


unesp  **UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA**
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
Faculdade de Ciências e Letras
Campus de Araraquara - SP

MAURÍCIO MIOTTI

A Ficção na obra de Jean Rouch



ARARAQUARA – S.P.
2022

MAURÍCIO MIOTTI

A Ficção na obra de Jean Rouch

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de pós-graduação da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Ciências Sociais.

Linha de pesquisa: Cultura, democracia e pensamento social

Orientador: Prof. Dr. Edgar Teodoro da Cunha

Bolsa: CNPq (Processo: 132811/2020-0)

ARARAQUARA – S.P.
2022

M669f	<p>Miotti, Maurício</p> <p>A Ficção na obra de Jean Rouch / Maurício Miotti. – Araraquara, 2022</p> <p>102 p.</p> <p>Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista (Unesp), Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara</p> <p>Orientador: Edgar Teodoro da Cunha</p> <p>1. Antropologia Visual. 2. Cinema etnográfico. 3. Ficção. 4. Jean Rouch. I. Título.</p>
-------	---

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp. Biblioteca da Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara. Dados fornecidos pelo autor(a).

Essa ficha não pode ser modificada.

MAURÍCIO MIOTTI

A FICÇÃO NA OBRA DE JEAN ROUCH

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de pós-graduação da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Ciências Sociais.

Linha de pesquisa: Cultura, democracia e pensamento social

Orientador: Prof. Dr. Edgar Teodoro da Cunha

Bolsa: CNPq (Processo: 132811/2020-0)

DATA DA DEFESA: 04/08/2022

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientador: Prof. Dr. Edgar Teodoro da Cunha

Faculdade de Ciências e Letras da UNESP de Araraquara

Membro Titular: Prof. Dr. Edmundo Antonio Peggion

Faculdade de Ciências e Letras da UNESP de Araraquara.

Membro Titular: Prof^a Dra. Ana Lúcia Marques Camargo Ferraz

Universidade Federal Fluminense

Local: Universidade Estadual Paulista
Faculdade de Ciências e Letras
UNESP – Campus de Araraquara

Agradecimentos

Agradeço, em primeiro lugar, ao Prof. Dr. Edgar Teodoro da Cunha, pelas possibilidades de pesquisa que me foram ofertadas durante minha trajetória acadêmica, e também pela paciência e liberdade no desenvolvimento da pesquisa. Também agradeço ao NAIP – Núcleo de Antropologia da Imagem e Performance pelas possibilidades de leitura e discussões sobre a temática da antropologia visual.

Ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais (FCLAr/UNESP) pela confiança e por terem me dado a oportunidade de realizar essa pesquisa.

Ao Prof. Dr. Edmundo Antonio Peggion e à Prof.^a Dra. Ana Lúcia Marques Camargo Ferraz pela participação e pelos comentários feitos na ocasião da realização do exame geral de qualificação.

À minha família pelo apoio durante minha trajetória acadêmica, seja nos momentos bons ou ruins. Agradeço também à Bia, com a qual pude discutir sobre nossas respectivas pesquisas, mesmo não sendo da mesma área de estudo.

E por fim, agradeço ao CNPq. Sem o seu apoio financeiro a realização desta pesquisa teria sido inviável.

O homem, esse sonhador definitivo, cada dia
mais descontente com seu destino...

(Breton, 2001, p. 15)

RESUMO

Esta pesquisa busca estudar as escolhas feitas pelo antropólogo-cineasta Jean Rouch, tendo em vista elucidar o uso da ficção em seus filmes. Para isto tomou-se como ponto de partida estudos em antropologia visual e cinema documentário, retomando os primeiros documentários e os primeiros trabalhos etnográficos envolvendo imagens, isto é, os filmes de Flaherty e Vertov, e os trabalhos de Mead e Bateson, respectivamente. A partir disso busca-se demonstrar como a ficção trouxe novas possibilidades para o campo não somente do documentário, mas também da antropologia, possibilitando revelar algo que não poderia ser revelado de outra forma que não pelo cinema, além de incluir as falas dos atores sociais, isto é, os sujeitos da pesquisa, trazendo, através do cinema, questões que possibilitam pensar outra forma de fazer antropologia. Além disso, buscar-se-á demonstrar a ficção enquanto fabulação, ou seja, enquanto uma forma de criar, através do cinema, algo novo, possibilitando aceder ao imaginário e aos sonhos dos sujeitos da pesquisa, os quais se tornam reais nos filmes.

Palavras – chave: Antropologia Visual; Cinema etnográfico; Ficção; Jean Rouch

ABSTRACT

This research seeks to study the choices made by anthropologist-filmmaker Jean Rouch, with a view to elucidating the use of fiction in his films. Aiming that, studies in visual anthropology and documentary cinema were taken as a starting point, taking up the first documentaries and the first ethnographic works involving images, that is, the films of Flaherty and Vertov, and the works of Mead and Bateson, respectively. From that, we seek to demonstrate how fiction has brought new possibilities not only to the documentary, but also to the anthropology, making it possible to reveal something that could not be revealed in any other way than through cinema, in addition to including the speeches of social actors, that is, the research subjects, bringing, through cinema, questions that make it possible to think about other ways of making anthropology. Furthermore, it will seek to demonstrate fiction as a fabulation, that is, as a way of creating, through cinema, something new, enabling access to the imagination and dreams of the research subjects, which become real in the films.

Keywords: Visual Anthropology; Ethnographic Cinema; Fiction; Jean Rouch

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1: Nanook, o Esquimó.....	22
Figura 2: Caça a morsa.....	24
Figura 3: Centro de Comércio de Peles.....	25
Figura 4: Caça a foca.....	28
Figura 5: Cine-Olho.....	34
Figura 6: Caça ao hipopótamo.....	50
Figura 7: Rastros do hipopótamo macho alfa.....	51
Figura 8: Local de realização do Ritual.....	52
Figura 9: A Marca do Zorro.....	53
Figura 10: Confissão pública.....	53
Figura 11: O início da possessão.....	54
Figura 12: O Ovo e o Governador.....	56
Figura 13: O sacrifício do cão.....	57
Figura 14: Voltando ao trabalho.....	58
Figura 15: Introdução a Eu, um Negro.....	64
Figura 16: Edward G. Robinson.....	65
Figura 17: Trabalhando no porto.....	66
Figura 18: O sábado (Narração de Jean Rouch).....	67
Figura 19: Os amigos de Robinson.....	69
Figura 20: O sonho de ser boxeador.....	72
Figura 21: Sonho romântico de Robinson.....	74
Figura 22: A briga de Robinson.....	75
Figura 23: Cena final de Eu, um Negro.....	77

