



***La pyramide humaine* ou uma crônica colonial africana**

Marcus Freire¹ e Luiz Adriano Daminello²

Resumo

Os “filmes de improvisação”, “psicodramas” ou ainda “etnoficções” de Jean Rouch estão entre aqueles mais estudados e citados da filmografia do cineasta francês. No entanto, se *Jaguar, Moi, un Noir* e *Chronique d'un été* sempre ocuparam um lugar de destaque, não apenas no interior desse conjunto, mas em sua obra como um todo e, ainda, tiveram, reconhecidamente, um papel fundamental na eclosão do *cinéma-vérité*, *La pyramide humaine* permaneceu ao longo dos anos à sombra de seus primos mais notórios. O objetivo do presente artigo é jogar alguma luz sobre esse filme procurando demonstrar a extensão de sua importância para o nascimento do *cinéma vérité*, da *nouvelle vague* e do cinema moderno de maneira geral.

Abstract

Jean Rouch's "improvisation films", "psychodramas" or "etnofictions" are among those most studied and cited in the filmography of the French filmmaker. However, if *Jaguar, Moi, un Noir* and *Chronique d'un été* have always occupied a prominent place, not only within this group of films, but in his work as a whole and also, admittedly, had a fundamental role in the outbreak of *cinéma-vérité*, *La pyramide humaine* has remained over the years in the shadow of its most notorious cousins. The aim of this article is to shed some light on this film by trying to demonstrate the extent of its importance for the birth of *cinéma vérité*, *nouvelle vague* and modern cinema in general.

A pirâmide humana (La pyramide humaine, 1959) é um filme com características singulares dentro da produção de Jean Rouch. Bem menos conhecido que a maioria de suas obras, relativamente pouco estudado, ele desempenha, no entanto, um papel fundamental na filmografia do cineasta francês. Realizado imediatamente após a grande repercussão de *Eu, um negro (Moi, un Noir, 1958)*, e precedendo de pouco a realização do emblemático *Crônica de um verão (Chronique*

¹ Professor Associado do Departamento de Cinema e do Programa de Pós-Graduação em Multimeios do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP.

² Professor Assistente do Bacharelado em Cinema e Audiovisual do Instituto de Ciências da Arte da Universidade Federal do Pará – UFPA.



d'un été, 1960) ele encerra elementos em sua estrutura narrativa que não podem ser ignorados numa perspectiva de análise consequente da evolução dos assim chamados filmes de improvisação os quais o cineasta foi o primeiro a levar a cabo. Não se trata, aqui, de fazer uma tal análise, mas, justamente, de apontar algumas das particularidades de um filme que, mesmo pertencendo a essa linhagem, não possui os créditos que, julgamos, merece ter.

A genealogia dos filmes de improvisação ou etnoficções tem início em 1954 com a realização de *Jaguar*. À época, Rouch estudava os processos migratórios no interior da África do Oeste e considera fazer um filme a respeito. Julgou, então, que simular o deslocamento de três de seus amigos, Lan, Illo e Damouré do Níger até a Gold Coast - atual Gana - e filmar suas peripécias no trajeto seria uma maneira judiciosa de retratar esse fenômeno. Não realizaria um documentário nos moldes daqueles que até então havia realizado, ou seja, registros etnográficos de eventos dados no mundo histórico. Agora, o evento a ser filmado seria fruto de sua intervenção direta e explícita nesse mesmo mundo histórico. Sem essa intervenção tal evento não existiria. Sim, o processo migratório existia e continuava existindo, mas não aquela migração específica, objeto de seu registro fílmico. Com *Jaguar*, Rouch deixa de ser um observador de eventos para ser um provocador de eventos, efeito que ele chamaria de *ciné-transe*. Segundo Jean-André Fieschi (1979, p. 73), "Rouch, o observador de rituais, cruza a linha para tornar-se um criador de rituais à sua própria maneira."

