos de grupos de teatro, música ou dança, mas em produção audiovisual isso não é algo corrente.

Então, para complementar o meu estudo, decidi realizar um experimento, que resultasse num registro audiovisual, e que cujo processo de realização contribuísse para o esclarecimento de algumas questões surgidas a partir dos estudos teóricos. Não era intenção realizar um filme ou um produto acabado, mas sim experimentar alguns procedimentos na realização de algumas cenas e tirar conclusões a partir do material captado.

Processos espontâneos como os “filmes de improvisação” de Jean Rouch, são difíceis de reproduzir, pois sua realização depende muito mais da personalidade do realizador, que se deixa levar, um momento após outro, pela sua intuição, do que de um método de trabalho planejado e previsível, onde as ações e suas conseqüências estariam totalmente controladas. Ciente disso, desde o início deste estudo decidi que a minha experiência não teria como proposta reproduzir um filme de Jean Rouch, mas criar situações que pudessem ampliar o meu entendimento sobre o seu processo de trabalho.

E, para guiar esse caminho, utilizaria o filme *La pyramide humaine* como objeto de questionamentos. A intenção era criar uma nova forma de abordagem ao assunto da pesquisa que não fosse limitada ao estudo de textos e imagens, mas que me envolvesse numa espécie de “psicodrama” pessoal que conduzisse às chaves que abririam as portas para descobertas impossíveis de serem alcançadas apenas pela investigação teórica.

Como a minha intenção era entender melhor as possibilidades dos filmes “de improvisação”, não defini inicialmente o roteiro da experiência, preferindo apenas escolher um ponto de partida e ir criando o desenrolar das ações conforme os obstáculos fossem se posicionando no caminho.

A etapa final do experimento levaria à coleta do depoimento de algumas pessoas sobre a percepção que tinham do filme *La pyramide humaine*. Não seria uma pesquisa de recepção, pois não utilizaria métodos desenvolvidos para isso, nem faria uma seleção de público que pudesse chegar a algum resultado cientificamente representativo. Seria apenas uma experiência pessoal que deveria me ajudar a amenizar as dúvidas sobre os resultados obtidos por Jean Rouch em seus filmes.

O filme *La pyramide humaine* sugeria várias possibilidades, já que trabalhava com questões das mais variadas que poderiam causar percepções diversas entre pessoas que estivessem separadas por diferenças econômicas, políticas, culturais e até de cor da pele. Optei não decidir, a priori, com qual delas trabalharia, deixando que o imprevisto também fizesse parte do meu experimento.

O resultado pode ser lido no terceiro capítulo, onde descrevo o decorrer das experiências e, através dos erros e acertos, espero ter atingido alguns dos meus objetivos.

1. A CONSTRUÇÃO DE UM CAMINHO ENTRE DOIS MUNDOS

1.1. Jean Rouch e a etnografia

Quando, na década de 1940, Jean Rouch começou seus estudos no campo da etnografia, ele entrou no curso histórico de transformação de uma disciplina que teve origem na segunda metade do século XIX. Nos primórdios, os evolucionistas, primeira escola de etnólogos, acreditavam ser universal a existência de “estados de desenvolvimento” das sociedades que iam da “selvageria” à “civilização”. Segundo eles, cabia à nova disciplina conduzir todos os povos para esta última condição e, para tal, criaram métodos racionais e cartesianos que dessem conta de explicar e sobrepujar outras formas de conhecimento que não o científico e o religioso do mundo europeu. Nas suas origens, a etnologia era uma disciplina extremamente etnocêntrica, e, principalmente eurocêntrica.

Depois do embate entre os evolucionistas e difusionistas no século XIX, outras correntes surgiram no século XX, principalmente na França, com a introdução dos estudos dos fenômenos sociais como parte da antropologia, por Durkheim e Marcel Mauss. Como resultado desse avanço, a antropologia torna-se disciplina a partir de 1927 no recém-criado *Institut d'Ethnologie du Musée de l'Homme*. Não cabe aqui explicar o que foram essas correntes, mas apenas deixar claro que, apesar de suas diferenças metodológicas ou conceituais, elas estavam ainda um tanto ligadas à idéia de superioridade das civilizações caucasianas.

Até esse momento havia uma repartição de tarefas, onde de um lado os pesquisadores eruditos analisavam e interpretavam as informações que, por outro lado, eram trazidas por viajantes. Nesse contexto, nasce, nos EUA, o relativismo cultural de Franz Boas e, na Inglaterra, surge o funcionalismo, tendo como maior representante Bronislaw Malinowski. Ambos, privilegiando a pesquisa em campo e a observação participativa feita pelo próprio estudioso, provocam uma grande virada na prática antropológica.

Boas foi, incontestavelmente, o grande mestre da antropologia americana, mas foi Malinowski quem dominou a cena na Europa. Ele ainda acreditava que deveria haver uma transformação, uma “evolução” nas sociedades ditas primitivas. Apenas que a atuação da sociedade “civilizada” sobre elas não deveria ser direta, pois era preciso respeitar e conhecer as funções necessárias das atividades culturais para que fosse eficiente modificá-las. Segundo o funcionalismo, a transformação da ciência tem origem nas mudanças das necessidades práticas do homem. E essas necessidades humanas obedeciam a um funcionalismo psicológico baseado nas necessidades biológicas.

Existe nessa posição um embate entre o método de colonização inglês com o francês. Enquanto os franceses tentavam a administração direta de suas colônias, enfrentando todo tipo de resistência, os ingleses acreditavam que não era possível transformar os africanos, como que por encanto, em civilizados.

O controle indireto era o único meio de desenvolver a vida econômica e a administração racional de um país, atribuindo-se o encargo das mudanças de moral, justiça, educação, religião e arte aos próprios nativos, pois eles saberiam efetuar as transformações preservando as linhas de sua própria cultura – portanto sem renegar a si mesmo.⁸

Rouch, durante o seu percurso de cineasta, vai estar inserido dentro do processo de questionamentos do eurocentrismo e também nesse embate entre os métodos de “aculturação” praticados pela Inglaterra e pela França.

Embora o quadro seja complexo demais para um resumo conveniente, a política colonial francesa, em linhas gerais, foi de *assimilation* – transformar os africanos “selvagens” em negros e negras franceses “evoluídos” -, ao passo que a política colonial britânica interessou-se bem menos por formar os anglo-saxões negros da visão de Crummell.⁹

Esse dilema vai estar bem evidente em dois de seus filmes: o primeiro é *Les maîtres fous*, onde Rouch mostra a crueldade do processo de colonização na África em detrimento da imagem dos administradores ingleses e não dos franceses. Da mesma maneira, no filme *La pyramide humaine*, há a indignação em relação às notícias que chegam sobre a violência do ‘apartheid’ na colônia inglesa da República da África do Sul

⁸ BASTIDE, Roger. *Antropologia aplicada*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1979. p. 17.

⁹ APPIAH, Kwame Anthony, *Na casa de meu pai. A África na filosofia da cultura*. Rio de Janeiro. Editora Contraponto. 1979. p. 20.

em contrapartida à aparente paz ou liberdade vivida na colônia francesa da Costa do Marfim. Em um momento final do filme, esquentam as discussões sobre a posição francesa em relação ao ‘apartheid’ da África do Sul. Denise, a aluna africana, critica o não posicionamento da França na questão. Alain, o aluno francês, defende que o olhar francês deve ser voltado para os problemas da Costa do Marfim, e se irrita bastante quando há a tentativa de comparação entre ingleses e franceses.

Voltando a Malinowsky, ainda segundo ele, era preciso primeiro conhecer a cultura de um povo para depois mudá-la e, para isso, era importante a etnografia. Tanto que ele vai treinar os novos gerentes das colônias inglesas e sensibilizar etnólogos com interesses práticos, e não com o mesmo enfoque dos antigos estudos dos aspectos mais exóticos da cultura, mas nos aspectos cotidianos da vida. Em seguida Malinowsky vai também à França tentar introduzir seu método, na *École d’Administration des Territoires d’Outre-Mer*.

Mas, é na sua prática inovadora e intensiva de “observador participante” que podemos enxergar maiores relações de Malinowsky com o trabalho que viria a ser desenvolvido por Rouch.

Compreendendo que o único modo de conhecimento em profundidade dos outros é a participação em sua existência, ele inventa literalmente e é o primeiro a pôr em prática a *observação participante*, dando-nos o exemplo do que deve ser o estudo intensivo de uma sociedade que nos é estranha. (...) Malinowsky nos ensinou a *olhar*. Deu-nos o exemplo daquilo que devia ser uma pesquisa de campo, que não tem mais nada a ver com a atividade do “investigador” questionando “informantes”.¹⁰

Contemporâneo de Malinowsky, Marcel Mauss é quem vai ser o grande incentivador da coleta intensiva de dados das sociedades estudadas. Segundo ele, a compreensão só poderia vir do estudo dos vários aspectos presentes na sociedade de forma a recompor o todo. A ele devem ser associados os nomes de dois pioneiros do registro das imagens animadas na etnografia francesa: “Patrick O’Reilly, um dos pioneiros do cinema etnográfico na França, e Marcel Griaule, um dos primeiros etnólogos, se não o primeiro, a usar a imagem animada como auxiliar da pesquisa etnográfica.”¹¹

¹⁰ LAPLANTINE, François. *Aprender antropologia*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988. p. 84.

¹¹ LOURDOU, Phillippe. O comentário nos filmes etnográficos de Marcel Griaule. In: FRANCE, Claudine de (Org.). *Do filme etnográfico à antropologia filmica*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2000. p. 101.

Mauss recomendava a seus estudantes que usassem a câmera para filmar o que se passasse ao redor. Eles não deveriam movê-la, era uma testemunha verdadeira e era apenas filmando esses filmes que alguém poderia estudar gestos, vivências e técnicas.¹²

Jean Rouch deve muito da sua introdução no mundo da etnografia a Griaule. Nos anos de 1940 e 1941, numa Paris ocupada pela Alemanha, ele e seus amigos Jean Sauvy e Pierre Ponty, visitavam, à tarde, algumas vezes por semana, o Museu do Homem onde podiam assistir explicações de Marcel Griaule sobre aspectos religiosos de povos africanos. E à noite, na Cinemateca, local de encontro da resistência francesa, assistiam a filmes apresentados por Henri Langlois. Nesse mesmo período ele participou de um curso de Marcel Griaule na Etiópia. O interesse pelas ciências humanas era, segundo Rouch, o contraponto irracional para a racionalidade dos seus estudos de engenharia.

Rouch decide sair da França e vai trabalhar no Níger, construindo pontes e estradas e fazendo filmes etnográficos. Foi nesse trabalho que ele começou a ter contato mais íntimo com o povo Songhay através da grande amizade que iria desenvolver com um operário com o qual trabalhava, Damouré Zika. Guiado por ele, Rouch passou a ter acesso a vários aspectos culturais desse povo. Essa maneira de se aproximar não era simplesmente um método científico, mas uma maneira pessoal de Jean Rouch lidar com o Outro. Podemos dizer que a antropologia participante estava presente na vida de Rouch antes de ele iniciar suas atividades etnográficas. Através da amizade com Damouré, ele passa a assistir a várias cerimônias de posse do povo Songhay. Rouch envia as anotações que faz para Marcel Griaule que irá, a partir daí, orientar seus estudos. Rouch vai então abandonar sua carreira de engenheiro e dedicar-se exclusivamente à etnografia.

Eu trabalhei no Departamento Africano no *Musée de l'Homme* em uma estranha febre de descobertas. A Paris intelectual dos anos 30 estava definitivamente morta e o surrealismo era apenas uma maravilhosa memória que as novas correntes intelectuais não podiam repor. As ciências humanas estavam se confinando nos caminhos do rigor, do culturalismo, da lingüística, do estruturalismo, do Marxismo. Claude Lévi-Strauss, tomando o ônibus 63 do *Arrondissement 16* para as vizinhanças da *Sorbonne*, revisando a leitura que ele iria fazer no *Collège de France* em frente do sarcástico André Breton. André Leroi-Gourhan criou, com o *Comité Français de Recherche Ethnographique*, um recrutamento regular de

¹² ROUCH, Jean. "The Cinema of the Future?" In: FELD, Steven. *Ciné-Ethnography / Jean Rouch*. (Visible Evidence, v. 13). Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 2003. p. 269.

antropólogos, como se até então a nossa disciplina tivesse sido feita somente por amadores. E eu descobri o cinema etnográfico.¹³

Griaule era discípulo de Mauss e defendia uma combinação de pesquisa intensiva com pesquisa extensiva. A pesquisa intensiva, segundo ele, era um estudo prolongado e aprofundado de uma sociedade. Já a pesquisa extensiva era a comparação dos dados obtidos no estudo dessa sociedade com as sociedades vizinhas. Como método de pesquisa Griaule defendia três etapas: pesquisa de campo por tempo prolongado, que deveria ser feita por equipes multidisciplinares, documentação intensiva e, finalmente, uma iniciação feita pelo diálogo com os mestres dos rituais.

Se por um lado há nesse momento uma defesa enorme quanto à observação participativa, onde o pesquisador deve deixar-se naturalizar pelos modos de pensamento da sociedade que pesquisa, chega o momento do distanciamento que é inerente à prática científica.

De fato, o que vivem os membros de uma determinada sociedade não poderia ser compreendido situando-se apenas dentro dessa sociedade. O olhar distanciado, exterior, diferente, do estranho, é inclusive a condição que torna possível a compreensão das lógicas que escapam aos atores sociais.¹⁴

Essa necessidade de distanciamento seria uma das condições que recomendaria que o estudo antropológico de uma sociedade não fosse feito apenas por pessoas dessa sociedade, posição não compartilhada por Ousmane Sembène, escritor e cineasta senegalês, crítico do trabalho de Jean Rouch, que considerava sua etnografia fílmica muito imagética e pouco analítica.

Quase uma década depois de *Moi, un Noir*, o escritor e cineasta senegalês Ousmane Sembène perguntou a Rouch o que ele achava que os Europeus deveriam fazer caso os Africanos comessem a fazer filmes por conta própria. Rouch respondeu que ser um Europeu era ao mesmo tempo uma vantagem e uma responsabilidade, porque quando colocado em frente a uma cultura que não é a sua própria, o Europeu via coisas que aqueles que pertenciam àquela cultura nem sempre viam. Sembène contestou que especialmente no reino do cinema, tem-se que analisar além de ver. Então, ao invés de meramente dizer que um homem que alguém vê está andando, é

¹³ ROUCH, Jean. The mad fox and the Pale Master. In: FELD, Steven. *Ciné-Ethnography / Jean Rouch*. (Visible Evidence, v. 13). Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 2003. p. 111

¹⁴ LAPLANTINE, François. *Aprender antropologia*. São Paulo: Editora Brasiliense. 1988. p. 184.

preciso que se saiba de onde o homem que aparece na tela vem vindo e para onde ele está indo.¹⁵

A “observação participante”, que implicava uma imersão na sociedade que estava sendo estudada, acompanhada de um distanciamento que permitisse uma compreensão lógica dos fatos, passou a ser a recomendação para quem praticava a antropologia, que se pretendia uma ciência, portanto racional, cujo ideal era ter acesso ao conhecimento não racional de outra população. Mas os pesquisadores acabavam por simpatizar com o conhecimento não racional e criavam o que Laplantine chamou de “antropologia mansa”, que era mais solidária com o conhecimento dos outros povos do que com o conhecimento racional da ciência que praticavam.

Essa imersão na vida do Outro foi provavelmente um dos aspectos da etnografia que mais interessaram Rouch e que foi utilizada ao extremo a ponto de Paul Stoller denominar a sua antropologia de “radicalmente empírica”.¹⁶ E, desse material, estabelece a sua realidade. Seus filmes e seu método de trabalho caminharam cada vez mais para uma etnografia participante, na qual o etnógrafo se aproxima ativamente da vida da sociedade que está investigando. Rouch fez disso seu projeto de vida, tornando-se amigo daqueles que investigava, procurando encontrar uma relação de respeito e compartilhando seu conhecimento com o outro. Rouch vai além, utilizando-se do método de “sucessivas aproximações”.

Isto implicava que, em qualquer circunstância ele nunca deveria permanecer passivo, ele deveria, incansavelmente, procurar entender e refletir sobre tudo que estava presenciando e esforçar-se para interpretar a questão.¹⁷

A partir do filme *Les maîtres fous*, podemos ver cada vez mais Rouch simpatizando com os aspectos da sociedade africana e inserindo pontos de vista críticos à sua sociedade ocidental. Como exemplo, podemos citar, já nesse filme, a intenção de não apenas documentar um ritual dos Hauka, mas também a ironia de estar registrando uma espécie de crítica à sua própria sociedade colonizadora. Além da intenção de olhar o Outro, era querer se olhar também. Um olhar reflexivo, feito indiretamente pelo olhar direto sobre o Outro.

¹⁵ UNGAR, Steven. Whose voice? Whose filme?: Oumarou Ganda and ‘Moi, un Noir’. In: BRINK, Joram ten. (Ed.). *Building Bridges, the cinema of Jean Rouch*. London: Wallflower Press, 2007. p. 117

¹⁶ STOLLER, Paul. *The Cinematic Griot. The Ethnography of Jean Rouch*. Chicago & London: The University of Chicago Press. 1992. p. 212-213.

¹⁷ SURUGUE, Bernard. Jean Rouch and the Sacred Cattle. In: BRINK, Joram ten, op. cit., p.10.

Mas o aspecto principal é que este “jogo” não é, obviamente, gratuito: ele age como a “inversão maligna” e o reverso violento do “drama” da colonização e submissão dos homens ao regime que os aniquila. O que afinal é exibido não é a inferioridade ou a selvageria de certos homens em relação a outros, mas a “crueldade” das relações que unem os colonizados a esses “mestres”, os colonizadores.¹⁸

Rouch, depois das interrupções causadas pela II Guerra, continua seus estudos com Griaule e, seguindo a sua orientação, coleta dados e faz seus filmes. Griaule é autor de dois filmes, *Au pays des Dogon* (1938) e *Sous les masques noirs* (1938). Em 1948 Griaule colabora com Rouch na realização de *Les magiciens de Wanzerbé* e, segundo Lourdou, “foi atendendo a um pedido seu e em sua presença que Rouch filmou *Cimetière dans la falaise* (1952), com a participação dos Dogon”.¹⁹

Os primeiros trabalhos cinematográficos de Rouch, seguindo as orientações de Marcel Griaule, têm a marca dos chamados filmes de etnografia pura, observação e registro de aspectos culturais ancestrais e típicos da etnia documentada. Mas, se Griaule ainda visualizava o registro de imagens animadas como material auxiliar na pesquisa etnográfica, Rouch vai ter um papel importante para elevar o filme etnográfico como um produto de pesquisa independente que levaria mais tarde ao reconhecimento da Antropologia Fílmica como disciplina.

Após concluir o doutorado, Rouch publica *Contribution à l'histoire des Songhay*, em 1953, *Les Songhay*, em 1954 e um ensaio fotográfico, *Le Níger pirogue*. Os escritos são extensas coleções de dados sem uma conclusão racional sobre eles e que cumprem uma etapa de sua formação acadêmica. Rouch vai continuar com seus filmes na África, mas não mais escreverá monografias etnográficas. “Para mim, o filme é um meio de expressão completo, e eu não vejo necessidade de escrever antes do filme, durante ou depois”.²⁰

No início dos estudos do cinema etnográfico, quando foi criado o *Comité du Film Ethnographique*, a idéia de colocar a pesquisa em imagens como algo

¹⁸ BENSMAIA, Réda. A Cinema of Cruelty. In: BRINK, Joram ten. (Ed.). *Building Bridges, the Cinema of Jean Rouch*. London: Wallflower Press, 2007. p.73.

¹⁹ LOURDOU, Phillippe. O comentário nos filmes etnográficos de Marcel Griaule. In: FRANCE, Claudine de (Org.). *Do filme etnográfico à antropologia fílmica*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2000. p. 102.

²⁰ ROUCH, Jean. The Cinema of the future?. In: FELD, Steven. *Ciné-Ethnography / Jean Rouch*. (Visible Evidence, v. 13). Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 2003. p. 273.

independente e anterior à pesquisa etnográfica escrita, foi algo não muito bem recebido pelas Universidades. O Comitê discutiu os problemas do filme etnográfico em vários países, mas acabou sobrevivendo somente na França.

Mas, contrariamente, uma tendência de valorização da ausência de escrita sobre o trabalho de documentação visual, como o realizado por Rouch, estaria cada vez mais ganhando respeito, sob o argumento de que um estudo científico sobre outras sociedades seria uma forma de dominação, conforme os questionamentos que a própria etnografia se colocava naqueles tempos.

O que é evidenciado nessa perspectiva é o caráter assimétrico da relação entre o observador e o observado, a dominação que uma civilização estaria impondo deliberada ou dissimuladamente a todas as outras, e a natureza, considerada repressiva, da ciência, que seria a racionalização desse processo. Preconiza-se então uma relação empática, igualitária e convivial, que proporcionaria a possibilidade de dessolidarizar-se do mundo europeu (...). Opõe-se então radicalmente a sabedoria das sociedades tradicionais à violência frenética da sociedade racionalista, da qual a antropologia seria cúmplice. Finalmente, considera-se que o que é separado pela barreira das culturas não deve ser reunido, nem mesmo pelo pensamento teórico.²¹

Para Rouch, a antropologia clássica escrita era opressora porque, por ser escrita, não permitia o “feedback” para as sociedades pesquisadas:

Vamos fazer uma comparação entre antropologia clássica e antropologia visual. Na primeira, você pega um profissional de uma universidade prestigiada e ele vai para algum lugar remoto, onde as pessoas usualmente não têm linguagem escrita. Apenas por fazer a investigação, as pessoas do lugar ficam embaraçadas e a rotina do lugar é modificada. Quando a pesquisa se completa, o antropólogo retorna para a universidade, escreve a dissertação e possivelmente recebe distinção no meio acadêmico. Qual é o resultado para aqueles que foram pesquisados? Nenhum.²²

A prática etnográfica tinha levantado questões éticas ao longo do seu desenvolvimento. Havia na França do pós-guerra uma crise quanto às posições coloniais. As relações de poder desiguais constriam os trabalhos dos etnógrafos. Como disse François Laplantine “parece-me que a antropologia tem todas as chances de engajar-se em

²¹ LAPLANTINE, François. *Aprender antropologia*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988. p. 188.

²² ROUCH, Jean. *The Politics of Visual Anthropology*. Jean Rouch with Dan Georgakas, Udayan Gupta, e Judy Janda. In: FELD, Steven. *Ciné-Ethnography / Jean Rouch*. (Visible Evidence, v. 13). Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 2003. p. 220.

um impasse, em um desvio em relação ao modo de conhecimento que persegue, toda vez que um dos pólos em questão domina o outro.”²³

Quando o discurso sobre o outro tende a dominar o discurso do outro, degenera habitualmente em um discurso à revelia do outro, podendo contribuir na morte do outro (e na morte das civilizações).²⁴

As questões éticas que se colocam em qualquer documentário, mas de forma ainda mais relevante no caso do filme etnográfico, é o que vai acontecer com as pessoas filmadas durante e depois das filmagens. O filme, como processo e obra, vai certamente alterar a vida dos filmados e isso pode ser bom ou ruim. A responsabilidade sobre esse efeito pode ser grande. Durante o processo de filmagem, quais desejos e ilusões estaremos incutindo nos filmados quando mostramos a eles tecnologias, mitos e processos de produção de imagem no sentido literal e figurado da expressão? Ao exibirmos o filme para um público, a imagem que iremos apresentar do filmado ao público pode alterar sua visão sobre ele. Essa alteração pode criar vantagens e desvantagens em vários aspectos, o que novamente implica responsabilidades.

Bill Nichols, em seu livro *Ideology and the Image*, começa o capítulo intitulado “Documentary, criticism, and the ethnographic film”, afirmando que “a questão central colocada pelo filme documentário é: ‘What to do with people’”. Em seguida, partindo da premissa de que “o filme documentário nos informa sobre situações ou eventos históricos e freqüentemente representa pessoas que estão envolvidas nessas situações e eventos”, Nichols faz as seguintes perguntas: “Como essas pessoas devem ser representadas? Que investimentos em nível de desejo vão ser trazidos à tona e que posições vão ser demarcadas para o espectador? Até que ponto nosso reconhecimento de uma realidade pró-filmica, externa, mas descrita pelo filme, pode ser contrabalançado por nosso conhecimento de que essa realidade permanece um contrato, uma aproximação e re-apresentação, à qual não temos verdadeiramente direto e livre acesso? O que pode proporcionar o documentário em termos de entendimento sobre como as pessoas se organizam em coletividades, como estabelecem sentido e valores, como conduzem e compreendem as interações sociais em curso?”²⁵

²³ LAPLANTINE, François. *Aprender antropologia*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988. p. 182.

²⁴ *Ibid.*, p. 185.

²⁵ FREIRE, Marcius. Jean Rouch e a invenção do Outro no documentário. *Doc On-line* [on-line], dez. 2007, n. 03. (acesso em 10 de Janeiro de 2010). p.55-65. Disponível em:

<http://www.doc.ubi.pt/03/artigo_marcius_freire.pdf>

Nesse ponto, passamos a nos perguntar com qual finalidade fazemos filmes etnográficos. Se o simples fato de registrarmos uma imagem do Outro pode gerar tantos problemas éticos, o que diríamos dos fins dados às imagens. Esse é outro grande dilema que advém da prática etnográfica e que leva a questão para a discussão política, além da científica. A dúvida que passou a existir era qual o fim dado pelos administradores ao conhecimento adquirido de outra cultura através da pesquisa etnográfica, levando alguns a chamarem a antropologia de “a grande prostituta”.

O objetivo dessa indagação aqui colocada não é analisar a evolução dos procedimentos da etnografia, mas localizar Jean Rouch nesse contexto. De qualquer maneira, a sua posição revela uma tentativa de estar atento a esses problemas. Esse é um pequeno indício da direção que o pensamento antropológico ia seguir ao longo da sua evolução, que seria o de cada vez mais ter métodos menos invasivos e dominantes.

“Para que e por que eu aponto a câmera para um ser humano?” Minha primeira resposta, estranhamente, será sempre a mesma: “Por mim”. Não porque é algum tipo de droga cujo hábito deve ser regularmente satisfeito, mas porque eu acho que em certos lugares, perto de certas pessoas, a câmera, e especialmente aquela de som sincrônico, me parece necessária. Claro que só será possível justificar este tipo de filmagem cientificamente (criando arquivos de culturas em transformação ou extinção), politicamente (compartilhando a revolta contra uma situação intolerável) ou esteticamente (descobrir o frágil mistério de uma terra distante, um rosto ou um movimento que é irresistível). Mas, de fato, o que há é uma intuição repentina sobre a necessidade de filmar, ou ao contrário, a certeza de que alguém não deveria filmar. (...) minha segunda resposta para “Para quem e por quê?” Filme é o único modo que eu tenho para mostrar para alguém como eu o vejo. Para mim, depois do prazer do *ciné-transe* em filmar e editar, meu primeiro público é o outro, aqueles que eu filmei. A situação é claramente esta: o antropólogo tem à sua disposição a única ferramenta (a câmera participante) que lhe oferece a extraordinária possibilidade de comunicação direta com o grupo que ele estuda – o filme que ele fez sobre eles.²⁶

É esse caminho de indagações sobre o filme etnográfico que vai levar aos questionamentos provocados pelo filme *Les Maitres Fous*, que trata de rituais que surgem como resultado da migração de populações rurais para as cidades e do encontro entre colonizador e colonizado. O filme foi acusado por alguns, inclusive por seu orientador de doutorado, Marcel Griaule, de incentivar o preconceito contra os africanos ali retratados,

²⁶ ROUCH, Jean, The Camera and Man. In: FELD, Steven. *Ciné-Ethnography / Jean Rouch*. (Visible Evidence, v. 13). Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 2003. p. 43

pela visão não explicativa do ritual filmado, que continha cenas envolvendo possessão e morte de animais.

Marcel Griaule, meu orientador de doutorado, estava vermelho de ódio: "É preciso destruir esse filme imediatamente..." e o primeiro cineasta africano, Paulin Vieyra, então aluno do IDHEC (*Institut des Hautes Études Cinématographiques*) e crítico de filmes da revista *Présence Africaine*, estava cinza de raiva." Jean, pelo menos uma vez eu concordo com o professor Griaule, este filme é um escândalo, é preciso destruí-lo". Sozinho, o etnólogo-cineasta Luc de Heusch (futuro professor da *Université Libre de Bruxelles*) reagiu favoravelmente: "Jean, não os escute! Em dez anos esse filme será clássico...".²⁷

A polêmica envolvendo este filme foi possivelmente a alavanca propulsora para ele adotar um método de psicodrama e etnografia compartilhada nos seus filmes posteriores e assim diminuir a posição de isolamento e superioridade em relação ao objeto que estava documentando. Na minha hipótese, após a recepção desse filme, Jean Rouch viveu o conflito de querer distanciar-se da posição adotada pelo colonizador, sem abandonar seu desejo etnográfico e cinematográfico com o povo africano. Talvez não estivesse sozinho nesse conflito, mas inserido historicamente num momento onde esse questionamento acontecia em diversos meios culturais.

Os trabalhos de Jean Rouch mais conhecidos, que vão do período de produção do filme *Les maîtres fous*, em 1955, até *Chronique d'un été*, em 1960, passando por filmes emblemáticos como *Jaguar* (1954-1967), *Moi un Noir* (1958) e *La pyramide humaine* (1959), parecem revelar uma fase importante da produção do cineasta, assim como para a história do cinema e do documentário. A hipótese é que Jean Rouch, após realizar seus filmes etnográficos anteriores aos citados acima, passou a questionar sua própria posição de documentarista e etnógrafo, homem branco civilizado, oriundo do país colonizador do povo africano que era objeto de seus filmes.

Mas, se qualquer tentativa de estudar e compreender outra cultura poderia significar uma atitude de dominação, o que significaria então uma postura ética na realização de registros etnográficos? Jean Rouch tinha consciência dos problemas que surgiam da visão ocidental que era feita das imagens registradas por ele sobre os costumes

²⁷ DUMARESQ, Daniela Duarte. *Sobre heróis, narradores e realismo: análise de filmes de Jean Rouch*. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas; Universidade de São Paulo, 2007. Tese de Doutorado em Sociologia. p. 226.

e rituais africanos. Porém, ele tenta equilibrar essas diferenças criando mecanismos de linguagem que dão voz e parte da criação dos seus filmes aos africanos que documenta, procedimento a que chamou de “antropologia compartilhada”.

Quando Rouch divide a realização dos sons e imagens e a produção de seu conteúdo com as pessoas que aparecem na cena, ele não está necessariamente garantindo que a produção da imagem não cause alguma visão distorcida ou traga prejuízo a quem está sendo filmado. Mas está dividindo a responsabilidade dos efeitos com o Outro. Sendo assim, o que resta a ser feito para que haja uma relação e ao mesmo tempo ela não resulte em atitudes de dominação, é uma participação da sociedade do Outro, tentando evitar a identificação integral com o Outro ao mesmo tempo em que se tenta evitar a identificação integral consigo mesmo.

O outro é uma figura possível de mim, como eu dele. Esse descentramento mútuo do observador e do observado não pode mais ser, no final dessa experiência, o sujeito transcendental do humanismo. Mas nem por isso as identidades de uns e outros estão abolidas, passam a ser apreendidas do interior mesmo de sua diferença, isto é, a partir de uma relação.²⁸

Em 1954 ele decide exibir o filme *Bataille sur le grand fleuve* (1952) em Ayorou e a audiência participa ativamente, pedindo para assistir ao filme várias vezes e depois fazendo críticas a alguns de seus aspectos, dizendo que era preciso ter mais hipopótamos e menos música, e que o barulho poderia afastar os hipopótamos. Nesse mesmo evento, ele, com seus amigos Damouré Zica e Illo Gaoudel resolvem fazer o filme *Jaguar* sobre a aventura de jovens Nígerinos que migram para a Costa do Ouro, inaugurando assim seus filmes ditos “de improvisação” ou “psicodramas”, cuja realização sempre foi compartilhada com os africanos.

Em 1969 ele projetou o filme *Sigui 1969. La caverne de Bongo*, sobre os rituais sexagenários dos Dogon, no vilarejo onde havia sido filmado e a reação dos participantes foi de demanda por mais filmes. Conforme declarou, estudando o filme em uma moviola com os informantes, obteve mais informações em duas semanas do que em três meses de observação e entrevistas.

²⁸ LAPLANTINE, François. *Aprender antropologia*. São Paulo: Editora Brasiliense. 1988. p. 192.

Este tipo de trabalho posterior é apenas o começo de um novo tipo de relacionamento entre o antropólogo e o grupo que ele estuda, o primeiro passo em direção àquilo que alguns de nós chamaram de “antropologia compartilhada”. (...). E, pela primeira vez, o trabalho é julgado não por um comitê de teses, mas pelo povo que o antropólogo foi observar. Esta extraordinária técnica do “feedback” (que eu traduzo como “reciprocidade audiovisual”), certamente ainda não revelou todas as suas possibilidades. (...) Este tipo de pesquisa, totalmente participante, tão idealista quanto parece, acho que é a única atitude antropológica moralmente e cientificamente plausível atualmente.²⁹

A crise de consciência da etnografia acontecia paralelamente e em consequência à crise do modelo colonial europeu.

Uma década rápida, de 1950 até 1960, viu o fim do império tornar-se um projeto largamente aceito, senão um fato consumado. A “situação colonial” de Georges Balandier tornou-se rapidamente visível (1955). Relações imperiais, formais e informais, não eram mais as regras aceitas do jogo – eram reformadas gradativamente ou ironicamente afastadas de várias maneiras. Poderosas desigualdades duradouras tinham claramente constrangido práticas etnográficas. Esta “situação” foi sentida primeiramente na França, muito por causa dos conflitos do Vietnã e da Argélia e através dos escritos de um grupo etnograficamente atento de negros intelectuais e poetas, o movimento *negritude* de Aimé Césaire, Léopold Senghor, René Ménil, Léon Damas. As páginas de *Présence Africaine* no início dos anos 50 ofereceram um fórum não usual de colaboração entre esses escritores e cientistas sociais como Balandier, Leiris, Marcel Griaule, Edmond Ortigues e Paul Rivet.³⁰

O neocolonialismo havia surgido com o avanço do capitalismo após a Revolução Industrial e a independência do continente americano. Os países da Europa promoveram então uma conquista dos mercados na Ásia e na África e a disputa por esses territórios levou a Europa às duas Guerras Mundiais. Entre os países que participaram da partilha da África, após a Conferência de Berlim em 1884, estavam a Bélgica, a França, a Alemanha, a Grã-Bretanha, a Itália, Portugal e Espanha.

