

CRIANÇAS ROTEIRISTAS, CRIANÇAS ATORES SOCIAIS: encontro de dois olhares no recreio¹

JULIE DELALANDE*
CLAIRE SIMON

RESUMO

A etnóloga Julie Delalande, autora do livro *La cour de récréation, contribution à une anthropologie de l'enfance* (Rennes, Ed. PUR, 2001), encontrou-se com a cineasta Claire Simon, realizadora do documentário *Récréations*² (Les Films d'Ici, ARTE France, 1992), que mostra crianças de três a seis anos na hora do recreio no pátio de uma escola. Elas conversaram a respeito de suas abordagens das crianças da escola maternal francesa. Compartilhando a mesma intuição – de que as crianças vivenciam um momento importante de sua existência na hora do recreio –, elas debatem a sutileza de apreender sua experiência quando se é, aos olhos das crianças, um adulto forçosamente dominante. Somente o reconhecimento daqueles que se vem observar permite o acesso a esse universo. Descobre-se então como, entre uma lógica do desejo e uma lógica do social, as crianças aprendem desde a escola maternal a ser atores para seguir adiante. Ali, ao invés de permanecerem seres que devem ser educados, elas são atores de seu texto.

PALAVRAS-CHAVE: Crianças atores. Recreio. Etnologia. Cinema. Escola maternal.

O pátio da escola: teatro filosófico ou microssociedade

Claire Simon: Filmei as crianças como seres completos e não como seres em evolução, o que coincide com sua ideia: faço a etnologia de uma sociedade, a sociedade das crianças na hora do recreio. Embora dure pouquíssimo tempo, é uma sociedade. É esse método que acho formidável. O que fiz foi tentar, com a câmera, seguir o pensamento das

¹ Tradução do original *Enfants scénaristes, enfants acteurs sociaux: rencontre de deux regards sur la cour de récréation* de Patrícia C. R. Reuillard. Revisão Técnica de Ana Cristina Coll Delgado e João Alberto da Silva.

* Etnóloga; professora de Ciências da Educação, Université de Caen – Basse-Normandie; pesquisadora do CERSE (Centre d'Études et de Recherche en Sciences de l'Éducation).

² *A hora do recreio no pátio: contribuição para uma Antropologia da infância e Recreações*, ambos inéditos no Brasil. (N. de trad.)

crianças e compreender o que se passa do seu ponto de vista. Uma pessoa filmada, tomada em seu desejo, mesmo sendo uma criança pequena, torna-se, graças ao cinema, um verdadeiro herói, e o espectador não pode mais considerá-la como um ser em evolução.

Por acaso, eu havia filmado minha filha brincando com uma amiga. Elas me deixaram olhar, filmar. Nessa brincadeira, havia todo o poder da ficção, da fábula. Elas criavam mundos, ideias, papéis com seriedade e júbilo. Eu desejava continuar filmando-as, mas meu papel de mãe atrapalhava tudo. Levando minha filha à escola, eu via a violência do pátio na hora do recreio e os dramas-relâmpago que ali se produziam e compreendi que minha única chance de entrar de novo na intimidade dessa brincadeira era filmar esse teatro da verdadeira vida.

Julie Delalande: No meu caso, quando fui pela primeira vez a um pátio de escola, não esperava encontrar uma microssociedade. Em seguida, percebi que havia uma organização, brincadeiras muito estáveis que eu redescobria em outras escolas. Mas eu não tinha essa visão no início.

Claire: Eu sim, eu tive desde o início a impressão de que era um teatro filosófico, de que era um lugar onde as crianças iam tratar das coisas importantes da vida.

Julie: Então, quando você entrou no pátio pela primeira vez estava procurando por isso?

Claire: Sim, eu disse ao produtor que ia filmar Shakespeare.

Julie: E o que você disse às crianças?

Claire: Eu disse exatamente a mesma coisa que você, que vinha olhar as brincadeiras e também que eu mesma era uma velha criança. Além disso, elas sabiam que minha filha estudava naquela escola. Eu lhes disse: “estou interessada em saber como vocês brincam porque nós já esquecemos”. Mas falava muito pouco com as crianças e lhes dizia principalmente: “não sou professora, não vou me meter”. Elas sabem que, com os adultos, é preciso desconfiar e me testaram. Um menino chegou a comer lama na minha frente para ver o que eu ia fazer. Eu disse “olha, eu não sou sua professora e não vou me meter”. Aí ele compreendeu e parou. Para elas, os adultos são seres superpoderosos. Elas se adaptaram ao meu pedido, que era diferente daquele dos pais e professoras. Eu havia dito: não me mexo enquanto não correr sangue...