A finalização e o lançamento de *Jaguar* só acontecem anos depois, em 1967. Logo, as inovações de que foi pioneiro só foram conhecidas quando seus herdeiros mais notórios já tinham adquirido suas *lettres de noblesse*. Com *Jaguar*, Rouch imaginou dar voz, pela primeira vez – e essa foi uma dessas inovações -, àqueles que até então, por procuração compulsória, concediam ao branco europeu o direito de falar por eles. Os comentários de Lan, Illo e Damouré se farão ouvir apenas treze anos mais tarde. Mas, em 1958, os sonhos, as frustrações, a exasperação e as questões existenciais do imigrante recém-chegado do interior do Níger à cidade grande (Abidjan/Costa do Marfim), interpretado por Oumarou Ganda em *Moi, un Noir*, mesmo não saindo de seus lábios quando do registro das imagens, uma vez que o som sincronizado ainda não existia, são a sua voz interior traduzida em comentários. Estes últimos foram realizados seguindo o mesmo método utilizado por Rouch em *Jaguar*, que consiste em projetar as imagens em uma tela e deixar os personagens improvisarem suas falas registrando-as em um gravador à medida em que com elas eram confrontados. Rouch, que se serviu do mesmo procedimento



para fazer ele próprio o comentário de *A caça ao leão com arco* (*La chasse au lion à l'arc*, 1965), o chama de "comentário 'na imagem'" (FRANCE, 2000, p. 127).

A improvisação dos diálogos, da *mise en scène* e da *auto-mise en scène*, dos personagens será novamente posta à prova em 1959 justamente no filme que é o tema deste nosso artigo. No entanto, a fórmula do comentário 'na imagem' testada em *La pyramide humaine* não funcionou, uma vez que, conforme declarou o cineasta "os branquelas não eram capazes de improvisar com as imagens. Isso me incomodou terrivelmente, pois o filme foi rodado mudo. Fui então forçado a refazer algumas cenas com som sincronizado" (Ibidem, p.128). Como veremos mais adiante, os "branquelas" em questão são os europeus que, pela primeira vez, são protagonistas de um filme de Jean Rouch.

Com *Jaguar e Moi, un Noir*, Rouch dá início ao seu cinema mais lúdico, construído em forma de jogo. Jogo esse que consiste em confundir os papéis de filmador e filmados, uma vez que ambos os agentes são autores de um roteiro que não apenas se constrói em parceria como não preexiste às filmagens; em diluir as fronteiras entre o documentário e a ficção, pois que, como já vimos, os eventos registrados não estão dados no mundo histórico, mas nele são plantados, inventados. Por fim, em reverter os objetivos do documentário tradicional e deixar de ir ao encontro de uma possível verdade, mas de procurá-la ao longo de sua realização. Assim fazendo, ele confirma a inferência de Chris Marker quando este sugere que, no cinema verdade (lembrando que o conceito ainda não existia, mas que esses filmes eram os precursores empíricos que iriam propiciar a sua criação), "talvez a verdade não seja o objetivo, talvez ela seja o caminho" (MICHAUD, 1982, p. 112).

O método assim criado tinha um antecedente em seus estudos de engenharia. Com efeito, em 1937, no seu primeiro ano, ele conhecera um professor de matemática que muito o impressionou, Albert Caquot. Segundo Rouch, Caquot, era o campeão da resistência dos materiais. Certo dia este teria lhe dito em falando da Golden Gate recém-inaugurada: "o nosso método é sempre o mesmo: procedemos por aproximações sucessivas. Há demasiadas incógnitas. Portanto quando fazemos cálculos para conceber uma ponte teórica, apercebemo-nos de que não funciona". E Rouch acrescentou:

Essa teoria do Caquot marcou-me profundamente. Eu monto os meus filmes por aproximações sucessivas. E muitas vezes começo pelo fim como ele. Primeiro constrói-se a ponte, depois calcula-se.



Se não ficar bem, volta-se ao princípio. Este tipo de raciocínio não é apanágio duma certa casta profissional.³

Na posta em prática desse método em que a dose de imponderável é alta, Rouch catalisa as ações que vai filmando e vai interrompendo-a conforme percebe para onde o grupo está conduzindo a história. Para ele, trabalhando com pessoas que são “campeãs” da tradição oral, é impossível escrever roteiros, é impossível escrever diálogos. Então, diz ele, “sou obrigado a me submeter a essa improvisação que é a arte do *logos*, a arte da palavra e a arte do gesto. É necessário deslanchar uma série de ações, para ver, de repente, emergir a verdade da ação inquietante de um personagem que se tornou inquieto”.