A França ocupou grande parte Ocidental, Central e ao Norte da África, dividindo a região em territórios que não obedeciam às diferenças étnicas nem culturais dos povos colonizados, o que viria a ser uma das principais causas dos conflitos internos no continente. Após a independência desses territórios de dominação francesa, que aconteceu

²⁹ ROUCH, Jean, The Camera and Man. In: FELD, Steven. *Ciné-Ethnography/Jean Rouch*. (Visible Evidence, v. 13). Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 2003. p. 44

³⁰ CLIFFORD, James. Introduction: Partial truths. In: CLIFFORD, James e MARCUS, George E. *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography*. Bekerley and Los Angeles, California: University of California Press, 1986. p. 8.

a partir de 1957, constituíram-se os seguintes países: Marrocos, Tunísia, Guiné, Camarões, Togo, Senegal, Madagáscar, Benin, Níger, Burkina Faso, Costa do Marfim, Chade, Congo, Gabão, Mali, Mauritânia, Argélia, Comores e Djibouti. Mesmo após a independência, muitos desses territórios permaneceram sob a administração francesa.

Quando Jean Rouch foi trabalhar na África em 1941, ele era apenas um construtor de estradas, mas já com um grande interesse pela etnografia e pelo cinema. Os filmes que ele realizou até *Les maîtres fous* (1955), incluindo este, talvez estivessem ainda carregados da postura etnográfica dos povos colonizadores. Mas isso vai mudando exatamente no período em que há o processo de independência das nações africanas. Para a etnografia, apesar de continuar estabelecendo um modelo de relação desigual onde existem grupos “doadores” e grupos “receptores”, são tempos de transformação. Segundo Roger Bastide, ela vai desenvolver-se para além de seu campo inicial, ampliando a abordagem das relações humanas.

(...) civilizados e selvagens no período pré-colonial, em seguida colonizadores e colonizados e, finalmente, povos desenvolvidos e o Terceiro Mundo, se ficarmos no plano inter-étnico; se passarmos daí para o plano intra-étnico, seguindo o mesmo modelo, temos cidades e campos, brancos e pessoas de cor, nas sociedades plurirraciais, burgueses e proletários.³¹

Com certa urbanização que acontecia na vida Africana, o assunto da migração passa ser comum entre os etnógrafos. A prática fazia parte da vida de Rouch. Aos 11 anos ele e sua família migram para o Marrocos onde seu pai foi nomeado Comandante da Marinha. É seu primeiro contato com o continente, que vai durar dois anos. Ele vai retornar aos 24 anos, dessa vez ao Níger, como engenheiro, fugindo de uma França ocupada pelos Alemães.

Na África, os aspectos culturais que vão interessar Rouch em seus primeiros trabalhos de campo vão ser a religião do povo Songhay e a migração para a Costa do Ouro. Sobre esse último assunto ele realizou um estudo durante 6 anos, em que levantou os motivos sociais da época que promoviam essa migração, mas defendeu também

³¹ BASTIDE, Roger. *Antropologia Aplicada*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1979. p. 22.

ser essa uma característica ancestral do povo Songhay. Os resultados dessas pesquisas estão em dois livros escritos na época: *Contribution à l'histoire des Songhay*, (1953) e *Migrations au Ghana*, (1956).

Segundo Stoller, citando o trabalho de Rouch, depois da Primeira Guerra Mundial, as migrações no continente tornaram-se rotina. Entre 1920 e 1939, a Costa do Ouro teve uma grande atividade econômica, com a abertura de minas e a construção de fábricas, estradas e um grande porto em Takoradi. O desenvolvimento criou a necessidade de trabalhadores que vieram em grande número das colônias francesas para a Costa do Ouro.

Antes da Segunda Guerra Mundial a grande maioria dos “homens do Norte” eram trabalhadores sazonais. Deixando o Níger para a Costa do Ouro depois da colheita em outubro, eles deveriam retornar para casa em maio para plantar milho. Durante e depois da Segunda Guerra, muitos dos migrantes situados na Costa do Ouro, especialmente em Accra e Kumasi, casavam-se com mulheres locais e constituíam famílias. Eles aprendiam Ewe, Twi e Ga assim como Inglês, e alguns se tornavam serviçais.³²

Na posição de Rouch começa a transparecer também as influências Marxistas. Rouch lê Bakunin antes de Marx e este último lhe parece obsoleto. Ele vai identificar-se mais com o anarquista, que não era um teórico e que não tinha interesse em mecanismos para “tomar o poder”, e sim em “destruir o poder”. Mas alguns traços o aproximam do pensamento marxista. Enquanto o cinema direto norte-americano definia o real como o que observamos à distância, o cinema direto de Rouch era o que definia o real como aquilo que tinha sido revolucionariamente transformado pela presença do seu cinema.

Mas Karl Marx é quem constrói o segundo modelo, sob sua forma sempre viva, e isto porque ele, ao contrário de Hegel, que acreditava na fatalidade do Espírito, partiu da dupla luta do homem: sua luta contra a natureza e seu engajamento na luta de classes. Ao *logos* sucede a *práxis*. As idéias não são mais, portanto, simples cópias das coisas, mas forças que se realizam no mundo. O verdadeiro é o que se verifica através de nossa ação revolucionária. O que faz com que o antigo modelo da Antropologia Aplicada, da época liberal, soma de uma ciência teórica e de uma arte aplicada, caia por terra; os conhecimentos práticos por e em um mesmo movimento da *práxis*. A intervenção humana na realidade social é,

³² STOLLER, Paul. *The Cinematic Griot. The Ethnography of Jean Rouch*. Chicago & London: The University of Chicago Press, 1992. p. 69.

simultaneamente, ação e ciência, visto que ela permite, ao mesmo tempo, modificar o mundo e, ao mudá-lo, conhecê-lo.³³

Além dessa proximidade do projeto de Rouch com as idéias marxistas, também a temática dos seus filmes vai sair do campo exclusivamente etnográfico, indo para o campo social. *Les maîtres fous* expõe um ritual de possessão que acontece por força das relações sociais de trabalho e exploração. O filme *La pyramide humaine* apresenta “um conflito de grupos étnicos” como se fosse uma luta de classes. E Rouch acredita no cinema como ferramenta de transformação dessas relações. É a ação do cinema revolucionário. Apesar disso, declara-se não totalmente envolvido com o movimento na época:

Eu sempre fui profundamente alienado de ambos, fascismo e Marxismo – numa época em que André Gide estava indo para a Rússia, eu estava certo de que a verdade estava em outro lugar. Para a minha mente, os comunistas não podiam permitir a idéia de “anarquia”. Eu estava confiante que a história iria provar que eles estavam enganados – na época eu sonhava com outros lugares.³⁴

Mas o aspecto etnográfico mais evidente e recorrente em sua cine-etnografia, aquele que motivou realizações além do modelo da etnografia clássica utilizando recursos da ficção e do psicodrama, aquele que realmente o interessou, foi o aspecto relacionado aos fatos que acontecem a partir do encontro com o “Outro”, o encontro entre a tradição e a modernidade, entre a *brousse* e a cidade, o branco e o negro, o pesquisador e seu objeto, o cineasta e o seu personagem. Fronteiras que pareciam mudar sempre de lugar e que eram espionadas de perto pelos antropólogos.

Se, como vimos anteriormente, Jean Rouch realiza seus primeiros filmes etnográficos no modelo da etnografia clássica, que era o da observação objetiva dos aspectos culturais ancestrais e típicos, ao longo do tempo ele passa a estudar o caráter mais complexo do encontro de diferentes grupos humanos e os problemas causados por esse encontro.

Nesse segundo momento, os filmes de improvisação funcionam, de certa forma, como laboratórios para estudo dos efeitos do processo de aculturação. Os negros são colocados em situações de contato com a cultura dominante do colonizador e Rouch

³³ BASTIDE, Roger. *Antropologia aplicada*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1979. p. 6.

³⁴ ROUCH, Jean, The Mad Fox and the Pale Master. In: FELD, Steven. *Ciné-Ethnography / Jean Rouch*. (Visible Evidence, v. 13). Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 2003. p. 130.

filma as reações e as dificuldades de integração, levantando as questões que problematizam a aculturação dos povos colonizados. Passam a ser como jogos que propõem situações possíveis de acontecer e nas quais ele faz o papel de condutor. Registra o resultado, único, já que era um resultado que só acontecia para a câmera, talvez impossível e improvável se esse jogo fosse proposto sem que houvesse a atividade cinematográfica.

O conhecimento antropológico surge do *encontro*, não apenas de dois discursos explícitos, mas de dois inconscientes em espelho, que espelham uma imagem deformada. É o discurso sobre a diferença (e sobre minha diferença) baseado em uma prática da diferença que trabalha sobre os limites e as fronteiras.³⁵

Segundo Naficy, dessa maneira Rouch desenvolveu um processo criativo coletivo e participativo. Coletivo porque a criação ficava a cargo de todos os participantes, e participativo porque ele evitava o distanciamento, embaçando as desigualdades entre o etnógrafo e seu objeto.³⁶

Localizado no centro dessas grandes descobertas, o filme *La pyramide humaine* é o seu primeiro filme onde o povo africano não é o protagonista exclusivo, intento que havia anteriormente sido anunciado em *Moi, un Noir*, conforme relata o próprio Jean Rouch:

Eu percebi que para muitas pessoas, *Moi un Noir* representava algo novo em cinema, a respeito da relação entre brancos e negros. (...) *Moi un Noir* era o resultado de um encontro entre duas pessoas. (...) Era a primeira vez que um negro estava falando num filme – e ele estava falando sobre sua própria vida ou pelo menos sobre imagens de sua própria vida.³⁷

Essa relação entre brancos e negros será o tema principal do filme *La pyramide humaine*, representando as suas próprias preocupações nas relações que ele, como branco, tinha que estabelecer com os negros para realizar sua etnografia fílmica.

³⁵ LAPLANTINE, François. *Aprender antropologia*. São Paulo: Editora Brasiliense. 1988. p. 197.

³⁶ NACIFY, Hamid. Ethnography and African Culture: Jean Rouch on La chasse au lion à l'arc and Les maîtres fous. In: BRINK, Joram ten. (Ed.). *Building Bridges, the Cinema of Jean Rouch*. London: Wallflower Press, 2007. p. 10.

³⁷ ROUCH, Jean e TAYLOR, Lucien, A life on the Edge of Film and Anthropology. In: FELD, Steven. *Ciné-Ethnography / Jean Rouch*. (Visible Evidence, v. 13). Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 2003. p.139-140.

Rouch entendeu desde cedo que o discurso científico não teria nunca como ser neutro de modo a representar a realidade como ela é. A mosca não tinha como voar da sopa para a parede. Dentro dessa perspectiva, procurou cada vez mais em seus filmes não trabalhar exclusivamente de uma maneira científica e distanciada, ao mesmo tempo em que não pretendeu parecer que não atuava na construção de suas cenas. Para ele, a construção etnológica estava no encontro entre ele cineasta e o outro filmado. Se evitar uma análise teórica etnográfica pode ter sido uma maneira de Jean Rouch evitar uma relação dominante-dominado, não significou, entretanto, uma posição passiva.

Malinowski em seu *Argonauts of the Western Pacific* acreditava no aparecimento da ciência da observação do outro (etnografia) para além do julgamento subjetivo de um ser pertencente a uma cultura. A ciência era então a não visão da subjetividade, era a oposição da arte. E a etnografia deveria ser uma ciência. Desde então essa posição vem sendo questionada.

Desde os tempos de Malinowski, o método de observação participante colocou em ação um delicado balanço entre subjetividade e objetividade. As experiências pessoais dos etnógrafos, principalmente aquelas de participação e empatia, são reconhecidas como centrais para o processo de pesquisa, mas elas estão firmemente restritas pelos padrões impessoais de observação e distância “objetiva”. Em etnografias clássicas a voz do autor está sempre manifesta, mas as convenções da apresentação textual e leitura proíbem uma conexão entre estilo autoral e representação do real. (...) A subjetividade do autor é separada da objetividade referente do texto. Na melhor das hipóteses, a voz pessoal do autor é vista como um estilo no senso comum: um tom, ou estabelecimento dos fatos. Além disso, o atual campo de experiência do etnógrafo é apresentado apenas de maneiras bem estilizadas. (...) Nos anos 1960 esta série de convenções expositivas ruiu. Etnógrafos começaram a escrever sobre suas experiências em campo de maneiras que distorciam o prevalecente balanço subjetivo. (...) Um subgênero de escrita etnográfica emergiu, o valor do trabalho de campo auto-reflexivo.³⁸

Aquele que é considerado por muitos como o primeiro filme etnográfico, *Nanook of the North* (1922), e que era admirado por Rouch, não nasceu de nenhuma tentativa de chegar à verdade científica. Nasceu mais como intenção de uma nova estética na linguagem cinematográfica do que como um documento científico. Era uma nova representação do mundo que se sugeria, sem a artificialidade dos recursos dos estúdios,

³⁸ CLIFFORD, James. Introduction: Partial Truths. In: CLIFFORD, James e MARCUS, George E. *Writing Culture, the Poetics and Politics of Ethnography*. Berkeley and Los Angeles, California: University of California Press, 1986. p. 13.

uma nova maneira de fazer cinema. O filme etnográfico tem em si, na sua gênese, essa característica de um produto que não é estritamente científico, e que não pode ser discutido exclusivamente como tal. Mas os problemas éticos e políticos, e por que não dizer também conceituais e metodológicos, presentes na sua realização são semelhantes aos da etnografia.

Uma teoria científica nunca é o reflexo do real, e sim uma construção do real. Os fatos etnográficos são fatos cientificamente construídos, a partir de nossas observações, mas também contra nossas observações, nossas impressões, as interpretações dos interessados e nossas próprias interpretações espontâneas.³⁹

Na história da Antropologia, inicialmente tentou-se fazer uma distinção entre a investigação empírica (ciência pura) e a aplicação desse conhecimento (ciência aplicada). Por um lado, as informações sobre uma sociedade, obtidas a partir de uma pesquisa metodologicamente construída, poderiam gerar dados “científicos” que possibilitariam seu uso com objetividade. Porém, segundo Bastide (1979. p. 62), iniciar um conjunto de ações a partir dessa investigação empírica que transformassem os modelos culturais tradicionais das sociedades pesquisadas, devido o alto grau de subjetividade esse ato seria algo mais próximo de uma “arte aplicada” do que de uma “ciência”. Mas, por outro lado, a pesquisa empírica já é por si só “orientada” e não “desinteressada”, é “seletiva” e não “teórica” ou “científica”. “Portanto estamos situados na ‘arte’ desde o início da investigação”.⁴⁰

Rouch, com seus filmes etnográficos, parece ter sido pioneiro ao superar as fronteiras dessa dicotomia entre arte e ciência, anteriormente à própria Etnografia, assumindo a subjetividade na imagem antes que a escrita o fizesse. O ponto de vista participante, a antropologia compartilhada, o olhar reflexivo e a realidade provocada, métodos usados nos seus filmes, só atualmente são discutidos quando a etnografia se pergunta se perdeu sua autoridade e se todas as retóricas não estariam determinadas pela atitude artística da necessidade de se contar uma história.

Rouch fez seus filmes improvisadamente, durante a prática no campo, e conforme ia aproximando os seus contatos ia desenvolvendo seus procedimentos cinematográficos. Decidir quais os fatos significativos deveriam ser filmados no momento

³⁹ LAPLANTINE, François. *Aprender antropologia*. São Paulo: Editora Brasiliense. 1988. p. 194.

⁴⁰ BASTIDE, Roger. *Antropologia Aplicada*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1979. p. 62.

em que eles acontecem, sem um prévio planejamento rígido, define o seu trabalho mais como uma expressão artística, um ponto de vista, do que como sendo tributário de uma metodologia científica.

Por isso é difícil falarmos em “método” tratando-se de Jean Rouch, já que como disse Steven Feld (2003), ele prefere seguir as idéias mais perto do “lado poético da complicação do que do lado preciso da determinação”.⁴¹ Muito dessa poesia estava na narração dos filmes que ele fazia junto com seus personagens. Uma narração que não se limitava a uma explicação científica, didática, como no documentário clássico, mas que na voz de Jean Rouch pretendia fazer poesia:

Eu olho para as ciências humanas como ciências poéticas, nas quais não há nenhuma objetividade, e eu vejo os filmes como não sendo objetivos, e o *cinema-vérité* como um cinema de mentiras que depende da arte de contar suas próprias mentiras. Se você é um bom contador de histórias, então a mentira é mais verdadeira do que a realidade, e se você é um mau contador de histórias, a verdade é pior que a meia mentira.⁴²

O embaralhamento entre ciência e arte foi uma constante em sua vida. Sua família estava ligada à vanguarda artística da época, mas também ao espírito aventureiro. Seu pai era um oficial naval, meteorologista e oceanógrafo na Antártida e escreveu vários livros de literatura. Na família todos praticavam alguma forma de expressão artística: pintura, música, fotografia e...viajavam. Ou seja, Rouch foi criado entre cientistas e artistas surrealistas que desfrutavam a vida ouvindo jazz e conhecendo outros povos.

Viajando com meu pai para Istambul, ele me contando a fantástica vida que viveu, ao redor do mundo inteiro, todas suas viagens – eu o admirava imensamente. Ele foi minha influência quando depois da guerra decidi não continuar como um engenheiro, mas me voltar para a antropologia e o cinema.⁴³

⁴¹ FELD, Steven. Acknowledgments. In: FELD, Steven. *Ciné-Ethnography / Jean Rouch*. (Visible Evidence, v. 13). Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 2003. p.vii.

⁴² ROUCH, Jean. In: LEVIN, G. Roy. *Documentary Explorations: 15 Interviews with Film-Makers*. Garden City, NY: Anchor Press-Doubleday & Company, Inc., 1971. p. 134-135.

⁴³ ROUCH, Jean e TAYLOR, Lucien, A life on the Edge of Film and Anthropology. In: FELD, Steven. *Ciné-Ethnography / Jean Rouch*. (Visible Evidence, v. 13). Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 2003. p. 133.

1.2. Jean Rouch e a arte

Além de seu pai, que estimulou sua busca pelo conhecimento do “Outro”, dois grandes inspiradores na obra do cineasta etnográfico foram Dziga Vertov e Robert Flaherty, que tinham seus trabalhos indefinidos entre o desejo do conhecimento e o da expressão pessoal e, por isso, queriam, através do cinema e da poesia, chegar à verdade.

Neste ponto, nossa disciplina foi inventada por dois gênios. Um deles, Robert Flaherty, era um geógrafo explorador que estava fazendo etnografia sem saber. O outro, Dziga Vertov, era um poeta futurista que estava fazendo sociologia, igualmente sem saber. Os dois nunca se conheceram, mas ambos desejavam a “realidade” do cinema. E etnógrafos e sociólogos que estavam inventando suas novas disciplinas no meio desses dois inacreditáveis observadores não tinham contato com nenhum dos dois. Mesmo assim, é a esses dois homens que devemos tudo que estamos tentando fazer hoje.⁴⁴

Segundo ele, os dois reinventaram o cinema na medida em que passaram a filmar o “real”. Flaherty, com *Nanook of the North*, sem saber havia realizado cinematograficamente dois importantes procedimentos da pesquisa etnográfica: a observação participante e o “feedback”. Pela primeira vez um filme era construído junto com os seus protagonistas, à medida que as imagens iam sendo assistidas e discutidas por quem era o portador da história que estava sendo contada. Já Vertov era admirado pela sua concepção de realismo cinematográfico, que não se confundia com a realidade em si, mas era uma outra construída pela câmera. Uma realidade organizada pelo cineasta, principalmente durante a montagem, uma proposta onde eram possíveis todas as técnicas, todo tipo de imagem, todos os métodos sem exceção, que levassem ao encontro da verdade. O que Rouch faz é reformular essas idéias em um novo contexto, inserindo-as dentro das novas possibilidades tecnológicas que estavam surgindo, como as câmeras leves 16mm e os equipamentos de som sincrônicos portáteis.

Mas, além das influências cinematográficas, existia naqueles tempos uma grande efervescência artística que contribuía para novas posturas de expressão, baseadas na improvisação, na intuição e na ausência de regras formais. Conforme já vimos

⁴⁴ ROUCH, Jean, The Camera and the Man. In: FELD, Steven. *Ciné-Ethnography / Jean Rouch*. (Visible Evidence, v. 13). Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 2003. p. 31.

anteriormente, podemos citar o jazz, como exemplo de outra influência artística no trabalho de Jean Rouch. Era a música que dominava a cena cultural em Paris quando ele era simplesmente um estudante. Os elementos do jazz, como a improvisação, a interação em grupo e o desenvolvimento de uma “voz individual” estão presentes na sua obra. Reflexo de um período onde a vida cultural valorizava o desregramento e a mudança nas estruturas tradicionais.

E se as regras não são rígidas, a postura participante é essencial para o trabalho de grupo. Como num jogo praticado em equipe, o resultado das ações dos jogadores tem uma meta cuja tentativa de alcançá-la é sincronizada, porém, como os efeitos das ações coletivas têm uma boa parte de imprevisibilidade, o rumo do jogo vai sendo redirecionado durante todo o processo, exigindo dos participantes uma sinergia não tão racional, mas bastante calcada na intuição.

Quando Rouch fala de seus procedimentos do *ciné-transe*, eles têm semelhanças com o improviso que acontece durante uma apresentação de jazz. O transe é esse momento de inspiração, não planejado, a chave é uma inspiração pessoal que acaba acontecendo por força de alguma ação irracional. No jazz temos o ritmo dos instrumentos. No cinema temos o ritmo da câmera.

E sem dúvida, uma parte é conquistada quando essa inspiração do observador está em uníssono com a inspiração coletiva do que ele está observando. Mas isso é tão raro, demanda tanta convivência que eu só posso comparar com aqueles excepcionais momentos de uma *jam session* entre o piano de Duke Ellington e o trompete de Louis Armstrong.⁴⁵

Essa não formalidade na realização, esse desapego pela busca da verdade, levaram Rouch a novas possibilidades estéticas, com o filme distanciando-se do seu lado simplesmente pitoresco (e pictórico), e entrando na intimidade das relações humanas. Mas foi o Surrealismo o principal movimento que teve grande influência na vida de Jean Rouch:

Todos os surrealistas tiveram uma grande influência sobre mim. Eu li seus livros na minha adolescência. Minha descoberta do *Manifesto do Surrealismo* de Breton foi muito importante, como foi *Nadja*. Por outro

⁴⁵ ROUCH, Jean. Jean Rouch with Enrico Fulchignoni. *Ciné-Anthropology*. In: FELD, Steven. *Ciné-Ethnography / Jean Rouch*. (Visible Evidence, v. 13). Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 2003. p. 186.

lado, a autobiografia de Leiris, *L'Âge d'homme*, também me afetou de várias maneiras - para mim é seu melhor trabalho. Quando eu o li, eu logo soube que ele tinha sido maluco. *Capitale de la Douleur* de Éluard também. Você pode encontrar citações de todos esses “poemas” em meus filmes.⁴⁶

Rouch teve experiências como ator com a obra denominada Teatro da Crueldade, do dramaturgo Antonin Artaud ligado ao movimento surrealista, e que se baseava na repetição até a exaustão física. É possível fazer um paralelo entre esse trabalho e os ritos de possessão realizados pelos povos africanos. Mas não era a poética da inconsciência que interessava a Rouch nos ritos da África, mas a da pré-consciência. Uma das principais idéias trabalhadas pelos surrealistas era a da “escrita automática”, segundo a qual o impulso criativo artístico se dava através do fluxo de consciência despejado sobre a obra. Essa é uma das marcas na estética adotada por Rouch em seus filmes. Quando ele tem a oportunidade de presenciar pela primeira vez um ritual de possessão dos Songhay, era como se aquilo evocasse os poemas de André Breton e Paul Eduard, cujas criações se davam como que num estado de “transe”. Segundo Stoller (1992, p. 31), naquele momento Rouch deve ter compreendido como os poetas e pintores surrealistas, nos quais havia se inspirado, que o filme era o meio ideal para combinar colagem verbal e visual como nos filmes de Man Ray, Buñuel e Dalí ou Desnos.

Podemos citar outras semelhanças entre o trabalho de Rouch e o surrealismo, como a tentativa de se aproximar do real pela oposição, ou seja, aquilo que não é considerado o real. O surrealismo tenta representar o real pelo mundo dos sonhos, enquanto Rouch faz isso pela ficção. O surrealismo, em vez de apresentar um excesso de realismo, reembaralha os elementos do realismo criando uma nova realidade. A arte não é produto de gênios, mas de cidadãos comuns e, portanto, o surrealismo não esclarece, provoca questionamentos, provoca desordem.

Nos filmes de Rouch, o surrealismo vai aparecer na espontaneidade, improvisação e experimentação. Quando Rouch deixa-se seduzir pelo mundo africano está se opondo ao mundo ocidental racional, e o surrealismo era a expressão de oposição a essa

⁴⁶ ROUCH, Jean e TAYLOR, Lucien. A Life on the Edge of Film and Anthropology In: FELD, Steven. *Ciné-Ethnography / Jean Rouch*. (Visible Evidence, v. 13). Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 2003. p. 130.

racionalidade. Existia naqueles tempos uma vontade francesa de fugir de sua sociedade com excesso de regras e o surrealismo era uma expressão artística que vinha ao encontro desse sentimento. Suas características apareciam no “bem conhecido amor surrealista da interrogação espontânea de estranhos e em seus temas favoritos de encontros felizes entre os desejos interiores e a realidade”.⁴⁷ Outras vezes é a antropologia que vai dar essa possibilidade.

Sistemas de interpretações autóctones, modelos conscientes e gêneros são freqüentemente deformações e racionalizações de estruturas inconscientes (que fornecem, no entanto, possibilidades de acesso a estas últimas), e este é o nível de inteligibilidade que a antropologia pretende alcançar: não o consciente, mas o inconsciente em sua relação com o consciente, o tipo em sua relação com o gênero, etc.⁴⁸

Vale lembrar que Etnografia e Surrealismo apareceram na França ao mesmo tempo e “regularmente trocavam entre si idéias e pessoas”.⁴⁹ O jornal *Minotaure* (1933-1939), editado pelo poeta surrealista André Breton, grande influência sobre Rouch, traz artigos a respeito de expedições etnográficas na África e muitas fotos, outro elemento de interesse comum entre etnógrafos e surrealistas. No número 2 vemos publicada a reportagem sobre a “*Dakar-Djibouti Ethnographic and Linguistic Mission*” liderada por Marcel Griaule (1931-1933). Nela está descrita sua metodologia, onde defende a observação direta e, conseqüentemente, o uso de fotos e filmes. Mas, diferentemente de Griaule, para quem a fotografia tinha funções objetivas de ilustrar uma pesquisa feita sob princípios científicos, Rouch, assim como os surrealistas, tem um envolvimento maior com a subjetividade, que transparece na posição de câmera, e no som, que em vez de redundar a informação da imagem, contrapõe-se poeticamente a ela.

Tudo isso estava antecipando a *nouvelle vague*, movimento artístico contestatório do cinema que se estabeleceu na França nos anos sessenta e que teve como características marcantes a intransigência com o modelo linear da época, a recusa dos

⁴⁷ THOMPSON, Christopher. Chance and adventure in the Cinema and Ethnography of Jean Rouch. In: BRINK, Joram ten. (Ed.). *Building Bridges, the Cinema of Jean Rouch*. London: Wallflower Press, 2007. p. 182.

⁴⁸ LAPLANTINE, François. *Aprender antropologia*. São Paulo: Editora Brasiliense. 1988. p. 197.

⁴⁹ CLIFFORD, James. Writing Culture. Introduction: Partial Truths. In: CLIFFORD, James e MARCUS, George E. *Writing Culture, the Poetics and Politics of Ethnography*. Bekerley and Los Angeles, California: University of California Press, 1986. p. 03.

moldes narrativos do cinema estabelecido, a representação do amoralismo próprio desta geração, e uma montagem sem concessões à linearidade narrativa, rompendo com o cinema totalmente de estúdio que imperava na França na década de 1940. As liberdades estéticas de Rouch, junto com o *neo-realismo* de Rossellini, foram precursores desse movimento.

Em *Chronique d'un été* eu estava descobrindo minha própria sociedade. Eu sabia que o começo do que ia se revelar 8 anos depois já estava sendo preparado entre os jovens. Então eu descobri que havia esperança na França – todas aquelas pessoas jovens eram muito inteligentes, meio loucas, esperando serem felizes. Mais tarde em 1968, eu senti que talvez pela primeira vez eu estivesse reconciliado com o meu país.⁵⁰

Por questões práticas, como o fato de trabalhar até os anos 1960 com uma câmera 16mm à corda que permitia filmar apenas planos curtos, Rouch construiu sua narrativa através de uma edição com pulos narrativos, modelo que seria utilizado por alguns representantes da *nouvelle vague* posteriormente. Segundo Dumaresq (2007), a jovialidade dos realizadores e dos protagonistas dos filmes é outra característica na temática dos filmes da *nouvelle vague*, também presentes na obra de Rouch. Isso teria a ver com a ascensão do jovem na sociedade francesa. Falando sobre *Os incompreendidos* de Truffaut e *Acossado* de Godard, ela diz:

Tendo Paris como locação e aproveitando a iluminação oferecida pela cidade, os dois filmes têm como marca o abandono das formas concebidas nos estúdios. Ao cinema protegido das intempéries das ruas, eles contrapõem o acaso e o imprevisto. Rouch aparece em sintonia com essa jovialidade. Filmado nas ruas de Accra, seu *Eu, um Negro* traz como protagonista o jovem Robinson em busca de emprego. *La Pyramide Humaine* concentra-se em grupo de secundaristas de Abidjan para tratar do tema das relações inter-raciais. Já *Gare du Nord* mostra as dificuldades vividas por um jovem casal no seio da sociedade de consumo.⁵¹

⁵⁰ ROUCH, Jean e TAYLOR, Lucien, A Life on the Edge of Film and Anthropology In: FELD, Steven. *Ciné-Ethnography / Jean Rouch*. (Visible Evidence, v. 13). Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 2003. p. 137.

⁵¹ DUMARESQ, Daniela Duarte. *Sobre heróis, narradores e realismo: análise de filmes de Jean Rouch*. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas; Universidade de São Paulo, 2007. Tese de Doutorado em Sociologia. p. 261.

Por outro lado, apesar de exercer influência sobre a nova geração de cineastas, criando filmes fora de estúdio e com baixos orçamentos, diferentemente dela, Rouch nunca pretendeu participar do *mainstream* do cinema, permanecendo sempre à sua margem. Ele vai entrar para a realização de imagens através da pesquisa científica, trabalhando fora do sistema industrial de produção dos filmes de arte e entretenimento.

1.3. Jean Rouch e a câmera

Mas, por praticar ciência junto com uma grande dose de poesia, ele opta por operar a câmera que usava e, com ela, se inserir no meio do filme, provocando as situações e impregnando as cenas de subjetividade. Por isso ele não costumava ter em sua equipe um operador de câmera. Com raras exceções, operou sua própria câmera desde quando comprou uma Bell & Howell 16mm movida à corda e que ele utilizou em seus primeiros filmes.

(...) E toda vez que eu tive que usar um operador de câmera, independente de quanto ele era bom, eu sempre tive decepções. Eu admiro as coisas que ele faz, coisas que eu nunca faria; mas o filme nunca estava do jeito que eu o teria feito, poderia dizer desajeitado, no caso se eu estivesse operando a câmera.⁵²

A câmera de Jean Rouch não é discreta, ela se aproxima, interfere na cena, deixa explícita sua presença, obriga que as pessoas filmadas interajam com ela enquanto ele visualiza a narrativa acontecendo por traz do visor. Em seus filmes sentimos a presença de um outro personagem, que é o olhar da câmera, e que apesar de estar externo à cena, vai também conduzir o andamento da história.

Pessoalmente, quando eu faço um filme eu edito na câmera. Eu vejo o filme no meu *viewfinder* – esse é o porquê eu quero ser meu próprio operador de câmera. A edição é criar uma forma, mas eu nunca fiz um filme onde a edição não se conformava com o que eu planejava fazer. É uma questão de honestidade.⁵³

⁵² ROUCH, Jean. In: LEVIN, G. Roy. *Documentary Explorations: 15 Interviews with Film-Makers*. Garden City, NY: Anchor Press-Doubleday & Company, Inc., 1971. p. 134.

⁵³ *Ibid.*, p.135.

Duas características técnicas vão ser fundamentais para essa “performance”. O uso de uma única lente 25mm e a utilização da câmera na mão, estilo que Jean Rouch adotou logo nas suas primeiras filmagens, por uma questão acidental.

De qualquer maneira, em relação ao meu começo, o último ato de sorte que tive foi quando fiz meu primeiro filme sobre a Nigéria. Eu fui para lá com um manual do operador de câmera amador, e tive a feliz sorte de perder meu tripé ao final de uma semana, e fui forçado a trabalhar sem tripé. Isso foi em 1945, e trabalhar sem tripé era absolutamente proibido. Mas eu percebi que realmente ele não era importante.⁵⁴

A câmera na mão é o que permite a agilidade e liberdade para Jean Rouch; fazer parte da cena, por vezes se afastando para observar, por vezes se aproximando para participar, conforme o desenrolar dos acontecimentos. A lente 25mm, numa filmadora de película 16mm, tem um ângulo de visão apenas um pouco mais fechado que a visão humana exigindo que, para a realização de *closes*, Rouch se aproximasse do personagem na cena.

(...)a Bell & Howell (uma câmera à corda) só permite vinte segundos de plano-sequência, o que resulta numa sucessão rápida de imagens, numa edição acelerada. Também pode ter sido consequência da “unidade de visão”, do fato de usarmos uma só lente fixa de 25mm.⁵⁵

Jean Rouch defendia o uso de uma lente única, pois considerava que o uso de lentes zoom para se aproximar ou se afastar de seus sujeitos não resolvia o real problema da imobilidade.

A imobilidade física de um tripé de câmera fixo é pensado para ser compensado pelo amplo uso de lentes de distâncias focais variáveis (lentes zoom), que criam uma imitação ótica de um carrinho do tipo *dolly*. Mas de fato, essas lentes não permitem que alguém esqueça a rigidez da câmera, porque o uso da zoom é sempre de um único ponto de vista.⁵⁶

Essa técnica utilizada por Rouch fazia com que fosse quase impossível que o personagem filmado, ao sentir a proximidade da câmera, não reagisse e estabelecesse uma relação com quem o filmava.

⁵⁴ ROUCH, Jean. Jean Rouch. In: LEVIN, G. Roy. *Documentary Explorations: 15 Interviews with Film-Makers*. Garden City, NY: Anchor Press-Doubleday & Company, Inc., 1971. p.133.