Julie: No meu caso, para que elas se aproximassem um pouco de mim, eu dizia: “eu vim aprender com vocês algumas coisas, do que vocês brincam, o que fazem, etc.”

Claire: Eu também, mesmo que nossas relações fossem bem silenciosas.

Julie: No nível da análise, eu falo de microssociedade, enquanto você diz querer captar histórias. Como você fez para captar o que estava em jogo nas suas histórias? Isso era transparente para você?

Claire: Só vemos o que já procuramos, o que já conhecemos, de certo modo. Por exemplo, levei muito tempo para ver a menina pulando por cima do banco. Foi na montagem que me dei conta, olhando o copião, de que já a havia filmado tentando pular aquele banco; ela estava bem atrás de uma outra cena que eu estava filmando e eu não a tinha visto. Provavelmente foi ela, tomada por esse desejo, que acabou por me captar.

Só consegui filmar as histórias que descobria e compreendia filmando. Vendo a criança que ia ao chão, ela havia feito isso várias vezes, eu tinha a impressão de que ela era atraída, chamada pelo chão. Ali, no pátio da escola, como provavelmente em outros lugares, as crianças se encontram numa relação com a divindade, elas realizam rituais mágicos, espécies de culto, que acho muito lindos. Em uma seqüência que não montei, Alexandre, aquele que “faz eletricidade” com sua calha, havia passado um recreio inteiro colocando flores de castanheiro sob a casca de uma árvore para decorá-la e santificá-la. Ele fazia o “culto do lugar do castanheiro”. Mathieu, que vai fazer um concurso de cuspe, prepara-se, mesmo sem saber ainda o que vai fazer, fazendo uma dança mágica em torno da cabana. Eu achava que as crianças sacralizavam os lugares onde iam brincar, improvisavam rituais pagãos arcaicos, homenagem ao lugar, invocação do divino e preliminar à brincadeira.

Isso me fascinava porque eu havia partido da ideia de fazer uma topografia do pátio. Pensava que eram lugares que induziam, que quase escreviam as histórias. Isso é uma problemática de cinema. É preciso saber se o roteiro é inteiramente projetado ou se já há um roteiro no próprio lugar. Para mim, as crianças eram roteiristas tentando ter ideias o tempo todo, tentando encontrar roteiros que funcionassem, ideias que permitissem a ligação entre elas e que isso funcionasse. Por exemplo, as grades são, alternadamente, o espaço do cabeleireiro, a grade da cama e as grades da prisão. Thomas, que começa o jogo, muda sem

cessar de personagem para agradar aos outros, e é o lugar, a grade que lhe dá ideias: o cabeleireiro, a cama, a prisão.

As histórias que filmei são, na verdade, situações que surgem, que se movimentam, a história acontece a toda velocidade e, com frequência, “é aquele que pensava pegar que é pego”, e mais... Em contrapartida, com as brincadeiras da professora eu me entediava logo, porque tinha a impressão de que nunca havia algo forte em jogo, pessoal, íntimo para as crianças. Muitas vezes se assistia à dominação de uma menina que mandava em todo mundo, mas eu não conseguia filmar o sentimento que isso produzia nas outras. Eu não conseguia filmar a servidão voluntária.

As crianças me deixavam filmá-las bem de perto porque eu não brincava com elas, não dizia nada, elas me aceitavam como uma adulta que não tinha nada a oferecer além de ser filmado por ela.

Julie: Já eu tentava ser esquecida pelas crianças, sentava em algum lugar e não lhes dizia nada. Eu as observava sem que se dessem conta disso muito bem. Agia mais como se estivesse espionando do que interagindo, embora tentasse criar um laço de confiança, principalmente para preparar as entrevistas posteriores. Havia então uma dupla dimensão na relação: observá-las sem atrapalhar, sem que sentissem minha presença e, em outros momentos, falar com elas, mostrar-lhes o que eu escrevia no caderno.

A lógica do desejo e a da lei

Claire: E o que você descobriu das regras das crianças?

Julie: Fui fazendo descobertas aos poucos. Descobri que o pátio não era um lugar caótico e que não era porque o adulto não o organizava mais que qualquer coisa podia acontecer ali; compreendi que as crianças desejavam que o recreio fosse estruturado, porque elas não gostam de desordem.

Claire: Com certeza, não gostam mesmo!