Essa estratégia de *mise en scène* pode ser resumida nesta sua declaração a respeito de *Jaguar*:

Com Damouré, Illo e Lam, inventamos situações, criamos enigmas para nós mesmos, nos colocamos charadas, adivinhações; nesse momento penetramos no desconhecido e a câmera é obrigada a nos acompanhar. Trata-se de uma receita bastante simples, uma vez que eu mesmo estou com a câmera. Em grande parte dos casos, na maior parte das sequências que começo a rodar, nunca sei o que vai acontecer no fim, logo não me entedio. Sou forçado a improvisar, para o bem ou para o mal. (FULCHIGNONI, 1981, p. 86).

A improvisação, por óbvio, possui uma dinâmica própria e imprevisível, logo, não permite que se preveja o seu desenlace. Trata-se de algo incontrollável, como num jogo em que os dados são atirados e fica-se à espera dos resultados ou na expectativa, à disposição de que estes apareçam. E eles iam surgindo e, por vezes, obtinham-se bons resultados, por vezes surgiam coisas totalmente tolas. Durante as filmagens, através do visor, Rouch ia obtendo 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 que considera a pessoa como um duplo que existe nos planos do real e do imaginário.

A ordem de 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. Como conclusão, a criação

³ “Encontro com Jean Rouch”, Entrevista concedida a Regina Guimarães e Saguenail. Disponível em: http://issuu.com/helastre/docs/encontro_com_jean_rouch. Acesso em: 08 nov. 2016.



vinha da desordem, da desestabilidade da vida real. É o que nos indica Elizabeth Cowie (COWIE, 2007, p. 209):

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

A temática também se transforma. À medida em que suas relações com o continente africano vão se tornando mais particulares, Jean Rouch, que inicialmente dedicava-se ao registro de manifestações culturais ancestrais e tribais dessa região, vai aos poucos abordando questões da vida urbana e dos encontros entre o mundo europeu e africano, transformando-os em temas dos seus filmes. De forma consciente ou não, a passagem é gradativa. Em *Jaguar, Os mestres loucos (Les maîtres fous, 1955)* 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 da África do Oeste. Nesses filmes Rouch já vinha tratando do contato entre as culturas ocidental e africana, sem, porém, inserir a população europeia nas imagens. *La pyramide humaine* vai ser o seu primeiro projeto em que os franceses serão incluídos em sua tentativa de aplicar o mesmo método cinematográfico baseado na improvisação e, portanto, na espontaneidade, com o qual ele tinha conseguido bons resultados junto aos seus amigos africanos. É o seu primeiro filme em que o povo africano não é o protagonista exclusivo, fato que havia sido anunciado anteriormente 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" (FELD, 2003, p. 139).

Assim, após mais de uma década com suas lentes voltadas exclusivamente para os africanos e tendo esboçado, como acabamos de ver, um primeiro rompimento em *Moi, un Noir*, será em *La pyramide humaine* onde estarão representadas as suas próprias preocupações com as relações que ele, como europeu, tinha de estabelecer com os africanos. (DAMINELLO, 2015). Portanto, quando em 1960, aceitando o desafio de Edgar Morin, Rouch abandona momentaneamente a África para se dedicar à sua própria tribo parisiense em *Chronique d'un été*, que realiza juntamente com o sociólogo, ele leva na bagagem os ingredientes narrativos e de *mise en scène* que já havia testado em *La pyramide*



humaine. Nessa experiência, que Philippe Lourdou (2017) chamará de *expérimentation sociodramatique*, o realizador adota uma atitude reflexiva na qual, diferentemente daquela que vinha assumindo em seus documentários tradicionais e nos quais está sempre ausente do mundo do Outro que está sendo filmado, passa a ser ele também parte do mundo estudado. E essa reflexividade, como veremos a seguir, não está simplesmente no extracampo ou na banda sonora, mas nas imagens.