⁵⁵ Idem. Jean Rouch with Enrico Fulchignoni. *Ciné-Anthropology*. In: FELD, Steven. *Ciné-Ethnography / Jean Rouch*. (Visible Evidence, v. 13). Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 2003. p. 164.

⁵⁶ Idem. The camera and man. In: FELD, Steven. *Ciné-Ethnography / Jean Rouch*. (Visible Evidence, v. 13). Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 2003. p. 38.

Quando eu e meus amigos dizemos atualmente que nós usamos a “câmera contato” ou “lentes contato”, significa que nós trabalhamos com lentes grande-angulares, de tal maneira que podemos ficar bem perto da pessoa que filmamos. O que reduz nossa ação para uma aventura que é a mais perfeita desordem, desde que filmamos em ângulos abertos, que quer dizer ver tudo, mas reduzindo-nos à proximidade, que quer dizer sem ser visto pelos outros.⁵⁷

Essa relação fazia parte da *mise-en-scène* que Rouch queria criar participando ativamente da cena. Queria ver e ser visto. E por isso, propositadamente, mesmo sem o som direto, algo para ser dublado posteriormente, ele põe os atores falando para a câmera. Essas características estabeleciam alguns oposições entre essa vertente francesa de “cinema direto” com a que seria estabelecida nos EUA. Os métodos de filmagem dessas duas vertentes foram resumidos assim por Barnow:

O documentarista do cinema direto levava sua câmera para uma situação de tensão e torcia por uma crise; a versão de Rouch do cinema verdade tentava precipitar uma. O artista do cinema direto aspirava à invisibilidade; o artista do cinema-verdade de Rouch era freqüentemente um participante assumido. O artista do cinema direto desempenhava o papel de um observador neutro; o artista do cinema-verdade assumia o de provocador.⁵⁸

Apesar das diferenças no modo de se posicionarem perante a realidade, tanto Rouch quanto Drew tinham como principais semelhanças a expectativa de que o fato incomum acontecesse e a importância que atribuíam ao ponto de vista do operador de câmera como personagem da história contada. O cinema direto de Drew, que tentava minimizar sua interferência na realidade, necessitava que o fato cinematográfico existisse por si, já que poderia somente registrar a vida como ela se apresentava. Para ter então algo que justificasse o registro, Drew, jornalista, falava de algo que ele denominava de “crise” como um momento mágico, transcendente, sem o qual não existiria o filme.

(...) o momento de crise tem que ser encontrado, então ao invés de criar uma realidade imaginada, ele escolhe aqueles aspectos da realidade que o interessam. O método é atacado apenas pelas suas limitações e quando o momento de crise não é honestamente encontrado (isto é, durante o estágio da filmagem), e não como uma subversão direta da verdade através de

⁵⁷ROUCH, Jean. Jean Rouch with Enrico Fulchignoni. *Ciné-Anthropology*. In: FELD, Steven. *Ciné-Ethnography / Jean Rouch*. (Visible Evidence, v. 13). Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 2003. p. 154

⁵⁸ BARNOW, Erik. *Documentary. A History of the Non-Fiction Film*. New York: Oxford University Press, 1974. p. 254.

manipulações deliberadas com o objeto filmado. Para ter maior potencial dramático, o método de situação sob pressão é sempre desejável porque as pessoas estarão menos atentas à presença da câmera.⁵⁹

Para captar esses momentos especiais, era necessário que o cinegrafista não fosse apenas tecnicamente competente, mas que possuísse uma capacidade extra, uma espécie de intuição diferenciada que o colocava de modo privilegiado diante dos acontecimentos:

São pessoas que podem intuir uma situação interessante e prever o que irá acontecer, podem sentir uma situação interessante e encontrar os personagens dentro dela. Sentir o que está para acontecer, estar presente quando isso ocorre, colocar isso no filme ou na fita com arte, engenhosidade, sensibilidade e inteligência, à medida que o fato se desenrola. Voltar com esse material e editar um filme que transmitirá a sensação do que foi vivenciado naquele momento.⁶⁰

Da mesma maneira, Jean Rouch vai tratar o trabalho do operador de câmera como algo muito além do que um simples trabalho técnico de registro.

Ao filmar um ritual (...), o cineasta descobre um cenário complexo e espontâneo cujo criador ele geralmente não sabe quem é. (...) Ele não dispõe de tempo para descobrir esse guia indispensável, se quiser registrar o espetáculo que está começando e que não se interromperá mais, como se animado por seu próprio movimento perpétuo. Assim o cineasta “encena a realidade”, improvisa as tomadas, seus movimentos, os tempos de filmagem, escolha subjetiva cuja chave é a inspiração pessoal.⁶¹

Mas, para isso, segundo Rouch, é necessário que o cineasta esteja em uníssono com a inspiração coletiva que ele observa, o que exige uma convivência para se criar aquele momento excepcional.

E se alguma vez me aconteceu de atingir esse nível de diálogo – por exemplo, nos *Tambores do passado (Tourou e bitti)*, um plano-sequência de dez minutos sobre uma dança de possessão - ainda sinto na boca o gosto

⁵⁹MAMBER, Stephen. *Cinema Verite in América: Studies in Uncontrolled Documentary*. Massachusetts, and London, England: The MIT Press, Cambridge, 1974.

⁶⁰DREW, Robert. Discurso proferido durante a Conferência de Sunvalley, 2000. In: Coleção Vídeo Filmes, Extras do DVD “Primary”.

⁶¹ROUCH, Jean. Jean Rouch with Enrico Fulchignoni. *Ciné-Anthropology*. In: FELD, Steven. *Ciné-Ethnography / Jean Rouch*. (Visible Evidence, v. 13). Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 2003. p. 185.

do esforço e do risco assumido para não pisar em falso, para não perder o foco e a abertura da objetiva, para me movimentar o mais lentamente possível e de repente voar com minha câmera rápido como um pássaro. Sem isso tudo deveria recomeçar, isto é, tudo estaria perdido para sempre. E quando Moussa Amidou deixou de lado o microfone e eu a câmera, ambos exaustos por essa tensão e por esse esforço, tivemos a impressão de que todos – a multidão atenta, os músicos e mesmo os frágeis deuses que tinham vindo habitar os dançarinos trêmulos – haviam compreendido o sentido da nossa busca e aplaudiram o seu sucesso. É por isso, talvez, que eu só possa explicar esse tipo de *mise-en-scène* com uma expressão misteriosa: *cine-transe*.⁶²

Essa participação na cena que é operada por Jean Rouch, dependia de um procedimento com a câmera que o colocava como um xamã quase em contato direto com os “deuses” que queria filmar.

Para mim, a única maneira de filmar é caminhar com a câmera, levando-a onde ela é mais efetiva e improvisando, com ela, outro tipo de balé, tentando fazê-la tão viva quanto as pessoas que está filmando. Eu considero esta improvisação dinâmica como sendo a primeira síntese do cine-olho de Vertov e a câmera participante de Flaherty. (...) Então, ao invés de usar o zoom, o operador de câmera/diretor pode realmente entrar dentro de seu assunto filmado. Acompanhando ou perseguindo um dançarino, um sacerdote ou um artesão, ele não é mais ele mesmo, mas um olho mecânico acompanhado e um ouvido eletrônico. É este estranho estado de transformação que se apodera do cinegrafista que eu chamei, analogamente aos fenômenos de possessão, de *cine-transe*.⁶³

Entendo ter abordado aqui alguns aspectos importantes para que seja possível analisar o filme *La pyramide humaine* dentro da produção inicial de filmes de Jean Rouch. O seu desejo de manter contato com a África, as questões que envolviam o desenvolvimento da etnografia como ciência e sua proximidade com os procedimentos artísticos, o nascimento do filme etnográfico como produto independente, os problemas éticos e sociais do encontro entre o mundo europeu e o mundo africano, as influências dos movimentos artísticos. Todos esses elementos formam o substrato que resulta na realização dos filmes de Rouch. Passemos então para identificação dos aspectos particulares do filme *La pyramide humaine*.

⁶² ROUCH, Jean. Jean Rouch with Enrico Fulchignoni. Ciné-Anthropology. In: FELD, Steven. *Ciné-Ethnography / Jean Rouch*. (Visible Evidence, v. 13). Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 2003. p. 186.

⁶³ Idem. The camera and man. In: FELD, Steven. *Ciné-Ethnography / Jean Rouch*. (Visible Evidence, v. 13). Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 2003. p. 39.

2. LA PYRAMIDE HUMAINE NO MEIO DO CAMINHO

2.1. O caminho até *La pyramide humaine*

La pyramide humaine (1959), é um filme com características singulares dentro da produção de Jean Rouch. Localizado em um momento de descoberta e afirmação de seu projeto cinematográfico, a produção acontece após a realização dos seus primeiros filmes estritamente etnográficos e, também, de dois de seus mais importantes filmes de improvisação, *Moi, un Noir* (1958) e *Jaguar* (1954-1967), e antes do filme marco do movimento *cinéma-vérité*: *Chronique d'un été* (1960). A análise que faço aqui do filme é baseada nesse período de produção de Jean Rouch. É um filme cuja narrativa parece ter seu desencadeamento menos resolvido que nos outros filmes do período, principalmente porque grande parte da sua estrutura foi feita livremente, de improviso pelos alunos que aparecem em cena. Por outro lado, é justamente neste motivo que reside seu maior interesse, o frescor de uma obra em construção que é indefinidamente, por vezes um filme, por vezes apenas o registro de uma filmagem.

Cronologicamente, na produção de Jean Rouch que vai do seu primeiro filme até *Chronique d'un été*, temos os seguintes principais filmes:

Entre 1946 e 1947, no Níger, junto com os amigos Pierre Ponty e Jean Sauvy – *Au Pays des Mages Noirs* (1946-1947), *Chasse traditionnelle à Bangawi* (1947) - nova montagem do filme anterior, na versão de Rouch - e *Chasse à l'hippopotame* (1947), filmes que mostram a caça de hipopótamos e rituais de possessão.

Em 1948, com o povo Songhay, grupo que era estudado pelo etnógrafo Marcel Griaule, futuro orientador de Jean Rouch, ele realiza os filmes *La circoncision* (1948), *Initiation à la danse des possédés* (1948) e *Les magiciens de Wanzerbé* (1948), sobre rituais de circuncisão, possessão e magia. Entre 1949 e 1951 Rouch vai fazer um filme intitulado *Les fils de l'eau*, compilando vários trechos dos três filmes anteriores.

Em 1950 realiza *Cimetière dans la falaise* (1950), sobre os rituais funerários do povo Dogon, com comentários de Marcel Griaule e Germaine Dieterlen. No ano de 1951 faz outros dois filmes, novamente no Níger, *Les gens du mil* (1951) e *Les*

hommes qui font la pluie (1951), este último sobre rituais de chuva e dança de possessão entre os Songhay e Zarma de Simiri.

Em 1952 filma *Bataille sur le grand fleuve*, novamente sobre caça de hipopótamos no Rio Níger. Em 1953 faz *Mammy Water* (1952), sobre pescadores de Ghana e rituais de abertura da estação de pesca.

Como já vimos, até o ano de 1953 Rouch faz filmes puramente etnográficos, ou mais próximos de uma etnografia clássica, tratando de rituais ancestrais, de aspectos religiosos e culturais de populações rurais, que mais se assemelham às formas tribais de organização social.

Em 1955 há a realização de um filme que se tornará um marco na sua produção, indicando pontos de virada na etnografia fílmica. Trata-se do filme *Les maîtres fous*, que exhibe uma cerimônia dos Hauka, espíritos de poder em Accra que se manifestam em migrantes Nigerinos na vida urbana em Ghana. O fato de tratar de aspectos da vida urbana é por si só um ponto importante de transformação na produção etnográfica.

O filme é o primeiro em que Rouch tem uma participação maior no assunto que vai filmar, reforçando a teatralidade do ritual com seu comentário. Por ser um ritual com características bastante originais, diferente daqueles a que normalmente os grandes pesquisadores estavam se dedicando, Rouch sente-se mais seguro em fazer suas considerações.

Les maîtres fous foi sua primeira ruptura em relação ao filme puramente descritivo para uma aproximação mais sintética da estrutura do evento. Tendo observado o ritual várias vezes, ele concluiu que poderia quebrar seus aspectos cruciais e aproximá-los da narrativa teatral. Usando a montagem para criar fronteiras temáticas e obedecendo a limitação técnica dos planos de 20 segundos (ele ainda estava usando uma câmera 16mm à corda), Rouch estava apto a fazer um curta-metragem com mais profundidade explicativa e síntese que seus estudos etnográficos anteriores.

⁶⁴

Provavelmente a importância maior desse trabalho não está plenamente evidente nas imagens, mas na recepção que ele teve entre africanos e europeus, e que apontaria para Rouch a necessidade de rever seus procedimentos. Criticado pela

⁶⁴ FELD, Steven. Editors Introduction. In: FELD, Steven. *Ciné-Ethnography / Jean Rouch*. (Visible Evidence, v. 13). Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 2003. p. 5.

possibilidade de incutir preconceitos à população africana, esse trabalho pode ter despertado em Rouch o questionamento sobre os aspectos éticos dos filmes etnográficos. Proibido na Costa do Ouro, atualmente é um clássico no Níger, exibido sempre em circuitos educacionais como um exemplo de anticolonialismo. Infelizmente, os Hauka nunca puderam ver o filme que aconteceu a pedido deles. Dois anos após a sua realização, em 1956, Rouch filma a independência de Ghana que resulta no curta-metragem *Baby Ghana* e a partir de então o ritual dos Hauka teve fim.

Já mencionamos que muitas das questões éticas levantadas pela realização desse filme irão ser solucionadas com os “filmes de improvisação” que Rouch começa a produzir a partir de então e através dos quais começa a dar voz aos Africanos.

Os trabalhos de Jean Rouch ocupam uma posição relevante nas discussões sobre as definições do filme documentário e seu aspecto mais importante, que é a relação entre a câmera e o sujeito filmado. Até os anos de 1950 os filmes documentários estavam ainda muito presos às mesmas condições e equipamentos que um filme de ficção comercial, vendo-se obrigados, muitas vezes, a reconstituir os fatos que pretendiam registrar. A portabilidade dos equipamentos que irão surgir nesse período, como as câmeras 16mm e o som direto portátil, irão mudar drasticamente as relações do cinema com a realidade. Essas novas tecnologias criam em muitos um idealismo de acesso pleno à realidade, enquanto outros irão logo perceber a ingenuidade desse desejo, se apegando imediatamente à outra próxima possibilidade que era de eliminar o isolamento entre o assunto do filme e sua realização, misturando os dois e permitindo assim que o cinema se tornasse um criador de realidades em vez de apenas pretender registrá-las.

Em 1954 Rouch inicia a realização de *Jaguar* (1954-1967), que só seria finalizado em 1967. É a sua primeira tentativa de fazer uso da ficção e da improvisação e tem Damouré Zica no papel principal e também como um dos autores dos comentários posteriores, o que o inclui como um co-autor dessa obra. Zica se tornaria parceiro em várias produções posteriores e o primeiro e mais freqüente protagonista dos filmes de Rouch. A realização parece uma obra acidental, feita de improviso, acontecendo e criando forma a partir da sinergia dos dois, Zica e Rouch.

A idéia surge quando Rouch se dedica aos estudos sobre migração. Achando muito difícil fazer um documentário sobre o assunto, ele e seus amigos africanos

têm a idéia de fazer uma ficção. Resolvem interpretar suas versões sobre migração. Foi em *Jaguar* que Rouch sonhou em poder registrar o som direto dos diálogos improvisados durante as filmagens, algo que só se tornaria tecnologicamente possível em *Chronique d'un été*. Com *Jaguar*, Rouch deixa de ser um observador de eventos para ser um provocar de eventos, efeito que ele chamaria de *ciné-transe*. Segundo Jean-André Fieschi, “Rouch, o observador de rituais cruza a linha para tornar-se um criador de rituais à sua própria maneira.”⁶⁵

Entre 1956 e 1958, realiza mais 3 filmes puramente etnográficos que são *Moro Naba* (1956-1957), *La chasse au lion à l'arc* (1957-1964) e *Sakpata* (1958). Neste mesmo ano começa seu segundo projeto de improvisação que é *Moi, un Noir* (1958), onde repete algumas estruturas de realização do filme *Jaguar*. O filme é estrelado por Oumarou Ganda e trata novamente de migração, dessa vez de jovens Nigerinos que vão para a Costa do Marfim em busca de trabalho e sucesso.

Jaguar foi filmado antes de *Moi, un Noir*, mas só foi finalizado alguns anos depois. Os dois podem ser considerados como os primeiros filmes a darem voz aos Africanos, permitindo que eles mesmos narrassem as questões de suas existências e os sentimentos que experimentavam durante o decorrer das filmagens.

Quando *Moi, un Noir* foi lançado, eram tempos de *nouvelle vague*. Todas as liberdades estéticas do filme, a câmera na mão, as descontinuidades na edição, os comentários sobre as imagens, apareceram como inovações que foram muito bem recebidas pela nova onda cinematográfica que estava surgindo. Com *Jaguar* e *Moi, un Noir*, Rouch dá início ao seu cinema mais lúdico, construído em forma de jogo, diluindo as fronteiras entre ficção e fato, real e surreal.

O método assim criado tinha um antecedente em seus estudos de engenharia. Baseado na teoria de seu mestre Caquot, segundo à qual “primeiro você desenha uma ponte, depois faz seus cálculos”, Rouch criou sua própria adaptação para o cinema: “Primeiro você filma, depois você produz”.

Um jogo é algo que, por ter algumas regras muito bem determinadas, pode permitir que haja uma liberdade de movimentos de maneira que torne o decorrer e o final

⁶⁵ FIESCHI, Jean-André. Slippages of Fiction. In: EATON, Mick (Ed.) The camera and man: Anthropology-reality-cinema: the films of Jean Rouch. London, British Film Institute, 1979. p. 73.

dos acontecimentos algo imprevisíveis. Rouch catalisa as ações que vai filmando e vai interrompendo conforme percebe para onde o grupo está conduzindo a história.

É muito simples. Não há fórmula. Trabalhando com pessoas que são campeãs na tradição oral, é impossível escrever roteiros, impossível escrever diálogos. Então eu sou obrigado a me render a esta improvisação que é a arte do logos, a arte da palavra e do gesto. Você tem que configurar uma série de ações para ver, de repente, o aparecimento da verdade, da ação inquieta de uma pessoa que se tornou inquieta. (...) Quando eu crio com Damouré, Tallou e Lam, nós criamos situações, nós somos enigmas para nós mesmos. Colocávamo-nos charadas, propondo jogos para nós mesmos. Neste momento, entrávamos no desconhecido, e a câmera era forçada a nos seguir. ⁶⁶

Para Jean Rouch, a improvisação, por possuir sua própria dinâmica, não permite que se preveja a qualidade de seus resultados. Era algo incontrolável, os dados eram jogados e ficava-se buscando resultados ou à disposição de que eles aparecessem. E eles iam surgindo e, por vezes, tinham-se bons resultados, por vezes surgiam coisas totalmente tolas. Durante as filmagens, pelo visor da câmera, Rouch ia tendo a informação imediata sobre o andamento do filme, propondo alterações e novos caminhos. Essa espera por algo mágico acontecendo em frente à câmera era o que Rouch chamava de *ciné-transe*, talvez por influência da teoria dos Songhay-Zarma da pessoa como um duplo que existe nos planos do real e do imaginário.

A ordem do Deus era desestabilizada pela presença da câmera. A vida como ela era transformava-se e virava outra vida a partir do momento em que a câmera se aproximava e isso era a atitude criativa do cinema. Por conclusão, a criação vinha da desordem, da desestabilidade da vida real.

Em seu conceito de *ciné-transe* Rouch utiliza-se da teoria dos Songhay-Zarma da pessoa como uma cisão, ‘fundada na noção do “duplo” ou “bia”, que representa sombra, reflexão e a alma, tudo ao mesmo tempo’, e que existe em um mundo paralelo de duplos que é também o lugar do imaginário. Esta “bia” é grudada no corpo mas pode, temporariamente, deixá-lo durante o sono, em sonhos, ou quando acordado num estado de imaginação ou reflexão; porém, também ocorre em estado de possessão,

⁶⁶ ROUCH, Jean. Jean Rouch with Enrico Fulchignoni. *Ciné-Anthropology*. In: FELD, Steven. *Ciné-Ethnography / Jean Rouch*. (Visible Evidence, v. 13). Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 2003. p. 149.

quando a “bia” é substituída por um espírito ou um deus, mas é preservada em uma película protetora.⁶⁷

Nesses filmes a temática também se transforma. Ao ir amadurecendo sua visão sobre a África, Jean Rouch, que inicialmente dedicava-se ao registro de manifestações culturais ancestrais e tribais, vai aos poucos abordando questões da vida urbana e dos encontros entre o mundo europeu e africano, transformando-os em temas dos seus filmes. Coincidentemente ou não, a passagem é gradativa. Em *Jaguar, Les maîtres fous* e *Moi, un Noir*, Rouch registra a migração do mundo rural para o mundo urbano e já fala dos problemas decorrentes desse movimento nas cidades africanas. Se nesses filmes Rouch já vinha tratando do contato das culturas ocidentais e africanas, sem, porém, inserir a população europeia nas imagens, *La pyramide humaine* vai ser o primeiro projeto de Rouch que irá incluir franceses em sua tentativa de aplicar o mesmo método cinematográfico baseado na improvisação e, portanto, na espontaneidade com o qual ele tinha conseguido bons resultados com seus amigos africanos. É o seu primeiro filme em que o povo africano não é o protagonista exclusivo, intento que havia anteriormente sido anunciado em *Moi, un Noir*, conforme relata o próprio Jean Rouch: “Eu compreendi que para muita gente, *Moi, un Noir* representa algo novo em cinema, a respeito da relação entre brancos e negros”.⁶⁸ Esse será o tema principal do filme *La pyramide humaine*, representando as suas próprias preocupações nas relações que ele, como europeu, tinha que estabelecer com os africanos para realizar sua etnografia fílmica.

Rouch esteve por um bom período voltado exclusivamente para a África. Só em *Chronique d'un été* ele aponta o olhar de volta para a França, por convite do sociólogo Edgar Morin. *La pyramide humaine* é premonitório nesse aspecto. Ele é filmado na África e trata de problemas da África, mas pela primeira vez insere os franceses nas imagens, inclusive a si próprio. Uma atitude reflexiva em que o realizador, que nos documentários tradicionais se apresenta sempre como ausente do mundo do Outro que está sendo filmado, passa a ser ele também objeto de estudo. E essa reflexividade, como

⁶⁷COWIE, Elizabeth. Ways of Seeing: Documentary Film and the Surreal of Reality. In: BRINK, Joram ten. (Ed.). *Building Bridges, the Cinema of Jean Rouch*. London: Wallflower Press, 2007. p. 209.

⁶⁸ROUCH, Jean. Jean Rouch with Lucien Taylor. A Life on the Edge of Film and Anthropology. In: FELD, Steven. *Ciné-Ethnography / Jean Rouch*. (Visible Evidence, v. 13). Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 2003. p. 139.

veremos a seguir, não está simplesmente no extracampo, mas na imagem final do filme, quando há o retorno a Paris de alguns alunos franceses, explicitando a comparação entre as duas sociedades e as diferenças de se ver uma mesma questão estando em lugares ou pontos de vista antagônicos.

2.2. *La pyramide humaine*: Uma crônica anunciada

As filmagens de *La pyramide humaine* acontecem em 1959, locadas em Abidjan, na Costa do Marfim, onde Rouch tinha realizado o filme anterior, *Moi, un Noir*. É a história de convivência de dois grupos que não se sociabilizavam. Ele conduz a história para o que aconteceria se eles decidissem iniciar uma relação de amizade e convivência.

De um lado, um grupo de estudantes franceses que viviam o exílio na África como uma espécie de férias. Não se tratava de uma escolha, mas de uma condição gerada pelo trabalho dos pais. Para eles aquele era o lugar de uma situação passageira, uma aventura, em breve estariam novamente em sua pátria, na França, retomando seus velhos costumes. Do outro lado um grupo de estudantes africanos, vivendo nos bairros mais periféricos, fazendo parte da realidade social africana, sentindo-se colonizados e discriminados, reagindo com certa aversão ao grupo de europeus, porém sem que houvesse confrontos agressivos. Não há entre eles uma discriminação racial evidente, ou um *apartheid* com políticas segregacionistas. Há, principalmente, um estranhamento cultural demonstrado logo no início durante uma reunião exclusiva do grupo de franceses. Nessa ocasião, quando está sendo proposta uma aproximação entre os grupos de africanos e de europeus, há uma discussão, protagonizada pela aluna francesa Jacqueline, que, claramente, abomina esta idéia. Ela insiste na impossibilidade desse encontro por causa das diferenças culturais que impedem a aproximação, definidas a partir da visão de que a cultura ocidental, da qual faz parte, é superior à outra, a africana, que é tida como “inferior” e “primitiva”.

Rouch se interessa por essa oposição e, usando-a como tema, cria um encontro entre os grupos. O cinema passa a ser o catalisador desse encontro. Uma ponte entre duas margens. Uma situação real que será tratada como uma ficção pelos participantes e, assim, as verdades que busca em seu *cinéma vérité* devem vir à tona.

Este novo filme é considerado como “de improvisação”, que acontece na forma de um psicodrama, de um jogo; menos narrativo e mais como uma crônica da vida de um grupo, prenunciando as experiências que aconteceriam em *Chronique d'un été* feito em 1960 principalmente na cidade de Paris.

La pyramide humaine está assim no meio de um percurso de transformação da produção de Jean Rouch, que vai do formato documentário etnográfico tradicional ao filme crônica, passando pelos filmes “de improvisação”. Uma crônica é, tradicionalmente, um texto que, além de informativo, pretende ser representativo de uma visão pessoal de seu autor. Tendo como tema um aspecto da realidade, o cronista dá um toque pessoal e, para isso, utiliza-se geralmente de críticas, ironias, fantasias e ficções para expressar sua diferenciada maneira de ver o assunto tratado. *La pyramide humaine* seria então, não uma verdadeira ficção, mas uma crônica que se utiliza da ficção e da realidade para mostrar uma visão particular. É o próprio Rouch que, a certa altura do filme revela esse aspecto de linguagem do filme:

O filme é, agora, a crônica de um grupo de amigos com suas histórias particulares. O lado esnobe de Dominique, a lógica de Landry, os exercícios de oratória de Élela, o romantismo de Reymond, os amores desajeitados e cruéis de Nadine, as esperanças desapontadas de Bacar, a melancolia e a cólera de Jean-Claude, a alegria de viver de Nathalie, a filosofia terna de Denise.⁶⁹

Nas improvisações *Moi, un Noir* e *Jaguar*, Rouch superou a limitação da não possibilidade do uso do som direto, com o procedimento inovador de projetá-lo aos participantes para que eles pudessem narrar, em um estúdio, espontaneamente, em cima das imagens, suas reconstituições e impressões sobre o material filmado. Em alguns casos, os comentários são feitos com aparência de dublagem, porém, nem sempre buscando a sincronia labial, confundindo as percepções de “voz direta” e “voz off”. Isso dá aos filmes um aspecto reflexivo que os aproxima da crônica.

Essa reflexão é acentuada no filme *La pyramide humaine* pela presença do cineasta na tela, explicando sua realização e explicitando assim o método da etnografia

⁶⁹ LA PYRAMIDE humaine. Direção de Jean Rouch. Cinematografia de Louis Mialle. Som de Michel Fano. Edição de Marie-Josèphe Yoyotte, Geneviève Bastide. Filmado em Abidjan, Níger em 1959. Films de la Pléiade. Interpretes: Nadine, Denise, Alain, Jean-Claude, Elola, Nathalie, Dominique, Landry. 1 Filme (90 min) sonoro, colorido, 16mm.

compartilhada. Mas, diferentemente dos anteriores, este é o primeiro filme de Rouch que trabalha com gravação de som direto. Para poder realizar tal intento, o filme teve que ser feito em parte com uma câmera 16mm não silenciosa em locações, e em parte com uma câmera 16mm blimpada em um estúdio, que permitiu a gravação de diálogos sincronizados.

2.3. Jean Rouch, um contador de histórias

Apesar de seus primeiros filmes terem proximidade com os filmes etnográficos mais descritivos, neles já era possível ver a intenção de Rouch de ser um contador de histórias. Para ele, o filme etnográfico poderia permitir a expressão das sensibilidades dos grupos filmados e entreter tanto quanto os filmes de ficção. Segundo Steven Feld, os filmes *Lês maîtres fous* e *La chasse au lion à l'arc* “expressam ambos uma visão antropológica do ritual como dramaturgia e a noção de filme antropológico como uma forma narrativa de contar histórias”.⁷⁰ Os filmes mantêm uma atmosfera própria às ficções, invertendo ou ajustando a ordem dos planos para acentuar seus efeitos dramáticos.

Embora a etnografia já houvesse usado várias técnicas de escrita ficcional para o relato das pesquisas de campo, Jean Rouch é pioneiro nesse aspecto no filme etnográfico. É revelador “seu uso do surrealismo e técnicas do sonho, e provavelmente mais significativa ainda, sua indefinição na distinção entre filme documentário e filme de ficção a favor de uma integração mais etnográfica e imaginativa”.⁷¹

Em *La pyramide humaine*, o ficcional nunca está separado do documental, é parte dele e, como estamos avisados previamente sobre as regras do jogo e a forma de construção do filme, passamos a assisti-lo como se fosse um documentário sobre a realização de uma ficção. Por estar assim explicitado desde o início e pelas várias tentativas que acontecem durante o filme de encontrar seu caminho narrativo e seu ponto de virada dramático, exibindo assim o tempo e espaço não linear e suas várias camadas sobrepostas umas às outras, o filme cria no espectador o distanciamento necessário para que ele seja visto, não simplesmente como um filme de ficção, que é um filme onde atores

⁷⁰FELD, Steven. Editors Introduction. In: FELD, Steven. *Ciné-Ethnography / Jean Rouch*. (Visible Evidence, v. 13). Minneapolis, London, University of Minnesota Press, 2003. p. 17.

⁷¹Idem

fingem personagens dentro de uma narrativa pré-estabelecida. Em vez de filme ficcional, poderíamos dizer que é um filme “vivido”, onde os não-atores vivem, em frente às câmeras, personagens e histórias que se misturam com a sua vida real.

Os alunos são convidados a criar uma história que aconteça para que as câmeras a registrem. Eles inventam seus personagens, ou usam aspectos reais para fazê-los prosseguir, de tal forma que, por vezes, eles mesmos ficam confusos quanto à verdade do que está acontecendo. Nadine com sua simpatia extremada por todos os garotos faz com eles um jogo de sedução, apesar de negar. Eles, por outro lado, ficam atraídos realmente ou entram no jogo e fazem os seus personagens crerem que foram seduzidos por ela. Nadine conversando 45 anos depois com um desses garotos, recebeu a resposta de que ele realmente estava apaixonado na época. Apesar disso, ela continuou não acreditando:

“Jean Claude era o homem que tocava piano. Ele estava convencido que me amava. Eu não acho que ele realmente me amava. 45 anos depois eu discuti isso com ele e perguntei para ele – mas você não estava me amando? E ele respondeu – sim eu estava. Eu não sei se é verdade. Eu não sei. Eu nunca irei saber. É uma situação muito estranha.”⁷²

A certa altura, Jean Rouch introduz uma cena da morte de um personagem principal na história. Fica claro que não se trata da morte de alguém na vida real, mas da morte de um personagem. Com esse fato Rouch desafia os participantes a reagirem, cada qual com os seus personagens, a essa nova situação.

Agora tudo é possível. Por que não levar a experiência ao seu limite extremo? Por que não submeter essa jovem amizade à prova do drama? De um drama fictício, é claro, e que se tornará real a partir do momento em que for filmado, liberando, assim, aqueles que acreditavam estar representando seu papel.⁷³

O drama é inserido porque a história ia livremente acontecendo, porém sem um conflito digno de um filme de ficção. Jean Rouch então intervém com o seu *ciné-transe* e cria um fato catalisador de uma nova realidade, uma realidade que tenha a força de um filme, uma realidade dramática. É novamente a maneira que Rouch encontra de entrar

⁷² BALLOT, Nadine. La Pyramide Humaine. In: BRINK, Joram ten. (Ed.). *Building Bridges, the Cinema of Jean Rouch*. London, Wallflower Press, 2007. pg. 137.

⁷³ LA PYRAMIDE humaine. Direção de Jean Rouch. Cinematografia de Louis Mialle. Som de Michel Fano. Edição de Marie-Josèphe Yoyotte, Geneviève Bastide. Filmado em Abidjan, Níger em 1959. Films de la Pléiade. Interpretes: Nadine, Denise, Alain, Jean-Claude, Elola, Nathalie, Dominique, Landry. 1 Filme (90 min) sonoro, colorido, 16mm.

em cena no filme, desta vez sem aparecer na imagem, mas deixando claro pela voz em *off* que, se até esse momento ele deixou o filme acontecer livremente, a partir de agora ele irá reaparecer como um chefe de cerimônias de um ritual cinematográfico.⁷⁴

As filmagens tinham que durar um mês, tempo em que os alunos estariam de férias. Ao final desse período, que eles conviveram entre si intimamente e constantemente, teriam que, novamente, se separar. Nadine iria voltar para Paris e Alain estava desaparecido. As filmagens chegam ao fim. A amizade dos personagens do grupo está abalada.

Por outro lado, no mundo real, Rouch e seus companheiros saíam vitoriosos dessa experiência. Todos que tinham incorporado seus personagens haviam passado por uma transformação e estavam prontos para superar preconceitos antigos. A amizade entre eles poderia agora acontecer realmente. Rouch tinha, à sua maneira, reproduzido um ritual de possessão. Como no filme *Les maîtres fous*, Rouch filma um grupo e seus problemas. Seus atores, ou aqueles que aparecem frente às câmeras, tornam-se, após um transe (nesse caso *ciné-transe*), cavalos⁷⁵ que abrigam outras identidades como se fossem “entidades”. Rouch dá à sua câmera o poder de um catalisador de possessão, como são a dança e os tambores nos rituais religiosos africanos. Esses novos seres atuam como espíritos incorporados, que surgem para representar questões de difícil solução na vida real. No final o transe acaba, e a vida volta ao normal. Porém, através do ritual, as pessoas voltam com maior clareza de suas participações no cenário da vida.