Julie: Eu ouvia: “você não é nossa amiga porque cuspiu no fulano, porque não quer me emprestar tal coisa, etc.”. Portanto, há regras, coisas que podem ser feitas e outras, não, regras para entrar em um grupo, para permanecer nele. Mesmo que todas essas regras sejam, em geral, copiadas dos adultos, as crianças se dão conta de sua utilidade. Elas aprendem essas regras do adulto e as aplicam porque obedecem

ao adulto; além disso, entre elas, dão-se conta de que, se alguém cospe no colega, fica sem amigos.

Claire: Acho que não é só isso. Elas se dão conta, mas também experienciam a pulsão, o desejo, pois, sendo como você diz, seriam muito convencionais. Ao passo que, na verdade, o que me espanta é sua capacidade de compreender a ambiguidade de um gesto. Por exemplo, os colegas implicam o tempo todo com Alexandre; ele sabe que é porque todo mundo se diz: “Como é que ele se diverte tão bem, este aí? Sozinho, ainda por cima!”. É como nos filmes de faroeste, roubam seu tesouro, uns pauzinhos, mas ao mesmo tempo ele gosta que o roubem, pois isso quer dizer que ele é rico e forte e, além do mais, ele sabe que é uma alegria roubar e está aberto a todas as alegrias. Nossa sociedade não entende isso. Ele está disposto a mudar de opinião a qualquer hora, porque a pulsão o leva a isso. Um menino se dirige a ele, depois uma menina, e eles são sem cessar tomados pela ambivalência, o que não entra no esquema de uma sociedade estruturada. Não está em jogo apenas uma questão social, mas também o fato de que o gesto, que é resultado de um impulso, tem vários caminhos possíveis. A lógica do desejo não é forçosamente aquela da lei. Não se trata somente de virar a situação para que nos seja vantajosa, trata-se da projeção do próprio desejo. Por isso eu não teria me interessado em filmar uma mesma criança vários dias, pois, para mim, são situações e não uma psicologia individual. Eu queria ter o cuidado de não caracterizar as crianças, pois elas se experimentam no pátio, elas se experimentam numa situação ou outra para se testar, para se descobrirem elas mesmas. É mais ou menos como se pudessem provar máscaras. Para ver...

E você, você tem essa abordagem psicológica?

Julie: Não, absolutamente, minha abordagem é etnológica, procuro um modo de organização mais do grupo do que do indivíduo, um modo de transmissão de elementos de cultura, das brincadeiras; por exemplo: como é possível que sempre se brinque com bolinhas de gude, com a caixa de areia fina...

Claire: Sim, essa é minha grande tristeza. Eu gostaria de ter filmado os jogos de bolinhas de gude. Quando minha filha foi para o primário, ela me falava desses jogos e eu tinha a impressão de que era a Bolsa. Ela falava de todas as fórmulas, de todos os contratos feitos, e eu gostaria de ter filmado isso. Também essa topografia, as marcas no chão, os buracos, os traços têm muita importância na brincadeira. O vaivém entre

o lugar e a brincadeira é muito forte, muito poético, pois nunca se sabe o que vem antes, o que dirige. É uma relação entre o mundo, o passado, a história e a geografia e o desejo. Fazer tábula rasa do mundo para seu próprio desejo e, ao mesmo tempo, ser englobado na história dos homens.

Julie: De fato, trabalhei muito com as brincadeiras que acontecem em um local particular.

Claire: Sim, e o que você viu, o que eu vi da mesma maneira é que tudo que é desenhado pelos arquitetos é mudado. Seria horrível se os lugares fossem adaptados às brincadeiras, pois grande parte do prazer das crianças, de seu poder de criação de leis e de narrativas vem do fato de que o espaço não é completamente adaptado a elas. Elas são obrigadas a se apoderar do lugar, transformando-o. Aliás, os arquitetos ficariam certamente felizes em saber disso.

O olhar do público

A questão da representatividade é importante, eu acho, nas Ciências Sociais. Para você, o que é a representatividade? Seria uma maneira de não se deixar levar por seus sentimentos?

Julie: Eu diria que essa questão não se coloca para mim em termos de representatividade. Se eu for a diversas escolas, não é para tirar conclusões gerais para todas as crianças, é para poder comparar um lugar com outro e ver se reencontro certas coisas. Por exemplo, se há líderes numa escola, se eles brincam na areia fina nessa escola, isso é único? Se eu encontrar a mesma coisa em outra escola, concluo que talvez seja um elemento da cultura das crianças. Quando elas se encontram em um parquinho, na praia, compartilham uma cultura que permite que se comuniquem. Portanto, não se trata tanto de buscar a representatividade, mas de descobrir o que é seu mundo.