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	10
1. INTRODUÇÃO	11
2. AS ORIGENS DO CINEMA DOCUMENTÁRIO.....	21
2.1 Robert Flaherty	21
2.2 Dziga Vertov	32
3. PRIMEIROS CONTATOS ENTRE ANTROPOLOGIA E IMAGEM.....	39
4. JEAN ROUCH E O NASCIMENTO DA ETNOFICÇÃO.....	49
4.1 <i>Eu, um negro</i> : a primeira etnoficção	62
5. A FICÇÃO NA OBRA DE JEAN ROUCH	79
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	98
REFERÊNCIAS	100

APRESENTAÇÃO

Este trabalho surge de um processo de pesquisa iniciado ainda durante a graduação em Ciências Sociais. Durante o 3º ano tive o prazer de cursar a disciplina optativa “Antropologia Visual”, ministrada pelo Prof. Dr. Edgar Teodoro da Cunha. Foi neste momento que tive meus primeiros contatos com os filmes de Rouch. Ainda em uma das primeiras aulas foi exibido pelo professor o filme *Crônica de um verão* (*Chronique d'un été*, 1961). A partir disso, foi debatido o conteúdo do filme e os problemas que apresentava, isto é, a questão de uma verdade fílmica e de como os participantes do filme agiriam na presença de uma câmera filmando suas ações. Ali nascia meu interesse pela obra de trabalho deste que foi um dos antropólogos mais inovadores no campo da antropologia visual e do cinema etnográfico.

Ao final da disciplina foi realizado um trabalho final, no qual o aluno deveria analisar um filme documentário ou etnográfico. Minha escolha foi *Eu, um negro*, filme que seria tema de minhas pesquisas, culminando nesta dissertação que agora vos apresento. A partir deste trabalho final, recebi o convite do Prof. Edgar para que pesquisasse o cinema desenvolvido por Jean Rouch. A partir disso, desenvolvi uma ICSB (Iniciação Científica Sem Bolsa), na qual iniciei uma pesquisa sobre a etnoficção e o papel da ficção na metodologia rouchiana, buscando demonstrar como esta característica da obra rouchiana não falseava a realidade, mas revelava algo que não existiria se não fosse empregado o uso da câmera acompanhando os atores sociais e suas ações.

Após a finalização da iniciação científica, realizei a monografia de conclusão de curso sobre um tema que sempre me chamava atenção, isto é, a relação entre Jean Rouch e contexto histórico do cinema francês, marcado pela *Nouvelle Vague*. Além disso, também foi buscado as formas pelas quais Rouch teria influenciado autores franceses daquele período como, por exemplo, Jean-Luc Godard e Jacques Rivette. Também foi feita uma breve comparação entre os filmes *Eu, um negro*, de Jean Rouch, e *Acossado*, de Godard, tendo em vista que o filme godardiano fora considerado uma espécie de *Moi, un blanc*, dadas as semelhanças entre ambos os filmes. Chegou-se a declarar que Godard gostaria de ser o Rouch da França: “Indeed the stylistic similarity was so great that it led one eminent *Cahier* film critic, Luc Moullet, to describe the film as ‘a sort of *Moi, un blanc*’ and to suggest that Godard wanted to become ‘the Rouch of France’.” (Henley, 2009, p.176).

Portanto, este trabalho nasce de um processo de pesquisa já iniciado há algum tempo, e que atinge o seu resultado final nas páginas desta dissertação, a qual busca apresentar o

nascimento e o papel da ficção nas obras de Jean Rouch, partindo do surgimento do cinema documentário e dos primeiros contatos entre antropologia e imagem, de mostro a deixar claras as formas pelas quais Rouch inovou no campo científico a partir da utilização da câmera cinematográfica.

1. INTRODUÇÃO

A antropologia, muito embora tenha surgido paralelamente ao cinema, acabou por se afastar de conteúdos visuais, tornando-se uma ciência escrita, na qual o cinema ocupava um segundo plano. Entretanto, na segunda metade dos anos 1940, um antropólogo resolve iniciar seus estudos e utilizar a câmera de filmar como um instrumento central na construção do conhecimento antropológico. O antropólogo em questão era Jean Rouch¹, responsável pelo surgimento do conceito de etnoficção, a partir da retomada da tradição do cinema documentário dos anos de 1920, mais precisamente a partir de Robert Flaherty e Dziga Vertov, além de inovar em relação a seus antecessores na antropologia, isto é, Margaret Mead e Gregory Bateson.

Tal como constatado por Sylvia Caiuby Novaes, apesar da utilização do cinema pela antropologia em momentos anteriores, como foi o caso da expedição ao Estreito de Torres, ou os trabalhos desenvolvidos por Gregory Bateson e Margaret Mead durante os anos de 1930,

O único antropólogo a inovar efetivamente a partir do uso da câmera foi Jean Rouch. Inovou ao sugerir mudanças tecnológicas na câmera de filmar que permitissem seu uso sem o tripé e, portanto, mais próxima de seu foco de atenção, além de ter sido dos primeiros cineastas a fazer uso do som sincronizado. Mas a grande inovação de Jean Rouch para a antropologia foi propor a chamada antropologia compartilhada, em que os sujeitos de pesquisa participavam ativamente do processo de filmagem e edição. (Novaes, 2009, p. 47-48)

Além da antropologia compartilhada, Rouch também inova ao trazer a ficção para dentro de seus filmes, oferecendo novas possibilidades para a antropologia e para o documentário. É justamente sobre esta temática que tratará este trabalho.

Assim sendo, aqui é proposto trabalhar de que forma os filmes etnográficos de Jean Rouch trouxeram inovações no que se refere a um novo modo de se utilizar o cinema, e de se entender as imagens, no contexto da pesquisa etnográfica, a partir do uso da ficção. É necessário dizer que as comparações entre as formas de expressão escritas e imagéticas/visuais data de muito tempo atrás, e que características das imagens a afastam da racionalidade desejada pelas ciências humanas e sociais:

¹ Jean Rouch, após se formar em engenharia, viaja, durante a ocupação nazista na França, para a África com para trabalhar na construção de pontes. Entretanto, após tomar contato com as culturas que por lá encontrou passa a se interessar por etnografia, principalmente pelas temáticas da magia e da possessão, tema recorrente em seus filmes, como, por exemplo, *Les Magiciens de Wanzerbe* (1948), *Os mestres loucos* (*Les maîtres fous*, 1955), entre outros. Seus primeiros filmes foram realizados durante seu doutoramento em etnografia, sob orientação de Marcel Griaule.