Fica evidenciado, nesse caso, que o cinema parece interessar mais ao Jean Rouch etnógrafo como ferramenta de aproximação ao seu objeto de estudo do que como cineasta preocupado com a realização de um produto cinematográfico ou um documento científico de registro etnográfico. Rouch utiliza o cinema como a vara mágica que dá acesso ao Outro. É como se o produto final “filme”, quer seja científico ou de entretenimento, realmente não lhe interessasse. O que importa é fazer o filme, é estar participando de sua realização e, através dela, estar vivenciando outras relações. Ao final, consciente das falhas narrativas do filme, o diretor revela serem elas irrelevantes para o seu

⁷⁴ EATON, Mick. apud BRUNI, Barbara. Jean Rouch: Cinéma-Vérité, Chronicle of a Summer and The Human Pyramid. *Senses of cinema*. março 2002 (Acesso em fevereiro de 2009). Disponível em:

<<http://archive.sensesofcinema.com/contents/01/19/rouch.html#b13>>

⁷⁵ O termo “cavalo”, nesse contexto, significa a pessoa que cede seu corpo para ser incorporado por um espírito ou entidade.

objetivo. “O que importa se o filme nasceu ou não. O que realmente importa aconteceu ao redor da câmera. Este pequeno filme acomodou, na sua improvisação diária, o que anos de existência na mesma classe não pode fazer.”⁷⁶

No filme *La pyramide humaine*, Rouch não quer registrar como os europeus se relacionam com os africanos, mas que tipo de relação poderia ser estabelecida perante as câmeras e como esse ritual pode revelar aspectos da realidade. Enquanto nos filmes *Jaguar* e *Moi, un Noir* Rouch usa a ficção como estímulo para realizar seu contato com a realidade do Outro que quer registrar, em *La pyramide humaine* ele vai estimular o contato dos Outros dentro do próprio filme, propondo aos dois grupos uma dinâmica de aproximação. Não é mais somente a sua aproximação, no extracampo, com o Outro que está em cena, mas agora a sua aproximação em campo com os dois Outros do filme: os jovens franceses e os jovens africanos.

Mas não se trata de abolir a existência de um realizador externo ao ambiente que está sendo filmado. Em entrevista a Hamid Naficy ambos não concordam com o ponto de vista de que o pesquisador tem que fazer parte de um grupo para poder escrever ou fazer um filme sobre ele.

Sim, não há lógica nisso. Somos estrangeiros em todo lugar. Somos estrangeiros em nossa própria família. Quando se está fazendo um filme há apenas dois motivos. Você tem que gostar das pessoas que está filmando, ou não gostar delas. Talvez essa seja a razão porque é tão difícil fazer filmes sobre o dia-a-dia.⁷⁷

Com os seus “psicodramas”, a noção do objeto da etnografia clássica, que é o povo de uma outra cultura, é superada. Agora pertence também ao estudo da etnografia a própria população à qual pertence o realizador, e sua característica etnocêntrica é colocada no centro da discussão. Essa atitude estava dentro de uma proposta de descolonização que acontecia nos meios culturais e científicos. Rouch subverte a forma dominante do cinema ocidental, que é a representação do consciente ou, em outras palavras,

⁷⁶ LA PYRAMIDE humaine. Direção de Jean Rouch. Cinematografia de Louis Mialle. Som de Michel Fano. Edição de Marie-Josèphe Yoyotte, Geneviève Bastide. Filmado em Abidjan, Níger em 1959. Films de la Pléiade. Interpretes: Nadine, Denise, Alain, Jean-Claude, Elola, Nathalie, Dominique, Landry. 1 Filme (90 min) sonoro, colorido, 16mm. .

⁷⁷ ROUCH, Jean e NAFICY, Hamid.. Ethnography and African Culture: Jean Rouch on *La chasse au Lion à l'arc* and *Les Maîtres fous*. In: BRINK, Joram ten. (Ed.). *Building Bridges, the cinema of Jean Rouch*. London: Wallflower Press, 2007. p. 106.

espelhamento de uma outra realidade para ser analisada, admirada ou criticada. Rouch não procura fatos ancestrais e originais de outras civilizações e nem quer fazer alguém crer que eles existam. Assim que se faz o contato para documentar esses fatos puros, eles já não podem ser considerados como tal. Por isso Rouch evita buscar a objetividade, fazendo dessa atitude um posicionamento de descolonização no ato de registrar, sugerindo uma atitude política para o cinema.

2.4. *La pyramide humaine* e o histórico de suas filmagens.

Um aspecto particular do filme *La pyramide humaine* é que Rouch muda o tema e resolve filmar os jovens que faziam parte de certa elite em Abidjan. Alunos que estudavam no Liceu Cocodi, e que eram ou africanos das classes mais abastadas, com direito à educação francesa, ou franceses filhos de altos funcionários em viagem pelo continente africano. Safi Faye, atriz de outro filme seu (*Petit à Petit*, 1968-1969) revela daqueles tempos:

Eu estava pensando como os franceses porque aquilo era o que eu tinha aprendido. Eu estava confusa porque eu tinha recebido uma educação francesa, mas minha mãe tinha uma educação africana. Ela nunca foi para a escola, mas ela não me deu uma educação africana porque ela queria que sua criança tivesse uma educação francesa. Ela queria que eu tivesse sucesso na vida, que tivesse um bom trabalho. Nós realmente éramos franceses nos anos 60. Nós tínhamos nacionalidade francesa e na minha cabeça nós éramos sempre franceses. E sobre a nossa própria cultura? Eu tive que ouvir sobre ela de todos aqueles especialistas franceses e europeus que me estimularam a saber mais.⁷⁸

La pyramide humaine não é filmado em um período de aula, mas durante as férias escolares. A sala de aula é construída, parte em Abidjan, parte nos estúdios Gaumont em Paris. As primeiras filmagens foram realizadas sem o registro do som, nas férias de julho, e outras filmagens foram realizadas posteriormente no mês de dezembro, para ajustar a narrativa e o áudio. Na época desse filme, o som sincronizado só era possível se realizado em estúdio com equipamentos pesadíssimos. As filmagens aconteceram em

⁷⁸ FAYE, Safi. *Petit à Petit: Safi Faye*. In: BRINK, Joram ten. (Ed.). *Building Bridges, the cinema of Jean Rouch*. London: Wallflower Press, 2007. p. 156.

momentos distantes um do outro e sem que isso tivesse sido anteriormente planejado. O que dá ao filme, por vezes, um aspecto estranho, porque o grau de intimidade e a percepção de mundo entre os alunos modificam-se entre uma filmagem e outra, e muitos se tornam mais articulados em relação às questões da África. Esse é o efeito de um filme feito por não atores. Segundo Rouch, não foi possível repetir o que havia feito em *Moi, un Noir*. Enquanto nesse filme Oumarou Ganda narra questões autobiográficas espontaneamente em cima de suas imagens, em *La pyramide humaine* as situações eram ficcionais e as pessoas envolvidas não se sentiam realmente ligadas às imagens de seus personagens.

O filme é uma provocação, um encontro entre duas partes para convidar os envolvidos a verem a sua própria imagem. Não pretende parecer real, nem sequer convincente. Ele deixa claro que se trata de uma tentativa de representar de improviso a relação entre brancos e negros. O motor do filme não é a sua história, que não existia previamente às filmagens, e que não acontece satisfatoriamente durante a filmagem. O que interessa no filme é o seu processo de realização e talvez até o seu fracasso narrativo.

A experiência do filme foi frustrante para Rouch. O fato de este ter sido filmado em etapas diferentes, incutiu-lhe uma aparência de insinceridade. Para eliminar os efeitos da teatralidade ele tinha de ter sido rodado seqüencialmente, sem lapsos de realização. De onde Rouch tirou a seguinte conclusão: “para mim, a única maneira de não mentir é filmar muito rapidamente um assunto em tempo real”.⁷⁹

Segundo Ivone Margulies⁸⁰, o filme *La pyramide humaine* tem 5 começos. Antes dos créditos, três apresentações acontecem:

- Primeiro uma cartela que anuncia que o filme é uma experiência provocada em um grupo de adolescentes e que uma vez iniciada, o diretor apenas filmou-a.

- Segundo, duas cenas paralelas, uma com estudantes europeus, outra com estudantes africanos, onde Rouch apresenta o projeto e eles demonstram suas hesitações e dúvidas quanto à realização.

- Terceiro, um comentário feito sobre uma imagem onde dois estudantes, um branco e um negro passeiam juntos enquanto Rouch narra em *off*: “Em vez de espelhar a realidade, o filme cria uma nova realidade. Esta estória não aconteceu, mas os atores

⁷⁹ ROUCH, Jean. *La Pyramide Humaine*. (Scénario), Cahiers du Cinéma, 112, October, p. 15-27.

⁸⁰ MARGULIES, Ivone. The real in-balance in Jean Rouch's *La Pyramide Humaine*. In: BRINK, Joram ten. (Ed.). *Building Bridges, the cinema of Jean Rouch*. London: Wallflower Press, 2007. p. 126.

fizeram suas narrativas e reações durante as filmagens. Espontaneidade e improvisação foram a única regra”.

Logo depois dos créditos, como que provando o sucesso da experiência, Rouch mostra duas personagens do filme andando juntas em Paris: Denise e Nadine. O realizador afirma que um ano antes do filme elas não eram amigas. Nadine é transformada no pivô das atenções durante o filme criando os conflitos necessários ao seu desenrolar. Denise é a estudante negra simpática, a cujos pensamentos temos acesso, assim como aos de Nadine, que por sua vez, por ter suas ações questionadas pelo grupo, é vista no filme sob vários ângulos, tanto pelo olhar externo das pessoas com quem se relaciona, como pelo seu próprio ponto de vista revelado em sua narração.

Nadine e Denise introduzem os outros personagens, cada qual de seu grupo. Elas duas são as emissárias de Rouch. Essa apresentação evidencia as diferenças culturais que serão confrontadas. Enquanto a realidade do grupo de europeus é de festa e alienação, o grupo dos africanos apresenta uma sociedade com dificuldades e os personagens inseridos nessa realidade. A exemplo de Safi Faye, os jovens que estão com Rouch nesse filme estão recebendo uma educação francesa como acontecia na década de 1960 com a maioria dos jovens africanos que estudavam.

As apresentações do começo até esse momento, mantendo esse padrão por todo o filme, são tentativas de tentar sustentar uma simetria, uma igualdade de exposição para os dois grupos, como se o intuito fosse não oferecer condições diferentes para nenhum deles. Rouch estaria apresentando-se como neutro no confronto, como um juiz deve ser durante um jogo perante dois times que se enfrentam.

Ambos começam suas tentativas de aproximação com uma “boa vontade” excessiva que parece meio forçada, enquanto situações de racismo são apresentadas pelos alunos como algo externo ao seu convívio, contrariando as impressões de alguns “jogadores” de que essa atitude não daria bons resultados. Há um idealismo de Rouch na possibilidade de convívio harmonioso entre os dois grupos, e ingênuo quando no final vai achar que o cinema é capaz de promover esse mundo perfeito.

Em geral, cada nova ação que acontece no filme é precedida por uma cena de discussões. Uma das estudantes francesas, Jacqueline, exagera na caracterização de menina racista, revelando a artificialidade da criação do seu personagem. Um racismo

simplista, cheio de clichês que cria um óbvio distanciamento dela com os outros personagens principais do filme, assim como faria até com um eventual espectador simpático aos conceitos racistas.

Uma segunda parte do filme tem início quando, por um lado, a questão do racismo fica presente junto aos africanos enquanto que, por outro lado, Nadine vai confundindo a todos com seu jogo sedutor e preparando o aparecimento de algum conflito. Manipulando o emocional de vários meninos, negros e brancos, ela quer provocar algum acontecimento dramático.

As questões raciais que Jean Rouch quer ver explodir no filme não acontecem, mesmo quando ele tenta introduzir assuntos que possam gerar alguma polêmica como as posições políticas de não interferência da França no “apartheid” que está ocorrendo na África do Sul. Denise abre o jornal na sala de aula, fala com os outros e uma conversa acontece, mas não há conflito suficiente nas opiniões que justifique algum desdobramento dramático ou um confronto de opiniões.

Rouch também introduz momentos poéticos, quando da leitura de um poema surrealista que dá nome ao filme, ou as cenas em que as pessoas incorporam atitudes poéticas, passeando de barco, tocando violão, ou indo até esconderijos românticos. Enquanto isso Nadine se esforça para atrair para si as atenções dos rapazes.

Em um momento, no meio do filme, há uma interrupção anunciada por Rouch para que seja feita uma explicação de que uma nova direção será dada para a trama. Aparentemente Nadine é a personagem mais conduzida por Rouch. É difícil saber quanto eles conversam e criam juntos novas ações, mas parece que ela é colocada pelo diretor para criar uma desestabilização emocional, flertando com todos, de todos os lados, de tal maneira que faça aflorar questões racistas que ele quer abordar. Mas, como já dissemos, o conflito acaba não acontecendo entre o grupo de brancos e negros e Rouch tem de se contentar com um conflito artificialmente criado entre dois rapazes brancos que geram um desfecho dramático não muito convincente.

Nadine não era uma atriz quando foi fazer os filmes de Jean Rouch. Eles se conheceram na casa de Jean-Luc Tournier, diretor do IFAN (*Institut Français d’Afrique Noire*) na Costa do Marfim, que era muito freqüentada pelos franceses que passavam por lá. Depois das filmagens de *La pyramide humaine* eles viajaram por vários locais da África,

como Burkina Faso, Togo, Ghana e Níger, onde ela conheceu Germaine Dieterlen. Nadine foi quem inspirou a idéia em Jean Rouch de fazer o filme *La pyramide humaine*, contando-lhe sobre as relações que existiam no Liceu que estudava. Segundo ela:

Jean nunca escreveu qualquer cena do filme – nem aquelas realizadas no estúdio ou depois em Abidjan. Era uma espécie de improvisação da parte dele e da nossa parte e nós estávamos constantemente compartilhando nossas idéias com Rouch e entre nós. Era pura improvisação, mas Jean era o chefe da improvisação.⁸¹

Nem todos que participaram do filme eram da mesma sala de aula. Denise, por exemplo, filha de uma pessoa muito próxima do presidente da Costa do Marfim, e que é muito importante para a estória, era de outra sala. Segundo Nadine, ela era mais esperta e de mais idade que os outros.

Jean Rouch sugeria o tema que eles iam improvisar. Alguns faziam por puro jogo, outros faziam acreditando mesmo nas possibilidades. Jean Rouch explicava tudo o tempo todo. Segundo Nadine, ele era muito franco no que queria. Na verdade Rouch queria ser feliz na vida, e trabalhar ali, fazendo os filmes, era o motivo de sua felicidade.

As filmagens aconteceram em Abidjan durante um mês, praticamente todos os dias, com Jean Rouch manejando sua própria câmera. Quando levou o projeto para o produtor Pierre Braunberger (*Les films de la Pléiade*), ele achou a idéia interessante, porém precisando de um melhor acabamento. Então, 6 meses depois, todos foram convidados para irem a Paris, ficaram hospedados por 15 dias num hotel e filmaram o restante nos estúdios da Gaumont, com vários operadores de câmera, luzes, etc.

O filme tem também vários finais com excessos de explicações: primeiro a cena em que Alain se perde no mar. Depois a discussão entre os jovens na praia. Depois Nadine indo se despedir de Denise em sua casa. E, ainda mais dramática, sua partida no aeroporto. Por fim, as conclusões narradas por Jean Rouch sobre a cena final onde Alain, Denise, Nadine e Reymond passeiam em Paris.

⁸¹BALLOT, Nadine, “La Pyramide Humaine” In: BRINK, Joram ten. (Ed.). *Building Bridges, the cinema of Jean Rouch*. London, Wallflower Press, 2007. p. 137.

2.5. Às vésperas do *cinéma-vérité* e da *nouvelle vague*

As características peculiares de *La pyramide humaine*, assim como de todos os filmes que Rouch irá fazer até ele, irão anteceder o cinema direto que vai acontecer em *Chronique d'un été*. De Vertov veio a homenagem que Morin vai pela primeira vez expressar em seu artigo: *Pour un nouveau cinéma-vérité*. O desejo era recuperar uma síntese entre o olho humano e o olho cinematográfico, aumentando simultaneamente as possibilidades da subjetividade e da objetividade. Mas, como vários outros cineastas, Rouch trocou o termo “*cinéma-vérité*” e adotou o termo “*cinéma-direct*” que foi primeiramente sugerido por Mario Ruspoli. Segundo Steven Feld:

Gilles Marsolais apresentou uma definição consensual do *cinéma-direct* como um cinema que registra direto na locação, não em estúdio, palavras e gestos através do uso de câmera e gravador de som sincronizado, leve e flexível para manuseio. Isto, em outras palavras, é um cinema que estabelece contato direto com as pessoas, tentando contato direto com a realidade, o melhor possível, enquanto sempre leva em conta que a entrevista é intermediada.⁸²

Apesar de adotar o mesmo nome do movimento que acontecia nos EUA, Rouch irá distanciar-se do positivismo do cinema direto norte-americano, de Richard Leacock e sua turma. Enquanto nos EUA os cineastas do direto estavam mais ligados às técnicas jornalísticas e pretendiam a interferência mínima no assunto documentado, Rouch, provavelmente por causa de suas raízes na etnografia, não acreditava nessa possibilidade e se a realidade mudava conforme era documentada, não tinha porque fingir não interferir.

O pós-guerra foi um momento de vários movimentos cinematográficos que tentavam criar um novo caminho para o cinema, através de propostas inovadoras de *mise-en-scène* e, também, de outras relações com a realidade, como a *nouvelle vague* e o *neo-realismo* italiano. Este último manteve também relações com o grupo francês.

Na primeira metade dos anos de 1950, Rouch conheceu Godard, Truffaut e outros que iriam formar o time da *nouvelle vague* na *Cinémathèque Française*. Antes disso, Rouch esteve em contato com o Neo-realismo italiano. Seu filme *Au pays des mages noirs* (1946-47), editado pelas *Actualités Françaises* a partir das filmagens que fez com Pierre Ponty e

⁸² FELD, Steven. Editors Introduction. In: FELD, Steven. *Ciné-Ethnography / Jean Rouch*. (Visible Evidence, v. 13). Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 2003, p. 14.

Jean Sauvy enquanto desciam o rio Níger, foi mostrado como abertura à exibição francesa do filme *Stromboli* de Roberto Rossellini. Este, depois de ver uma das primeiras versões do filme de Rouch intitulado *Jaguar*, com sua improvisação inovadora e técnicas de 16mm, organizou com Rouch um workshop (Atelier coletivo de criação) em 1957, do qual participaram vários diretores da *Nouvelle Vague* como Godard, Chabrol, Rohmer, Pollet e Truffaut.⁸³

Com o lançamento do filme *Chronique d'un été* que inaugurou o *cinéma-vérité*, Rouch vai realizar o sonho dos cineastas da *nouvelle vague*, de sair pelas ruas filmando, fora dos estúdios, explorando a sensação de liberdade, poder correr, andar pelas ruas e falar.

Ele combina a técnica do drama, ficção, provocação e crítica reflexiva que Rouch desenvolveu nos filmes anteriores. Foi durante esse filme que o protótipo da câmera leve 16mm Éclair foi usada pela primeira vez com o gravador Nagra para registrar som sincrônico com equipamento portátil.⁸⁴

O filme anterior, *La pyramide humaine*, tem em comum com *Chronique d'un été* algumas características: A exposição do próprio Rouch dentro do filme; a definição dos parâmetros da experiência revelados no início do filme, marcando a característica de um jogo, onde as regras são definidas anteriormente; a exibição do corte do filme aos participantes e a inclusão do antes e o depois da história propriamente dita.⁸⁵ O filme já é um passo além dentro de uma aproximação ao circuito do cinema de arte, fora do circuito exclusivamente científico etnográfico. Rouch freqüentava as esferas do cinema ficcional que ocupavam a *Cinémathèque Française* fundada por Henri Langlois no início da primeira guerra. O ano de realização do filme *La pyramide humaine* (1959) é o ano também do auge da *nouvelle vague*. A adolescência representa o estado de espírito e também a preocupação da produção cinematográfica desse tempo. Os cineastas da *nouvelle vague* realizaram seus ritos de passagem para os filmes longa-metragem com filmes sobre crescimento ou entrada no mundo adulto, como por exemplo *Les quatre cents coups* (1959), de François Truffaut e *Les cousins* (1959), de Claude Chabrol.

⁸³ NIJLAND, Dirk. Jean Rouch: A builder of bridges. In: BRINK, Joram ten. (Ed.). *Building Bridges, the Cinema of Jean Rouch*. London: Wallflower Press, 2007. p.30.

⁸⁴ FELD, Steven, "Editors Introduction", In: FELD, Steven. *Ciné-Ethnography / Jean Rouch*. (Visible Evidence, v. 13). Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 2003. p. 7.

⁸⁵ BRUNI, Barbara. Jean Rouch: Cinéma-Vérité, Chronicle of a Summer and The Human Pyramid. *Senses of cinema*. março 2002 (Acesso em fevereiro de 2009). Disponível em:

<<http://archive.sensesofcinema.com/contents/01/19/rouch.html#b13>>

Alguns antecedentes que levaram à *nouvelle vague*, apesar de não terem sido explicitamente assumidos por Jean Rouch, estavam no mesmo espírito do movimento que foi pela primeira vez desenhado pelo ensaio de 1948 de Alexandre Astruc, ‘O nascimento da nova Avant-Garde: A “Câmera-caneta”’.

Seu desejo por uma nova forma de cinema pode ser vista por dois pontos de vista: um clamor por uma nova linguagem com o intuito de levar o cinema para além de uma mera ilustração ou representação de uma cena dramática, e um clamor por um novo avanço no aparato tecnológico que levasse a equipamentos menores na produção de um filme. O realizador está agora, de acordo com Astruc, em uma posição de olhar para o mundo de um jeito diferente e de ser espontâneo com sua escrita.⁸⁶

Rouch foi um importante realizador dentro das novas tendências que surgiam no espírito do artigo de Astruc, aplicando as novas posturas nos seus filmes.

A intenção de identificar essas características estéticas e políticas presentes nos momentos que antecedem e também que viriam após a realização do filme *La pyramide humaine*, tem como finalidade dar sustentação para a análise desse filme. Como já foi dito, podemos encontrar nele paralelos com os aspectos presentes no *jazz*, no *surrealismo*, no *neorealismo*, na *nouvelle vague*, que comprovem sua ligação com esses movimentos. A jovialidade, a improvisação, a criação coletiva, o transe.

Politicamente a análise viria pelo triângulo criado por Jean Rouch: o contato entre o grupo de negros africanos, o grupo de brancos africanos e o próprio Jean Rouch. Como ele se posiciona de maneira imparcial, sendo um francês, num projeto de filme interativo, onde ele interfere no decorrer da história? Qual o significado das situações que ele cria e que impacto diferenciado ele tem em cada um dos grupos envolvidos?

Na dualidade presente nessas fronteiras de encontro entre o “eu” e o “outro” está o cineasta etnógrafo que se posiciona no meio. Se nos outros filmes estava clara a sua relação como antropólogo-cineasta com o “outro” analisado e documentado, em *La pyramide humaine* ele está como observador de uma outra relação que é aquela entre os dois grupos étnicos distintos, sendo que ele pertence a um deles. O que muda nas estruturas dos filmes de Jean Rouch? Quem é o outro nesse filme? Como Jean Rouch vê cada grupo?

⁸⁶ BRINK, Joram ten. From ‘Caméra-Stylo’ to ‘Caméra-Crayon’ et puis Après... In: BRINK, Joram ten. (Ed.). *Building Bridges, the Cinema of Jean Rouch*. London: Wallflower Press, 2007. p. 237.

O que representa naquele momento aquele grupo de jovens que se propõe a uma relação não racista, mas que se sentem em conflito com essa postura que parece valer só no país colonizado? Quais são as possibilidades de convívio entre esses grupos ao longo do tempo e fora daquele espaço? Jean Rouch começa o filme com uma cena que representa o futuro em relação ao tempo da história que será contada, com a menina negra Denise e a menina branca Nadine andando por Paris. É onde alguns estariam após a transformação causada pelos adventos da história do filme. A cena é uma pergunta que ainda não sabemos qual é, mas, terminado o filme, o significado surge: em uma outra sociedade, como por exemplo Paris, qual a possibilidade das transformações se manterem no mesmo formato? É uma pergunta comum como as que acontecem a jovens que começam uma relação amorosa numa viagem de férias. De volta à rotina da vida não há segurança de fazer permanecer as mesmas emoções.

O filme cria essa ruptura entre esses dois tempos e esses dois espaços com a morte de um dos estudantes. Esse acontecimento tem a intenção de reforçar a fronteira, entre um local que parece uma cidade de veraneio, um sonho, uma diversão, e o mundo real, que acontece numa sociedade carregada de regras e preconceitos. Um sacrifício humano que é feito pelo “xamã, o mestre de cerimônias de um ritual cinematográfico”,⁸⁷ para dar aos participantes do filme alguma transformação.

⁸⁷ EATON, Mick. apud BRUNI, Barbara. Jean Rouch: Cinéma-Vérité, Chronicle of a Summer and The Human Pyramid. *Senses of cinema*. março 2002 (Acesso em fevereiro de 2009). Disponível em: <<http://archive.sensesofcinema.com/contents/01/19/rouch.html#b13>>

3. DIÁRIO DE ALGUMAS EXPERIÊNCIAS

O estudo de um dos períodos mais profícuos da produção cinematográfica de Jean Rouch e uma análise mais aprofundada do filme *La pyramide humaine*, me tornaram mais apto para dar início à realização do experimento referido na introdução deste trabalho. Tal experimento foi motivado, tanto pelos efeitos que o filme em tela teve sobre minha percepção do documentário em geral quanto pelas eventuais questões que, eu acreditava, poderiam surgir com a colocação em prática da dinâmica de *mise-en-scène* dos seus “filmes de improvisação” ou “psicodramas”.

3.1. Os objetivos da experiência

O objetivo inicial do experimento a que me propunha realizar, era averiguar a percepção que grupos diferentes tinham sobre os procedimentos adotados para a realização do filme *La pyramide humaine*, levando em conta que esses grupos não eram espectadores comuns, mas sim pessoas que tinham intenções de realização cinematográfica. Escolhi, como proposta inicial, exibir o filme para grupos diferentes de jovens e examinar a discussão que este poderia suscitar. A minha primeira atitude foi tentar buscar dois grupos que se identificassem cada qual com um dos lados do filme, ou seja, que não se identificassem culturalmente entre si, e que isso tornasse possível algum tipo de debate mais acalorado sobre os temas tratados.

Por outro lado, simplesmente colocar dois grupos que não tinham tido qualquer tipo de contato anterior entre si em uma sala de projeção e filmar suas reações, trazia problemas quanto à definição da pesquisa: estaria realizando um estudo de recepção de um filme sem ter o apoio de critérios ou métodos que guiassem ou justificassem os meus resultados? Além disso, o simples registro desse debate, sem alguma intenção criativa cinematográfica dos participantes, faria surgir um produto filmico exclusivamente de minha autoria, com características que pouco contato teriam com as propostas cinematográficas de Rouch. Estaria fazendo um registro de observação direta e distanciada para posterior análise dos resultados, bem aos moldes dos primeiros filmes etnográficos ao qual a obra de Jean Rouch veio se opor.

Em decorrência, resolvi que, para uma experiência de recepção do filme *La pyramide humaine* ter sentido, eu teria de enveredar por uma idéia mais arriscada, próxima da anarquia sonhada por Jean Rouch, e tentar realizar com esses dois grupos um experimento com algumas características semelhantes às que eu identificara nos seus filmes. Não tinha intenção de fazer um registro etnográfico que tivesse como modelo o trabalho de Rouch, mas um caminho precisava ser construído sobre o qual esses grupos fossem inseridos e que produzisse uma vivência capaz de despertar entre eles alguma curiosidade sobre os procedimentos dos filmes do antropólogo-cineasta. Esperava, dessa maneira, provocar uma reflexão, no sentido explícito de “reflexo” ou “espelho”, e não simplesmente exibir o filme para que fosse assistido como representação de um “mundo distante”.

Claudine de France, descrevendo as atitudes metodológicas possíveis dos filmes etnográficos, conclui que duas delas seriam fundamentais:

Uma consiste em utilizar o filme como meio de exposição de resultados obtidos através de outros meios de investigação que não o cinema (filme de exposição); a outra consiste em empregá-lo como meio de exploração, ou seja, de descoberta *sui generis* (filme de exploração).⁸⁸

Baseado nessas definições, ficava claro para mim que eu estava me propondo a realizar um filme de exploração, ou seja, explicitamente estava usando o ato da filmagem não com o intuito de demonstrar algum resultado obtido a partir de uma pesquisa prévia, mas como ferramenta que instigasse acontecimentos que levassem a descobertas que antes das filmagens não seriam possíveis. A utilização dos registros filmicos como ferramentas de exploração talvez tenha sido o grande diferencial de Jean Rouch na prática da antropologia filmica. Sua crença nos poderes que uma câmera teria de estimular verdades escondidas fazia desta um “objeto sagrado”, capaz de despertar, em quem com ela se relacionasse, o conhecimento de outras dimensões da vida num processo já mencionado aqui que ele chamava de *ciné-transe*.

À medida que ia fazendo leituras e análises durante o processo de realização do experimento ia sendo convencido, cada vez mais, de que o objetivo deveria ser encontrar dois grupos diferentes e provocar neles algum processo de encontro, sem me

⁸⁸ FRANCE, Claudine de. *Cinema e antropologia*. Campinas: Editora da Unicamp, 1998. p. 303.

importar muito com o tema, motivo ou diferença que causassem as descobertas e os estranhamentos que surgiriam em decorrência. Essas questões seriam reveladas num segundo tempo, sugeridas pelo próprio encontro.

Mesmo não tendo a intenção de discutir o assunto que fora abordado no filme de Rouch, continuei achando importante que, para entender como esse filme poderia ser visto e interpretado nos dias de hoje, eu deveria continuar trabalhando com dois grupos diferentes, como no filme *La pyramide humaine*, na esperança de que isso possibilitasse, como já dissemos, alguma discussão conflituosa decorrente dos efeitos que o filme lhes pudesse transmitir.

Ficou definido então que o intuito do experimento tinha como meta principal criar condições para que surgisse uma dinâmica entre dois grupos que pudesse ser filmada e que discutisse aspectos dos “filmes de improvisação” de Jean Rouch.

As várias cenas que seriam gravadas, utilizando vários procedimentos diferentes, inclusive os procedimentos usados por Jean Rouch, serviriam para comparar os diferentes efeitos de realismo possíveis de serem construídos no cinema e isso possibilitaria que eu tivesse mais condições de avaliar os efeitos diferenciados da *mise-en-scène* de um filme de ficção e de um filme de improviso.

3.2. Trabalhar ou não com atores

Assim como Rouch, eu não queria trabalhar com atores profissionais, mas com pessoas comuns. Porém, para resolver a dificuldade de achar pessoas dispostas a estarem diante das câmeras, resolvi que poderia utilizar atores, desde que obedecendo a algumas regras. O desafio seria filmar pessoas, atores ou não, representando a si mesmos. Não era o caso de eles apenas interpretarem personagens inventados por um diretor. Esse alerta foi importante para que a escolha dos participantes não partisse para o caminho errado da artificialidade.

Por outro lado, no meu entendimento, certas pessoas presentes no filme de Rouch estavam inseridas em alguma forma de atuação. Posso citar como exemplo, embora seja impossível comprovar, a exposição racista exagerada da aluna francesa Jacqueline, como já foi dito anteriormente, e também a de Èlèla que, do lado dos alunos africanos,

radicaliza de forma ofensiva sua condenação aos franceses e sua interferência na vida africana. A sensação que fica ao vermos o filme é a de que a exposição exagerada dessas posturas extremadas só aconteceu porque se tratava de um filme que, em oposição à vida real onde os conflitos deveriam ser apaziguados, deveria ir em busca de um desfecho dramático em seu espaço diegético.

3.3. A procura pelos grupos protagonistas

Ao iniciar uma busca por grupos distintos entre si, sem ter consciência disso naquele momento, eu estava tomando uma decisão sobre a realização filmica bem diferente daquela que Jean Rouch tinha optado em seu filme *La pyramide humaine*. Ele havia partido de dois grupos que já tinham uma convivência estabelecida, que já se reconheciam como “opositores” e que tinham um conflito que, mesmo latente, era bem definido: uma segregação causada por questões raciais e, conseqüentemente, culturais. Eu, por outro lado, estava caminhando para a criação de um encontro entre grupos que nem conhecia ainda, sem saber se, conforme a minha hipótese, existiria de fato um encontro, um estranhamento ou um conflito que pudesse tornar-se tema da minha experiência.

Além disso, iniciei a minha busca tentando encontrar pessoas que não tivessem ligações com a atividade de realização cinematográfica. Acreditei que isso seria uma tarefa fácil, mas logo notei que a maioria das pessoas, não sendo por motivos profissionais, sente, inicialmente, uma desconfiança muito grande em participar de uma filmagem. O meu primeiro sentimento sobre o assunto foi que, talvez, isso não fosse tão acentuado na época de Rouch, porque seus filmes não tinham uma exibição pública muito extensa. Mesmo a televisão, um dos mais poderosos veículos de comunicação de massa, não tinha, na época, o alcance que tem atualmente. Além disso, com as impropriedades da divulgação de vídeos não autorizados na Internet, já não seria uma tarefa tão fácil conseguir voluntários não profissionais para essa experiência. As pessoas tendem a se proteger de qualquer possibilidade de mal uso de suas imagens e a eventual disponibilização das mesmas no *Youtube* ou algum outro canal de exibição pública extensa.

Assistindo, porém, ao filme *La pyramide humaine*, percebi que isso não tinha sido muito diferente para Rouch. A observação atenta das imagens mostra que a aproximação foi cercada de cuidados. Ele teve de ganhar a confiança dos grupos, garantindo que aquela experiência não lhes traria problemas. Mesmo assim, a sensação que temos ao vermos as imagens é que muitos se incomodaram com a exposição que seus “personagens” teriam e abandonaram o projeto.

Apesar da constatação dessa dificuldade, iniciei a procura dos grupos, buscando encontrar as motivações que levassem essas pessoas a aceitarem estar vivenciando uma experiência frente às câmeras. A primeira idéia que surgiu, a partir do princípio de que uma das intenções era discutir questões presentes na fronteira entre a ficção e o documentário, foi a de promover um encontro entre um grupo de estudantes de jornalismo da USP e um grupo de realizadores de um jornal de periferia organizados em torno de uma ONG chamada “Papel Jornal”, com a intenção de confrontar dois olhares diferentes sobre alguma realidade do mundo a ser escolhida pelos participantes.