Claire: O que me interessa no que você diz é a ideia de que elas têm uma cultura comum para se reencontrarem em outro lugar, isto é, elas sabem que, num grupo, existe um líder e que se identifica um líder a partir de determinada coisa...

Julie: Sim, mesmo que na escola elementar o sistema das crianças seja mais democrático do que hierárquico; há menos líderes, elas decidem juntas.

Claire: Minha filha me contou que, na escola elementar, elas votavam para eleger um líder e se submeter a ele. De certo modo, elas elegiam seu ditador (risos). Eu gostaria de filmar isso!

Julie: Os líderes que encontrei na escola maternal se impõem mais por seu carisma. Consequentemente, não são eleitos, impõem-se por si mesmos. Você se preocupou com o que queria mostrar ao público?

Claire: Sim, e o público frequentemente sentiu o pátio da escola como um espaço violento, através de meu filme. Ora, contrariamente ao que um certo público podia esperar), eu não me interessei pela ideia de um determinismo social. Assim como você, olhando o pátio como uma microssociedade, você não se preocupava com o mundo exterior. Mas, trabalhando com a televisão, sou confrontada com seu desejo de representatividade. Eles querem um documentário representativo da população, da ideia global que eles têm de população. A televisão não é democrática, pois sempre procura justificar sua existência e seus imensos lucros, com a única preocupação de representatividade (a ideia que ela tem do grande público, da dona de casa de menos de 50 anos, etc.), abrindo espaço, só em raríssimas ocasiões, à representação, isto é, à expressão do singular. Tampouco a abordagem da televisão de caracterização social das pessoas é igual à sua.

Julie: Para reagir às reações do público que evidenciavam, muitas vezes, a dimensão violenta do filme, você tinha vontade de defender alguma idéia em especial?

Claire: Não, pois as pessoas gostaram globalmente do filme. Quando se assustavam com a violência no filme, elas esqueciam que era uma brincadeira. A brincadeira é séria e violenta, mas é uma brincadeira. Foi a diretora da escola que assumiu o maior risco e que confiou em mim sem temer eventuais recriminações por não intervir o suficiente no pátio para impedir as experiências que as crianças fazem ali.

Julie: É verdade que causa espanto o fato de ver os adultos intervindo tão pouco em seu filme.

Claire: Sim, eles intervêm pouco, felizmente! Certas pessoas até se apropriaram do meu filme, dizendo: “Ainda bem que ninguém intervêm”. Psicólogos, psiquiatras infantis, professores, etc. Portanto, algumas pessoas defenderam corajosamente essa ideia.

Julie: Quanto a mim, eu me confrontei com essa questão para responder aos jornalistas que me entrevistavam sobre meus livros. Frequentemente imaginavam um recreio violento, impiedoso. A mensagem que tentei passar, então, foi a do recreio como um momento muito importante para as crianças, para sua construção, para a descoberta de uma vida em conjunto, e que era muito importante não intervir demais. Eu lhes dizia também que não era tão caótico quanto eles pensavam, e que, portanto, não era necessário organizar as brincadeiras porque elas já eram organizadas. Nesse sentido, penso que os pesquisadores e os documentaristas têm um papel político.

O reconhecimento do Outro

Claire: Acho que, se as crianças deixaram você observá-las e me deixaram filmá-las, é porque reconhecemos sua criação, seu desejo de estrutura, de invenção, seu ponto de vista sobre o mundo, e que isso é necessariamente muito liberador para as crianças. É um ato de reconhecimento. Penso que este fenômeno de criação do social pelas pessoas se encontra em muitos outros lugares, e que é importante que cineastas e pesquisadores possam mostrá-lo. Para nós, trata-se de mostrar como as pessoas se organizam em uma sociedade para além do que a instituição propõe ou impõe; mostrar como a célula humana se constroi. É mais ou menos isso o que narro em meu filme *Coûte que coûte*³. Do mesmo modo, neste verão, fiz um filme de ficção sobre jovens que se entediam numa cidadezinha. A visão sobre isso sempre é romântica, mas, no fundo, a maneira como você formula é muito justa. Porque se poderia muito bem fazer uma etnologia dos momentos, até mesmo muito efêmeros, entre as pessoas. Acho o efêmero interessante, a construção efêmera de uma sociedade. Ela não está em construção, está ali imediatamente, instalada.