Há algo na imagem que a afasta da racionalidade que tanto tem marcado as nossas ciências sociais. Parece-me absolutamente precedente a hipótese de Olgária Matos quando supõe uma origem comum, no persa antigo, para *imagem e magia*. Definida como “instância intermediária entre o sensível e o inteligível”, a imagem é a “imaterialidade material” (1991: 16). O termo francês *magie* vem do grego *mageia* (de *magos*, mage): arte de produzir efeitos maravilhosos pelo emprego de meios sobrenaturais e, particularmente, pela intervenção de demônios. Ao contrário da religião – que tende à metafísica e às abstrações intelectuais – a magia é um “tesouro de idéias”; como afirmou Marcel Mauss (2003), a magia apaixona-se pelo concreto e dedica-se a conhecer a natureza, estabelecendo um índice de plantas, animais, metais e um primeiro repertório das ciências físicas, astronômicas e naturais. Para Mauss, a magia é sempre a técnica mais fácil – a própria magia cria imagens. (Novaes, 2008, p. 455-456)

Além disso, objetivando o estudo do surgimento e do papel da ficção na metodologia desenvolvida por Rouch, principalmente no que se refere a *Eu um negro*, é necessário deixar evidente que são os homens que produzem imagens e, portanto, que dão seus sentidos. Não é diferente no trabalho de Rouch, no qual foi buscado atribuir um novo sentido à realização fílmica e às imagens produzidas, o que tornaria possível acessar imaginários e sonhos:

Uma questão frequentemente ignorada pelos cientistas sociais é aquela em que é apenas o homem quem fabrica, reconhece e atribui sentidos às imagens. Imagens criadas pelo homem são tão antigas quanto a própria humanidade. (Novaes, 2008, p. 458)

Portanto, o significado das imagens pode variar de acordo com o contexto em que são inseridas. Quando partimos de Rouch, é necessário enfatizar o contexto em que estava inserido, isto é, um momento marcado pela descolonização de África e pela formação dos estados nacionais africanos. A ficção que Rouch adotou como metodologia foi, então, um meio pelo qual os atores sociais, nativos africanos, poderiam expressar-se, colocando sua visão de mundo no filme por meios de suas ações e falas.

Entretanto, essa questão acerca das representações imagéticas não surgiu apenas com, já existindo nas origens do cinema documentário. Assim sendo, para que seja possível compreender essas novas possibilidades para uma antropologia visual, essa pesquisa parte das referências fílmicas de Rouch citadas a cima, ou seja, o estadunidense Robert Flaherty, realizador de *Nanook, o Esquimó* (*Nanook of the North*, 1922), e Dziga Vertov, realizador de *Um homem com uma câmera* (1929). Ademais, também são retomados os primeiros trabalhos antropológicos envolvendo imagens, como, por exemplo, as pesquisas desenvolvidas por Mead e Bateson.

Em um primeiro momento, então, serão apresentadas as principais características e questões trazidas por Flaherty e Vertov, e que impactaram Rouch, possibilitando o surgimento de novos conceitos para se pensar as relações entre antropologia e cinema a partir da ficcionalização. Apesar de não serem antropólogos, foram esses dois realizadores que possibilitaram o surgimento de uma nova forma de fazer cinema documentário e etnográfico nos anos de 1960². Vale dizer que, mesmo não sendo feitos por cientistas, tais filmes ocupam lugar de destaque nos trabalhos de antropólogos que trabalham com a imagem. Flaherty produz filmes construídas a partir de encenações de tradições existentes ou extintas nas culturas em que se insere, enquanto Vertov traz a questão da montagem e da verdade do cinema, ou seja, uma verdade construída a partir do próprio filme, e na qual a montagem é realizada e pensada durante todo o processo de realização, desde a ideia até a finalização da obra cinematográfica.

Além disso, os primeiros trabalhos em antropologia visual também são retomados. Apresentando desde as primeiras imagens produzidas pela antropologia, as quais tinham em vista a classificação dos tipos humanos, até os trabalhos de Mead e Bateson, nos quais as imagens produzidas eram posteriormente analisadas buscando a compreensão do *ethos* balinês. Tais trabalhos são relevantes, pois, diferentemente de Rouch, buscavam utilizar as imagens a partir de certa racionalidade, isto é, a partir de uma objetividade científica, ainda que, de acordo com Mead e Bateson, as mesmas fossem polissêmicas. Margaret Mead ainda estabelece alguns pontos que afastaram a antropologia da utilização da fotografia e do cinema.

Já em um segundo momento será discutida a questão da ficção em Jean Rouch, debatendo como ele traz novas possibilidades, a partir de escolhas epistemológicas e éticas, para o campo do cinema documentário e etnográfico, sendo entendido como uma síntese entre os modos de fazer cinema de Flaherty e Vertov associado ao surgimento de novas tecnologia para gravação de imagens e sons, e inovando em relação aos primeiros antropólogos que utilizaram as imagens em suas pesquisas. Além disso, também se mostrará o papel metodológico da ficção em seus trabalhos a partir de seu surgimento em *Eu, um negro*, primeiro filme denominado de etnoficção.

Esta segunda parte se dividirá em dois capítulos. No primeiro, será apresentado o início da trajetória de Jean Rouch na antropologia e no cinema após trabalhar como

² No caso de Vertov, sua influência durante este período fica mais evidente com o surgimento das filmagens com sons síncronos. Se Rouch, para pensar um novo cinema-verdade retomou o pensamento cinematográfico vertoviano, também os representantes do cinema direto estadunidense retomaram este pensamento, ao proporem um novo método de filmagem observacional, no qual a câmera não deveria interferir nos acontecimentos

engenheiro na África e desenvolver um interesse pelas culturas que encontrou, mais particularmente pelas temáticas da magia e da possessão. Este primeiro capítulo também traz alguns filmes interessantes de sua obra, buscando apresentar o início do surgimento da ficção em sua metodologia. O primeiro filme foi *Bataille sur le grand fleuve*, no qual é mostrada a caça aos hipopótamos, havendo o uso do elemento ficcional ao final do filme. O outro filme deste primeiro período foi *Os mestres loucos*, um dos mais famosos e controverso filme etnográfico já feito, no qual é mostrado um ritual de possessão *hauka*, o qual será melhor descrito mais a frente. Por fim, este capítulo se debruçará sobre *Eu, um negro*, buscando apresentar o filme de modo a embasar a discussão presente no capítulo seguinte.