A crônica de uma ideia

As filmagens de *La pyramide humaine* aconteceram em 1959 e tiveram lugar em Abidjan, na Costa do Marfim, onde Rouch realizara seu filme anterior, *Moi, un Noir*. Trata-se da história de uma possível convivência entre dois grupos que até a intervenção do cineasta não interagem. Seu ponto de partida é, assim como nos dois filmes de improvisação anteriores, uma provocação atirada no mundo histórico. Se em *Jaguar* essa provocação foi o convite a Lan, Illo e Damouré para que, juntos, imigrassem à Gold Coast e, em *Moi, un Noir*, que Oumarou Ganda migrasse para Abidjan, em *La pyramide humaine* ela se traduziu no convencimento de um grupo de jovens secundaristas marfinenses e outro de franceses para que procurassem estabelecer uma relação de amizade e convivência social. No entanto, diferentemente das duas experiências anteriores, em que Rouch apenas relata, através da voz *over*, a ideia inicial, a apresentação dos personagens e do quadro sócio-geográfico, em *La pyramide humaine* aquela fase a que Claudine de France (1998, p. 344) chama de “inserção”⁴ seria, ela também, registrada. Os desdobramentos dessa “inserção” vão constituir a “fase liminar” do filme. Ou seja, o espectador será confrontado àquilo que aconteceria se os dois grupos decidissem, efetivamente, levar adiante uma relação de amizade e sociabilidade.

Assim, de um lado temos 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 aquela era uma situação passageira, uma aventura, em breve estariam de volta à rotina de seu país de origem, a França. Do outro lado, um grupo de estudantes marfinenses, vivendo nos bairros mais periféricos da cidade, fazendo parte da realidade social de um país

⁴ “...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, Isso significa que a originalidade e o êxito da fase de inserção devem-se principalmente à qualidade moral e psicológica dos vínculos que venham a se estabelecer entre cineasta e pessoas filmadas” (FRANCE, 1998, p. 344).



colonizado, sentindo-se discriminados, reagindo com certa aversão ao grupo de europeus, porém sem que, para tanto, fossem vítimas de 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 quando da posta em prática da proposição de Rouch e esta é discutida entre os franceses durante uma reunião exclusiva do grupo. Nessa ocasião, está em pauta a aproximação entre os africanos e os europeus e acontece uma altercação protagonizada por uma aluna francesa chamada Jacqueline, que, claramente, abomina a ideia. Ela insiste na impossibilidade desse encontro em razão das enormes diferenças culturais que impedem qualquer aproximação e defende que a cultura ocidental, da qual faz parte, é superior à outra, a africana, que é tida, por ela, como “inferior” e “primitiva”.

Rouch se interessa por essa oposição e, usando-a como tema, cria, como vimos, um encontro entre os grupos. A partir de então, o cinema passa a ser o catalisador desse encontro e se transmuta em uma ponte que estabelece a comunicação entre duas margens distantes; um elo que não existiria sem a sua intermediação. Com a sua presença, uma situação real se cria e ela será tecida em forma de uma ficção pelos participantes. Assim, as verdades que o realizador busca sem saber a priori quais são, como acontece no documentário tradicional, devem vir à tona.

La pyramide humaine é o terceiro filme de improvisação e, talvez, aquele que mais se alinha à outra denominação que define o seu perfil: psicodrama. Com efeito, a sua estratégia narrativa se assemelha em tudo a um jogo dramático em que muitos personagens se colocam em cena representando cada um o seu papel. Não que nos dois outros anteriores isso não acontecesse, mas aqui esse jogo é muito mais elaborado e o número de “atores” bastante maior. Ademais, seus papéis estão mais “colados” aos verdadeiros personagens que assumem na sociedade abidjanesa.

Em razão de suas características intrínsecas, *La Pyramide humaine* desempenha um papel de dobradiça, de articulação no interior dos filmes de improvisação de Jean Rouch. Ainda fortemente ancorado nas experiências de *Jaguar* e *Moi, un Noir*, inclusive trazendo elementos deste último, como o bairro em que vivem os personagens abidjaneses, Treichville, o mesmo em que vivia Oumarou Ganda, ele indica e guarda em si elementos que serão mais plenamente desenvolvidos em *Chronique d'un été*. Assim, ele cria no seio dos filmes de improvisação uma subcategoria que poderíamos denominar de “filme crônica”.