Julie: O que me interessa, de fato, é ver como as coisas não são instituídas e sem movimento, mas como os atores sociais apreendem, a cada vez, o que vivenciaram desde sua infância e participam na transformação da sociedade.

Claire: É verdade, não se dá esse crédito às pessoas. É por isso que faço filmes. O astro interpreta o homem comum, mas o homem comum

³ *Custe o que custar*, inédito no Brasil. (N. de trad.)

também pode ser um astro, ser a pessoa que dá, de repente, uma dimensão a uma história.

Na relação entre aquele que filma e o que é filmado, acontece algo secreto, há dom. Aquele que se dá à câmera é reconhecido. Existem pessoas que compreendem isso bem depressa, e que o desejam. Não é por vaidade, mas por gosto pela aventura, é fazer uma experiência sem saber exatamente aonde ela vai levar.

No filme de ficção que rodei no último verão, uma cena se passa num quartel de bombeiros. Eu havia escrito o roteiro, pesquisado muito também, mas os bombeiros acabaram escrevendo uma parte dos diálogos; portanto, eles me deixaram ver muito deles mesmos porque, no fundo, estavam surpresos que eu me interessasse tanto por compreender seu ponto de vista. O quartel de bombeiros é um local muito interessante para um etnólogo, pois, formado por voluntários, ele é muito volátil e, no entanto, é uma sociedade.

Julie: Você tem uma formação em etnologia?

Claire: Um pouco. Em línguas orientais, estudei árabe e berbere e fiz um pouco de etnologia, nessa época, com Camille Lacoste Dujardin, especialista em Cabília. Eu me interessava por isso; no início, queria ser etnóloga. Mas foi a questão do aqui e do lá que me estancou. Além disso, provavelmente eu gostava mais de cinema. Comecei a trabalhar em cinema na Argélia; eu me perguntava como fazer para dizer a pessoas que vivem de modo totalmente diferente: “você me interessam, eu gostaria de levar seu *mana* a Paris”. Essa coisa é muito complicada. Ao mesmo tempo, incomoda muito pensar que só se pode falar para seus semelhantes.

Julie: Isso me lembra uma experiência com uma amiga etnóloga que queria estudar os índios huichols, no México. Para não provocar a reticência dos adultos dizendo-lhes que vínhamos conhecer sua religião e ritos, fomos ver as crianças e lhes contamos contos tradicionais franceses, como o Chapeuzinho Vermelho. Então, eles se puseram a nos contar suas histórias. Assim se criou o contato. No entanto, minha amiga desistiu de fazer um estudo sobre os huichols, pois a questão da alteridade lhe pareceu insolúvel. Com que direito fazer esse estudo?

Julie: en ethnologie, on affronte cette difficulté par le processus de don et de contre-don. J'explique toujours à des étudiants que le terrain n'est pas un pillage mais un échange. Il faut donc imaginer un contre-don possible.

Claire: Sim, é exatamente a questão do direito que se apresenta. Em 1993, na Ásia, projetei uma passagem do filme *Récréations* para cambojanos, filipinos, vietnamitas e tailandeses. Uma cambojana ficou escandalizada com o que viu. Ela dizia que nunca em seu país se deixaria que crianças tivessem tal autonomia. Parece-me que o problema aqui é o do *status* da imagem. Em seu país, ela vê pouco ou nada de imagem descritiva, mas principalmente imagens que funcionam como injunções, como um ideal a ser alcançado, tudo isso ligado à questão do poder político.

Julie: Em etnologia, enfrenta-se essa dificuldade pelo processo de dom e contra-dom. Sempre explico aos estudantes universitários que o campo não é uma pilhagem, mas uma troca. Deve-se, portanto, pensar em um contra-dom possível.

Claire: E o que você deu às crianças em troca de seu dom?

Julie: Eu lhes ofereci escuta, eu as fazia ouvir as gravações, trazia fotos, mostrava meu caderno – onde anotava o que via e ouvia – e, às vezes, elas me diziam o que eu devia escrever nele.

Claire: Sim, tudo isso é reconhecimento. Quanto a mim, com *Récréations*, como o som estava ruim, tivemos de fazer dublagem. Eu trazia uma criança sozinha para o pátio vazio da escola e pedia que repetisse o mais próximo possível o que havia dito, buscando a mesma entonação. Eu não queria que ela se visse – como acontece numa dublagem clássica no cinema – como o dublador numa cabine diante da imagem. Na verdade, nós escutávamos a fita, mas como eu não sabia se ela ouvia bem, eu dizia a frase e ela repetia. Visto que eu lhes pedia um trabalho de verdade, pagava em brinquedos e balas. Pensava que era absolutamente necessário pagar para que vissem a diferença entre esse trabalho em que deviam repetir até que eu estivesse satisfeita e o momento em que as filmara brincando no recreio.