Portanto, o último capítulo será o mais importante desta dissertação, no qual será trabalhado o papel da ficção na obra de Jean Rouch a partir da visão de Deleuze de potência do falso e da ficção enquanto fabulação, buscando compreender o potencial da utilização da ficção em filmes etnográficos. Também são apresentadas as principais características que compõe esta forma de pensar o filme etnográfico e que influenciariam a prática fílmica de autores da *Nouvelle Vague*. Godard, por exemplo, descreveu o valor da obra de Rouch naquele contexto do cinema francês, referindo-se a *Eu, um negro*, e ressaltando que não haveria uma melhor definição para cineasta:

Et c'est là que commence le générique de Moi, un Noir. Rouch se met à suivre son ancien para, en travelling-avant les jours d'espoir, et arrière ceux d'amertume, à la recherche des filles, à la recherche du fric, à la recherche: le mot est lâché: Balthazar Claes moderne, Jean Rouch n'as pas volé son titre de carte de visite: charge de recherche par le Musée de l'homme. Existe-t-il une plus belle définition du cinéaste? (Godard, 1959, p. 20)

Ademais, os questionamentos feitos por este trabalho partem do seguinte:

Todo documentarista enfrenta dois grandes problemas, os únicos que de fato contam na profissão. O primeiro diz respeito à maneira como ele trata seus personagens; o segundo, ao modo como apresenta o tema ao espectador. O primeiro desses problemas é de natureza ética; o segundo é uma questão epistemológica. O documentarista pode filmar e editar seu filme sem tomar consciência da ética e da epistemologia. É uma inconsciência perigosa, pois o filme conterà necessariamente as duas dimensões e será medido, em grande parte, pelas soluções específicas que adotar. (Salles, 2006: 7)

fílmicos, devendo registrar exatamente o que acontecia. Se Rouch propunha uma câmera ativa, que produzia o próprio acontecimento filmado, o cinema direto propunha que a câmera esperasse os fatos acontecerem.

Desse modo, para se compreender as formas de representação a partir da etnoficção e o papel da ficção na metodologia fílmico-etnográfica rouchiana, será necessário trazer o conceito de antropologia compartilhada, também desenvolvido por Rouch, e utilizado durante grande parte de sua filmografia, fazendo com que os atores sociais, inclusive, se tornassem coautores, ainda que sem abrir mão de sua própria autoria. Tal conceito deverá ser entendido como uma escolha ética feita pelo realizador. Tanto o documentarista quando os antropólogos devem levar em conta as escolhas e questionamento acerca do tratamento do outro, e das formas de sua representação, questões centrais para Jean Rouch, e que são refletidas a partir de sua escolha em inserir o elemento ficcional em seus filmes.

Além disso, para estudar as escolhas feitas por Jean Rouch, será utilizado o conceito de “documentário”, o qual apresenta certa dificuldade em sua definição:

A definição de “documentário” não é mais fácil do que a de “amor” ou de “cultura”. Seu significado não pode ser reduzido a um verbete de dicionário, como “temperatura” ou “sal de cozinha”. Não é uma definição completa em si mesma, que possa ser abarcada por um enunciado que, no caso do “sal de cozinha”, por exemplo, diga tratar-se do composto químico de um átomo de sódio e um de cloro (NaCl). A definição de “documentário” é sempre relativa ou comparativa. Assim como amor adquire significado em comparação com indiferença ou ódio, e cultura adquire significado quando contrastada com barbárie ou caos, o documentário define-se pelo contraste com filme de ficção ou filme experimental e de vanguarda. (Nichols, 2012, p. 47)

Em relação ao senso comum, é usual encontrar o conceito de “documentário” em oposição ao de “ficção”:

Os verbetes enciclopédicos costumam opor o documentário à ficção. Este é, aliás, o significado que encontramos fora dos círculos especializados, no senso comum. A mesma contraposição à ficção caracteriza a expressão de uso corrente nos Estados Unidos: *non-fiction film*. O que evita a tarefa árdua de produzir uma definição, mas não chega a resolver a questão. Ao contrário: agrava-a, ao criar artificialmente uma oposição extrema entre campos que na prática, são marcados por nuances e sobreposições. (Da-Rin, 2006, p. 16-17)

O documentário e a ficção, portanto, não se encontram em extremos opostos, mas podem coexistir em um mesmo filme, se sobrepondo:

Godard é um dos que não acreditam nesta oposição: “todos os grandes filmes de ficção tendem ao documentário, como todos os grandes documentários tendem à ficção. (...) E quem opta a fundo por um encontra necessariamente o outro no fim do caminho”. (Da-Rin, 2006, p. 17)

Algo que este trabalho buscará demonstrar é como o uso da ficção por parte de Rouch possibilita pensar o documentário e a própria antropologia, sem perder o seu caráter científico. Além disso, vale dizer que o cineasta ou antropólogo que escolhe entre o filme de ficção ou de documentário, apesar de sua escolha, acaba por tombar sobre o outro, o que demonstra o caráter dinâmico do filme, mais especificamente do documentário:

Car enfin, il n'y a pas de demi-mesures. C'est ou la réalité, ou la fiction. Ou bien on met en scène, ou bien on fait du reportage. On opte à fond ou pour l'art, ou pour le hasard. Ou pour la construction, ou pour le pris sur le vif. Et pourquoi donc? Parce qu'en choisissant du fond du coeur l'un ou l'autre, on retombe automatiquement sur l'autre ou l'un. (Godard, 1959, p. 20)

Entretanto, apesar de suas sobreposições, um documentário ainda apresenta certas especificidades:

Porque abordam o mundo em que vivemos e não um mundo imaginado pelo cineasta, os documentários diferem, de maneira significativa, dos vários tipos de ficção (ficção científica, terror, aventura, melodrama etc.). Eles estão baseados em suposições diferentes sobre seus objetivos, envolvem um tipo de relação diferente entre o cineasta e seu tema e inspiram expectativas diversas no público. (Nichols, 2012, p. 17)

Aqui, então, o documentário será tratado como uma forma de representar o mundo em que vivemos e transmitir informações a partir da perspectiva, no caso de Rouch, tanto do cineasta quanto dos sujeitos do filme. Tal concepção traz as dificuldades citadas anteriormente em definir este conceito:

Se o documentário fosse uma *reprodução* da realidade, esses problemas seriam bem menos graves. Teríamos simplesmente a réplica ou cópia de algo já existente. Mas ele não é uma reprodução da realidade, é uma *representação* do mundo em que vivemos. Representa uma determinada visão do mundo, uma visão com a qual talvez nunca tenhamos deparado antes, mesmo que os aspectos do mundo nela representados nos sejam familiares. Julgamos uma reprodução por sua fidelidade ao original – sua capacidade de se parecer com o original, de atuar como ele e de servir aos mesmos propósitos. Julgamos uma representação mais pela natureza do prazer que ela proporciona, pelo valor das ideias ou do conhecimento que oferece e pela qualidade da orientação ou da direção, do tom ou do ponto de vista que instila. Esperamos mais da representação que da reprodução. (Nichols, 2012, p. 47-48)

Desse modo, trata-se de uma representação que mantém um vínculo com elementos presentes no mundo real. As imagens tornam presente aquilo que não é possível acessar, ou seja, reproduz a aparência daquilo que representa, sem, no entanto, ser idêntica ao objeto representado:

Uma imagem representa, no sentido bem simples de que ela torna presente qualquer coisa ausente: a rainha Elizabeth, o Papa João Paulo II, minha correspondente no Japão, a catedral da Sé, uma divindade qualquer. Assim, ela representa algo ausente, reproduzindo aspectos de sua aparência visível ou daquilo que se estabeleceu como a sua aparência. Ela imita, mas sem ser idêntica àquilo que representa. (Novaes, 2008, p. 459)

O documentário é, portanto, uma representação do mundo histórico, um ponto de vista em disputa com outros. Isto ocorre, pois, “Por outro lado, o cinema é uma linguagem” (Bazin, 1991: 25), algo que é constatado pelo teórico do cinema André Bazin ao analisar a ontologia da imagem fotográfica, e isto ocorre, pois, “tanto pelo conteúdo plástico da imagem quanto pelos recursos da montagem, o cinema dispõe de todo um arsenal de procedimentos para impor aos espectadores sua interpretação do acontecimento representado” (Bazin, 1991: 68). Isto, antes de Bazin, já havia sido introduzido por John Grierson, tal como nos aponta Marco Antônio Gonçalves:

Grierson (1979: 8) sintetiza por meio desse novo conceito de *documentary*, o documento, o fatural, o autêntico produzido pelo aparato da técnica-máquina e, simultaneamente, um modo de elaborar uma “forma criativa de apreender a realidade”. O documentário, portanto, se situa no plano da linguagem, de seu agenciamento e de sua reflexão produtiva e consciente sobre o mundo. (Gonçalves, 2019, p. 552)

Essas formas criativas de tratar a realidade e as imagens fílmicas somente são possíveis através do artifício da montagem, ponto crucial para compreender o caráter retórico do filme documentário³:

Por imagem, entendo de modo bem geral tudo aquilo que a representação na tela acrescenta à coisa representada. Tal contribuição é complexa, mas podemos reduzi-la essencialmente a dois grupos de fatos: a plástica da

³ O filme documentário busca, além de entreter aqueles que o assistem, busca convencer o espectador acerca de algo, tentando demonstrar que aquela visão de mundo é melhor do que as outras existentes. Podemos tomar como exemplo os filmes soviéticos que tinham como objetivo a construção de uma nova sociedade, a sociedade comunista, tal como será demonstrado mais a frente. Outro exemplo ocorreu durante o período do nazismo com os filmes de Leni Riefenstahl.

imagem e os recursos da montagem (que não é outra coisa senão a organização das imagens no tempo... (Bazin, 1991, p. 67)

Sendo linguagem, e refletindo a visão de mundo de seus autores, ou, no caso de Rouch, também de seus atores sociais, o filme documentário se situa no reino da retórica, debatendo com outras visões de mundo. O próprio termo documentário pode ser objeto de disputas retóricas. Claude Lévi-Strauss (1997) foi um crítico dos filmes de Rouch devido ao uso da ficção, algo que para ele contaminaria qualquer forma de verdade científica que poderia ser atingida.

No caso dos filmes de Rouch é possível a realização de um debate sobre o próprio fazer fílmico, uma vez que seus contemporâneos estadunidenses, representantes do cinema direto, utilizadores do modo observacional, defendiam uma outra forma de fazer cinema. Para Rouch, a câmera era a provocadora do acontecimento fílmico, ou seja, intervinha na realidade filmada, enquanto para o cinema direto estadunidense a câmera deveria ser neutra.

Ademais, Bill Nichols ainda discorre sobre as possibilidades oferecidas pelo cinema documentário:

Os documentários não adotam um conjunto fixo de técnicas, não tratam apenas de um conjunto de questões, não apresentam apenas um conjunto de formas ou estilos. Nem todos os documentários exibem um conjunto único de características comuns. A prática do documentário é uma arena onde as coisas mudam. Abordagens alternativas são constantemente tentadas e, em seguida, adotadas por outros cineastas ou abandonadas. Existe contestação. Sobressaem-se obras prototípicas, que outras emulam sem jamais serem capazes de copiar ou imitar completamente. Aparecem casos exemplares, que desafiam as convenções e definem os limites da prática do documentário. Eles expandem e, às vezes, alteram esses limites. (Nichols, 2012, p. 48)

Além da questão da representação de seu tema, ainda é necessário ressaltar outra questão implicada nesse tipo de filme, isto é, a forma como o realizador trata os sujeitos de seu filme. “O conceito de representação é aquilo que nos leva a formular a pergunta ‘por que as questões éticas são fundamentais para o cinema documentário?’, que também poderia ser expressa como ‘o que fazemos com as pessoas quando filmamos um documentário?’.” (Nichols, 2012, p. 31). A forma como os atores sociais são tratados se torna, assim, central para a compreensão do fazer documentário. Nichols continua ao atribuir o valor dos sujeitos do filme:

As “pessoas” são tratadas como *atores sociais*: continuam a levar a vida mais ou menos como fariam sem a presença da câmera. Continuam a ser atores culturais e não artistas teatrais. Seu valor para o cineasta consiste não no que promete uma relação contratual, mas no que a própria vida dessas pessoas incorpora. Seu valor reside não nas formas pelas quais disfarçam ou transformam comportamento e personalidade habituais, mas nas formas pelas quais comportamento e personalidade habituais servem às necessidades do cineasta. (Um paralelo entre personagens de documentários e atores tradicionais é que os cineastas geralmente são a favor de indivíduos cujo comportamento espontâneo diante da câmera permite que transmitam uma ideia de complexidade e profundidade semelhante à que valorizamos na atuação de um ator treinado.). (Nichols, 2012, p. 31)

A realização de um filme desse tipo, portanto, impacta a vida de seus participantes:

As considerações éticas tentam minimizar os efeitos prejudiciais. A ética torna-se uma medida de como as negociações sobre a natureza da relação entre o cineasta e seu tema têm consequências tanto para aqueles que estão representados no filme como para os espectadores. (Nichols, 2012, p. 36)

A ficção em *Eu, um negro*, portanto, é central para compreender não apenas as escolhas epistemológicas feitas por Rouch, mas também as escolhas éticas, uma vez que foi a primeira vez em que os espectadores europeus tiveram a possibilidade de ouvir os próprios africanos falarem, muito embora não tivesse sido utilizado o som direto. Tal fato foi constatado por Paul Henley:

But what also impressed Godard, in common with the majority of other critics, was not only the technical and stylistic effects that Rouch had managed to achieve by his informal, improvisational methods but also the fact that this was the first time – given that Jaguar remained unfinished and had only been shown in public in the Cinemathèque – that a feature film had provided general French audiences with the opportunity to hear Africans describing their life experiences in their own voices. (Henley, 2009, p. 91)

Deste modo, este trabalho tem como objetivo demonstrar o papel da ficção na obra e no pensamento de Jean Rouch, demonstrando suas implicações epistemológicas e éticas, isto é, como e o que a ficção busca representar, assim como as novas possibilidades de tratamento do outro e de seu papel na construção do filme e do próprio conhecimento etnográfico. De modo que, buscar-se-á evidenciar o papel transformador do elemento ficcional em relação aos antecessores de Rouch, ou seja, os cineastas Robert Flaherty e Dziga Vertov, e os antropólogos Margaret Mead e Gregory Bateson, além de buscar demonstrar uma nova metodologia desenvolvida por Rouch a partir da inserção da câmera nas pesquisas realizadas em campo.