Uma crônica é, tradicionalmente, um texto que, além de informativo, pretende ser representativo de uma visão pessoal de seu autor. Tendo como tema fatos autênticos pinçados na realidade, o cronista nele imprime seu estilo pessoal e, para tanto, se serve, geralmente, de críticas, ironias, fantasias e ficções para expressar, à sua maneira, o assunto tratado. Assim, *La pyramide humaine* seria não uma verdadeira ficção, mas uma crônica que se utiliza da ficção e da realidade para expressar uma visão particular de seu autor. É o próprio Rouch que, a certa altura do filme revela esse aspecto através da voz *over*:

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.

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

Jean Rouch, um contador de histórias

Apesar do caráter etnográfico descritivo dos primeiros filmes de Rouch já era possível ver neles a intenção do realizador de ser um contador de histórias. Para ele, o filme etnográfico poderia permitir a expressão das sensibilidades dos grupos filmados e, assim, ir ao encontro daquela que sempre foi a sua divisa: “além de informar, todo filme deve ser também um poema”. Já para Steven Feld, os filmes *Les 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” (FELD, 2003, p. 17). Os filmes mantêm uma atmosfera própria às ficções, invertendo ou ajustando a ordem dos planos para acentuar seus efeitos dramáticos.

Embora a etnografia houvesse usado várias técnicas de escrita ficcional para o relato das pesquisas de campo, Jean Rouch é pioneiro nesse aspecto no filme etnográfico. Segundo o mesmo Steven Feld, 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” (FELD, 2003, p. 17).

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, a ele assistimos 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 o 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 em que os atores fingem personagens dentro de uma narrativa pré-estabelecida. Em vez de filme ficcional, poderíamos dizer que se trata de um filme “vívido”, em que os não-atores vivem, diante das câmeras, personagens e histórias que se misturam com as suas vidas no mundo histórico.

Os alunos são convidados a criar uma história que aconteça para que a câmera as registrem. Eles inventam seus personagens, ou usam aspectos reais para fazê-los prosseguir, de tal forma que, por vezes, eles mesmos ficam confusos quanto a verdade do que está acontecendo. Nadine com sua simpatia sempre presente, dirigida a tudo e a todos, sobretudo aos rapazes, faz com eles um jogo de sedução explícito, apesar de dizer o contrário. 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 rapazes, recebeu a resposta de que à época ele realmente estava apaixonado por ela. Apesar dessa revelação, ela continuou não acreditando:

Jean Claude era o homem que tocava piano. Ele estava convencido de 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 apaixonado? E ele respondeu – sim eu estava. Eu não sei se é verdade. Eu não sei. Eu nunca irei saber. É uma situação muito estranha (BALLOT, 2000, p. 137).



A certa altura, Jean Rouch introduz uma cena em que um dos personagens principais da estória morre afogado. 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 imbuído de seu personagem, à nova situação. É o que ele anuncia na voz *over*:

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.

O drama é inserido porque a estória ia acontecendo livremente, 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 dramática. É novamente a maneira que Rouch encontra de entrar em cena no filme, desta vez sem se fazer presente na imagem, mas deixando claro através da voz *over* que, a partir de agora ele irá reaparecer como um mestre de cerimônias de um ritual cinematográfico.

As filmagens tinham de durar um mês, tempo em que os alunos estariam em férias. Ao final desse período de convivência íntima e constante eles teriam de, novamente, se separar. Nadine iria voltar para Paris e Alain estava desaparecido. As filmagens chegaram ao fim. A amizade dos personagens do grupo estava abalada.

Por outro lado, no mundo histórico, Rouch e seus companheiros saíam vitoriosos da experiência. Todos aqueles 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*, ele filmara um grupo e os seus problemas. Seus atores, ou aqueles que aparecem frente às câmeras, tornam-se, após um transe (nesse caso *ciné-transe*), cavalos⁵ 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 cotidiana. O ritual permite que algum elemento desestabilizador eventualmente insinuado no seio da comunidade seja expurgado. No final, quando o

⁵ O termo “cavalo”, nesse contexto, significa a pessoa que cede seu corpo para ser incorporado por um espírito ou entidade.



transe acaba, a vida retoma o seu curso e as pessoas voltam com mais determinação à lida do dia a dia no cenário de suas existências.