Julie: Você teve retornos dos pais ou das crianças dessa escola que viram o filme?

Claire: Muito pouco. Na verdade, eu me lembro principalmente de obstáculos levantados por certos pais, por exemplo, pais atores que não haviam dado a autorização para filmar os filhos, ou então uma mãe africana que não queria que seu filho fizesse a dublagem. Consequentemente, o menino, que dizia algumas palavras na primeira

gravação, não fala no filme. Eu me lembro também do pai da criança que põe o pé em cima do colega deitado no chão. Ele me dizia: “Ah é, ele é bem assim”. Em compensação, eu temia a reação da mãe do menino que estava no chão. Ela me disse: “sim, ele bancava o morto”. Vários psicólogos que viram o filme disseram, de fato, que essa criança devia brincar de algo relacionado com a morte. Eu não via as coisas desse jeito. Durante a montagem, como eu não sabia seu verdadeiro nome, eu o chamara de São Sebastião. Pensava que ele sentia prazer em ser presa dos meninos, que desejava dar seu corpo aos meninos do grupo. Fiquei surpresa, no final da projeção do filme, ao saber que era superdotado, pois filmei sem saber nada das crianças. Acho muito importante não ter nenhuma referência anterior.

Julie: De fato. Quanto a mim, peço informações sobre as crianças aos professores, mas quase sempre em um segundo momento, para sair do efeito-bolha.

Julie: De fato. Quanto a mim, peço informações sobre as crianças aos professores, mas quase sempre em um segundo momento, para sair do efeito-bolha.

Claire: Em minha opinião, é muito importante preservar justamente esse efeito-bolha quando se filma. Gosto bastante de filmar as crianças exatamente porque são muito livres.

Ensinar a metodologia

Julie: Você já ensinou como filmar crianças?

Claire: Não, acho que isso não pode ser ensinado. No meu caso, não produzo um saber que não seja experimental. Não gosto da ideia de manual de instrução. Acho uma pena remeter exclusivamente à metodologia para falar das obras, a sua, a minha. De certo modo, não nos falamos do que há no interior. Nos debates após os filmes, as questões dos espectadores são, finalmente, sobre como eles fariam para também fazer o filme, o mesmo filme. No entanto, pode-se dizer que nos cineclubes, em 1960, o espectador se identificava com o crítico ou com o amante de cinema e não com o cineasta. Ele se perguntava que sentido atribuir a uma passagem do filme. Acho que se perde muito se identificando com o cineasta ou com o escritor, pois aí a obra não conta mais. A única posição criadora para o espectador ou para o leitor é justamente falar da obra. Portanto, ainda que eu me interesse em

discutir com você sobre o método, não desejo falar dele com o público, já que isso sempre deriva para: “como faço para fazer o mesmo filme, para ser cineasta?”, e a pergunta “será que eu gosto de cinema?” não é mais feita. Acho isso grave.

Julie: Quanto a mim, ao ensinar metodologia, sou obrigada a inventar uma maneira de ensinar a ir a campo. Eu lhes explico como fazer uma pesquisa de tipo observação participante, ou como fazer uma pesquisa sem se desvelar. Eu lhes mostro como, de um estudo a outro, os pesquisadores optam por uma opção em detrimento de outra.

Claire: A distinção entre participante ou observante é feita frequentemente pela crítica em cinema documentário. No cinema, a gente experiencia o que você está falando. O documentarista francês Denis Gheerbrandt faz ele próprio a filmagem, mas intervém muito, pergunta, e o filme se constroi em torno da relação que ele estabelece com a câmera e com sua fala ao mesmo tempo. Didier Nion também intervém muito, à sua maneira. Outros como Raymond Depardon, Frederic Wisemann, filmam o que se passa. Isso já foi chamado de cinema direto; filmar como se fosse ficção, sem a intervenção do cineasta. Mas penso que, nesse leque, há muitas posições diferentes entre falar e não falar, intervir ou não. Como muitos outros, faço parte dos que misturam os gêneros conforme o filme, sem falar de uma tendência muito forte a afirmar o ponto de vista autobiográfico como ponto de partida da pesquisa ou como enquadramento.