A ficção na obra de Rouch será pensada, ademais, como uma possibilidade de interpretação, isto é, buscando apresentar como, por meio da ficcionalização enquanto fabulação, os atores sociais vivem a realidade na qual estavam inseridos, realidade em África marcada pelos processos de mudanças culturais, fluxos migratórios e formação dos Estados-nacionais africanos. Tal ficção, para Rouch, simbolizava a única forma de se acessar aquela realidade, representando os sonhos e imaginários dos sujeitos fílmicos. Portanto, o cinema e a ficção trazem a possibilidade de revelar algo que não poderia ser demonstrado de outra forma.

Por fim, será demonstrado como o fato de ser utilizado o elemento ficcional não corrompe o caráter científico dos filmes de Rouch, nos quais arte e ciência se interpenetram, trazendo novas possibilidades acadêmicas.

2. AS ORIGENS DO CINEMA DOCUMENTÁRIO

O cinema documentário em seus primeiros filmes já apresentava a questão sobre a realidade filmada, isto é, se o que seria visto nas obras cinematográficas seria o real, tal como era dado frente à câmera, ou uma construção fílmica.

O documentário aqui é entendido como representação do mundo histórico. Assim sendo, os filmes buscam demonstrar as visões e interpretações dos realizadores e de seus atores acerca da realidade em que estão inseridos. Não é, portanto, uma reprodução do real, se aproximando, inclusive, da ficção, podendo utilizar métodos semelhantes.

Desse modo, Flaherty e Vertov, referências para Rouch no campo do cinema, trazem a questão da encenação e da verdade fílmica. O primeiro fazendo encenações de hábitos comuns para os Inuit no passado, e o segundo defendendo um cinema liberto das outras formas de arte e, no qual, a montagem seria central para se construir uma verdade do cinema. Rouch estabelece que ambos os diretores foram os pioneiros do que viria a ser o cinema direto⁴:

The two pioneers of the technique of direct cinema were the American Robert Flaherty and the Russian Dziga Vertov; during the 1920s, they invented the notions of the participating camera and of kinopravda. Just when the first theoreticians of film tried to define this new "language" in relation to fiction (coming directly from the theatrical tradition), Flaherty and Vertov turned their barely outlined rules upside down by experimenting with cinema in real life. (Rouch, 2003, p. 98)

São nessas questões que nos concentraremos a seguir.

2.1 Robert Flaherty

O primeiro diretor de cinema a se considerar, tendo em vista a compreensão do cinema rouchiano, é Robert Flaherty, realizador do filme Nanook, o Esquimó (*Nanook of the North*, 1922) (Figura 1), considerado como o primeiro filme documentário na história do cinema⁵. Rouch utiliza em em suas etnoficções métodos similares aos de Flaherty. Neste capítulo buscar-se-á elucidar em que consiste este método utilizado por Flaherty entre os esquimós.

⁴ Apesar do uso do termo cinema-verdade, futuramente, após *Crônica de um verão*, Rouch passou a usar o conceito de cinema direto, no qual imagem e som são extraídos da vida enquanto a mesma é vivida.

⁵ John Grierson (1898-1972) foi o primeiro a aplicar o termo documentário a um filme e, muito embora seja possível denominar Nanook como o primeiro documentário, Grierson aplica tal conceito a outro filme de Flaherty, isto é, *Moana* (1926). Flaherty, inclusive, realizou um filme em parceria com Grierson durante a formação do cinema documentário britânico, o filme em questão foi *Inglaterra Industrial (Industrial Britain, 1931)*.



Figura 1: Nanook, o Esquimó

Robert Flaherty permanece, como parte de seu método, inserido na realidade do grupo filmado por um longo período. Flaherty viajou para regiões próximas aos grupos filmados pela primeira vez em 1910, a convite de William Mackenzie⁶. Mais especificamente foi enviado para estudar certas ilhas na costa leste da Baía de Hudson, nas quais se acreditava haver depósitos de ferro, realizando, assim, como o mesmo declarou, quatro expedições durante um período de seis anos. Durante essas viagens, Flaherty, ainda inexperiente no campo cinematográfico, estava munido de equipamento de filmagem.

As a part of my exploration equipment, on these expeditions, a motion-picture outfit was included. It was hoped to secure films of the North and Eskimo life, which might prove to be of enough value to help in some way to defray some of the costs of the explorations. (Flaherty, 1922, p. 553)

Após o fim das expedições, as imagens em filme foram levadas para Toronto. Durante o processo de edição, entretanto, o material acabou se perdendo em um incêndio. Tal acontecimento levou seu realizador a perceber que aquelas imagens fílmicas eram demasiado

amadoras. A partir disso, o interesse de Flaherty pelo cinema acabou por se desenvolver, o que o levaria de volta à Baía de Hudson, morada dos Inuit, com o objetivo específico de fazer um filme, o qual se concentraria na luta dos esquimós pela sobrevivência em um território inóspito.

O processo de filmagem de *Nanook* se inicia, assim, em junho de 1920, a partir de financiamento de John Revillon e Thierry Mallet, ambos da *Revillon Frères*. Sendo assim, Flaherty dispunha dos recursos do posto de comércio de peles em Cabo Dufferin. Além da hospedagem e seus benefícios, Flaherty ainda declara:

My equipment included 75,000 feet of film, a Haulberg electric light plant and projector and two Akeley câmeras and a printing machine so that I could make prints of film as it was exposed and project the pictures on the screen so that thereby the Eskimo would be able to see and understand wherever mistakes were made. (Flaherty, 1922, p. 554)

A exibição das imagens filmadas acabou por ser de suma importância para as filmagens posteriores e para a construção do filme, como será demonstrado mais a frente.

Flaherty selecionou alguns esquimós já conhecidos no posto de comércio de peles. Um desses era Nanook, o qual dá nome ao filme e representa o personagem principal, responsável, junto de sua família, por representar os modos de vida e sobrevivência praticados pelos esquimós.

A primeira cena a ter suas filmagens realizadas foi aquela na qual é mostrada Nanook utilizando um arpão para caçar uma morsa (Figura 2). Tal cena, a partir do momento em que Flaherty e os esquimós chegaram ao local, demorou alguns dias para ter suas filmagens possibilitadas, uma vez que as morsas se encontravam na água, tornando impossível a caça.