Com relação ao grupo de alunos da USP, consegui reunir alguns inicialmente interessados, mas foram poucos, contrariando a minha expectativa de poder selecionar os melhores personagens dentro de uma variedade mais ampla de opções. Dias depois, descobri que a ONG “Papel Jornal” estava em processo de desativação e não existia mais um grupo trabalhando em conjunto. Busquei, então, encontrar um grupo na ONG “CriarTV”, que trabalhava os aspectos da produção de programas para a televisão com jovens moradores de periferias carentes de recursos, mas as próximas oficinas estavam apenas iniciando e as turmas não tinham ainda sido definidas.

Precisando encontrar uma opção mais viável para as condições com as quais eu tinha que me relacionar no projeto, surgiu uma idéia de fazer a tentativa com uma sala de alunos do curso da faculdade de cinema onde leciono que estaria prestes a realizar seu TCC (Trabalho de Conclusão de Curso). Esta sala de alunos pareceu-me ideal para a realização do experimento pela série de conflitos que apresentava; alguns um tanto semelhantes àqueles que Rouch se deparou ao realizar seu filme *La pyramide humaine*. Era um grupo pequeno, de aproximadamente vinte alunos, com alguma dificuldade de trabalharem juntos e que tinham feito alguns exercícios interessantes nas minhas aulas. Nessa sala havia desde pessoas com recursos para viajar à Europa, até outras que tinham

dificuldades financeiras para tomar o ônibus que as levaria à escola. As diferenças culturais e sociais, além da diversidade das opções estéticas adotadas para a realização de seus projetos, poderiam fazer surgir alguma situação bem surpreendente para ser filmada. Mas, o contato com o grupo ficou extremamente difícil, por ser um semestre em que eles não tinham aula comigo, e reuni-los foi quase impossível, tamanho o grau de descomprometimento que manifestavam em relação ao curso. Dessa maneira, a aproximação tornou-se inviável.

Fiz então uma nova opção por alunos da faculdade, desta vez com uma outra turma para a qual eu estava dando aula naquele semestre. Comentei superficialmente a idéia com eles e fiquei aguardando o momento propício para entrarmos em detalhes sobre o processo. Para confrontar com esse grupo, eu deveria encontrar outro que tivesse uma visão totalmente diferenciada da realização de filmes. E a solução viria com a procura de um desses coletivos de periferia que se dedicam à atividade cinematográfica, mesmo não tendo preparo técnico nem recursos suficientes para tal.

3.4. À procura de um tema.

Atores ou não, ficou claro nesse instante para mim que, como eu teria de buscar pessoas em atividades que já propusessem algum tipo de relação com as câmeras, deveria definir que o tema a ser abordado seria o da realização cinematográfica. Aparentemente, essa proposta me oferecia a possibilidade de encontrar um grupo que tivesse condições e interesse em comentar a experiência de Rouch. Assim como ele trabalhou em seu filme a relação entre jovens estudantes pertencentes a grupos étnicos distintos, eu trabalharia a relação entre jovens estudantes de cinema pertencentes a classes sociais diferentes e com acesso desigual a recursos técnicos, intelectuais e financeiros.

Jean Rouch havia abordado em seu filme questões de racismo e alienação entre jovens franceses e africanos da década de 1960 que viviam na África, mais especificamente na cidade de Abidjan. As questões observadas por ele na ocasião são impossíveis de serem identificadas no Brasil atual. Não existem aqui condições de racismo tão polarizadas e evidentes como aquelas retratadas no filme. Mas é possível encontrar na sociedade brasileira dos dias de hoje grupos que têm estranhamento cultural devido às

diferenças sociais nas quais estão inseridos. De uma forma diferente daquela encontrada por Rouch na África, esse estranhamento também acaba passando por questões raciais mais dissimuladas. Há muito tempo não somos mais um país colonizado nem vivemos problemas de convivência inter-raciais tão evidentes entre grupos claramente distintos, como eram os franceses e os africanos naquelas circunstâncias. Logo, se é óbvio que as questões raciais ainda existem no Brasil, é óbvio também que elas são de natureza muito mais complexas do que as apresentadas no filme *La pyramide humaine*.

A partir da constatação anteriormente exposta e por desejos pessoais, entendi que o tema que deveria abordar na minha experiência não era aquele tratado no filme de Jean Rouch, ou seja, não era a percepção do racismo europeu na década de 1960 nem as relações que esse assunto poderia ter no momento atual. O mais interessante para os meus estudos, e que eu considerava o material mais original apreendido do trabalho de Jean Rouch, deveria ser o procedimento cinematográfico por ele adotado para realizar seus filmes. Entraria, então, mais profundamente nos aspectos que implicavam resultados de linguagem a que chegou o cineasta, resultados esses decorrentes de diferentes maneiras de criar sua *mise-en-scène*.

Tendo definido os grupos com os quais iria trabalhar e o tema que seria abordado, o próximo passo seria sugerir qual seria a questão que moveria a realização do experimento. Eu tinha algumas hipóteses que haviam surgido a partir do conhecimento adquirido pelo convívio com os alunos da faculdade durante o semestre. Anteriormente eu já havia apresentado a minha proposta para eles - que já conheciam um pouco da obra de Jean Rouch -, e ela não despertara qualquer reação mais entusiasmada.

Isso criava em mim certa desconfiança - que veio a se confirmar posteriormente - de que talvez *La pyramide humaine* fosse um filme que não provocasse tanto interesse dos jovens de hoje, pelo menos não nos jovens com os quais eu estava tendo contatos e discussões cinematográficas.

3.5. O encontro com o “Cinefavela”

Pela internet, tive conhecimento de um projeto chamado “Cinefavela”, localizado na comunidade de Heliópolis, um bairro conhecido como “favela”, e que tem a

fama de ser controlado por uma organização de traficantes de drogas. Meu primeiro contato com os idealizadores da ONG foi feito num dia de semana. Eu me dirigi até a sede da Associação, estabelecida na Rua da Alegria, no bairro de Heliópolis, quase na divisa com a cidade de São Caetano.

Demorou um pouco para eu encontrar a pequena rua que era esquina da Av. Almirante Delamare que, por sua vez, começa numa ponte na qual as pessoas caminham na mesma pista que os carros. A comunidade de Heliópolis é atualmente resultante da urbanização de uma favela. Os imóveis não são exatamente casas, mas sim cômodos empilhados uns sobre os outros e que, para se alcançar os andares superiores, muitos tinham construído escadas espirais que saíam diretamente da calçada. E uma grande quantidade de pessoas estava na rua circulando, o que tornava o lugar vivo. Esse ainda não era o local onde estava o “Cinefavela”, mas o ambiente seria o mesmo. Seguindo a avenida em frente, onde termina esse aglomerado de casas, bares e vendas, a algumas centenas de metros adiante, vêem-se novas áreas de “favela”. Para se entrar de carro na estreita Rua da Alegria é necessário dar a vez para os carros que estão saindo. Essa negociação entre os carros e os pedestres é permanente, já que praticamente não existem calçadas para se caminhar. Alguns quarteirões para dentro, avista-se um prédio azul, uma garagem, com uma placa luminosa onde está escrito “Cine Favela”.

Na porta me encontro com os responsáveis, Reginaldo e sua esposa Jeneci e ali mesmo conversamos sobre o projeto. Reginaldo é um homem sempre animado com o cinema e concordou logo de início em “convocar seu pessoal”. Falou das realizações do “Cinefavela”. No site da associação está escrito:

ACAHS (Associação Cultural Artística de Heliópolis e Sacomã) é formada por um grupo de moradores da favela Heliópolis. Acreditando que a favela é um lugar privilegiado do encontro, um lócus rico de diversidades socioculturais tomou a decisão de passar de meros espectadores da realidade na qual também estávamos inseridos para uma posição ativa, buscando abrir novos caminhos e perspectivas.⁸⁹

A associação do “Cinefavela” passou, nos últimos tempos, envolvida na realização do filme *Excluído da sociedade*, ainda não finalizado, que contou, inclusive, com a participação relâmpago da atriz Vitória Abril. Além disso, no espaço têm acontecido

⁸⁹ Texto obtido a partir do site www.cinefavela.org.br/?pg=quem_somos (Acessado em junho 2009).

festivais, oficinas e várias outras atividades culturais da comunidade. Combinamos, então, de promover uma primeira reunião com todos. A partir desse momento eu precisava construir, aos poucos, minha aproximação com os grupos e a aproximação dos grupos entre si.

Rouch comenta que um dos procedimentos do seu modo de fazer cinema ou etnografia são as “aproximações sucessivas”. Segui essa orientação e fui criando as condições para o acontecimento. Para que as pessoas estivessem dispostas a participar das filmagens eu precisava estabelecer, aos poucos, um clima de confiança. Há um ponto muito preciso no processo de aproximação: se ficamos antes dele, podemos causar desinteresse; se o ultrapassamos um pouco, já pode ser o suficiente para afastar as pessoas da proposta, com medo da exposição indevida.

Retomando os comentários de Claudine de France sobre os procedimentos metodológicos na realização de um filme de exploração na qual me encontrava, existe uma fase preliminar às filmagens propriamente ditas à qual chama de “inserção”:

A fase preliminar existe, certamente, como no caso da elaboração de um filme de exposição. Entretanto, sua função é totalmente outra e sua extensão extremamente variável, de uma experiência a outra. Sua principal razão de ser é, com efeito, permitir ao cineasta não conhecer o processo que deseja filmar, mas proceder à sua própria inserção no meio observado. Essa inserção consiste em fazer-se aceitar pelas pessoas filmadas – com ou sem câmera – e em convencê-las da importância de colaborar tanto na realização do filme quanto no aprofundamento da pesquisa.⁹⁰

Elaborei então as primeiras ações para que surgisse essa aproximação que permitisse a minha inserção no grupo. Na primeira tentativa de encontro com o grupo do “Cinefavela” acabou acontecendo um imprevisto e eu tive que adiar o evento. Cheguei a temer que esse fato criasse um esvaziamento, mas refiz o contato e consegui reunir novamente as pessoas em um outro dia.

Foi então que propus que fosse feita uma aproximação entre eles e os alunos da Faculdade de Cinema onde dou aula. Meu objetivo era levá-los para assistir a algumas aulas e, também, que acontecessem algumas aulas no “Cinefavela” com a participação dos alunos da faculdade. A minha intenção com esse procedimento era provocar, gradualmente e espontaneamente, uma aproximação entre os dois grupos.

⁹⁰ FRANCE, Claudine de. *Cinema e antropologia*. Campinas: Editora da Unicamp, 1998. p. 344.

Como já dissemos, Jean Rouch, em seu filme *La pyramide humaine*, havia trabalhado com pessoas que há algum tempo já tinham uma convivência e não eram estranhas umas às outras. Na ocasião, ele se aproximou de um processo já existente para criar uma aproximação maior ou diferente. Hoje, analisando as minhas escolhas, observo que talvez tenha existido um equívoco no meu processo ao fazer a tentativa de juntar dois grupos que nunca tinham tido qualquer contato anterior. Fiz isso acreditando que alguns encontros com o objetivo de discutir a realização cinematográfica seriam suficientes para criar a convivência necessária que permitisse o início de uma aproximação mais íntima.

Os primeiros encontros aconteceram, mas em todos eles o grupo do “Cinefavela” acabava dominando o assunto das discussões e a participação dos alunos da faculdade resumia-se a de meros espectadores, que observavam o outro grupo como se observassem uma “tribo de índios”. Os alunos do “Cinefavela” respondiam a uma bateria de perguntas de curiosos em saber como era viver na periferia, a questão da segurança, do tráfico de drogas, das autorizações para filmagem, etc. Em nenhum momento os alunos da Faculdade se colocavam como personagens que também estavam sendo observados, não se estabelecia uma troca de igual para igual. Mesmo assim fui propondo mais encontros em formato de aulas, inclusive com outros professores da faculdade, tentando ver se o tempo conseguia criar essa aproximação entre os grupos.

3.6. Perfil dos grupos escolhidos

Acho importante fazer aqui uma pausa para tentar traçar um perfil do aluno a que estou me referindo. Eles têm, de modo geral, mais interesse pela realização do que pela discussão teórica, e estão mais identificados com o modelo de produção de filmes comerciais, principalmente os norte-americanos. Experimentações estéticas que aconteceram em movimentos de vanguarda como *nouvelle vague*, *cinéma-vérité*, *cinema novo*, etc., e que tanto influenciaram a minha geração e as anteriores, são percebidas em grande parte, pelos estudantes atuais com os quais tenho contato, mais como filmes “mal feitos” do que como “filmes experimentais”, devido às características aparentemente mais simples de som e imagem. Os filmes que eles reconhecem atualmente como “experimentais”, ou de “linguagem inovadora” estão geralmente relacionados com uma

inovação tecnológica, obra de alguma ferramenta de manipulação digital que transforma o efeito especial em protagonista do filme.

Refletindo sobre essa questão que relaciona as inovações estéticas com as tecnológicas, percebi que talvez fosse possível traçar um paralelo entre este momento e o sentimento de “experimental” que estava acontecendo durante a década de 1960. O grande deslumbramento ocorrido naqueles anos pelas inovações de linguagem como o *cinéma-vérité*, era, na verdade, decorrente das novas possibilidades surgidas devido a um desenvolvimento tecnológico que permitia a gravação de imagens com som sincrônico em ambientes fora dos estúdios. Essa inovação já está tão assimilada pela produção atual que dificilmente as imagens externas de Rouch provocam alguma revelação nos jovens que assistem aos seus filmes nos dias de hoje, mas deve ter sido um assunto de discussões calorosas que deu asas à imaginação dos artistas interessados em se verem livres dos estúdios caros e poderem produzir de forma independente, com poucos recursos, soltos pela rua.

No ambiente universitário onde estou inserido, apesar de o atual desenvolvimento tecnológico digital permitir um acesso maior à realização, já que muitos alunos conseguem até ter um equipamento próprio de gravação, não despertou neles a prática de fazer filmes com uma constância lúdica, ou seja, sem compromisso profissional ou comercial, pelo simples fato de se divertir com a atividade, como fazia Jean Rouch com sua câmera 16mm à corda. Eles continuam muito apegados à produção industrial de cinema e ao desejo de entrarem no esquema de produção que envolve estruturas complicadas, sempre muito preocupados com o retorno financeiro; uma perspectiva bem diferente da adotada pelo cineasta que eu estudava.

O sistema convencional de produção de cinema, sem improvisos, onde as ações e reações acontecem dentro de uma programação bem marcada ainda parece ser o grande foco de interesse deles. Experimentalismos desse gênero não são procurados, nem mesmo em tempos de *reality shows* e *Big Brothers*, quando esta postura de gravação passou a ser disseminada e aceita em larga escala pelas emissoras de TV.

No que diz respeito aos alunos da periferia, seu perfil foi sendo revelado para mim a partir dos encontros que foram acontecendo e aos poucos fui descobrindo que

eles não estavam interessados nos procedimentos de realização de um filme baseados nas questões tecnológicas, de linguagem ou de produção. Eles estavam muito mais seduzidos pela idéia de aparecerem no filme, como atores. A percepção do grupo “Cinefavela” sobre a atividade de fazer cinema era a mesma que a de atuar para as câmeras. Um desejo muito grande de vencer a invisibilidade de suas vidas, de atravessar as barreiras do anonimato por um lance de sorte ou por um talento nato descoberto repentinamente. Não existia, aparentemente, nem muita esperança ou consciência de que a dedicação poderia levá-los ao encontro desses objetivos. E, para esse grupo, não era muito diferente o desinteresse por filmes experimentais. Para eles, um cinema bem feito era um “filme com estória”, o que por sua vez quer dizer, um filme de ação ou pelo menos com uma narrativa lógica e linearmente estruturada, como na maioria dos filmes comerciais.

Percebi então que existia um foco diferente nos dois grupos. Para o grupo do “Cinefavela”, que era principalmente constituído por pessoas que queriam aparecer na imagem, um filme se realizava na hora em que os atores recebiam um texto e criavam suas *mises-en-scène* diante de uma câmera que tinha como única função registrar a ação. Já para os estudantes da faculdade, o interesse era pelo “atrás das câmeras”, pelas funções que, a partir de uma posição invisível nas imagens, manipulavam os “atores” e controlavam os equipamentos tecnológicos utilizados para criar um produto, mais ou menos como um dirigente de uma grande empresa.

Enquanto na Faculdade os alunos pensavam o cinema no modelo de produção industrial, onde cada profissional tem sua especialização, no “Cinefavela” as produções eram geralmente coletivas, com participação criativa de todos os envolvidos. Na criação coletiva, o desenrolar da narrativa, assim como a *mise-en-scène*, é decidida conjuntamente entre diretor e atores. E esse procedimento era o que mais se aproximava do modo de Rouch fazer cinema, pelo menos no que se refere à escrita da estória e a definição da *mise-en-scène*.

3.7. Motivos para a aproximação

A diferença de perspectiva em relação à produção cinematográfica passou a ser, para o meu intento, o motivo que deveria levar os dois grupos ao encontro e ao estranhamento necessário para que eu pudesse então sugerir-lhes uma cena que acontecesse no formato de “psicodrama” ou de “filme de improvisação”. Se eu conseguisse levar adiante os encontros a que estava me propondo, como Rouch fez em *La pyramide humaine*, acreditava que a idéia de um conflito iria surgir e, pela dramatização desse conflito, haveria a superação e, conseqüentemente, uma aproximação entre os alunos.

Mas deveria existir um motivo pessoal através do qual eu justificasse a necessidade de eles se aproximarem. Assim como Rouch acreditava que, através da realização de um filme, poderia superar o racismo e o distanciamento entre negros e brancos na África nos anos 1960, eu acreditava que poderia usar o cinema para os mesmos fins, superando as barreiras sociais que separam a expressão artística cinematográfica produzida nos meios intelectuais, daquelas produzidas fora do *mainstream* por grupos amadores da periferia.

A cada ano, aproximadamente 60 jovens se formam em cinema na faculdade onde trabalho. Somados a outros 200 de outras faculdades que estudaram por 4 anos, saem à procura de um sonho: ser cineasta. Uma profissão que está na maioria das vezes associada com “aparecer”, “ser visto”, “fazer sucesso”, mas, também, uma profissão que, como qualquer outra, espera-se que pague as contas de uma vida adulta. Tendo em vista que no Brasil não existe uma indústria cinematográfica, essas expectativas vêm acompanhadas de uma maior insegurança quanto ao êxito de sua concretização. Questões similares se estendem à profissão do ator, ou seja, ao outro lado da câmera.

Existem atualmente várias organizações, governamentais ou não, que atuam em regiões intituladas “de risco” e que criam oportunidades de realização artística dentro de guetos sociais, tentando promover alternativas ao mundo do crime do tráfico de drogas. Apesar da importância desses projetos e dos bons resultados alcançados em alguns casos, a maioria acaba fazendo um trabalho que mantém os eventuais novos artistas isolados em seus bairros; quando recebem convites para projetos profissionais, são chamados para representar a si mesmos ou personagens da sua comunidade, geralmente

como tipos pitorescos e com importância e cachês menores dentro da produção do filme. Quase sempre é inexistente no mundo profissional do cinema a oportunidade para um realizador que tem sua origem na periferia. Nesse caso, os inúmeros filmes que tratam de seus ambientes e que se tornaram grandes sucessos de bilheteria, têm como realizadores membros das classes mais abastadas. Isso se deve ao fato de, como comentei anteriormente, a realização cinematográfica envolver altos investimentos e certa quantidade de recursos pessoais, assim como a criação de uma teia de relações sociais com pessoas que detêm o controle sobre os recursos para investimento em cinema.

Dessa maneira, acredito que só será possível a produção profissional nesses ambientes através da parceria com pessoas de fora dele - desde que estabelecida uma relação de igualdade -, com quem possam trocar, além de conhecimento, contatos sociais. Um encontro que possibilite aos jovens da periferia ter informações diretas e não intermediadas pelos meios de comunicação de massa, de outras expectativas profissionais além daquelas de meros subordinados. Essa utopia, tanto quanto a que Jean Rouch tinha em relação à eliminação do racismo entre franceses e africanos, era a que deveria nortear o caminho do encontro a ser buscado na minha experiência

Mas, é importante ressaltar também que, para além da expectativa do cinema profissional, existe outro cinema, não do sucesso, nem da profissionalização, mas um cinema das pessoas comuns, da expressão individual, do fazer cinema como um jogo, uma brincadeira. Este cinema, pelas políticas culturais governamentais e pelo barateamento dos equipamentos, tem atualmente a possibilidade de tornar-se uma manifestação das comunidades, sem ter que, necessariamente, almejar a profissionalização nem o contato com os bastidores árdios da produção e comercialização. O “Cinefavela” ou qualquer outro projeto realizado dentro dessas comunidades, seguindo o exemplo de Jean Rouch na África, não deveria se preocupar em ver o cinema como atividade profissional, mas com o lado lúdico do fazer cinema. E, assim, como um time de futebol de bairro, ter isso como forma de sociabilização, de encontro, de divertimento.

No momento em que eu estava promovendo o encontro entre os estudantes da faculdade de cinema e os alunos do “Cinefavela”, levantei a hipótese se não seria essa diferença de perspectivas que também deveria ser superada durante o experimento que estava realizando.

3.8. O desenrolar da experiência

Em decorrência das características citadas anteriormente, para poder trabalhar uma realização filmica talvez fosse necessário realizar simultaneamente dois filmes. Ou seja, um que seria livremente proposto por eles, realizado dentro da linguagem que esperam que um filme tenha, seja ela qual fosse, e outro que seria fruto da minha experiência, um filme sobre a tentativa de dois grupos diferentes participarem da realização cinematográfica e da dramatização dos conflitos que poderiam resultar desse encontro, com o intuito de que esse procedimento nos levasse a uma proximidade maior com os métodos de Jean Rouch. As razões dessa tentativa se deviam ao fato de eu acreditar que, se conseguisse fazer os grupos passarem pela experiência da improvisação a partir da interpretação de si mesmos, conseguiria, posteriormente, fazer com que eles assistissem a *La pyramide humaine* e se aproximassem mais de uma certa identificação com o filme.

Assim, para dar seqüência à aproximação entre os dois grupos de alunos, promovi uma nova reunião, desta vez no “Cinefavela”, para que os alunos propusessem os seus projetos de filmes. As várias idéias apresentadas continham enormes problemas narrativos e muitas nem eram histórias cinematográficas. Mas isso não tinha muita importância. Estávamos apenas iniciando um processo e, para dar continuidade a ele, era preciso escolher dentre todas as idéias qual delas seria desenvolvida.

Após a apresentação, o grupo decidiu pela história de um mendigo de boa índole que vivia em uma praça que era habitada por outro mendigo tresloucado, invejoso e perverso, que estava sempre em atritos com seu “vizinho”. Na praça também havia um grupo de taxistas que estavam sempre reclamando dos mendigos. Chega um dia um novo taxista que, diferente dos colegas, vai criar uma aproximação amistosa com o mendigo do “bem”. Mas, uma tentativa de roubo do outro mendigo vai fazer a história tomar novo rumo. O casal que quase foi assaltado reclama para os taxistas que, por sua vez, ligam para a prefeitura pedindo para recolher os taxistas da praça. Após algum tempo passa a kombi da prefeitura. O mendigo “do mal” se esconde numa árvore, enquanto o outro é pego e colocado na kombi, levado para a favela do Heliópolis e largado por lá. Andando pelas ruas da comunidade, ele vai encontrando roupas que vai vestindo e aos poucos transformando seu visual, até chegar por acaso na sede do “Cinefavela” onde está

acontecendo um teste para o elenco de um novo filme que vai ser produzido. Ele é aprovado no teste e contratado. Na saída, encontra com o novo taxista da praça onde ele morava. Nesse momento acontece um diálogo marcante sobre os caminhos de vida que levaram cada um à sua condição e o que mudaria dali para frente. Por incentivo do amigo taxista, o mendigo decide que agora vai ser ator de cinema, não vai mais morar na praça. Passa lá pela última vez para se despedir do amigo mendigo que, como sempre, entende toda aquela nova situação com raiva e inveja e vai traiçoeiramente matar o antigo companheiro.

A história era para ter um final feliz, mas foi reivindicação do grupo que ela tivesse um desfecho mais dramático e menos otimista. A ficção tinha sido criada por Liu e era bem representativa de sua realidade. Menino criativo e inquieto, apesar de morar em São Caetano, viu suas chances artísticas se concretizarem em Heliópolis, onde canta rap e tem um programa na rádio Heliópolis. Agora era a vez da comunidade lhe oferecer as possibilidades no cinema. Uma história pessoal parecida com a do seu personagem de mendigo que, após encontrar o “Cinefavela” em Heliópolis, vê sua vida transformada pela oportunidade de participar de um filme.

3.9. A desistência de um dos grupos participantes

Após algumas discussões com Liu, o autor da estória, solicitei a presença de alunos da Faculdade para opinarem e participarem do seu desenvolvimento. Como sempre, o envolvimento deles foi pequeno e novamente a presença de poucos foi mais na posição de observadores do que de participantes do processo. Nessas condições, comecei a perceber que era impossível qualquer experiência de encontro. Isso se tornou uma situação preocupante, pois era um dos temas mais importantes que precisavam ser discutidos dentro dos objetivos da pesquisa.

Em relação ao grupo de estudantes da Faculdade de Cinema, eu havia buscado de várias maneiras reunir alguns alunos que formassem um grupo ativo e coeso para fazer parte do meu experimento, mas ele não gerou interesse. Em algumas situações

nas quais tentei inseri-los nas discussões com os alunos do “Cinefavela”, a participação acabou sendo bastante pequena e desinteressada.

Conforme fui dando seqüência ao processo de realização do filme do Mendigo, mais este grupo de alunos da Faculdade foi ficando alheio à criação do projeto, restando praticamente alguns poucos que se propunham a ajudar nas filmagens. A partir dessas condições e sem tempo hábil para poder reformular os grupos escolhidos, concluí que tinha que seguir adiante com o processo e usá-lo, com todas as falhas do percurso, como experiência para a minha pesquisa. Mesmo com a não participação dos alunos da faculdade, as condições criadas definiam algumas possibilidades dentro das quais eu ainda poderia apresentar uma proposta de realização de uma cena feita nos moldes dos filmes “de improvisação” de Jean Rouch. Eu conseguia, já nesse momento, entender que a aproximação entre os dois grupos não aconteceria e a experiência que eu teria durante a realização do filme criado pelos alunos do “Cinefavela” poderia se contrapor ao que posteriormente seria visto quando da exibição do filme *La pyramide humaine*.

3.10. Voltando o olhar para *La pyramide humaine*

Essas questões todas me fizeram voltar novamente o olhar para o filme *La pyramide humaine*. Que problemas semelhantes podem ter surgido para Jean Rouch durante as filmagens? No histórico do filme está que ele, após as férias de Abidjan, apresentou o filme para o seu produtor e este entendeu que a idéia era interessante, mas que para poder transformar aquilo num produto filmico seria preciso que fossem feitas filmagens adicionais, nos estúdios da Gaumont em Paris.

O filme sempre me pareceu cheio de problemas narrativos. Por exemplo, Rouch deixa claro desde o início que a questão que iria tratar era a do racismo e da aproximação entre os grupos dos africanos e franceses. Por várias vezes ele tenta introduzir esse assunto de maneira mais profunda e política, numa ação coordenada por Denise, uma africana um pouco mais velha que os outros e que, na realidade, pertencia a uma outra sala no Liceu Cocodi. Mas as discussões sobre o problema parecem não acontecer para o

grupo, eles estão imbuídos de certa fantasia de perfeita harmonia entre brancos e negros e alguns tentam, de maneira bastante forçada e artificial, promover uma aproximação, por vezes até íntima, ultrapassando a amizade e forjando algumas tentativas de namoro entre si.

Os jovens não constróem no filme nenhuma atividade em grupo que pudesse caracterizá-los pela união, por um ideal ou um projeto de realização. Entre os africanos, pelo menos três fazem alguma tentativa de envolvimento amoroso com Nadine que, por sua vez, alimenta as expectativas dos interessados, porém não se definindo por nenhum deles. Curiosamente, nenhum dos alunos africanos flerta com qualquer das meninas africanas. Por outro lado, entre os franceses, Alain tenta também se destacar, demonstrando interesse, ora pela francesa Nadine, ora pela africana Nathalie, e Jean-Claude demonstra o tempo todo seu desejo por Nadine.

O que se espera para atingirmos o objetivo do filme é que Rouch use as intenções amorosas de alguns integrantes dos dois grupos para criar um conflito entre africanos e europeus. Alain parece empenhado nisso, armando uma disputa com Èlela sobre a garota africana Nathalie. Mas essa disputa fica apenas insinuada e nunca acontece. Numa festa promovida por Nadine e os meninos franceses, em certo momento Alain se isola e beija Nathalie. Jean-Claude por sua vez está interessado em Nadine e passa por várias tentativas frustradas de conquistá-la. Mas, sem um motivo lógico dentro do filme, nessa festa Alain promove uma briga corporal com Jean-Claude. Uma cena que, em favor da coerência, deveria ter ocorrido entre Alain e Èlela, que tinham anunciado a disputa por Nathalie, inclusive com uma aposta.

Jean Rouch, ou o grupo - isso não temos como saber -, desenha, a partir daí, um conflito entre Alain e Jean-Claude, sendo que a motivação não fica clara. E são eles dois que vão causar, mais tarde, o momento maior do filme, o ponto de virada e conflito, quando num encontro em um navio encalhado na praia Alain vê Jean-Claude beijando Nadine e vai partir novamente para a luta corporal com ele. Um conflito que, no meu entendimento, tinha sido inicialmente pensado para acontecer entre um africano e um europeu, para com isso canalizar uma discussão sobre o racismo. Resta-nos a indagação de porque não aconteceu uma luta corporal entre um africano e um francês.

A história do filme *La pyramide humaine* fica assim mal costurada, cercada de tentativas de ficção mal sucedidas que, do meu ponto de vista, tiveram uma chance de montagem logo no final das primeiras gravações e que, a partir de então, definiram as cenas que seriam filmadas posteriormente na tentativa de dar alguma coerência para o conjunto de imagens.

3.11. O surgimento de um conflito

Mesmo com a constatação de que eu não teria mais o conflito ou o encontro inicialmente imaginados, eu estava no meio de um processo e não podia mais desistir. Enquanto prosseguia com ele fui tentando imaginar que outra idéia poderia viabilizar o meu experimento de maneira a criar uma ou mais cenas que fossem feitas nos moldes dos filmes “de improvisação” de Jean Rouch. O meu desejo pessoal era conseguir criar uma seqüência que tivesse a força dramática daquela do filme *La pyramide humaine* em que Alain se atira no mar e desaparece nas ondas.

Ao mesmo tempo em que o grupo dos alunos da faculdade deixava o projeto, o processo de inserção junto ao grupo do “Cinefavela” me colocava cada vez mais em contato próximo com os seus integrantes. Acho que aqui é o momento de apresentar as pessoas mais ativas do grupo, aquelas que iriam participar do processo até o final:

Liu: menino jovem, com pouco mais que 20 anos, que mora no município de São Caetano, cidade vizinha ao bairro de Heliópolis e que é uma cidade que vem apresentando uma grande urbanização. O local onde ele mora não é “favela” nem fica na periferia da cidade. Liu contou-me que seus projetos culturais só vingaram em Heliópolis. Foi lá que ele começou a achar espaço para cantar seu rap em apresentações na rua. Depois conseguiu espaço na rádio comunitária do bairro onde apresenta o programa Mistura Fina. Foi em Heliópolis também que conseguiu a oportunidade de se aproximar do cinema com o projeto do “Cinefavela”. No filme que eles elaboraram, Liu faz o personagem principal do mendigo que vira ator.

Donisete: aproximadamente com a mesma idade de Liu, atualmente tem tentado se dedicar exclusivamente à vida de ator. Faz parte de um grupo de teatro cujo último trabalho é a peça chamada *O dia em que Túlio conheceu a África*. Donisete dá esporadicamente aulas de capoeira e mora dentro de Heliópolis. Atualmente desempregado, busca qualquer tipo de trabalho temporário para pagar suas contas. Tem um fusca em péssimo estado de conservação que está tentando vender. Já esteve envolvido com o tráfico, mas hoje só quer saber de arte.

Silvana: das três meninas que formam o bloco feminino do grupo ela é a mais questionadora. Muito boa atriz, cheia de opiniões e com bastante participação no desenvolvimento das cenas. Vive um sonho de ser famosa e ter dinheiro para ter sua casa própria, um pequeno cômodo em Heliópolis, já que atualmente está morando de favor na casa de uma amiga.

Jeane: alta, muito bonita, e vaidosa com seu corpo. Tenta atualmente arranjar recursos para pagar um curso universitário de educação física. Esteve sempre presente nas reuniões. É casada e por isso passou a ter uma menor disponibilidade de participação. Rita: um pouco mais retraída e tímida que as outras duas, mostrou-se também bastante interessada durante o processo das filmagens. Recentemente sofreu uma tragédia na família, perdendo o pai, que morava na Bahia, num seqüestro aparentemente sem motivo lógico.

Reginaldo: é o líder do “Cinefavela”, trabalha com vendas dentro da comunidade, e com sua esposa Jeneci produzem todos os eventos da Associação. Tem procurado manter a Associação funcionando, mesmo tendo sido abandonado pelos outros fundadores. A premiação ao seu trabalho tem surgido, quando recentemente conseguiu vários financiamentos para produção de filmes e eventos dentro do “Cinefavela”.

Serginho: é um incontrolável palpiteiro e falador, divertido, mas cheio de opiniões equivocadas, apareceu na maioria dos encontros, mas parece participar apenas por diversão. Trabalha como motorista de ônibus.

Jovino: é um senhor de uns 60 anos. Também mora em São Caetano e lá é pintor de paredes. Atualmente tem sido bastante convidado para participar de filmes de estudantes, pois tem uma presença muito forte na imagem, porém é muito despreparado em técnicas de atuação.

Nunes: deve estar com aproximadamente 50 anos. Uma pessoa especial. Representa o tempo todo um personagem que se diz vidente e que teve contato com extraterrestres. Romântico e extremamente sentimental, diz ter escrito mais de 30 livros, mas só conseguiu publicar um até o momento. Apresenta-se como ator, cantor, escritor, diretor, ilustrador e pintor de paredes.

Existem ainda, dentro desse grupo, algumas pessoas com participações menores, como o Paulo Watanabe, o Cirilo e o Fausto.

O processo de realização do filme que Liu havia proposto motivava o encontro do grupo para discutir seus detalhes e, no desenrolar dessa situação, percebi que existia um conflito entre alguns membros do grupo. Os cinco jovens mais participantes do processo estavam praticamente divididos entre as três meninas, Jeane, Silvana e Rita, que já eram amigas há algum tempo e que tendiam a concordar entre si e os dois meninos Donisete e Liu, sendo esse último o autor da estória do Mendigo.