Fica sugerido, nesse caso, que o cinema parece interessar mais ao etnógrafo Jean Rouch como ferramenta de aproximação ao seu objeto de estudo do que como cineasta preocupado com a realização de um produto fílmico acabado ou um documento científico de registro etnográfico. Rouch utiliza o cinema como a varinha mágica que vai lhe dar acesso ao Outro. É como se o produto final “filme” realmente não fosse o seu maior interesse. O que verdadeiramente lhe importa é fazer o filme, é estar participando de sua construção e, através dela, estar vivenciando outras relações. Mais do que o ponto de chegada é o percurso que verdadeiramente conta. Ao final, consciente das falhas narrativas do filme, o diretor revela na voz *over* serem elas irrelevantes para o seu 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 puderam fazer.”

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 a sua aproximação em campo com os dois Outros do filme: os jovens franceses e os jovens marfinenses.

Com os seus “psicodramas”, a noção do objeto do filme etnográfico clássico, qual seja, povos de uma cultura diferente daquela do realizador, no mais das vezes, povos não ocidentais, é superada e sua característica etnocêntrica é questionada. Agora também faz parte dos estudos etnográficos através das imagens em movimento a própria população à qual pertence o realizador. Essa atitude estava em sintonia com o processo de descolonização em curso e sua repercussão nos meios intelectuais e científicos.



***La pyramide humaine* e a crônica de suas filmagens**

Sob esse aspecto, *La pyramide humaine* é um filme singular, pois se volta para a cultura de seu realizador ao mesmo tempo em que perscruta uma interação possível, mas inventada, entre esta e aquela que sempre havia sido o Outro tradicional de seus filmes: algumas comunidades africanas da África do Oeste. Para tanto, Rouch resolve filmar os alunos do Liceu Cocodi que faziam parte de uma certa elite de Abidjan. Jovens que estudavam no mesmo colégio e que eram ou africanos das classes mais abastadas, com direito a uma educação francesa, ou franceses filhos de altos funcionários da administração colonial na Costa do Marfim. Safi Faye, atriz de outro de seus filmes - *Pouco a pouco* (*Petit à Petit*, 1968-1969) - revela sobre aqueles 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 à escola, mas ela não me deu uma educação africana porque 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. (FAYE, 2007, p. 156).

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, outras o foram posteriormente, no mês de dezembro, para ajustar a narrativa e o áudio. À época desse filme o som sincronizado só era possível se gravado em estúdio com equipamentos pesadíssimos. As filmagens aconteceram em 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 representado 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 peripécias de seus personagens.

O filme é uma provocação, uma incitação para que dois grupos sociais distintos se encontrem e se reconheçam sobre suas próprias imagens. Em momento



algum pretende parecer real, nem sequer convincente. Rouch 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 estória, que não existia previamente às filmagens e que não acontece satisfatoriamente durante as filmagens. 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 o seu realizador. O fato de ele ter sido filmado em etapas diferentes inculca uma aparência de insinceridade. Ora, conforme afirmamos em uma publicação anterior,

Rouch havia se dado conta de que o problema principal nesse tipo de filme (filmes de improvisação, notadamente *Jaguar* e *Moi, un Noir*) é a sinceridade dos personagens quando diante da câmera. Por isso ele dizia que filmava a ficção engendrada por seus personagens como se filmasse a realidade, sem dirigi-la como faz o entrevistador e como ele próprio vai fazer mais tarde em *Chronique d'un été*. Conforme afirmava: 'eu apenas filmava e deixava os personagens elaborarem sua própria verdade'. (FREIRE, 2013, p. 256).

Para eliminar os efeitos da teatralidade ele tinha de ter sido rodado sequencialmente, 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". (ROUCH, 1960, p. 15-27).

Segundo Ivone Margulies (2007, p. 126), o filme *La pyramide humaine* tem 5 começos. Antes dos créditos, três apresentações acontecem:

- Primeiro uma cartela anunciando que o filme é uma experiência provocada junto a 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, apresentando suas hesitações e dúvidas quanto ao projeto.
- Terceiro, um comentário sobre imagens onde dois estudantes, um branco e um negro passeiam juntos enquanto Rouch narra em *off*: "Ao invés de espelhar a realidade, o filme cria uma nova realidade. Esta estória não aconteceu, mas os atores 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 através do olhar externo das pessoas com quem se relaciona, como através de seu próprio ponto de vista revelado em sua narração.