Julie: Sim, é o que explico aos meus alunos: cada experiência é única, estamos sempre nos inventando. Cada um cozinha do seu jeito em campo. Eu lhe dou algumas receitas pessoais e as de outros pesquisadores, mas você tem de aprender a cozinhar sozinho.

Claire: Nos filmes de Frederic Wisemann, cinema direto sem nenhuma intervenção falada do cineasta, acontece de as pessoas acharem que ele “instalou” sua câmera e “captou” o real. Inútil dizer que não é assim. E outras acreditam que se trata da grande arte (o que é verdade) e, como prova, têm certeza de que ele preparou longamente sua filmagem. Ora, Wisemann começa a filmar no primeiro dia em que vai ao lugar. Comigo é a mesma coisa. Nunca passei um minuto no pátio sem filmar, isso teria sido insuportável para mim.

Julie: Seria porque isso justificava sua presença?

Claire: É porque não me interessa se eu não filmo.

Julie: É verdade, se eu tivesse de ir a um pátio na hora do recreio sem anotar nada, seria uma tortura!

Claire: Sim, se você não pudesse escrever, ficaria imediatamente entediada. Isso me parece muito importante. Você não poderia se interessar. Todas as instituições que financiam um projeto que fazemos sempre preveem verba para preparar a filmagem. Quando dou aula, ensino aos alunos a não preparar, ou o mínimo possível, de modo a permanecerem muito sensíveis ao que se passa onde eles estão filmando.

Julie: Eu tento resistir a uma sociologia que pregue um controle da pesquisa por meio de uma preparação elaborada. Aconselho aos meus alunos não irem a campo com uma grade de observação rígida demais. Eu digo a eles: “não prevejam o que vocês vão ver. Tentem ser receptivos, ficar surpresos com o que vão ver ou ouvir.” Para mim, este é o interesse da abordagem etnológica que é compreensiva e não demonstrativa.

Um projeto de descrição baseado em uma intuição

Claire: Você tem a impressão de ter ficado surpresa com o que descobriu?

Julie: Tenho, com bastante frequência. É muito difícil pensar, depois que já aconteceu, naquilo que não esperávamos descobrir. Os jornalistas frequentemente me fazem essa pergunta e respondo com um discurso que construí pra eles. Digo-lhes que fiquei espantada em encontrar tal organização entre crianças.

Claire: Mas será que você não intuía essa organização antes de ir a um pátio de escola? Tenho dúvidas. Penso que é algo que foi percebido de repente, uma vez, e que se desdobra em seguida no trabalho de pesquisa.

Julie: Eu poderia dizer que não tinha dúvida de que ia encontrar algo interessante. Eu tinha uma espécie de confiança no fato de que havia algo a ser descoberto e estudado.

Claire: É isso, isso prova que você já sabia. É a ideia do real. Acho que o real não existe como uma entidade.

Julie: Trata-se provavelmente da construção de um olhar que vem de uma confiança, de uma crença. A gente pensa que pode encontrar aquela coisa porque acha que ela existe, portanto, a gente faz com que ela exista.

Claire: Sim, é isso.

Julie: Mas é difícil justificar isso em um método de pesquisa em Ciências Sociais. Provavelmente etnólogos podem tomar essa atitude com mais facilidade do que os sociólogos, pois aceitam mais, em minha opinião, se encontrar em um processo criativo, ao passo que os sociólogos pretendem frequentemente explicar algo que existe. Talvez porque o etnólogo tenha a modéstia de pensar que sua análise é apenas um ponto de vista sobre as coisas e não a realidade?

Claire: Tudo isso vai de encontro ao que muitas vezes pensa o público ou os leitores, que imaginam que se vai “captar” o real. Acho que não se pode captar o real. Pode-se interrogá-lo, mas é a questão que contro a resposta. Eu lhes dou como exemplo: se vejo um homem na rua beijando uma mulher, e este homem é meu marido, eu exclamo desesperada: “É a realidade!”. Porém, na verdade, é minha história que acabo de ver. O real é o palco, é ali que as coisas acontecem... Então, sempre fiquei decepcionada quando espectadores viam meu filme como o resultado de um trabalho de pesquisador em Ciências Humanas, pois isso provocava um mal-entendido. Parti de um desejo de cinema e, para *Récréations*, eu pensava nos filósofos. Eu me dizia: o pátio é como a cabeça de um velho filósofo, onde se experimenta um monte de coisas. Um dia, fui palestrar no departamento de Etnologia da *École Pratique des Hautes Études*, em Paris, e me lembro do mal-entendido com os universitários, que tinham como única referência os grandes etnólogos – Lévi-Strauss – e os documentários dos etnólogos. Eu lhes dizia: as minhas referências são Hitchcock, Chaplin, etc. Portanto, o que eu olho em *Récréations* tem mais a ver com o faroeste do que com a psicossociologia da infância, que tem a tendência a ver as crianças de cima. Tentei estar à altura delas, é claro, mas principalmente estar entre elas.