Numa das reuniões sobre o roteiro, ficou evidente que o grupo das meninas não havia gostado da história desenvolvida e por motivos bem claros. O roteiro não tinha nenhum personagem feminino relevante. Era a história de mendigos e taxistas e elas teriam apenas algumas pequenas participações. Sentindo-se frustradas nas suas expectativas de desempenharem papéis importantes, elas não tinham meias medidas para reclamar da situação. Descobri, nesse momento, que ali poderia estar um conflito que motivaria o ritual necessário para a filmagem do meu experimento, algo que me permitisse, posteriormente, fazer algum paralelo com a crise instaurada no filme *La pyramide humaine*.

Pensei em transformar essa crise real em outra que pudesse ser incorporada ao meu filme. Um embate entre as meninas e o menino, que, como autor da estória, não tinha incluído mulheres entre os seus personagens. O conflito era encabeçado por Silvana, que insistia em reclamar abertamente da estória sugerida por Liu e escolhida pelo grupo, insistindo em uma grande mudança em sua trama. Esse conflito não tinha, inicialmente, sido pensado para o projeto, ele tinha surgido no decorrer das filmagens e eu não tinha muita certeza sobre a sua coerência com os meus objetivos, mas fui pensando, a

partir de então, que rumo lhe dar. A minha primeira idéia foi sugerir criarmos uma cena que, baseada no conflito real de disputa de espaço na participação das cenas do filme do Mendigo, dramatizasse um embate entre a Silvana e o autor da história, Liu.

3.12. O surgimento de um outro filme

Mas antes que eu pudesse desenhar um caminho para o acontecimento do embate entre os meninos e as meninas, elas começaram a ficar desanimadas com a realização do filme do Mendigo. Temendo pelo desinteresse das três, pensei em algo para fazê-las se manterem no projeto.

Para tentar compensar a frustração que as suas pequenas participações no filme suscitavam, tentei criar uma cena exclusivamente para elas que pudesse servir como “portfolio” para suas expectativas profissionais com o cinema. Como eu tinha que realizar um exercício com outras finalidades, dentro do estúdio da faculdade, inventei uma cena de ficção, com roteiro e falas, para elas representarem. E assim nascia um outro filme.

A cena era exclusiva das três meninas, onde elas interpretavam um mesmo diálogo, por duas vezes, cada qual em um ambiente diferente. Nesse cenário, no qual elas apareciam jogando baralho e conversando, a cenografia e o figurino se alteravam entre um ambiente sombrio e um ambiente colorido. O diálogo deixava margem para dúvidas e a alternância de ambientes e figurinos fazia com que, por ora, elas parecessem três capangas, ora três atrizes. O telefone toca e quem está do outro lado da linha é o chefe. Não fica claro se um gangster ou um diretor de cinema ou mesmo Deus, mas a ordem dele é para matar o Mendigo. Para realizar essa cena, distribuí as falas, exatamente como transcritas abaixo, sem definir qual das atrizes falaria o que. Elas ensaiaram sozinhas e fizeram a cena usando uma boa dose de improviso.

CENA DA ENCOMENDA DA MORTE DO MENDIGO

Cena feita duas vezes, cada um com um cenário.

INTERIOR, DIA OU NOITE

Quatro meninas jogam cartas. Elas têm asas de anjos (?). Closes nos olhares e no baralho. O fundo, cenário e iluminação, se modificam conforme há corte de planos, como se fossem testes de iluminação para um filme. Em alguns *takes* entram em cena maquiadores e pessoas da equipe.

NARRAÇÃO (em *off*)

- Há quem diga que a vida é um jogo, onde cada um tenta sua sorte, e o acaso é quem define o vencedor de cada rodada. Outros acham que a vida é escrita em todos os seus detalhes por um único autor. Só nos resta interpretar.

Em uma cena um sol forte ao fundo. Então uma fala, como se interrompesse uma filmagem.

- Cara. Esse contra luz tá me queimando.

Um eletricista entra em cena e diminui a luz.

Rola uma piada sobre algo não relacionado a cinema.

A certa altura toca um dos celulares. A que atende olha o número que tá ligando e faz cara feia.

- Ih, saco!! É ele.

- Ele não dá um tempo. Não atende não.

- Ah tá! Ce quer que eu vou pro inferno?

- De repente é melhor lá.

- Já viu os filmes que o cara lá faz? Só tem mulher pelada.

- Shhhhhh!!!! Pera aí que vou atender.

Atende ao telefone fazendo caretas:

- Tá, tá legal, falou, eu vou falar com as meninas aqui.

Desliga o telefone

- *O que é dessa vez?*
- *Pô, vou ter que matar um.*
- *Normal. Até aí... Ele sempre termina os filmes dele com alguém morrendo.*
- *Quem que morre dessa vez?*
- *Um mendigo.*
- *Um mendigo? Quem lá quer saber se morreu ou não um mendigo?*
- *Adivinha quem vai fazer o papel principal?*
- *O filho dele! Mas esse cara é ruim demais. Só sabe fazer esse papel.*
- *É, mas o cara é famoso pra caramba, quer bater o próprio recorde de bilheteria.*
- *Ele nunca faz romance? Só drama, guerra, destruição. Qual é? História de amor não faz parte não?*
- *Ele falou pra dessa vez a gente fazer também a direção de arte, fotografia, etc. Quer que a gente assuma.*
- *Folgado*
- *Ele acha que a gente quer fazer.*
- *E tem cachê dessa vez?*
- *Cê acha? Tudo pelo amor à arte. Só vale como crédito.*
- *Não reclama, se não fosse pelos créditos você tava no inferno.*
- *Tá certo. E qual é a história?*
- *Tem um taxista que vai virar amigo do mendigo.*
- *De novo só tem homem na história. Vão estar aqueles 12 amigos dele? E eu vou fazer o que? Papel de mãe virgem?*
- *Não, dessa vez você vai ser o Judas.*
- *Pelo menos um papel importante.*

(Param o jogo. e começam a ler o roteiro de Deus: Mendigo vive numa praça. Taxistas e passageiros o tratam com preconceito.....)

Isso criava uma brincadeira interessante, pois dava a oportunidade de as meninas serem protagonistas em uma cena que, podendo ser independente do filme do Mendigo, continuava, ainda assim interferindo nessa ficção da qual as meninas tinham ficado fora, sugerindo que ao final, elas poderiam entrar e matar o mendigo. Ou, ainda, para cumprir os objetivos do meu experimento, permitia que, no plano do real, elas representassem seu próprio drama da frustração por terem sido excluídas do curta do Mendigo, e matassem seu autor, Liu.

Começavam a aparecer várias cenas, ou várias camadas intermediárias entre a ficção e a realidade que se tocavam em certo momento transformando tudo num único filme. Algumas cenas seriam relativas à dramatização da realidade, um “psicodrama” sobre a realização de um filme em que os “atores”, vivendo a si mesmos como personagens, em certo momento dramatizariam o conflito resultante da disputa pelo protagonismo nos filmes do “Cinefavela”. Essas cenas eram relativas ao experimento que eu me propusera fazer. Outras eram relativas à ficção criada pelo pessoal do “Cinefavela”. E agora existia outra cena que se ligava, ora com a realidade e ora com a ficção, que era aquela das meninas sendo contratadas para realizar uma cena ou uma ação de matar o mendigo, interpretado por Liu, que, além de mendigo na ficção, era o autor da estória na vida real e que as tinha deixado sem uma cena importante.

Como discussão adicional, a cena das meninas também questionava os procedimentos do cinema de autor, onde o diretor tem os poderes de Deus dentro de um filme, guiando a vida de todos e, por vezes, encomendando seus personagens à morte de quem lhes impede seguir adiante com a narrativa feito um poderoso gangster e seus capangas.

Surgia uma preocupação de o quanto tudo isso poderia estar embaçando o foco do estudo que eu queria fazer de Jean Rouch. Mas a experiência veio revelar que a

possibilidade de gravar com o mesmo grupo opções diferentes de procedimentos de *mise-en-scène*, utilizando por vezes a ficção tradicional e por outras a ficção de improviso, permitiria uma posterior comparação dos efeitos produzidos por essas duas cenas. O estudo sugeria que, frente às câmeras, não se pode falar em realidade, mas em graus de realismo possíveis dentro de uma ficção. Não há fronteiras, apenas combinações diferentes de elementos do real com ficções.

3.13. Diário de filmagem:

Surgiu finalmente o dia da realização do filme do Mendigo. Eu ainda estava bastante empenhado em tentar achar algum elemento mais próximo da realização de Rouch no filme *La pyramide humaine*. E, às vésperas da filmagem, surgiu a idéia de contratar uma atriz de fora do grupo do “Cinefavela”, para fazer o papel de assistente de direção na cena do filme do Mendigo quando este faria o teste para participar de uma filmagem. Além dessa cena, o planejado era que ela, no decorrer da filmagem, participasse como minha assistente de direção e tentasse criar um jogo de sedução sobre os meninos do “Cinefavela”, que fosse ao mesmo tempo extremamente palpitante e arrogante numa pequena cena que as meninas deveriam realizar. No final das filmagens do dia, na comunidade de Heliópolis, Laura, a atriz contratada, deveria desaparecer misteriosamente me deixando preocupado e então eu filmaria a reação das pessoas sobre esse fato, como que reproduzindo a experiência de Jean Rouch no filme *La pyramide humaine*, quando Alain some. Eu tentava com isso criar mais uma possibilidade de conflito que pudesse ser encenado em frente às câmeras para poder, posteriormente, discutir o processo do “filme de improvisação” praticado no filme de Rouch.

Quanto ao filme do Mendigo, as gravações do dia aconteceram bem a contento. Tudo foi feito, em boa parte de improviso, os atores tendo apenas a situação descrita, nenhum ensaio anterior e as cenas com um bom grau de realismo. Os enquadramentos, a *mise-en-scène*, a narrativa, tudo era totalmente decidido na hora. Bem diferente do método de filmagem adotado durante a realização da cena com as meninas no estúdio da Faculdade. Lá elas passaram certo tempo decorando e ensaiando o texto e os

personagens não tinham nenhum compromisso com o realismo. A cena em que atuavam, por ter sido feita num estúdio e pela natureza do cenário e do figurino, é uma ficção com dramaticidade exagerada.

Durante as filmagens das cenas para o filme do Mendigo, Laura, a atriz contratada, fez conforme o combinado e facilmente ganhou a amizade e simpatia dos meninos. Aos poucos ela foi preparando o terreno para no final do dia, já na intimidade do grupo, desenrolar uma cena de improviso. Surgiu o momento de Laura conhecer as meninas do “Cinefavela” que chegavam para a sua cena. Nesse caso, a proposta era que, diferentemente do que aconteceu com os meninos, onde adotou uma atitude sedutora, ela iria ser antipática a ponto de provocar certa irritação. Para conseguir esse efeito, ela deveria se posicionar o tempo todo como uma atriz profissional, com bastante experiência e que justificasse, por isso, sua arrogância ao comentar constantemente o trabalho das outras três atrizes.

Aconteceu que o efeito procurado não foi plenamente alcançado. Laura não conseguiu ir avante com o procedimento de se antipatizar com as três meninas do “Cinefavela”. A sua imagem de atriz profissional e palpiteira, ao invés de criar aversões, ganhou o respeito das meninas e logo elas estavam se tratando como velhas amigas. Eu, da minha parte, no meio do procedimento, percebi que estava adotando uma atitude errada ou diferente daquela que tinha em mente. Criar uma ação para Laura desaparecer sem que os outros soubessem que se tratava de uma ficção, era uma atitude mais próxima de uma “pegadinha”, dessas que vemos inúmeras vezes na televisão atualmente, do que uma cena “de improvisação” nos moldes de Jean Rouch.

Nesse momento fui tomado por uma dúvida sobre a ética do que estava fazendo e resolvi abortar o desaparecimento de Laura. Ou, pelo menos, adiar a realização dessa cena até quando conseguisse configurar a situação dentro dos padrões de “filme de improvisação” que queria adotar. Sendo assim, eu ainda não tinha nenhuma cena dramática no nível da cena do desaparecimento de Alain no filme *La pyramide humaine*. Mas, por outro lado, tinha criado várias condições que me permitiam, agora, fazer uma pausa e incluir os alunos do “Cinefavela” na criação dessa cena. Com essas condições

apresentadas, entendi que poderia ser o momento de finalmente fazê-los assistir ao filme *La pyramide humaine* e entender os efeitos que ele poderia causar.

3.14. A recepção ao filme *La pyramide humaine*

Após assistirmos ao filme de Jean Rouch, eu propus que gravássemos alguns comentários sobre ele e também sobre as filmagens que tínhamos realizado até o momento. Mas não tinha a intenção de colher depoimentos como num documentário tradicional. Por isso sugeri que as discussões fossem feitas em forma de “ficção-documentária”, melhor dizendo, em forma de “psicodrama” ou “filme de improvisação”. Eles estariam conversando, em um ambiente cotidiano, sobre as impressões que o filme *La pyramide humaine* haviam lhes causado, assim como sobre todas as filmagens que tinham realizado.

Dessa forma nasceram algumas cenas, realizadas no formato de planos-sequências, que serão editadas posteriormente e que eu descrevo em seguida. O primeiro plano começa com Jeane e Silvana atravessando a avenida e vindo em direção à câmera, que se afasta na mesma velocidade. No caminho encontram com Rita e continuam sua caminhada pela avenida que tem ao fundo as moradias de Heliópolis. A câmera é colocada em um carro e acompanha, em movimento, a caminhada delas de casa até a entrada do “Cinefavela”. No caminho elas conversam sobre as suas impressões do filme *La pyramide humaine* e sobre nossas filmagens. Sobre o filme de Rouch, a opinião é de que ele era chato e monótono. Elas não tinham uma compreensão muito clara do que, na verdade, acontecia ali de tão importante. Os personagens não marcavam muito, não existia um desenvolvimento de suas personalidades. Incomodou-lhes, de certa maneira, o fato de terem que ler legendas durante a exibição do filme. Essa era uma opinião geral das meninas. Nesse momento eu tentava ao máximo evitar direcionar seus depoimentos, deixando que falassem o quanto quisessem sobre o que quisessem.

A conversa termina quando as meninas chegam no “Cinefavela”, uns dez minutos depois. Já o depoimento dos meninos vai ser feito em parte na rádio Heliópolis,

com Donizete aparecendo para conversar com Liu e outra parte na calçada, em frente ao “Cinefavela”.

Eles se entusiasmaram um pouco mais com a proposta do filme, mas utilizaram poucos adjetivos ao tentar descrevê-lo e também desviaram do assunto tão logo foi possível. Não demonstraram qualquer interesse em discutir de forma mais aprofundada as idéias ali contidas. A conclusão a que cheguei utilizando esse formato de depoimento mostrou que o filme não provocou qualquer motivação mais importante nos meus sujeitos.

Mas, no final dessas filmagens aconteceu algo interessante. Durante a gravação do depoimento das meninas, os meninos assistiram e ouviram os comentários que elas faziam sobre eles. Da mesma maneira, quando os meninos foram fazer seus depoimentos, as meninas pediram para assistir. Enquanto eles falavam, eu fui inserindo uma a uma das meninas na cena, como se elas estivessem chegando ali naquele momento. Isso criou certa naturalidade, certa espontaneidade ao dialogo. Existia, desde as primeiras reuniões, uma competitividade entre eles e elas. Mais exatamente entre Liu e Silvana. Tendo ambos pretensões de se tornarem atores e realizadores, Silvana se mostrava sempre incomodada com o fato de o filme criado por Liu não ter personagens femininos importantes. Por isso os meninos ainda não tinham gravado nenhuma cena com as meninas.

Agora, com essa cena onde elas participavam do diálogo que comentava a realização dos filmes de que tinham participado, estava sendo o primeiro momento em que trabalhavam juntos. Essa aproximação, que aconteceu devido às filmagens na ocasião acima descrita, provocou alguns desdobramentos no processo de aproximação que estava também acontecendo entre eles.

3.15. O depoimento de uma atriz convidada

Num outro dia me encontrei com Laura para que ela também fizesse um depoimento sobre o filme *La pyramide humaine* e comentasse sobre a nossa experiência.

Para ela, que é atriz mais experiente e com uma bagagem cultural mais elaborada, o filme de Rouch provocava maior interesse. Ela comentou sobre como certas cenas a deixaram em dúvida sobre o que era real e o que era ficcional. Mas o que lhe pareceu mais interessante foi a experiência de provocar reações representando a si mesma, algo que, segundo suas palavras, era bem mais difícil do que representar um personagem qualquer. Nada mais especial, além disso, foi comentado por ela.

E assim termina a experiência cujo resultado podemos ver nas imagens como aqui descritas e que foi feita de improvisação a partir de elementos da realidade do grupo. Essas cenas todas vão compor um filme que será decidido durante o processo de montagem. Mas, para além do produto filmico, um objetivo já havia sido atingido. Vejamos então que conclusão podemos tirar de toda essa experiência.

CONCLUSÃO

Certo dia, voltando de trem de São Caetano, onde tinha ido ver uma locação para as filmagens que iríamos fazer, fiquei me indagando se aquilo a que estávamos nos propondo naquele momento, um “cinema da comunidade” ao invés de um “cinema da indústria” ou um cinema de autor não corresponderia mais a um “cinema do futuro”, quando as pessoas estariam mais envolvidas em fazer filmes (ou qualquer outra forma de arte) do que em assistir a filmes. Se não estávamos entrando, finalmente, de modo lento, numa época de tal democratização das expressões artísticas que caminhávamos para o abandono do ato passivo de espectadores para nos tornarmos todos artistas amadores. Atingindo, dessa maneira, o sonho dos surrealistas de transformar a arte em expressão de qualquer cidadão. Suscitadas pela experiência que realizava, tais questões levantaram outras que me levaram àquele que estava no cerne dessa experiência: Jean Rouch.

Ao perguntar-me porque fazemos filmes, lembrei-me então da explicação que este último dava para o fato de realizar filmes. Para ele o cinema era como um jogo, o que me fez pensar que um dos motivos de as pessoas se encontrarem para fazer um filme como o que estávamos fazendo, sem grandes problemas tecnológicos ou de produção para solucionar, seria o divertimento, como fazem pessoas que se encontram no fim de semana para jogar futebol num campo mal gramado e sem juiz. Sem descartar outras motivações, essa era, com toda certeza, uma das razões principais que levava Rouch a fazer filmes. Existem vários depoimentos, seus inclusive, que confirmam essa intenção.

Mas, quando pensamos que a maioria de seus filmes são criações coletivas, principalmente os chamados “filmes de improvisação”, podemos nos questionar sobre o porquê dos outros participantes aceitaram participar da idéia. Como, por exemplo, no caso do filme *La pyramide humaine*, em que os alunos que aparecem frente às câmeras sem serem atores profissionais; porque concordaram em participar dessa experiência?

Logo no início do filme, Jean Rouch faz questão de que todos revelem suas pretensões profissionais. Nenhum deles tem como opção o cinema. E Nadine? Ela acabou participando, a partir daí, de vários outros filmes de Jean Rouch. Em minha opinião ela é uma péssima atriz e lhe falta naturalidade mesmo quando está representando a si mesma como personagem. Mas, à época da realização dos filmes, ou existia nela alguma

intenção em desenvolver sua carreira de atriz ou tudo não passava de um divertimento, com o qual ela se ocupava para quebrar a monotonia da vida em Abidjan, ou para trabalhar um aspecto psicológico mal resolvido. Hoje sabemos que ela tornou-se editora na *Cité de la musique* em Paris. Como já vimos, em entrevista dada a Joran ten Brink, ela fala do estado de espírito do qual estava imbuído Jean Rouch, assim como ela também, provavelmente: “Jean queria se divertir na vida. Este é a real razão de ele ter feito tantos filmes. Ele queria trabalhar e ser feliz”.⁹¹

Apesar de eu entender que a diversão deveria ser o motivo que levava as pessoas para esse tipo de realização, os atores do “Cinefavela” que se envolveram no projeto não tinham apenas esse simples desejo. Fama, sucesso, dinheiro e carreira artística eram os elementos que os moviam para essa realização. Mas nem por isso deixaram de se divertir e satisfazer seus desejos de expressão artística.

Nesse momento, então, eu me pergunto quais foram os resultados do meu experimento. Jean Rouch, um eterno otimista, se diz vitorioso ao final do seu filme *La pyramide humaine*. Já no meu caso, da proposta inicial que era, através do cinema, sociabilizar dois grupos diferentes que tinham em comum apenas um objetivo, fazer filmes, havia sobrado muito pouco. O principal motivo de não ter alcançado esse objetivo inicial foi eu não ter conseguido adesão dos alunos da Faculdade, já que estes deveriam fazer contraponto com os alunos do “Cinefavela”.

Eu imaginava que essa proposta deveria despertar o interesse do grupo da Faculdade, pois em tanto que jovens inseridos na realidade de sua cidade, gostariam de conhecer, de entrar em contato com uma outra realidade: aquela dos jovens que moram na periferia dessa cidade e da qual ele ouve muito falar nos meios de comunicação, mas que, em geral, não tem a oportunidade de com ela ter um contato direto. Mesmo que não houvesse uma simpatia pela estética proposta pelos filmes de Jean Rouch, participar de uma realização cinematográfica em conjunto com esse grupo da periferia poderia ser uma oportunidade para a aproximação e o entendimento desse Outro; e o cinema seria a ferramenta que daria acesso a esse conhecimento.

Sob esse aspecto, tenho de reconhecer que o projeto inicial não se realizou. Um dos grupos que eu tinha escolhido se caracteriza por ser constituído por

⁹¹ BALLOT, Nadine. “La pyramide humaine”. Nadine Ballot. In: BRINK, Joram ten (Ed.). *Building Bridges. The Cinema of Jean Rouch*. London e New York: Wallflower Press, 2007. pg 140.

jovens que vivem apartados do desejo de se envolverem com temas atinentes à realidade mais dura da sociedade em que vivem. Por isso eles não despontam com idéias cinematográficas, a não ser quando elas estão camufladas pelo artificialismo da sua representação. A perspectiva é continuar no mundo da fantasia e, por isso, há uma enorme empatia com filmes como *Batman*, *Senhor dos Anéis*, *Harry Potter*, ou mesmo filmes fantasticamente violentos como *Pulp Fiction* ou *Cidade de Deus*. O desejo cinematográfico de aproximar-se do real por alguma fórmula seja documentário, *cinema-vérité* ou “psicodrama” não está muito presente nesse grupo. Não me propus a analisar as razões desse fenômeno, mas podemos imaginar que, nesse caso específico, ele pode ser decorrente da pouca idade, da educação que recebem, aliadas ao processo de amadurecimento tardio desses jovens estudantes.

Mas, atingir ou não esse primeiro objetivo, conforme planejado, não era imprescindível, já que eu estava trabalhando com os procedimentos dos “filmes de improvisação” de Jean Rouch, que são baseados em uma dose de imprevistos, como são também certos documentários. O próprio “psicodrama” havia nascido após um primeiro fracasso, pelas mãos do médico romeno Jacob Levy Moreno, num teatro de Viena no pós-guerra. Na ocasião, ele criou um espetáculo onde o público seriam os atores e, na platéia, com mais de 1000 pessoas, deveria encontrar alguém que, no espaço cênico, se sentasse no trono e assumisse o papel de rei, numa tentativa de curar um sentimento que existia na população de uma Áustria sem poder. O assento ficou vazio e o primeiro espetáculo fracassou.

Mesmo tendo consciência disso, ainda assim eu estava preocupado com a falta de conclusão de alguns procedimentos que havia planejado. Nesse sentido, posso dizer que o filme de Jean Rouch foi um importante instigador da experiência pela qual passei, mas não posso dizer que o filme *La pyramide humaine* ou mesmo os procedimentos usados para sua realização, tenham sido seguidos como modelos para a minha experiência, já que essa acabou apresentando uma série de diferenças em relação à proposta do filme do cineasta francês.

A semelhança que eu poderia citar é que ambos podem ser considerados documentários sobre a realização de uma filmagem, por deixar obvio que estão fazendo um filme e por revelarem isso dentro do próprio filme acabado. O fato de não ter uma estória

definida acabou levando ao surgimento de outras estórias dentro da estória, criando várias camadas onde quase não era possível saber qual não era ficção.

Apesar das diferenças, a realização das cenas foi um processo importante, para que, através delas, eu chegasse mais perto do entendimento do filme *La pyramide humaine*. No meu caso, diferentemente dos alunos da Faculdade, houve um envolvimento muito grande. Conforme ia pensando e desenvolvendo as cenas para o filme, ia entrando em contato, marcando reuniões e, dessa maneira, me aproximando das pessoas, aprendendo a conhecê-las através do processo de inserção conforme citado anteriormente.

No decorrer desse processo, o grupo do “Cinefavela” foi contemplado com alguns fomentos governamentais e a associação tornou-se um Ponto de Cultura, que é um espaço que desenvolve projetos e cursos e eu fui convidado para coordenar as oficinas de cinema. Disso resultou um projeto para o futuro: levar os alunos do “Cinefavela” ao encontro de outros grupos de artistas, como atores e cineastas, provocando sua “inserção” em outras realidades, num processo inverso ao que tentei fazer com os alunos da faculdade de cinema.

Da análise do filme *La pyramide humaine* ficaram algumas questões e a identificação de uma característica ou uma possibilidade bem interessante da obra ficcional ou de improvisação do cineasta: esses seus filmes eram mais preocupados com a experiência vivenciada durante a realização, dele, Rouch e dos outros participantes, do que com o produto resultante para exibição pública. Não buscavam profissionalismos, mercados ou modelos de sucesso. Sua dinâmica de produção era mais próxima de seus filmes especificamente etnográficos.

Não tendo a intenção de se relacionar com um grande público, os filmes ficavam restritos a pessoas com interesses específicos. Mas, além desse público, outros objetivos puderam ser atingidos por seus filmes. Através da improvisação, o filme abria espaço para que os participantes resolvessem suas relações, explorando-as ficcionalmente. E, nessa dinâmica, talvez estivesse uma proposta atual para as indagações antigas de Rouch sobre “O cinema do futuro?”:

Onde estamos indo? Eu devo admitir que não tenho a mínima idéia. Mas acredito que, a partir de agora, extremamente próximo ao cinema industrial

e comercial e intimamente ligado ao depois, existe um “certo cinema” que está acima de qualquer arte e qualquer pesquisa.⁹²

Com a proliferação de equipamentos de fácil mobilidade, com som sincrônico e custos acessíveis para cidadãos comuns, é possível que vá existir a possibilidade de realização de uma grande quantidade de filmes com pretensões de serem vistos apenas dentro da comunidade onde foram realizados, mesmo que só pelas pessoas próximas ao grupo que participou de sua filmagem.

O modelo de produção de filmes de Jean Rouch poderia servir para a afirmação de identidades regionais, étnicas, sociais e ajudar essas populações a localizar-se melhor dentro de um mundo onde tem que conviver com imagens dominantes desenvolvidas pelo sistema industrial do cinema e da televisão e que transformam a vida dos seres comuns em algo insignificante. Assim como os Hauka faziam seus rituais para superarem essas relações de dominação, os “filmes de improvisação” podem ter a mesma função ritualística dentro de uma comunidade de “excluídos”.

Durante o processo dos nossos encontros e das filmagens, vários eventos aconteceram para o grupo do “Cinefavela”. Receberam apoios governamentais para realizarem filmes, oficinas e festivais. Existia um clima de euforia nisso, porque o grupo formado pelos meninos e meninas, que anteriormente não tinham estabelecido uma relação próxima, agora com as filmagens haviam se unido em torno de um mesmo objetivo. E, pela participação voluntária nas atividades, teriam agora até a oportunidade de serem remunerados por isso, iniciando uma possibilidade de profissionalização.

A certa altura do depoimento que eu estava gravando, Liu comentou que, graças às filmagens, eles tinham se tornado mais próximos, se encontrado mais vezes e trocado oportunidades. Nesse momento tive um retorno da experiência da filmagem como um motor de encontros e socialização.

As imagens produzidas durante o meu experimento podem resultar em alguns produtos, ou mesmo propor novas filmagens. O prosseguimento a ser dado será

⁹²ROUCH, Jean . The Cinema of the Future? In FELD, Steven. *Visible Evidence, volume 13. Ciné-Ethnography Jean Rouch*, Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 2003. p. 272.

decisão coletiva quando, daqui a alguns meses, eu lhes apresentar uma versão editada do material.

Antecipando os resultados, descrevo aqui os produtos que acho possível que existam a partir do que foi realizado até o momento.

1) Um curta-metragem que, por hora, estou intitulado *Filme do Mendigo*, porque assim ele foi citado ao longo do trabalho. Com um argumento criado por Liu, é um filme de ficção com diálogos improvisados. Buscou-se, nesse filme, naturalismo nas imagens e nas interpretações. Conta a estória de um mendigo que após ser expulso da praça onde morava consegue o emprego de ator num filme do “Cinefavela”.

2) Um curta-metragem que, por hora, vou chamar de *Ffilme das meninas*. Composto praticamente de três seqüências, onde a primeira e a última são ficções, ligadas por um plano-seqüência documental na forma dos “filmes de improvisação” de Jean Rouch. Na primeira cena, as três meninas recebem a encomenda de matar um mendigo. Não fica claro se quem faz a encomenda é um gangster ou um diretor de cinema. Na segunda seqüência, as meninas caminham em direção ao “Cinefavela” enquanto discutem questões relativas ao filme *La pyramide humaine* e suas aspirações cinematográficas. A terceira cena finaliza o filme, quando elas aparecem na praça para matar o mendigo. Como Liu já está morto, elas acabam matando Donizete, o outro mendigo.

3) Um terceiro filme, que eu diria estar mais perto da crônica inventada por Jean Rouch em seu *cinéma-vérité*, que mistura imagens documentais feitas durante a realização das filmagens do “filme do Mendigo”, em que a atriz Laura aparece ficcionalmente num personagem que, sendo ela mesma, tem um roteiro de ações previamente definido. Nesse filme comparecem também as discussões ocorridas durante os vários encontros que aconteceram entre o grupo do “Cinefavela” e os alunos da faculdade sobre questões profissionais de cinema. Por fim, uma cena nos moldes dos “psicodramas”, onde o grupo do “Cinefavela”, junto com a atriz Laura, interpretam a si mesmos, numa cena que tem como motivos de discussão fatos reais das suas relações.

Penso que, além dos objetivos sociais de dar oportunidade de expressão a quem geralmente não têm voz na produção audiovisual, os “filmes de improvisação”

podem ser ferramentas eficientes no processo de sociabilização entre pessoas e grupos distintos. Essa categoria de cinema permite a reflexão, o espelhamento, para que um dia as pessoas deixem de estar organizadas em “pirâmides humanas” e possam se sociabilizar com o Outro a ponto de dizerem como Jean Rouch: “Eu, um Negro”.

REFERÊNCIAS*

BIBLIOGRAFIA

- APPIAH, Kwame Anthony, *Na casa de meu pai. A África na filosofia da cultura*. Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 1979.
- ASTRUC, Alexandre, The birth of a new avant-garde: La caméra-stylo. In Peter Graham (ed.), *The New Wave: Critical Landmarks*, London: Secker & Warburg in association with the British Film Institute, 1968.
- BALLOT, Nadine. La Pyramide Humaine. In: BRINK, Joram ten. (Ed.). *Building Bridges, the Cinema of Jean Rouch*. London, Wallflower Press, 2007.
- BASTIDE, Roger. *Antropologia aplicada*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1979.
- BATE, David. Everyday madness: Surrealism, Ethnography and the Photographic Image. In: BRINK, Joram ten. (Ed.). *Building Bridges, the cinema of Jean Rouch*. London, Wallflower Press, 2007.
- BENSMAIA, Réda. A Cinema of Cruelty. In: BRINK, Joram ten. (Ed.). *Building Bridges, the Cinema of Jean Rouch*. London, Wallflower Press, 2007.
- BRINK, Joram ten. From ‘Caméra-Stylo’ to ‘Caméra-Crayon’ et puis Après... In: BRINK, Joram ten. (Ed.). *Building Bridges, the Cinema of Jean Rouch*. London, Wallflower Press, 2007.
- BRUNI, Barbara. Jean Rouch: Cinéma-Vérité, Chronicle of a Summer ant The Human Pyramid. *Senses of cinema*. março 2002 (Acesso em fevereiro de 2009). Disponível em:
<<http://archive.sensesofcinema.com/contents/01/19/rouch.html#b13>>
- CLIFFORD, James. Introduction: Partial truths. In: CLIFFORD, James e MARCUS, George E. *Writing Culture, the poetics and politics of ethnography*. Bekerley and Los Angeles, California, University of California Press, 1986.
- COWIE, Elizabeth. Ways os Seeing: Documentary Film and the Surreal of Reality. In: BRINK, Joram ten. (Ed.). *Building Bridges, the Cinema of Jean Rouch*. London, Wallflower Press, 2007.
- DREW, Robert. Discurso proferido durante a Conferência de Sunvalley, 2000. Em Coleção Vídeo Filmes, Extras do DVD “Primary”.