Nadine e Denise introduzem os personagens de seus grupos respectivos. Elas duas são as emissárias de Rouch. Essa apresentação deixa claras as diferenças culturais e sociais que serão confrontadas. Enquanto o cotidiano do grupo europeu é de festa e alienação, o grupo africano apresenta uma realidade de dificuldades e os seus personagens habitam na periferia de Abidjan, no caso, Treichville, como aqueles de *Moi, un Noir*. A exemplo de Safi Faye, os jovens que acompanham Rouch nessa aventura filmica estão recebendo uma educação francesa como acontecia na década de 1960 com a maioria dos jovens africanos que iam à escola.

As apresentações do começo até esse momento, mantendo o mesmo padrão por todo o filme, são tentativas de sustentar uma simetria, uma igualdade de exposição para os dois grupos, como se o intuito fosse não oferecer condições diferentes para qualquer um deles. Rouch estaria apresentando-se como neutro no confronto, como um juiz deve ser durante um jogo perante dois times que se enfrentam. Ambos os grupos começam suas tentativas de aproximação com alguns de seus membros exibindo uma boa vontade que às vezes parece um pouco excessiva, enquanto outros, ao contrário, demonstram um total ceticismo quanto a um eventual convívio harmoniosos entre as duas partes. Em geral, cada nova ação do filme é precedida de uma sequência em que discussões acontecem. Uma das estudantes francesas, Jacqueline, exagera na caracterização de menina racista, revelando a artificialidade na concepção de seu papel. Um racismo simplista, cheio de clichês que cria um óbvio distanciamento em relação aos outros personagens principais do filme.

Uma segunda parte do filme tem início quando, por um lado a questão do racismo fica presente junto aos africanos, enquanto, por outro lado, Nadine vai confundindo a todos com seu jogo sedutor e preparando o aparecimento de algum conflito. Manipulando o emocional de vários rapazes, 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 inserir assuntos que possam gerar alguma polêmica, como as posições políticas de não interferência da França no apartheid que vigora na África do Sul. Denise abre o jornal na sala de aula, fala com os outros e tem lugar uma conversa, mas não há divergência suficiente nas opiniões, confronto de pontos de vista que gerem um conflito, que justifiquem algum desdobramento dramático.



Rouch também introduz momentos líricos, como aquele da leitura de um poema do surrealista Paul Éluard que dá o título do 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 dado momento, por volta da metade do filme, há uma interrupção para que uma explicação seja fornecida ao espectador de que uma nova direção será dada à trama. Aparentemente Nadine é a personagem mais dirigida por Rouch. É difícil saber o quanto eles conversam e criam juntos novas ações, mas parece que ela é conduzida pelo diretor para criar uma desestabilização emocional, flertando com todos, de tal maneira que faça aflorar as questões racistas que ele quer explorar. Mas, como já dissemos, a discórdia explícita acaba não acontecendo entre o grupo de brancos e negros e Rouch tem de se contentar com uma querela artificialmente criada entre dois rapazes brancos que gera um desfecho dramático não muito convincente.

Nadine não era uma atriz quando começou a fazer filmes com 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 frequentada pelos franceses que passavam por lá. Depois das filmagens de *La pyramide humaine* eles viajaram por vários países da África, como Alto Volta, hoje Burkina Faso, Togo, Gana e Níger, onde ela conheceu Germaine Dieterlen. Foi Nadine quem inspirou Jean Rouch a realizar *La pyramide humaine*, contando-lhe sobre as relações que existiam no Liceu em 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 ideias com Rouch e entre nós. Era pura improvisação, mas Jean era o chefe da improvisação. (BALLOT, 2007, p. 137).

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

Jean Rouch sugeria o tema que eles iam improvisar. Alguns faziam por puro jogo, outros faziam acreditando mesmo nas suas possibilidades dramáticas. Rouch explicava tudo o tempo todo. Segundo Nadine, ele era muito franco sobre aquilo que queria. Na verdade, Rouch queria ser feliz na vida, e trabalhar ali fazendo os filmes. Esse 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 ideia interessante, porém precisando de um melhor acabamento. Então, seis meses depois, todos foram convidados para ir a Paris. Ficaram hospedados por quinze dias num hotel e filmaram o restante do filme 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. Em seguida 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 em que Alain, Denise, Nadine e Reymond passeiam em Paris.