⁶ Flaherty filmou os Inuit, mais usualmente conhecidos como esquimós. Nanook demonstra como esse povo lutava pela sobrevivência em um ambiente inóspito marcado pelo frio extremo. Apesar de viverem nessa situação, durante o filme é possível ver os sorrisos e risadas dos atores sociais.



Figura 2: Caça a morsa

No dia em que a caça ocorreu, Flaherty montou sua câmera de maneira que não ficasse visível para o grupo de morsas. A partir disso, a cena mostra Nanook se aproximando de maneira cuidadosa para não ser visto ou ouvido pelo animal que permanece de sentinela enquanto o restante do rebanho dorme. Em determinado momento, a sentinela percebe a presença do esquimó, e todos os animais se movem em direção à água. Nanook se apressa e arpoa uma das morsas, se seguindo uma luta entre o homem e o animal, o qual luta bravamente pela sua sobrevivência, enquanto outros esquimós se juntam a Nanook para retirar a morsa da água. Apesar do filme mostrar a utilização de um arpão como arma de caça, isto não significa que os Inuit não possuíssem armas de fogo:

For a long time it was nip and tuck – repeatedly the crew called to me to use the gun – but the camera crank was my only interest then and I pretended not to understand. Finally Nanook worked the quarry toward the surf where he was pounded by the heavy seas and unable to get a purchase in the water. For at least twenty minutes that tug-o'-war kept on. I say twenty minutes advisedly for I ground out 1,200 feet of film. (Flaherty, 1922, p. 557)

Portanto, e tendo em vista o contato intercultural entre os Inuit e a sociedade ocidental (Figura 3), Nanook e seu grupo já faziam uso de outras formas de armamento. Contudo, não era essa mudança cultural que o realizador desejava demonstrar em seu filme, pelo contrário, buscava demonstrar como uma sociedade distante mantinha aspectos tradicionais para sua

sobrevivência em uma natureza inóspita, se aproximando de algo semelhante à ideia de presente etnográfico, tal qual Malinowski desenvolve em seu método de pesquisa, ao tratar as diferentes realidades sociais como totalidades:

Esse procedimento teórico leva Malinowski a construir um modelo de análise, que chamamos de “presente etnográfico”, em que o pesquisador isola um determinado grupo no tempo e no espaço, mergulhando nessa realidade justamente para dar conta de perceber e compreender seu funcionamento como uma totalidade. Para Malinowski, cultura não é apenas um conjunto de manifestações rituais, mas um conjunto amplo que inclui também as técnicas e tecnologias empregadas na vida prática, a arte, a religião e as próprias relações sociais, todas integradas e inter-relacionadas. O ponto de partida para a compreensão dessas múltiplas facetas é a ação concreta dos indivíduos. (Barbosa; Cunha, 2006: 21-22)



Figura 3: Centro de Comércio de Peles

Muito embora Flaherty permaneça um longo período inserido na cultura Inuit, de forma a buscar compreendê-la, seus métodos se diferenciam dos de Malinowski em uma coisa. Malinowski buscava compreender a cultura como estava dada no momento da pesquisa, enquanto Flaherty captava imagens em movimento que representassem a cultura Inuit como fora no passado, buscando a manutenção da tradição, e não representando a cultura Inuit

como a mesma se encontrava na década de 1920, o que demonstra uma ideia romantizada dos esquimós⁷.

Tais decisões metodológicas tratam as diversas culturas como imutáveis, como congeladas no tempo e, assim, como fadadas a desaparecer, uma vez que a cultura ocidental se imponha sobre elas.

Após finalizar as primeiras filmagens e retornar ao centro de comércio de peles, Flaherty se pôs a revelar aquelas imagens, de modo que fosse possível mostrá-las aos esquimós, que por sua vez, assim como o próprio realizador diz, nunca haviam visto um filme antes. O filme de Flaherty, apesar de apenas iniciado, ganhou fama, e durante o ano em que o diretor permaneceu no centro comercial, todas as pessoas que por lá passavam pediam para ver aquelas imagens.

A melhor compreensão ocasionada pela visualização do filme fez com que o lado prático daquilo ficasse mais claro para os Inuit, sendo que o próprio Nanook faz sugestões de ações e situação que Flaherty poderia filmar:

The walrus hunt having proved so successful Nanook aspired to bigger things. The first of the bigger things was to be a bear hunt at Cape Sir Thomas Smith which lay some two hundred miles northward of us. "Here", said Nanook, "is where the she-bear den in the winter. I know, foi I have hunted them there, and it seems to me that there we might get the big, big aggie (Picture).". (Flaherty, 1922, p. 558)

Flaherty continua e nos mostra a descrição de Nanook sobre como seria o filme:

He went on to describe how in early December the she-bear dens in huge drift banks of snow. There is nothing to mark the den save the tiny vent of air hole which is melted open by the animal's body heat. He went on with a warning that one should not walk there for one would fall in, in which case the she-bear might be angry! His companions would remain at either side of me, rifles in hand, whilst I filmed (he was going to make sure of my safety in the affair at least). He, with his snow knife, would open up the den block by block. The dogs, in the meantime, would all be unleashed and like a circle of wolves would gather around him howling to the skies. Mrs. Bear's den door opened, Nanook, with nothing but his harpoon, would be poised and waiting[...] The dogs baiting the quarry – some of them with her lightning paws the bear would send hurtling through the air – Nanook dancing here and there (he pantomimed the scene on my cabin floor using my fiddle bow for harpoon) waiting to dart in for a close-up throw – this he felt sure, would be a big, big Picture, (aggie peerualluk). I agreed with him. (Flaherty, 1922, p. 558)

⁷ Flaherty buscava representar os Inuit a partir de uma ideia de "pureza" cultural, antes do contato intercultural.

Após a sinalização positiva de Flaherty em relação à proposta de Nanook, e duas semanas de preparação, partiram para a realização de tal cena. Entretanto, a realidade daquele ambiente inóspito acabaria por impossibilitar tais filmagens, como pode ser notado pela ausência de tal cena na versão final do filme.

Após uma longa viagem, os esquimós se encontravam exaustos e famintos, um dos cães, inclusive, acabou sendo sacrificado durante a jornada, pois se encontrava demasiado fraco. Tal empreitada, no entanto, resultou em uma das sequências mais importantes do filme, isto é, a caça à foca (Figura 4), representando a luta por alimento dos esquimós para a manutenção de suas vidas. Em determinado momento, aliás, os Inuit tecem críticas aos alimentos do homem branco em relação ao ambiente ártico:

...said Nanook in deep content, "Now we are strong again and warm. The white man's food has made us much too weak and cold." The flesh of seal is certainly warmth giving to the greatest degree." (Flaherty, 1922, p. 560)



Figura 4: Caça a foca

Alguém poderia perguntar se Flaherty não dividia seus alimentos com Nanook e sua família, mas aqui fica demonstrado que os próprios esquimós preferiam manter uma dieta que possibilitasse sua existência em um ambiente inóspito, com temperaturas muito baixas.