* Baseadas na norma ISO 690-2: 1997

- DUMARESQ, Daniela Duarte. *Sobre heróis, narradores e realismo: análise de filmes de Jean Rouch*. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas; Universidade de São Paulo, 2007. Tese de Doutorado em Sociologia.
- EATON, Mick. apud BRUNI, Barbara. Jean Rouch: Cinéma-Vérité, Chronicle of a Summer and The Human Pyramid. *Senses of cinema*. março 2002 (Acesso em fevereiro de 2009). Disponível em:
<<http://archive.sensesofcinema.com/contents/01/19/rouch.html#b13>>
- FAYE, Safi. Petit à Petit: Safi Faye In: BRINK, Joram ten. (Ed.). *Building Bridges, the cinema of Jean Rouch*. London, Wallflower Press, 2007.
- FELD, Steven. Acknowledgments. In: FELD, Steven. *Ciné-Ethnography / Jean Rouch*. (Visible Evidence, v. 13). Minneapolis, London, University of Minnesota Press, 2003.
- _____, Steven. Editors Introduction. In: FELD, Steven. *Ciné-Ethnography / Jean Rouch*. (Visible Evidence, v. 13). Minneapolis, London, University of Minnesota Press, 2003.
- FIESCHI, Jean-André. Slippages of Fiction. In: EATON, Mick (Ed.) *The camera and man: Anthropology-reality-cinema: the films of Jean Rouch*. London, British Film Institute, 1979.
- FRANCE, Claudine de. *Cinema e antropologia*. Campinas, Editora da Unicamp, 1998.
- _____, Claudine de (Org.). *Do filme etnográfico à antropologia filmica*. Campinas, SP, Editora da Unicamp, 2000.
- FREIRE, Marcius. Jean Rouch e a invenção do Outro no documentário. *Doc On-line* [online], dez. 2007, n. 03. (acesso em 10 de Janeiro de 2010). Disponível em:
<http://www.doc.ubi.pt/03/artigo_marcius_freire.pdf>
- _____, Prolegômenos para um entendimento da descrição etnocinematográfica. *Cadernos da Pós-Graduação – Edição especial – Cinema, fotografia*. Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes. Programa de Pós-graduação em Multimeios. 2006, vol.3, no.3.
- LAPLANTINE, François. *Aprender antropologia*. São Paulo, Editora Brasiliense, 1988.
- LOURDOU, Phillipe. *O comentário nos filmes etnográficos de Marcel Griaule*. In:
- MAMBER, Stephen. *Cinema Verite in América: Studies in Uncontrolled Documentary*. Massachusetts, and London, England, The MIT Press, Cambridge,

- MARGULIES, Ivone. The real in-balance in Jean Rouch's *La Pyramide Humaine*. In: BRINK, Joram ten. (Ed.). *Building Bridges, the cinema of Jean Rouch*. London, Wallflower Press, 2007.
- NACIFY, Hamid. Ethnography and African Culture: Jean Rouch on *La chasse au lion à l'arc* and *Les maîtres fous*. In: BRINK, Joram ten. (Ed.). *Building Bridges, the Cinema of Jean Rouch*. London, Wallflower Press, 2007.
- NIJLAND, Dirk. Jean Rouch: a builder of bridges. In: BRINK, Joram ten. (Ed.). *Building Bridges, the Cinema of Jean Rouch*. London: Wallflower Press, 2007.
- ROUCH, Jean e TAYLOR, Lucien, *A life on the Edge of Film and Anthropology*. In: FELD, Steven. *Ciné-Ethnography / Jean Rouch*. (Visible Evidence, v. 13). Minneapolis, London, University of Minnesota Press, 2003.
- _____. Jean Rouch with Enrico Fulchignoni. *Ciné-Anthropology*. In: FELD, Steven. *Ciné-Ethnography / Jean Rouch*. (Visible Evidence, v. 13). Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 2003.
- _____. In: LEVIN, G. Roy. *Documentary Explorations: 15 Interviews with Film-Makers*. Garden City, NY: Anchor Press-Doubleday & Company, Inc., 1971
- _____. *The Camera and Man*. In: FELD, Steven. *Ciné-Ethnography / Jean Rouch*. (Visible Evidence, v. 13). Minneapolis, London, University of Minnesota Press, 2003.
- _____. "The Cinema of the Future?" In: FELD, Steven. *Ciné-Ethnography / Jean Rouch*. (Visible Evidence, v. 13). Minneapolis, London, University of Minnesota Press, 2003.
- _____. *The mad fox and the Pale Master*. In: FELD, Steven. *Ciné-Ethnography / Jean Rouch*. (Visible Evidence, v. 13). Minneapolis, London, University of Minnesota Press, 2003.
- _____. *The Politics of Visual Anthropology*. Jean Rouch with Dan Georgakas, Udayan Gupta, e Judy Janda. In: FELD, Steven. *Ciné-Ethnography / Jean Rouch*. (Visible Evidence, v. 13). Minneapolis, London, University of Minnesota Press, 2003.
- _____. Interview. apud STOLLER, Paul. *The Cinematic Griot. The Ethnography of Jean Rouch*. Chicago: The University of Chicago Press, 1992.
- _____. *La Pyramide Humaine*. (Scénario)', *Cahiers du Cinéma*, 112, October, 15-27.
- STOLLER, Paul. *The Cinematic Griot. The Ethnography of Jean Rouch*. Chicago: The University of Chicago Press, 1992.

SURUGUE, Bernard. Jean Rouch and the Sacred Cattle. In: BRINK, Joram ten. (Ed.). *Building Bridges, the Cinema of Jean Rouch*. London, Wallflower Press, 2007.

THOMPSON, Christopher. Chance and adventure in the Cinema and Ethnography of Jean Rouch. In: BRINK, Joram ten. (Ed.). *Building Bridges, the Cinema of Jean Rouch*. London, Wallflower Press, 2007.

UNGAR, Steven. *Whose voice? Whose filme?: Oumarou Ganda and Moi, un Noir*. In: BRINK, Joram ten. (Ed.). *Building Bridges, the cinema of Jean Rouch*. London, Wallflower Press, 2007.

FILMOGRAFIA

LA PYRAMIDE humaine. Direção de Jean Rouch. Cinematografia de Louis Mialle. Som de Michel Fano. Edição de Marie-Josèphe Yoyotte, Geneviève Bastide. Filmado em Abidjan, Níger em 1959. Films de la Pléiade. Interpretes: Nadine, Denise, Alain, Jean-Claude, Elola, Nathalie, Dominique, Landry. 1 Filme (90 min) sonoro, colorido, 16mm.

ANEXO

TRADUÇÃO DOS DIÁLOGOS DO FILME

LETREIROS: A Pirâmide humana

Este filme é uma experiência que o autor provocou em um grupo de adolescentes negros e brancos. Após dar início ao jogo, o autor se limitou a filmar o desenrolar das ações.

Jean Rouch: Este filme é sobre a difícil história da amizade entre brancos e negros. Denise e Nadine são atualmente estudantes em Paris. Elas são amigas. Porém, há um ano, na África, mesmo sendo alunas do mesmo liceu, elas não se conheciam. Foi em Abidjan, capital da República da Costa do Marfim, que eu propus aos alunos do liceu de Cocody fazer um filme mostrando, justamente, como poderia ser uma amizade sem nenhum complexo racial.

GRUPO DE FRANCESES

JEAN ROUCH: Não sei se a Nadine contou a vocês o que eu quero fazer...eu gostaria de fazer um filme que mostrasse o relacionamento entre africanos e europeus na turma do penúltimo ano do liceu de Abidjan. Então, pedi à Nadine que os trouxesse aqui, e a Denise virá logo, com os africanos, para vermos, em primeiro lugar, se vocês concordam, e se vocês têm alguma idéia sobre como podemos fazer o filme.

ALUNO: E qual é o verdadeiro objetivo do filme?

JEAN ROUCH: O objetivo do filme é mostrar como, em Abidjan, africanos e europeus podem conviver e se tratar de forma informal⁹³. Certamente será preciso mostrar os prós e contras, e eu serei forçado a escolher, entre vocês, as vítimas, e tanto do lado europeu como do africano, os racistas...

DANI: Isso não nos trará problemas?

⁹³ N.T.: “Se tutoyer”, em francês, significa utilizar a forma ‘tu’ na fala, o que, na prática, implica uma aproximação e um maior grau de informalidade entre os falantes.

JEAN ROUCH: Não, porque eu me responsabilizo pelo roteiro, então se causar qualquer problema, será para mim. É claro que eu pedirei aos racistas que adotem um discurso racista; se eu fizesse um filme sobre ladrões, eu pediria para alguém fazer o papel de ladrão; seria melhor que o roubo ocorresse de fato, mas eu seria cúmplice desse roubo, mesmo estando com uma câmera.

DANI: Então, a princípio, será um filme de amadores?

JEAN ROUCH: Por que de amadores? Não se trata de filme de amador ou profissional...

DANI: Não seria profissional, porque você disse que você começaria conosco, sem saber se somos capazes de fazer isso ou não.

JEAN ROUCH: Bom, é uma experiência que eu faço.

GRUPO DE AFRICANOS

DENISE: Senhor Rouch, o roteiro, por exemplo, já foi feito ou não?

JEAN ROUCH: Não...

DENISE: Não?

JEAN ROUCH: Vou me reunir com vocês e os seus colegas europeus e vamos decidir...há histórias...ao final, decidiremos o que vai acontecer, haverá talvez gangsters, ou talvez...

JEAN ROUCH (EM OFF) : O filme que fizemos dessa forma, em vez de refletir a realidade, criava uma outra realidade. A história nunca aconteceu, mas foi construída ao longo das filmagens; os atores inventavam à vontade suas reações e seus diálogos. A improvisação espontânea era a única regra do jogo.

PROFESSOR (EM OFF) : Silêncio! O senhor queira apagar o que está no quadro e escreva a data de hoje.

'Segunda-feira, 21 de Outubro de 1959.'

NADINE: Eu sou Nadine, e acabo de chegar na África. Sou nova. É a primeira vez que estou numa turma com alunos africanos.

DANI: Dani, eu gostaria de fazer Medicina.

JEAN FRANÇOIS: Jean François, engenheiro.

PUKLI: Pukli

PAUL: Paul, capitão de longo curso.

JAQUELINE: Jacqueline, entomologista.

ALAIN: Alain, engenheiro eletrônico.

JEAN CLAUDE: Jean Claude, vou fazer musicologia.

DENISE: Denise, farmácia.

BACAR: Baccus, professor de filosofia.

ÉLELA: Élela, brilhante carreira política.

REYMOND: Reymond.

DOMINIQUE: Dominique, agronomia.

ALAIN: Medicina.

GENÈVE: Sociologia.

NADINE: Desde o primeiro dia, Alain me acompanha. É um rapaz alto, e não é feio. Ele tem qualidades que o tornam interessante. Ele é atleta, é o melhor nadador. Seu pai está fora da cidade⁹⁴. Ele está sozinho aqui. Alain quer ser engenheiro, viajar, quer barcos, aviões, aventuras, uma garota em cada porto. Alain é um homem blasé. Fazer amor sem amor é absurdo. Durante as férias, no mês de Julho, ele dormiu de verdade com uma garota. Uma sueca sensacional, ele contou, com ar fanfarrão. Enfim, ele vai me mostrar Abidjan. E ir a Abidjan é como estar sempre de férias. Jean-Claude mora com os pais. Ela já tem um carro. Todo dia ele vai à piscina. É lá que encontramos Dani, Alain, Jacqueline, Paul, Puikli. E, sem saber como, eu já faço parte do pequeno grupo. Alain tem razão: Abidjan é a cidade das férias, das férias eternas.

Eu moro numa casa com um grande jardim, à beira da lagoa. Estou quase sempre sozinha. Minha mãe ficou em Paris, e meu pai passa bastante tempo fora da cidade⁹⁵. Felizmente tenho os meus amigos. Meus preferidos são Alain e Jean-Claude. Principalmente Jean-Claude. Fisicamente, prefiro Alain. E Jean-Claude tem um jeito de cachorro sem dono que me comove. Ele tem belos olhos. Não sei o que ele quer. Por exemplo, ele usa como pretexto me ajudar a fazer a lição de matemática, mas ele é pior do que eu nessa matéria. Ele gosta de mim, eu acho. É engraçado, eu gosto que os garotos gostem de mim. Mas não quero flertar com ele. Além disso, não gosto de flertar. Jean-Claude tem aula com nossos colegas africanos desde pequeno. Não sei por quê, mas pergunto-lhe se eles se encontram às vezes fora da escola e Jean-Claude me diz que não. Ele não sabe por quê, mas isso não acontece.

ALUNO: Senhor, por favor... (em inglês) Posso continuar lendo?

⁹⁴ A expressão “en brousse” utilizada no filme pode significar as áreas de savana típicas da África ou simplesmente um espaço não urbanizado, fora da cidade.

⁹⁵ idem

ALAIN: Senhor, por favor, senhor! (em inglês) Esse homem desse tamanho tem voz fina!

ALUNO: Senhor, (em inglês) da próxima vez, não ouça os alunos.

DENISE: Vocês não se calaram, e o basset foi buscar o bulldog. Então, se vocês continuarem, vão ter problemas em breve!

DENISE: Mais uma brincadeira desses garotos. Como eles provocam, esses europeuzinhos. São sempre eles que começam a confusão. O *bac* (exame de admissão) não tem nenhuma importância para eles. Claro, são todos filhinhos de papai.

Eu moro em Bingerville na casa de umas colegas porque meus pais estão na Bretanha. Minha mãe quer que eu seja farmacêutica mais tarde. Talvez eu faça outra coisa: sociologia, por exemplo; gosto muito de tudo o que diz respeito às civilizações primitivas em geral. Mas para isso é preciso primeiro fazer o *bac*. E meus colegas... eu me pergunto o que fazer para que eles entendam que é preciso estudar⁹⁶. Mas não, eles sempre seguem o exemplo dos europeuzinhos, são sempre os primeiros a brigar com eles.

Bacar é um grande esportista. Ele é campeão universitário da Costa do Marfim em salto a distância e em 100 e 200 metros. Seu pai planta café na região de Bouaké. Mais tarde ele quer ser professor de filosofia. Mas para ser professor de filosofia ele terá que estudar!

Reymond é o nosso músico. Ele mora numa vila do outro lado da lagoa. Eu o conheço há muito tempo. Eu o provoço o tempo todo, chamando-o de “Big” por causa dos seus olhos grandes, e ele me chama de “Small”, porque ele me conheceu quando eu era pequena, e para ele, desde então, eu não cresci mais. É um rapaz formidável.

Na nossa turma, sou apaixonada por dois rapazes: Élela e Dominique. Dominique é um pouco esnobe, mas muito gentil. Já o Élela é uma figura. Ele quer ser primeiro-ministro. Nunca nos entendíamos com ele. Ele conta sempre piadas. Ele me chama de sua Dulcinéia, e eu o chamo de meu Dom Quixote: ele faz a corte a todas as meninas. Eu gosto muito dos dois.

Nós, africanos, moramos quase todos em Bingerville. Não é muito bonita, é um pouco suja, mas para nós Bingerville é tudo, é toda a nossa infância, todas as nossas lembranças.

⁹⁶ O verbo ‘travailler’ neste caso é usado com o sentido de ‘esforçar-se’, ‘dedicar-se aos estudos’.

Todos os garotos são apaixonados pela Natalie. Ela é muito bela, e muito gentil. Ela é vendedora de uma boutique. Ela é elétrica, explosiva.

NATALIE: O Élela não vai?

HOMEM: Não se preocupe com isso, minha querida.

DENISE: Para dizer a verdade, não há racismo em Abidjan. Mas nós preferimos ficar entre os africanos. Os europeus não sabem dançar. Preferimos música típica, tcha tcha tcha, reggae. Os europeus só dançam valsa, tango, slow, por horas e horas. É tedioso depois de um tempo. Nadine me disse um dia que, em Paris, ela gostava de ir a lugares que tocavam música típica. Talvez ela goste de vir aqui. Eu vou tentar trazê-la um dia.

DENISE: O que você acha dos alunos da nossa turma este ano?

ÉLELA: Eu não acho que eles são muito simpáticos, principalmente a última que acabou de chegar, Nadine, ela me parece uma pin-up.

REYMOND: Você não pode julgá-la, ela acabou de chegar.

ÉLELA: Eu sou um psicólogo, meu caro Reymond.

OUTROS ALUNOS: Um psicólogo?

ÉLELA: Não sou exatamente psicólogo, mas eu a julguei logo que a vi.

DENISE: Bom, eu não concordo com você, acho que ela é muito simpática.

DOMINIQUE: Ela só fala comigo quando está com alguma dificuldade.

BACCUS: Eu gosto muito dela.

OUTROS ALUNOS: Você gosta muito dela?

BACCUS: É o amor, é o amor.

REYMOND: E Jean-Claude?

ALUNO: Oh, Jean-Claude, esse eu não conheço, mas ele me parece um bandidinho.

REYMOND: Ele é muito simpático.

DENISE: E tem um outro, Alain, que eu acho muito gentil; ele me disse que ele sempre...sempre viveu na África e parece conhecer muito bem os africanos.

ÉLELA: É o cara da cabeça grande? Para mim, ele tem uma cabeça de satã.

Eu desconfio dele. Eu desconfio muito. É da minha natureza. Quando se trata de europeus, eu desconfio. Quando estou com vocês, eu falo com mais facilidade do que com os europeuzinhos; eu os julgo; é difícil, não consigo explicar, é da minha natureza, é a natureza africana, entendem?

DENISE: É engraçado, faz anos que sou colega de classe desses europeuzinhos, mas não sou amiga de verdade de nenhum deles. Por quê? Não nos detestamos, mas ignoramos a presença do outro. É idiota.

JEAN CLAUDE: Sim, vamos à piscina hoje às seis horas.

NADINE: É idiota vir de tão longe e não saber nada sobre a África. Mas eles são interessantes, esses africanos, Dennis, Reymond, Landrille, Baca, e o encenqueiro Élela. Mas eu não posso ir encontrá-los. Eu tenho uma idéia. Vou falar sobre isso com o pessoal. Estou cansada dessa Côte d'Azur, desse grupinho onde contamos sempre as mesmas

histórias e do qual não saímos. Quero fazer uma pergunta. Por que nunca vemos os colegas africanos? Jacqueline, você não quer ser amiga da Denise?

JACQUELINE: A partir do momento em que vivemos na colônia, devemos ficar entre europeus. Os africanos são pouco inteligentes, eles são muito burros.

ALUNO EUROPEU: Bom, eu ignoro esses caras. Eu digo apenas 'bom dia', já que não posso deixar de fazer isso, senão não falamos com eles. Não é que eu não posso vê-los, não é isso, só não me preocupo com eles, eles não existem, só isso.

JACQUELINE: Você está certo de ignorá-los. Veja, esses caras têm quantos anos de civilização? Cem anos, no máximo? E não fizeram nada bom até agora. Eles podem se aproximar de nós, mas...

ALAIN: Eles se aproximam em que sentido?

JACQUELINE: Veja, o que eu entendo por se aproximar... Há alguns que têm muito pouca civilização, muito pouca civilização, mas a questão é que não conseguimos compreendê-los e eles não conseguem nos compreender.

NADINE: E por que você disse que você os deixava no canto deles e que eles não falavam nunca?

ALAIN: Então você não tenta compreendê-los.

JACQUELINE: Não, nós somos tão superiores com relação a eles, as condições de vida deles são tão precárias, eles se contentam com míseros 50 francos por dia e vivem à base de uma raiz de mandioca, enquanto nós precisamos de quanto?

ALUNO EUROPEU: Eles têm todos um tal mamadu, mamadu⁹⁷, sei lá o quê, eles inventaram o quê? Eles inventaram a bomba atômica com a “Buse et Zébu”⁹⁸?

JACQUELINE: Mas os civilizados, quem são os civilizados? Se pensarmos bem...vou te dar um exemplo: um civilizado... sua mulher está grávida, bom, ele vai levá-la para fazer um ultra-som⁹⁹. Aí ele diz: “Minha mulher está grávida, ela vai passar por uma transmissão de rádio”¹⁰⁰. Você acha isso inteligente? É idiota, simplesmente idiota.

NADINE: Não acho isso idiota.

ALUNO: Concordo com a Jacqueline. Esses caras...não, acho que não devemos nos misturar com eles.

JACQUELINE: Nadine, quem é você para falar...você é recém-chegada, há quanto tempo você está na África? Você não pode dizer nada. Se você os conhecesse de verdade...alguém que aprende na escola “O coche e a mosca”¹⁰¹, todo mundo conhece “O coche e a mosca”: “Por um caminho iam...”, e por aí vai. Veja como eles traduzem isso: “Aha, a mosca vem e começa a picar o traseiro deles, e eles começam a correr e a empurrar o coche morro acima; quando o coche chega ao cume, ela já tinha picado todos os traseiros; mesmo sem ter ajudado ninguém, vocês poderiam agradecer o inseto; aha, a mosca não era idiota”¹⁰². Você acha isso inteligente? É idiota, é estúpido.

NADINE: Você decora o que você acha idiota?

JACQUELINE: Decorei? Eu guardei isso, quando ouvimos uma besteira desse tipo acabamos decorando.

⁹⁷ Talvez ele se refira a algum tipo de herói ou feito heróico que é admirado.

⁹⁸ ‘Buse et Zébu’ é uma famosa canção francesa para crianças.

⁹⁹ A palavra que ela utiliza em francês é ‘radio’.

¹⁰⁰ A palavra que ela utiliza em francês é ‘radiodiffuser’.

¹⁰¹ Famosa fábula de La Fontaine

¹⁰² N.T: Jacqueline conta a fábula em verso, numa versão africana.

PAUL: Se há elementos válidos nessa turma, tomemos esses elementos que todo mundo acha válidos, enfim, no que diz respeito ao Alain, ele concorda comigo. Nadine não tem motivos para não concordar. Trazemos esses caras, e fazemos alguma coisa, eles ficam conosco, vemos como eles vão reagir. Não tem problema; sentimos que eles querem fazer alguma coisa. Mas nos opomos por causa de argumentos absurdos como os seus, que não se sustentam.

JACQUELINE: Os meus argumentos são absurdos, senhor? Então eu não te entendo mais. Você, que viveu por tanto tempo entre os africanos, não consegue entender meu ponto de vista. O que você tem na cabeça? Você está cegado por esses africanos? Paul, eu não te entendo mesmo. Se dizemos branco, todos os africanos dizem preto. Você sabe muito bem disso. Você vai para casa, você coloca isto deste jeito, e eles querem deste outro jeito. Por que, se não é só para te contrariar?

NADINE: Mas se eles são tão idiotas, por que eles estão em primeiro lugar em francês, em...?

ALUNO: Porque eles decoram tudo.

JACQUELINE: Mas é besteira, quando não se sabe expor uma opinião, quando não se tem uma explicação própria, que seja interessante, de cunho pessoal, de nada vale. Eu não concordo com vocês. Não, com nada, com nada mesmo.

PAUL: Nós, europeus, brancos, que tivemos uma educação francesa desde que nascemos, chegamos a uma turma de penúltimo ano com caras que tiveram uma educação africana até os seis ou sete anos, e que chegam também ao penúltimo ano. Se levam dois, três ou quatro anos a mais que nós, isso não tem a menor importância. Nós estamos todos, neste momento, num plano de igualdade. Também numa turma na França, há caras que se dão bem e outros que não. E isso, a Nadine, que veio da França, pode afirmar algo parecido. Pegamos os caras com quem nos damos bem, sejam eles brancos ou negros, e os integramos ao nosso grupo.

NADINE: De qualquer forma, eu posso ser uma recém-chegada, mas eu penso como esses garotos, certo? Mas eu faria alguma coisa.

JACQUELINE: Você está errada. Os europeus devem permanecer unidos. Mesmo se não nos damos bem, deve haver certa fraternidade entre nós, porque somos brancos. Eu também gostaria de ser como o Jean-Claude que vê nos negros muita coisa boa, mas eu não consigo. Não é culpa minha, eu não consigo. Quando você vê aqueles que chamamos de ‘civilizados’ voltarem da França com um diploma, é para fazer o quê? É para criar confusão. Eles tentam fazer os negros se insurgirem contra os brancos. E o que nós queremos? Só queremos o bem deles.

ALAIN: Mas você quer o bem deles? Com essa sua forma de pensar? Quando você diz que esses caras não podem fazer nada, que eles nunca farão nada, que é preciso que os europeus fiquem juntos; e você quer o bem deles? Isso me revolta.

JACQUELINE: Você não entende nada.

ALAIN: Entendo, sim. Você diz que nós viemos aqui para ajudá-los, mas nós, os brancos, permanecemos juntos. Não concordo.

JACQUELINE: Nós temos que dar o exemplo.

ALAIN: Para dar o exemplo, eles devem vir conosco. Nós devemos sair juntos.

JACQUELINE: Não, você não entende nada, vocês são todos idiotas!

OUTRO ALUNO: Não, não há o que fazer, eu sou contra a integração como a Jacqueline.

PROFESSOR: O que você fez ontem?

JEAN CLAUDE: Eu não fiz a lição.

PROFESSOR: Por quê? Você está certo de que irá passar no *bac*?

JEAN-CLAUDE: Sim, tenho certeza.

PROFESSOR: Senhor, está na hora, você tem sorte, senhor Jean-Claude. Nos vemos na semana que vem.

ALUNO: Salvo pelo gongo.

ALUNO AFRICANO: Não adianta, não é a primeira vez.

NADINE: Tchau, Denise.

ALUNOS: Tchau Nadine.

NADINE: Tchau.

DENISE: Estude bem a lição da próxima vez.

OUTROS ALUNOS: Hasta la vista.

ALAIN: Denise, quero te dizer, em nome de todos os meus colegas, que nós gostaríamos de poder ver vocês mais vezes, de sair juntos, não sei, de encontrar vocês; gostaríamos que europeus e africanos convivessem mais.

Concordo, nós também tínhamos pensado nisso.

ALAIN: Vocês também tinham pensado nisso?

DOMINIQUE: É uma boa idéia.

Vamos sair...?

ALAIN: Amanhã?

ALUNO: Sim, acho que amanhã, mais tarde.

ALAIN: Tchau, Baccus tchau, tchau rapazes.

DENISE: Vocês ouviram o que o Alain disse? Vocês ouviram?

ALUNOS: Sim.

ÉLELA: Não sei, não sei se não está muito cedo para essa iniciativa, porque primeiro é preciso saber se eles não nos chamam porque querem que nos misturemos a eles para rir de nós e conhecer nossos defeitos, e depois se servir disso como caricatura; quando entrarmos na sala, eles vão dizer: “Aí está, nós convidamos os negros, mas veja o que eles fizeram, como se portaram conosco”

DENISE: Está vendo, Élela, é isso que não gosto em você. Toda vez que se trata dos brancos, você desconfia sempre, você parte do princípio que nós não podemos nos dar bem com eles. Não é verdade.

ÉLELA: De uma hora para a outra, eles querem sair com a gente, para se divertir. Isso me parece estranho. Nós estamos no liceu há tanto tempo e nenhum deles havia feito antes essa proposta. Então, hoje ele vem fazer a proposta, e não vamos entrar de cabeça se saber exatamente o que eles querem.

DENISE: Talvez eles tenham tido a intenção de tentar, mas não tiveram coragem porque disseram: “Ah, não vai dar certo”. E a Nadine está aqui. Se a Nadine tivesse isso em mente, ela já teria pensado nisso. Ela não teria dado o primeiro passo.

ÉLELA: Uma coisa, Denise. Você os está defendendo. Eu entendo que talvez você nutra alguns sentimentos por eles. Me desculpe. Talvez, eu não sei.

LANDRILLE: É uma mulher sensível.

Intenção de tentar ou não, eu digo que devemos deixar essas pessoas onde elas estão. Não sei o que eles têm a dizer, mas eu digo tudo o que penso. Eu acredito que a amizade entre europeus e africanos não passa de uma comédia, um simulacro, e são pessoas com as quais convivo desde a sexta série, porque desde a sexta eu tenho aula com os europeuzinhos. Nunca tentei compreendê-los e não quero compreendê-los.

BACCUS: Então é este o ponto. A convivência entre nós e os branquinhos não é possível.

LANDRILL: Não é isso que pedimos.

ÉLELA: Não, não é isso que pedimos. Nós não ligamos.

BACCUS: Isso seria realmente....uma pena.

REYMOND: Você acha que com esse encontro, você vai conseguir fazer alguma coisa na nossa aula? Desde que você entrou na escola, desde que você entrou no liceu, você já viu os europeuzinhos falarem com você? Se não é só por interesse, eles vêm pedir sua lição na aula, porque eles precisam fazer a lição deles; aí eles te dirigem a palavra. É isso que acontece. Não tentamos entender.

ÉLELA: São pessoas com as quais não podemos fazer nada. Devemos desistir deles.

LANDRILLE: Não precisamos da amizade deles. Porque, imagine, estamos todos na aula, depois de um exercício de francês - porque é nessa área que eles duvidam do nosso valor – depois do exercício de francês, o professor me chama e diz: “Landrille, você tirou 12.” Eu fico contente com o meu trabalho, vou pegar minha nota, e vejo o colega no canto. Eles não podem suportar que o francês, que é a língua materna deles, sua língua de origem, não

podem suportar que eu, que não sou francês e que só comecei a aprender essa língua aos 7 anos, possa fazer um trabalho de francês melhor que eles. Minha lição de matemática, minha lição de inglês andam por toda parte, eles só copiam, passam o tempo todo copiando.

DENISE: Tem alguns que são assim, mas não venha me dizer que todos os alunos da turma copiam.

LANDRILLE: Não estou dizendo que...

DENISE: E não venha me dizer que todos são ingratos. Há alguns que são generosos. Há aqueles com quem poderíamos trabalhar bem.

LANDRILLE: Generosos ou não, eu te digo, eu não quero ser generoso. Digo não e não.

DENISE: Landrille, escuta, se todo mundo fizesse como você, você acha que conseguiríamos fazer alguma coisa? Você e eu, nós somos da mesma raça? Não! E isso não nos impede de nos entendermos. Nós nos damos muito bem. Se eles dizem também: “Não conseguimos entender os africanos”, essas coisas idiotas, nunca conseguiremos fazer o que quer que seja.

LANDRILLE: Você acha que eles não dizem isso?

REYMOND: O que eles dizem é que ao tentar branquear a cabeça de um negro perde-se sabão. Nesses termos.

DENISE: Reymond...

REYMOND: Escute, me deixe...

DENISE: Você julga todos os europeus com base naqueles com que você convive. Não se deve tomar partido totalmente a favor ou totalmente contra. Entre os europeus, há aqueles

com os quais não podemos fazer nada, eles nunca mudarão, mas há outros que querem fazer alguma coisa, que não são extremistas.

ÉLELA: Vamos parar com todas essas questões; aqueles que quiserem ir com os europeus, vão com os europeus; eu não tenho confiança nessa forma de contato; não vou mudar minha posição.

DENISE: Élela, Élela...

REYMOND: Enquanto você não conseguir fazer uma síntese das duas civilizações, você não chegará a lugar algum, e os europeus estão imbuídos desse princípio...Não concordo com esse princípio.

LANDRILLE: Denise quer que a gente vá com esses europeuzinhos, nós podemos ir para te agradar, mas não te prometemos nada.

DENISE: É a primeira vez que vou à casa da Nadine. Ela não parece ser como os outros. Não vamos nos precipitar também, ela acabou de chegar. Ela é certamente gentil, mas ela parece tão ausente.

NADINE: Você chegou fácil?

DENISE: Como diz Élela, é uma garota-ar-condicionado.

NADINE: Eu estava na piscina e achei que você não viria, então fiquei aqui...

DENISE: Estou um pouco atrasada, estava fazendo a lição de casa.

NADINE: Não tem problema. Sabe, ontem, quando te falei para vir na minha casa, eu tinha quase certeza que você não viria.

DENISE: Por que não?

NADINE: Porque é a primeira vez que uma africana vem na minha casa.

DENISE: Já era hora de isso acontecer.

NADINE: É verdade.

LANDRILLE: Está bom.

JEAN CLAUDE: E você, o que você toca no violão?

LANDRILLE: Eu toco esta canção africana. Se você quiser ouvir...

JEAN CLAUDE: Sim, sim. Assim.

LANDRILLE: Eu toco normalmente.

JEAN CLAUDE: Se você toca normalmente, é uma peça.

NADINE: Nós nos divertimos bem mais do que antes. Mas a Denise às vezes fica muito séria. Ela fala com os outros sobre coisas que não entendo muito bem. Apartheid, apartheid. É a primeira vez que ouço essa palavra. O que é apartheid, Denise?

DENISE: Apartheid é a política de segregação praticada pelo governo da África do Sul. É estranho a Nadine não saber o que é apartheid. Tenho certeza de que, para a maioria dos franceses, essa palavra não quer dizer absolutamente nada. Aliás, para muitos africanos e europeus, apesar de todo lugar ser como aqui; não se imagina que, em algum lugar no mundo, as pessoas são consideradas animais, não têm os mesmos direitos que as outras, não têm o direito de ter uma casa porque são negras.

NADINE: Não consigo esquecer nossa conversa no estádio. Que horror. Enfim, aqui isso não existe. Porém, naquele dia, aprendi que em Abidjan também existe racismo. Em frente ao correio, encontro a Natalie. Ela está irritada porque uma vendedora a tratou por “tu”. “Ela me disse ‘tu’ porque eu sou negra, mas ela tratava de maneira mais formal (com ‘vous’) todos que eram brancos como ela”. “Escute, Natalie, não tem problema. Vamos contar para os colegas”. “Denise contou isso para Élela no estádio. Os dois deram ótimos conselhos. Eles te dirão a opinião deles sobre essa vendedorzinha da loja”.

ÉLELA: Acho que isso é discriminação racial.

NADINE: Eu acho que se elas te tratam por ‘tu’ é porque elas não estão acostumadas, e elas fazem isso inconscientemente. Não é por mal, não é de propósito.

DENISE: Não é por mal, mas isso irrita as pessoas.

NADINE: É claro, mas ela não percebe isso.

ÉLELA: É preciso que ela perceba isso. Não entendo. Ou colocamos uma placa na entrada: ‘Quando você entrar, dirija-se a todos por ‘senhor/senhora’. Colocamos uma placa enorme: ‘Senhor/Senhora’. Assim, ela vai perceber, e vai dizer ‘senhor/senhora’ para todo mundo, até para um cachorro que entrar.

DENISE: Nadine, por exemplo, você encontra alguém. Você não o conhece e ele não te conhece. Se essa pessoa te tratar por ‘tu’, supondo que seja também um europeu, o que você vai pensar desse homem? Você vai achar que ele é mal-educado, e isso vai te chocar. Bom, é a mesma coisa para nós. E para nós, isso não apenas nos choca – nós dizemos ‘eles são mal-educados’ – mas nós sabemos...enfim, é uma história de complexo.

LANDRILLE: É racismo, porque não há motivo para tratar por ‘tu’ alguém que não se conhece.

ÉLELA: E principalmente quando se trata de um africano.

DENISE: Eles acham que estão tratando com primitivos, com pessoas inferiores. Mas precisamos dizer que os tempos mudam, é preciso que eles se adaptem.

NADINE: Mas você já percebeu, Denise, que em geral, quem trata os negros por 'tu' são os branquinhos

ÉLELA: Você esqueceu o qualificativo, você diz 'os branquinhos', mas é 'os branquinhos nojentos'. Entendem? 'Branquinhos nojentos'.

JEAN CLAUDE: Eu acho que essas vendedoras que trabalham aqui são racistas, e vêm para cá imbuídas dos antigos princípios dos colonizadores, pessoas que vieram para as plantações e que exploraram os africanos. Mas isso não quer dizer que tenham razão, e esses caras, na minha opinião, são as pessoas nefastas da África, e que deveríamos expulsar. O que é certo é que estamos todos reunidos hoje aqui, então há uma maneira de fazer alguma coisa.

DENISE: Somente não fazer os outros compreenderem, nem todo mundo pensa como você. É esse o problem. Se todo mundo pensasse como você, daria certo.

LANDRILLE: As pessoas, vendo-nos passear juntos todo dia, vão sentir que os europeus e os africanos estabeleceram uma relação. E eles podem aprender com o nosso exemplo.

PROFESSOR: ...e peço que escutem este belo poema. A pirâmide humana.