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

As características peculiares de *La pyramide humaine*, assim como de todos os filmes de improvisação que Rouch irá realizar antes dele, serão um prenúncio daquilo que será o *cinéma vérité* e que vai desabrochar 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 (FELD, 2003, p. 14):

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.

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 uma interferência quase nula no assunto documentado Rouch, provavelmente por causa de suas raízes na



etnografia, não acreditava nessa possibilidade e assumia que se a realidade mudava conforme era documentada não tinha porque fingir não interferir.

O pós-guerra foi um momento em que vários movimentos 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* francesa e o neo-realismo italiano. Esse 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 *No país dos magos negros* (*Au pays des mages noirs*, 1946-47), editado pelas *Actualités Françaises* a partir das filmagens que fez com Pierre Ponty e 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 (NIJLAND, 2007, p. 30).

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 dos estúdios e correr pelas ruas filmando, falando e gravando, explorando a sensação de liberdade.

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 sincronizado com equipamento portátil (FELD, 2003, p. 7).

Como já chegamos a mencionar, o filme anterior, *La pyramide humaine*, tem em comum com *Chronique d'un été* algumas particularidades: a exposição do próprio Rouch no interior do filme; a definição dos parâmetros da experiência revelados no início das filmagens, marcando a característica de um jogo em que as regras são definidas previamente; a exibição do copião do filme aos participantes e a inclusão do antes e o depois da história propriamente dita (BRUNI, 2002). O filme já é um passo além dentro de uma aproximação ao circuito do cinema de arte, fora do circuito exclusivamente científico, etnográfico. Rouch frequentava as esferas do cinema ficcional que ocupavam a *Cinémathèque Française* fundada por Henri Langlois no início da primeira guerra. O ano de realização de *La pyramide humaine* (1959) é também aquele em que a *nouvelle vague* começa a se firmar como movimento. O *cinéma vérité* foi, indiscutivelmente, uma das principais fontes de inspiração do movimento e sua influência sobre Godard e seu grupo, incontestável.



Conforme procuramos demonstrar neste artigo, *La pyramide humaine* representou um papel inestimável em todo esse processo.

Referências

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

BRINK, Joram ten. (Ed.). *Building Bridges, the cinema of Jean Rouch*. London: Wallflower Press, 2007.

BRUNI, Bargará. Jean Rouch: *Cinéma-Vérité, Chronicle of a Summer and The Human Pyramid*. Senses of Cinema., março 2002.

Disponível em <http://archive.sensesofcinema.com/contents/01/19/rouch.html#b13>. Acesso em fev. 2009.

COWIE, 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.

DAMINELLO, Luiz Adriano, "Entre ciência e arte: o método etnográfico do cinema de Jean Rouch, in: *Revista Eletrônica Visagem*, Vol. 1, n. 2, 2015, pp, 114-147.

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. 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(Org.), *Do filme etnográfico à antropologia filmica*, Campinas: Editora da Unicamp, 2000.

_____. *Cinema e antropologia*. Campinas: Editora da Unicamp, 1998.

FREIRE, Marcius, *Documentário. Ética, estética e formas de representação*, São Paulo: Annablume, 2013.

FULCHIGNONI, Enrico. "Rouch le magicien. Entretien avec Jean Rouch". In: GALLET, Pascal-Emanuel (Ed.). *Jean Rouch, une retrospective*. Paris: Ministère des Affaires Etrangères – Animation Audio-visuelle, 1981.

LOURDOU, Philippe, "Commentaire et improvisation", a ser publicado em *Journal des Africanistes*, 2017.

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.

MICHAUD, Samuel, "Rouch et le cinéma-vérité: un détour par le direct". In: *CinémaAction – Jean Rouch, un griot gaulois*, n. 17, 1982.

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 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.

ROUCH, Jean. *La Pyramide Humaine*. (Scénario), Cahiers du Cinéma, 112, October/1960.

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.