Julie: E sobretudo ver a criança como um adulto em evolução e não como um ser no presente.

Claire: Sim, é isso o que quero dizer. É também a instrumentalização das câmeras de cinema por pessoas que pensam que, instalando suas câmeras, elas vão filmar o real. Ainda que saibam muito bem que, quando se pega um lápis e se retranscreve algo que se viu, não é mais o que se viu, e não porque se torçam os fatos, mas porque a operação de transcrição é sempre uma operação criativa, sem que isso seja forçosamente negativo.

Julie: Frequentemente digo aos meus alunos universitários que só se pode anotar o que se compreende e que se interpreta sempre, e que é assim que damos um sentido às coisas, tentando fazer com que esse sentido seja o mais próximo possível daquele dos atores.

Claire: Sim, ainda que eu ache que o interessante é visar à descrição, mesmo que seja um ideal. A busca é de descrição e não, por exemplo, de injunção.

Julie: Sim, a descrição corresponde bem a um estado de espírito no qual se busca compreender.

Claire: É isso, ver.

Julie: Aqui, se vê bem a diferença de linguagem entre nossos dois meios.

Claire: Concordo, mas acho que é também porque no termo “ver” há algo de imediato que não se encontra na palavra “compreender”. O que gostei no pálio é que sempre existem várias possibilidades. Foi o que tentei descrever. As crianças nunca se fecham em condutas, em pressupostos. Então, para mim, ver é ver as forças agindo, as situações: a gente vê o que está se passando sem prejulgar um conhecimento social adquirido. A gente vê também que é a situação que está em evolução e não os seres. Pois os seres, a gente não sabe o que é isso.

Julie: Você projeta filmar crianças novamente?

Claire: Sim, eu gostaria de filmar os jogos com bolinhas de gude. Ainda lamento muito não ter feito isso. Mesmo que, às vezes, haja filmes que não se faz porque se acredita vê-los depressa demais. Por exemplo, com minha filha me contando os jogos com as bolinhas de gude, eu via imediatamente a Bolsa, a questão do mercado e do contrato, onde os grandes protegem os pequenos que fornecem a escola em bolinhas!

(risos) Nesse caso, a falta de mistério me faz parar, embora a questão das representações do dinheiro me interesse muito. No filme *Récréations*, pauzinhos servem de moeda, de tesouro. E você, você encontrou outras moedas no pátio?

Julie: Sim, a areia fina é um bem precioso que se troca e que é escondido no final do recreio para o seguinte. Há grandes discussões sobre a qualidade dessa areia, que deve ser efetivamente muito fina para conservar todo seu valor.

Claire: Isso é magnífico.

Julie: É verdade, eu adorei (risos). E, quando eu falava com meus amigos sobre meu trabalho, eles se lembravam, de repente, de suas brincadeiras de infância e me diziam: “Mas eu também brinquei com areia fina!”

Claire: Vendo meu filme, algumas pessoas tinham uma reação parecida. Elas me diziam: “Eu me lembro de ter ficado traumatizado com uma criança quando era pequeno”. Antes de mostrar o filme, eu tinha medo de que os espectadores se projetassem na posição de pais e o julgassem a partir desse ponto de vista. Fiquei feliz em constatar que eles se identificam mais com as crianças. As emoções infantis vivenciadas no recreio são tão fortes que levaram imediatamente o espectador a se projetar como criança e não como pai ou mãe.

Referências filmicas

Gheerbrant Denis, *Grands comme le monde*, documentário, França, 1999

Gheerbrant Denis, *La vie est immense et pleine de dangers*, documentário, França, 1994

Otero Mariana, *La loi du collège*, feuilleton documentário em cinco episódios, ARTE France, Archipel 33, Centre Georges Pompidou, Périphérie Production, França, 1994.

Simon Claire, *Coûte que Coûte*, documentário, Les Films d'Ici, França, 1995

Wiseman Frédérik, *High school I*, documentário, EUA, 1968

Wiseman Frédérik, *High school II*, documentário, EUA, 1994