JEAN CLAUDE: *Quando jovem, abri meus braços à pureza. Foi uma batida de asas no céu da minha eternidade, uma batida apaixonada que bate nos peitos conquistados. Eu não podia mais cair. Amando o amor. Na verdade, a luz me ofusca. Olho bastante, para mim, para ver a noite, toda a noite, toda a noite. Todas as virgens são diferentes. Sonho sempre com uma virgem. Na escola, ela está na minha frente, com um avental preto.*

Quando ela se vira para me perguntar a solução de um problema, a inocência de seus olhos me confunde a tal ponto que, sentindo pena da minha perturbação, ela passa os braços em volta do meu pescoço. Em outro lugar, ela me deixa. Ela entra num barco. Nós somos quase estrangeiros para o outro, mas sua juventude é tamanha que o seu beijo não me surpreende. Ou, quando ela está doente, é a sua mão que eu envolvo entre as minhas, até morrer, até acordar. Eu corro o mais rápido possível para esse encontro, e receio não ter tempo de chegar antes que outros pensamentos me arranquem de mim mesmo. Certa vez, o mundo iria terminar e nós viveríamos do nosso amor. Ela buscou meus lábios, com movimentos da cabeça lentos e carinhosos, e eu acreditei naquela noite que eu a conduziria ao dia seguinte. E é sempre a mesma confissão, a mesma juventude, os mesmos olhos puros, os mesmo gestos engenhosos de seus braços em volta do meu pescoço, o mesmo carinho, a mesma revelação. Mas nunca é a mesma mulher. Pessoas disseram que eu a encontraria durante a vida, mas sem reconhecê-la. Amando o amor.

DENISE: A pirâmide humana. Foi nesse dia que tudo começou. Foi nesse dia que a poesia entrou em nossos corações como um veneno maravilhoso. A poesia e o amor. E Nadine teve que pegar uma bicicleta emprestada e partiu com Bacar.

BACCUS: ...no bac por escrito. Você sabia?

NADINE: Não.

BACCUS: É o novo bac que vão criar em partes. Isso não me interessa.

NADINE: Sim, vai ser muito difícil.

BACCUS: Sabe, quando fui pedir esta bicicleta, meus colegas me criticaram, eles já dizem que me apaixonei por você. São idiotas.

NADINE: Um passeio de bicicleta não é nada tão romântico.

BACCUS: O que você pensa sobre o casamento entre africanos e europeus?

NADINE: Não sou contra. Mas, pessoalmente, sei que, não sei, eu não me casaria com um africano.

BACCUS: Isso pode acontecer, não?

NADINE: Não sei, se um dia eu me apaixonar de verdade por um africano, vamos ver o que vai acontecer, mas...

BACCUS: Sabe, o amor é cego.

NADINE: Claro.

DENISE: E o Alain, ele fala sobre filosofia também?

NADINE: Não, com o Alain não é a mesma coisa. Ele é um futuro engenheiro. Ele passa o tempo contando sobre as viagens que ele fará no futuro. Ele me leva ao seu navio encalhado.

DENISE: E então é verdade que ele é capitão de um navio encalhado?

NADINE: Sim, é verdade. Esse navio é formidável. Quase dá medo. Alain é um garoto, mas ele é ao mesmo tempo muito jovem e muito velho. Mas no seu navio ele é outro. Gosto quando ele está no navio.

DENISE: Por quê?

NADINE: Porque ele esquece todas essas histórias de flerte, de meninas, e ele se torna um pouco um garotinho, sabe?

*Quando andas com tua saia larga varrendo o ar,
Pareces até uma bela nau que ganha o alto mar,
Carregada de anáguas, ao sabor do vento,
Num ritmo suave, e preguiçoso, e lento.
Sobre o pescoço largo e redondo e os vastos ombros,
A tua cabeça se pavoneia com deliciosos assombros;
Ar triunfante e cheia de uma graça mansa,
Prossegues teu caminho, majestosa criança.*

NADINE: O que ele vai pensar? Ele não vai imaginar que é por causa dele que estou nesta canoa. Tenho a impressão que este passeio lhe deu a idéia de um passeio romântico. Mas não quero que ele imagine que possa haver outra coisa que não amizade entre nós.

DENISE: Você deveria perceber que todos os garotos dessa idade só pensam em flertar. Basta que uma menina lhes sorria para eles imaginarem que fizeram...uma conquista.

NADINE: Sim, mas daí, infelizmente, não pode nem existir amizade entre nós. Se não podemos nem ao menos ser gentis com um rapaz...

DENISE: Eu sei, Nadine, não te critico por você ter ido ao passeio de canoa. É que a tua atitude, todas as tuas atitudes com esse rapaz são equivocadas. Você é muito doce, mais do que deveria ser.

NADINE: Sim, mas eu não queria que houvesse algo que nos parasse, e que pensássemos o tempo todo em outra coisa. Quando somos amigos, ficamos juntos, não sei, não pensamos em outra coisa. Somos livres uns com os outros.

DENISE: E Jean-Claude? Acho que é dele que ela gosta mais. Embora ela negue, Nadine não se sente atraída por ele. De qualquer forma, isso não me diz respeito. Mas o que eu não quero é que Nadine faça pouco caso dos meus amigos.

JEAN CLAUDE: ...não que a gente flerte, não é isso, mas que a gente possa vir, como hoje, neste meu lugar de retiro; e principalmente que esse retiro seja só nosso, que ninguém mais saiba...

NADINE: Mas é claro, não vou contar a ninguém.

No bosque, há um pássaro, seu canto te faz parar e enrubescer.

Há um relógio que não toca.

Há uma fenda com um ninho de aves brancas.

Há uma catedral que desce e um lago que sobe.

Há um pequeno carro abandonado no bosque ou que desce o caminho correndo, envolto em fitas.

Há um grupo de pequenos comediantes fantasiados, vistos na estrada através do bosque.

Há, por fim, quando se tem fome e sede, alguém que te caça.

ALAIN: Eu queria te falar de uma menina que me agrada.

ÉLELA: Uma menina?

ALAIN: Sim, Natalie. Você pode me apresentá-la? Me levar na casa dela?

ÉLELA: Você se engana, meu caro amigo.

ALAIN: Por quê?

ÉLELA: Porque eu tenho os mesmos sentimentos pela Natalie que você.

ALAIN: Sim, mas eu não...

ÉLELA: Não tem essa de amigo. Não, isso eu não admito.

ALAIN: Não posso te pedir esse favor?

ÉLELA: Nunca, meu caro. Isso não é um favor.

ALAIN: Não é um favor? O que é, então?

ÉLELA: Não sei, mas não é um favor. Não consigo definir a palavra, mas não é um favor.

ALAIN: Que chato.

ÉLELA: Você deveria perguntar isso a um cara qualquer.

ALAIN: Eu, pedir isso a um qualquer um, eu peço a um amigo...

ÉLELA: Justamente, eu não quero fazer esse favor a um amigo.

ALAIN: Eu não sabia que você tinha esses sentimentos pela Natalie.

ÉLELA: Mas você devia saber que há muito tempo eu ando atrás dela.

ALAIN: Mas você anda atrás da Natalie, da Nadine, da Denise, de todo mundo, e você não tem ninguém!

ÉLELA: Sabe, meu coração é muito dividido. É o coração de um africano.

ALAIN: O coração de um africano?

ÉLELA: Sim, e você sabe bem anatomia, você estudou isso, nem preciso te dizer: você sabe que o coração tem ventrículos e aurículas. Logo, se há ventrículos e aurículas, eu me permito alojar cada moça num ventrículo e numa aurícula. Tenho quatro!

ALAIN: Posso te pedir para arranjar um espacinho para mim num dos teus ventrículos ou aurículas?

ÉLELA: Tudo bem para mim.

ALAIN: Obrigado.

ÉLELA: Mas não pense que, nas minhas aurículas, você será colocado no mesmo lugar onde está a Natalie.

ALAIN: Não, mas o que podemos fazer...

ÉLELA: Sim?

ALAIN: O que podemos fazer é: cada um de nós dá em cima da Natalie, e que ganhe o melhor. Você quer fazer uma aposta? Eu te aviso que se eu perder, eu te mato.

ALAIN: Não, aí é idiota. Se você quiser, apostamos uma garrafa de champanhe e depois a bebemos com a Natalie.

ÉLELA: Você saiu com a Natalie?

ALAIN: Sim, eu a vi ontem à noite.

ÉLELA: Seu canalha. Você dormiu com ela.

ALAIN: Você não sabe de nada.

ÉLELA: Como?

ALAIN: De jeito nenhum.

ÉLELA: Você não dormiu com ela? Mas você conseguiu sair com ela.

ÉLELA: E a aposta?

ALAIN: Sim, a aposta.

ÉLELA: Como fazemos?

ALAIN: Bom, vou desistir da aposta, porque fizemos a aposta com a intenção de sair com a Natalie, mas meus sentimentos com relação a ela mudaram completamente; a princípio, eu ganharia essa aposta, mas vamos desistir. Entende? Não quero que isso seja uma aposta agora.

DENISE: Que afetação e pretensão!

ÉLELA: O que você quer?

DENISE: Te dizer...

ÉLELA: Ah! Meu Deus, eu te peço, antes de falar, pegue este lenço,

DENISE: Como?

ÉLELA: Cubra esse seio que eu saberia ver: as almas são feridas por objetos similares, e isso traz à tona pensamentos culposos.

DENISE: Você é bastante sensível à tentação. E a carne, sobre os seus sentidos, impressiona? Certamente não sei que calor o toma: mas a desejar, eu não me apresso; e o verei tão nu de cima a baixo, que toda sua pele não me tentaria.

ÉLELA: Inclua em seu discurso um pouco de modéstia, ou vou abandonar já o jogo.

DENISE: Não, não, sou eu que...

REYMOND: Élela, você faz a corte. É preciso tomar cuidado com a pronúncia.

DENISE: Estou cansada.

ÉLELA: Não aguento mais. Todo mundo ganhou menos eu.

REYMOND: Ó bela, ela dorme, Ó frágil, ela morre. Rosado ou fechado, o beijo, o beijo.

ÉLELA: A “nouvelle vague” de poetas africanos.

DENISE: É Victor Hugo.

REYMOND: Não é Hugo.

ÉLELA: E quem disse que Victor Hugo não era africano?

NADINE:]Sabe o que vou fazer? Vou convidá-los a uma festa surpresa. Você acha que vai dar certo?

JEAN CLAUDE: Acho que sim.

ALAIN: Uma hora isso tem que acontecer.

NADINE: Bom, eu posso começar.

ALAIN: Claro.

NADINE: Então, quem vamos convidar?

JEAN CLAUDE: Na minha opinião, todo mundo do grupo. Tem a Denise...

NADINE: Denise.

JEAN CLAUDE: Mas a Denise não...

ALAIN: O que você acha? Sim?

NADINE: Pukli. Você não acha que ele vai criar confusão?

JEAN CLAUDE: Não, certamente não.

NADINE: Não? Bom, convidamos Pukli.

ALAIN: Esses caras são inteligentes, eles não têm as mesmas ideias que nós, mas são inteligentes.

NADINE: Claro, mas com as opiniões deles...é difícil...

JEAN CLAUDE: Bom, as opiniões deles...é preciso tentar convencê-los.

NADINE: Está certo. Quem mais?

JEAN CLAUDE: Bem...

NADINE: Jean-François?

JEAN CLAUDE: Bom, a princípio sim...

NADINE: Sim, ele sim. Você acha que eu devo convidar aquela metida, a Jacqueline?

JEAN CLAUDE: Não há razão para...Por que não?

NADINE: É que ela é tão hostil...

JEAN CLAUDE: Se ela é tão hostil, os outros africanos não precisam acompanhar os europeus.

NADINE: Você viu como ela é?

JEAN CLAUDE: Basta ser inteligente.

ALAIN: ...ser inteligente porque...

JEAN CLAUDE: Ela critica tudo o que fazemos.

ALAIN: É o de menos.

JEAN CLAUDE: Todo mundo da turma tem amigos com problemas.

NADINE: Vamos para a água?

ALAIN: Com prazer.

JEAN CLAUDE: Vocês vão para a água? Eu encontro vocês depois. Tchau.

ALAIN: Até mais tarde.

NADINE: Amanhã à noite vocês vêm por volta das oito e meia e nós vamos à festa surpresa.

DOMINIQUE: Tudo bem, vamos vir.

NADINE: E não esqueçam de ir pegar a Natalie porque ela não sabe onde eu moro.

ÉLELA: Tudo bem.

DOMINIQUE: Vamos vir com ela.

ÉLELA: Tudo bem. Na verdade, nessa festa surpresa, quem de nós vai dançar com a Denise?

DOMINIQUE: Claro que sou eu.

ÉLELA: Por quê? Você tem seus motivos. Por que você quer dançar com a Denise?

DOMINIQUE: Porque me faz bem dançar com a Denise.

ÉLELA: Você acha que só te faz bem dançar com a Denise? É um prazer para você dançar com a Denise?

DOMINIQUE: Um prazer, é claro.

ÉLELA: Você a vê como um objeto, então?

DOMINIQUE: Não como um objeto.

ÉLELA: Para mim, é diferente.

DOMINIQUE: Qual é a diferença?

ÉLELA: Tenho sentimentos nobres com relação à Denise. E não quero ver você dar em cima dela na festa surpresa.

DOMINIQUE: Então você vai babar.

ÉLELA: Tome cuidado.

DOMINIQUE: Te cuida.

BACCUS: Sabe, desde que você chegou, tenho muita simpatia por você. Você vai me perguntar talvez por quê. É porque eu percebi que você não tem o mesmo caráter que os outros colegas, e que você tentava entender os outros, e é por isso que eu me aproximo de você. Isso te incomoda?

NADINE: De forma alguma.

BACCUS: Enfim, eu gosto muito de você, e você, o que acha de mim?

NADINE: Você é muito gentil.

JACQUELINE: É um bom contraste.

BACCUS: Contraste?

JACQUELINE: Entre brancos e negros.

JACQUELINE: Tem seu charme.

BACCUS: Sim, é charmoso, afinal estamos na África.

ÉLELA: E esse clima de alegria?

DENISE: Em vez de se divertirem, eles flertam.

ÉLELA: Bom, mas é um clima de alegria.

NADINE: O que houve?

REYMOND: Enquanto você dormia um pouco, Jean-Claude e Alex brigaram. É um pouco idiota, eu acho, é um pouco idiota, não? Por que você não os repele?

NADINE: Primeiro, foi por preguiça, e também gosto de deixar as pessoas me cortejarem.

REYMOND: Essa atitude não me agrada. Não estou acostumado. Acho que...eles não são sérios. Eu quero te propor algo. A gente poderia sair esta noite, ir passear na cidade.

NADINE: Tudo bem, vamos.

NADINE: Veja, que belo. Um relógio eletrônico.

REYMOND: Veja, o general de Gaulle.

REYMOND: Sabe, quando eu era pequeno, aos sete anos, deixei meus pais e morei com meu tio. Eu vim a Abidjan e desde 48 vivo aqui.

NADINE: E o seu pai morreu, não é?

REYMOND: Sim, perdi meu pai em 54.

NADINE: E desde então você mora sozinho com seu tio?

REYMOND: Sim, sou só eu e meu tio. É assim.

REYMOND: Tive uns colegas, uns colegas de classe. Só isso. Alguns amigos, sim, garotos.

NADINE: E meninas?

REYMOND: Meninas, não. Nunca tive. Enfim, já tive colegas, mas nunca amei de verdade. É isso.

NADINE: Sabe, meu pai está sempre fora da cidade. Nunca cuida de mim. Ele me deixa sempre sair, nunca me pergunta nada; tenho o direito de fazer o que eu quiser, de sair quando eu quiser, de chegar a qualquer hora. Nunca o vejo. Sabe o que é formidável? É que eu posso realmente confiar em você. Estou com sono.

REYMOND: Descanse.

NADINE: *Uma bela manhã, entre pessoas muito gentis, um homem e uma mulher altaneiros apregoavam em praça pública: “Meus amigos, quero que ela seja rainha!” “Eu quero ser essa rainha.” Ela ria e tremia. Ele falava aos simpatizantes da revelação, da prova finalizada. Eles desfaleciam um pelo outro. Com efeito, eles foram reis, por toda a manhã em que as rubras tapeçarias se elevaram sobre as casas, e por toda a tarde, em que caminharam ladeando os jardins de palmas.*

DENISE: O que você está fazendo, Jean-Claude?

JEAN CLAUDE: Estou chateado.

DENISE: Qual é o problema?

JEAN CLAUDE: Não consigo suportar.

DENISE: Por causa da Nadine?

JEAN CLAUDE: Sim.

DENISE: Oh.

JEAN CLAUDE: Agora eu reconheço que foi idiota brigar, mas eu estava muito irritado porque...há um elemento que ninguém entende, eu te expliquei isso, mas é isso que me está me deixando triste hoje. Sabe, tem uma casa abandonada atrás de onde eu moro, no fundo. Para essa casa levei meu piano e meu violão. E é lá que eu vou quando quero ficar sozinho, quando não aguento mais. E levei a Nadine lá. Quando me lembro que a levei lá, nessa casa, e depois ela vai embora, fica com o Bacar, o Alain dança com ela, ela está com todo mundo; não entendo mais. Todo mundo pensa que a Nadine nutre uma paixão por um ou pelo outro, mas a verdade é que, como ela é uma pessoa muito doce, é fácil se abrir com ela. E tenho certeza que ela vai contar esse segredo. Depois de tudo o que vivemos. Ela vai contar pelo simples motivo...

DENISE: Ela não faz isso de propósito, ela o faz sem se dar conta.

JEAN CLAUDE: O que é ainda mais grave, porque ela me machucou muito e se ela não se dá conta, eu me pergunto até onde isso pode chegar.

DENISE: Élela e Reymond não queriam que nós saíssemos com vocês. Foi preciso insistir. Você não acha que, vendo isso, eles vão dizer: 'Sim, nós tínhamos razão. Nunca deveríamos ter saído com os europeuzinhos'. Eles misturam sempre histórias de mulheres com histórias de amizade, isso não dá certo.

JEAN CLAUDE: É por isso que deu nisso. Embora estivéssemos separados, a Nadine achava, no começo, que ela poderia nos reunir. E é ela que vai nos separar.

DENISE: Acho que não. Em quinze dias ou três semanas, você já vai ter esquecido isso.

JEAN CLAUDE: Acho que sim.

DENISE: Você vai ver, ela vai tentar corrigir o que fez. Vamos.

JACQUELINE: Oi Nadine, você só fica com os africanos, só faz isso.

NADINE: Como?

JACQUELINE: E como foi sua festa surpresa, você os fez acreditar na sua seita, não?

NADINE: Você só pensa maldade.

JACQUELINE: Eu só penso maldade? Vejamos. A sua situação, você não percebe o que fez, Nadine? A senhorita reuniu africanos e europeus. E você acredita nisso? Você dorme com eles e vai ver como vão te tratar. Você vai ser aquela desclassificada que vai ganhar a vida na calçada com eles em Paris. Volte para o seu país, não sei o que você está fazendo aqui. Sua recém-chegada nojenta.

NADINE: O que você quer que eu te responda? Você não pensou por um instante que não aconteceu nada, que pode haver uma amizade entre nós?

JACQUELINE: Claro, senhorita, ela deu as costas, fez isso enojada. 'Ó, não, não quero os europeus. Os europeus não são interessantes, são os africanos que contam'. Meu Deus, está na cara que ela vem de Paris, recém-chegada imunda. Você é nojenta.

NADINE: E você, o que fez?

JACQUELINE: O que eu fiz? Eu me diverti, como bons colegas podem se divertir.

NADINE: Como podem flertar, como podem flertar com qualquer um em todos os cantos.

JACQUELINE: Não, não é para a minha idade, é só o que eu penso.

NADINE: E eu, não posso, com a minha idade, ser amiga de alguém?

JACQUELINE: Mas quem disse que você é amiga, não pode existir amizade entre europeus e africanos. Isso não pode, Nadine, não pode.

NADINE: Isso é idiota.

JACQUELINE: Idiota é você. Não sei o que você está fazendo aqui, só sei que você faz mal a nós, europeus. E você, quem se importa? Uma entre mil. Nós sabemos que, em Paris, isso causa impressão, eles são os senhores africanos, só eles contam. Mas aqui, o mal que você nos faz. Eles nos respeitam no liceu, sim, nós seremos respeitados. Aprendem a nos tratar todas assim, como você. Não, não, NADINE. Um bom conselho: faça suas malas e volte a Paris. Nós não queremos uma garota como você entre nós. Você não é interessante. Vai embora.

REYMOND: Ele estava falando da Nadine. Desde de manhã, ele me faz perguntas.

BACCUS: Sabe o que ele fez? Ele sabe bem que eu sou....um amigo...

REYMOND: O que, o que, diga...

BACCUS: Um amigo da Nadine, ele sabe muito bem, e ontem à noite, durante a festa surpresa, eu o vi flertar com ela, e sendo um grande amigo como ele é para mim, eu acho que não é certo. No teu lugar, eu estaria envergonhado.

REYMOND: Mas você nunca me disse que você tinha alguma coisa com a Nadine.

BACCUS: Você sabia muito bem, eu não precisava ter falado.

REYMOND: Uma colega de turma, nada mais, uma colega de turma. Ela te ama? Me diga a verdade, ela te ama?

BACCUS: Acho que sim.

REYMOND: Pelo que ela me disse ontem à noite, sinceramente acho que ela não te ama. Mas ela me disse muitas coisas. E eu não preciso te contar isso. É pessoal, não preciso te contar o que conversamos.

BACCUS: Ela está flertando com um outro ou não?

REYMOND: Comigo.

BACCUS: Com você?

REYMOND: Sim.

BACCUS: Sinceramente?

REYMOND: Estou falando a verdade.

BACCUS: Agora essa.

DENISE: Foi a própria Nadine que te disse que te amava?

REYMOND: Sim, foi ela que me disse.

DENISE: Porque, então, essa história da Nadine, eu queria falar com a própria Nadine. Ela é gentil com todo mundo, só que isso está causando confusão.

DENISE: Em inglês, estou bem avançada, em matemática, comecei há pouco tempo, e a física me cansa.

NADINE: Bom, eu comecei pelo francês, e vou deixar para depois a matemática e a física. Você se divertiu na festa surpresa?

DENISE: Sim.

NADINE: Você falou sobre isso com os colegas?

DENISE: Sim. Eles estavam contentes. Acharam o ambiente formidável.

NADINE: Não sei se foi tão bom.

DENISE: Sim, todo mundo se divertiu.

NADINE: Havia alguma coisa, um mal-estar, não sei o quê, uma rivalidade.

DENISE: Sobre isso, eu queria falar com você sobre uma coisa. Sabe, fiquei muito decepcionada com o seu comportamento. Primeiro, foi o Alex e o Jean-Claude que brigaram por sua causa, e agora é o Reymond e o Baccus. Eu fui ver o Reymond, que está brigando com o Baccus, por sua causa, porque cada um afirmava ter conquistado você. Então eu disse que viria te ver e te perguntaria o que você acha, e que você teria que escolher.

NADINE: O que você quer que eu faça? Eu não provoquei esses garotos.

DENISE: Mesmo se você não os provocou, eles fazem investidas, e você aceita; você os encoraja, de certa maneira; então, eles têm esperanças. É isso que critico em você. Mas por que você faz isso? Você não vai me dizer que você gosta de todos ao mesmo tempo?

NADINE: Sim, eu considero todos ótimos colegas, mas nunca dei nenhuma esperança sobre qualquer outra coisa.

DENISE: O Reymond chegou a me dizer que você aceitou casar com ele no futuro.

NADINE: Não, nós conversamos, ele falou de sua família, seus amigos, de sua infância, de sua vila; e eu fiz o mesmo. Nós nos damos muito bem, somos muito amigos. Não há nada além disso entre nós.

DENISE: Você tem certeza?

NADINE: Sim, claro.

DENISE: Eu prefiro assim, mas tenha cuidado no futuro.

NADINE: Sim, terei cuidado. Vamos voltar.

BACCUS: O que você está fazendo aqui?

DENISE: Estou comprando bananas. David está ficando cada vez mais caro, você sabia? Um pouco de bananas, este preço! Estou contente de ter encontrado você. Fui ver a Nadine e perguntei o que ela pensava de você. Sinto muito, mas ela me disse não ter nenhuma afeição especial, e que considerava vocês dois apenas bons amigos.

BACCUS: Isso quer dizer que não temos mais o direito de amá-la?

DENISE: Bom, você pode amá-la se quiser, mas você vai estar sozinho. Seria melhor esquecê-la.

BACCUS: É difícil quando se ama...

DENISE: De qualquer forma, essa história...

PROFESSOR: Vou recolher os teste em um minuto. Landrille, recolha os testes.

LANDRILLE: Sim, senhor.

PROFESSOR: E rápido. Obrigado. Vocês podem sair.

DENISE: Os brancos divididos. Novo ato violento na África do Sul e dia de luto.

BACCUS: Bom, lemos isso com frequência.

DENISE: Eu acho inadmissível quando um jornal como *Abijan Matin* não fala dessas coisas.

REYMOND: Como assim?

DENISE: Não sei, há 300, 400 mortos, e há várias pessoas que foram presas. E é o jornal que todo mundo lê na Costa do Marfim. Eles poderiam ter pelo menos colocado isso na primeira página.

JEAN CLAUDE: Mesmo quando há alguns eventos menores na Costa do Marfim, como quando todo mundo subiu na Assembleia, ninguém comenta no *Abidjan Matin*.

DENISE: Veja, por exemplo, o que acontece na África do Sul: é um povo inteiro que luta para não ser mais mantido numa situação de inferioridade. Você tem idéia? Esses caras são confinados...

JEAN CLAUDE: Enjaulados...

DENISE: ...enjaulados como animais, dentro de reservas. Para ir à cidade ou ao resto do país eles precisam de documentos...

JEAN CLAUDE: Um número e um passe.

DENISE: Exatamente, e foi para protestar contra esse passe que eles fizeram isso.

JEAN CLAUDE: Eles têm toda razão.

NADINE: O que diz o governo da Costa do Marfim sobre isso? Ele protesta...

DENISE: Veja o que faz o governo da Costa do Marfim: uma pequena comunidade é representada na ONU pela França, e a ONU pretende se ocupar disso; hoje mesmo deve haver uma sessão sobre isso. E o que eu acho inadmissível é que o representante da França e da Inglaterra – evidentemente - consideraram isso abominável, dizendo que no século XX coisas como essa não deveriam ocorrer. Mas eles fizeram as reservas e disseram que se tratava de uma questão local, da África do Sul, que não precisavam cuidar disso. A França... escute, isso é inadmissível. A grande parte da comunidade é constituída de negros. Todos os territórios da comunidade são habitados por negros. Eu acho que a França, ao contrário, deveria ter adotado uma posição clara e protestado energicamente contra isso. Seria um protesto de princípios, porque todo protesto é de princípios.

BACCUS: Mas é normal que a França não adote uma posição precisa...

JEAN CLAUDE: Por quê?

BACCUS: Por causa da guerra da Algéria. Ao adotar uma posição clara, por exemplo, ela seria obrigada...se ela dissesse por exemplo que não se trata de uma questão local, ela seria obrigada também a intervir na questão da Algéria e..

DENISE: De qualquer forma, seria uma declaração de princípios; há várias coisas que acontecem na ONU e os africanos do sul – ou mesmo o governo da África do Sul – decidiu se opor.

NADINE: O que acontece na África do Sul é por causa da questão da cor da pele?

DENISE: Sabe, os ingleses e os holandeses são muito religiosos, e os que deixaram seus países e foram tanto para a América como para a África do Sul eram evidentemente muito religiosos. É com base nesse princípio que na Bíblia há a história de Cam, filho de Noé. E Cam, sendo filho de Noé, não sei mais muito bem, mas acho que ele brigou com o pai ou o insultou, e foi amaldiçoado por Noé. E os africanos, os negros, são os descendentes de Cam. Por isso, somos uma raça maldita. É com base nesse princípio que a raça negra é uma raça maldita. Depois, em segundo lugar, essas pessoas que vieram constituíam uma minoria. Eles tiveram que se agrupar. Havia uma superioridade material, eles se agruparam, o que é normal. Quando você vai ao exterior, por exemplo, você fica contente ao encontrar franceses, mas eles fizeram exatamente isso: eles se agruparam para lutar contra os outros. Enfim, eu acho isso normal, só que eles o fizeram mal.

ÉLELA: Os europeus que vieram para a África aplicaram um princípio: dividir para reinar. Isso todos vocês sabem.

ALAIN: Os ingleses.

ÉLELA: Desculpe, mas mesmo os franceses.

ALAIN: Não diga ‘os franceses’.

ÉLELA: Escute: os franceses vieram aqui e encontraram várias raças, como ainda existem. Eles acharam que a melhor solução era dividir os países, por exemplo, Conakry, na Guiné.

ALAIN: O que eu quero te dizer também é que, antes de se preocupar com o que está acontecendo na África do Sul, você deveria se interessar primeiro pela Costa do Marfim, pelo teu país. Nós, da França, nos interessamos pela França e pela comunidade, e não procuramos saber se na Inglaterra...

DENISE: O que você está dizendo é idiota, é idiota. Você diz que ele não sabe nada sobre o país dele, mas você deve saber menos sobre o seu país.

ALAIN: Entre a África do Sul e a Costa do Marfim, há uma grande diferença.

JEAN ROUCH: Essas discussões intermináveis são retomadas com a projeção do filme, onde cada um reconhece na tela uma imagem desconhecida de si próprio. E a ficção torna-se, assim, realidade. O filme é, agora, a crônica de um grupo de amigos com suas histórias particulares. O lado esnobe de Dominique, a lógica de Landrille, os exercícios de oratória de Èlela, o romantismo e Raymond, os amores desajeitados e cruéis de Nadine, as esperanças desapontadas de Bacar, a melancolia e a cólera de Jean-Claude, a alegria de viver de Natalie, a filosofia terna de Denise. Agora tudo é possível. Por que não levar a experiência ao seu limite extremo? Por que não submeter essa jovem amizade à prova do drama? De um drama fictício, é claro, e que se tornará real a partir do momento em que for filmado, liberando, assim, aqueles que acreditavam estar representando seu papel.

ALAIN: Pessoal! Vocês não podem dançar no meu navio! Isso traz azar!

JOVEM: Cala a boca! A gente não está te incomodando.

ALAIN: Vamos ver se eu não me incomodo.

ALAIN: Você é um idiota, não pode ver uma garota...Me soltem!

JEAN CLAUDE: Não se pode fazer nada no naviozinho dele.

ALAIN: Vocês vão ver de quem é o navio.

JEAN CLAUDE: Ele é um idiota.

JEAN CLAUDE: A Nadine te defende...

DENISE: Que idiota...um acidente, um suicídio... irresponsável. Essa explicação é inevitável. Jean-Claude diz que a culpa é do próprio Alain. Meus colegas dizem que a culpa é do Jean-Claude, e principalmente da Nadine. Não me iludo mais. Sei que está tudo acabado. Que, de novo, nos tornaremos estrangeiros entre nós. Como nos anos anteriores. Ao vê-los brigando assim, e dizendo coisas horríveis, pergunto-me se alguma vez foram amigos. Ah, Nadine. Devo condená-la ou tento entendê-la? É culpa dela se ela sempre precisou de afeto? Não sei mais.

DENISE: Bom dia, Nadine, pode sentar.

NADINE: O que você está lendo?

DENISE: 'Aimez-vous Brahms', de Sagan. Não é muito divertido. O que você tem?

NADINE: Eu vim te ver. Eu fui ver os amigos de meus pais, e parto daqui a dois dias.

DENISE: É gentil da sua parte, eu não esperava te ver.

NADINE: Eu vim te contar porque eu gostaria que vocês me acompanhassem.

DENISE: Não sei se os outros vão querer. Veremos. Não te prometo nada.

NADINE: Fico chateada com tudo o que aconteceu, sabe?

DENISE: Eu também fico chateada. E fico ainda mais que você, principalmente porque eu tinha te avisado e você se divertiu flertando com o Alain, o Jean-Claude, o Bacar, o

REYMOND: Você sabia desde o início que isso traria problemas. Você deveria ter pensado nisso, minha cara.

NADINE: É claro que um pouco da culpa é minha, mas o que você queria que eu fizesse?

DENISE: Escute, Nadine. Você sabe muito bem que isso não se faz. Você flertou com um e com outro...

NADINE: Não, não flertei.

DENISE: E todos se empolgaram com isso.

NADINE: Não flertei.

DENISE: Não sei como você chama isso.

NADINE: É claro que eu...responsável ou não...foi um pouco culpa minha...Mas é claro que não fiz de propósito.

DENISE: Élela e Landrille não queriam que nos juntássemos a vocês. Consegui convencê-los. E agora você tem que saber o que eles pensam.

NADINE: De qualquer forma, estou partindo agora e espero que vocês esqueçam tudo isso e que vocês possam formar de novo um grupo.

DENISE: Você vai partir...Assim que você estiver no avião, você não pensará mais na gente. Você vai esquecer tudo, vai encontrar novos amigos. Não faz diferença para você. E nós que ficamos?

NADINE: Bom, já vou indo porque está tarde.

DENISE: Também vou dormir.

JEAN ROUCH: É claro que Alain morreu porque o filme exigia. E agora, é a separação desse grupo que vive, há algumas semanas, dentro e ao redor do filme.

JEAN ROUCH: E os que ficam, estão um pouco desamparados. Para Landrille, Élela, DOMINIQUE, Bacar, Denise, Jean-Claude, Reymond, o fim do filme é o fim das férias.

DENISE: Vão na frente, já alcanço vocês. Vou chamar o Jean-Claude e o Reymond. Jean-Claude! Reymond! Vocês vêm?

JEAN ROUCH: O que importa a história plausível ou decalcada? O que importa a câmera ou o microfone? O que importa o produtor? O que importa se, durante algumas semanas, esse filme nasceu ou se esse filme não existe? O que aconteceu ao redor da câmera é o mais importante. Porque alguma coisa aconteceu. Através dessas salas de aula de papelão, desses amores poéticos e infantis, dessa simulação da catástrofe, dez garotos e garotas, europeus e africanos, aprenderam a se amar, a se irritar, a se reconciliar, a se conhecer. O que vários anos de aulas juntos não haviam conseguido fazer acontecer, um simples filme, na sua improvisação cotidiana, conseguiu. Para todos esses jovens africanos e europeus, a palavra 'racismo' não tem mais sentido algum. O filme acaba aqui, mas a história não terminou.

DENISE: Nossa história é tão mais simples e tão mais complicada; mas cabe a nós, a todos nós, fazê-la. Agora, estaremos todos separados, mas o filme permitiu que nos tornássemos amigos. Há um provérbio africano que diz: 'Se você conhece as qualidades de alguém, você apenas o conhece. Se você conhece seus defeitos, você o ama de verdade'.