Apesar da ideia inicial não ter se concretizado, Flaherty retorna para o centro de comércio com as imagens filmadas, e, além disso, trás consigo um enorme respeito pelos seus amigos esquimós:

We arrived there on the tenth day of March and so ended the six hundred miles and fifty-five days of four Nanook's "big Picture" journey. But it was not all loss: I was richer by a fuller knowledge of the fine qualities of my sterling friends, the Eskimos. (Flaherty, 1922, p. 560)

Assim sendo, após mais de dez anos convivendo com os esquimós, Flaherty possuía o material fílmico que viria a se chamar *Nanook, o Esquimó*, sendo o primeiro filme a ser chamado de documentário, e abrindo novas possibilidades de criação para o cinema:

A novidade radical deste filme estava na abertura de um novo campo de criação situado entre os filmes de viagem e as ficções, sem se identificar propriamente com nenhum dos dois modelos. Em outras palavras, era o fruto do encontro do travelogue com o modo de representação ficcional que alguns anos antes se instituía. (Da-Rin, 2006, p. 46)

Aqui se apresenta o ponto central do trabalho de Flaherty que possibilitará a compreensão de escolhas metodológicas feitas por Rouch quase quarenta anos mais tarde. As imagens que Flaherty captou para Nanook não eram uma reprodução do real, da realidade tal como os esquimós a viviam. Foram cenas construídas para serem filmadas, ainda que não seguissem um roteiro e que os atores sociais dispusessem de liberdade em suas ações nas situações em que eram inseridos. Tais características do filme nos levam a questionar o que comumente se conhece por “documentário”, conceito usado como oposição à ficção. Entretanto,

Devemos admitir que “documentário” não é um conceito com o qual se possa operar no plano teórico. Toda conceituação terá então que ser produzida pela própria análise, evitando a dupla simplificação do problema: seja considerar o documentário um falso objeto a ser descartado, seja considerá-lo um objeto dado e dotado de uma imanência. (Da-Rin, 2006, p. 18)

Todo filme pode, portanto, apresentar tanto características do documentário quanto da ficção. O documentário, para a construção de suas representações, deve partir do mundo em que vivemos. *Nanook*, então, apesar de suas características ficcionais, nos mostra uma visão acerca do mundo histórico, isto é, a visão de Flaherty. Apesar das sugestões de situações a serem filmadas por parte de *Nanook*, as decisões que marcam o filme são predominantemente aquelas que representam a visão de mundo do realizador em sua relação com os Inuit: “As proposições, as asserções, do documentário são enunciadas através de estilos diversos, variando historicamente. Há sempre uma voz que enuncia no documentário, estabelecendo asserções” (Ramos, 2008, p. 23). Essas asserções podem, desse modo, fazer uso de encenações e reconstituições para demonstrar determinada visão de mundo.

Ademais, tendo em vista o papel da montagem, Bazin baliza o seu papel na obra de Flaherty, dizendo que esta prática não desempenharia nenhum papel importante em seus filmes:

É que acabamos de considerar o expressionismo da montagem e da imagem como o essencial da arte cinematográfica. E é precisamente essa noção geralmente admitida que questionam implicitamente, desde o cinema mudo, realizadores como Erich Von Stroheim, F. M. Murnau ou R. Flaherty. A montagem não desempenha em seus filmes praticamente nenhum papel, a não ser o papel totalmente negativo da eliminação inevitável numa realidade abundante demais. A câmera não pode ver tudo ao mesmo tempo mas, do que escolhe ver, ela se esforça ao menos para não perder nada. O que conta para Flaherty, diante de *Nanook* caçando a foca, é a relação entre *Nanook* e o animal, a amplitude real da espera. A montagem poderia sugerir o tempo; Flaherty se limita a nos *mostrar* a espera, a duração da caça e a própria substância da imagem, seu verdadeiro objeto. No filme, esse episódio só admite, portanto, um único plano. (Bazin, 1991, p. 69)

Além disso, as imagens produzidas por Flaherty possibilitam pensar o surgimento de um modo participativo do documentário. As filmagens de *Nanook* antecipam características do que viria a ser o modo participativo, o qual teve seu nascimento em *Crônica de um verão*, como será visto posteriormente.

Em *Nanook*, em determinadas cenas, podemos ver certos personagens olhando diretamente para a câmera e, desse modo, trocando olhares com o realizador. Tal fato insere Flaherty no antecampo, isto é,

O sorriso de *Nanook* o presentifica como *Nanook*, dá existência à câmera, a Flaherty e, por consequência, aos espectadores. Analiso o sorriso por meio de um termo elaborado na teoria do cinema, mas que tem seus rebatimentos na teoria antropológica, conceituando como antecampo (Brasil, 2013a,

2013b; Belisário, 2014) aquilo que está fora do campo, da lente, da imagem apresentada, mas que é determinante e responsável pelas imagens que vemos. O que está no plano atrás da câmera interfere no que se mostra, no campo do escopo cinematográfico, que seria a tela. O conceito de antecampo é, assim, capital para pensarmos as relações sociológicas e antropológicas na constituição do que se apresenta nas imagens. O antecampo é, sempre, uma câmera situada, um realizador, pessoas e coisas em relações construindo um “campo visual” a que temos acesso pelas imagens de um filme. Nesse sentido, o conceito de antecampo alarga, sobremaneira, a teoria da imagem, uma vez que nos permite pensar imagem como sendo produzida por relações que se situam fora dela mesma. A imagem cinematográfica, portanto, é produzida por uma complexa articulação entre o que está no antecampo e no campo, o que nos dá a ver não mais imagens, mas um imaginário, único acesso ao universo que designamos filme. (Gonçalves, 2019, p. 553-554)

A mesma presença do sorriso de Nanook demonstra não uma visão por demais ocidentalizada dos Inuit por parte Flaherty, ou seja, a dominação de Nanook por Flaherty. Mas sim o contrário:

O sorriso de Nanook, portanto, conforma uma relação entre campo e antecampo, entre Nanook e Flaherty, e essa recepção sensorial de seu gesto pela plateia aponta para os problemas evocados pelo documentário moderno: realidade, ficção, o autêntico, o inautêntico, imagem, imaginação. Todos esses temas cabem no sorriso de Nanook. O seu sorriso enquanto encenação, tomado aqui no sentido positivo de *performance*, demonstra que Nanook não estava dominado e subjugado pelo “ocidentalismo” de Flaherty, pelo contrário; a insistência de seu sorriso evidencia sua própria percepção de que é Nanook, ator, e que atua como personagem de Flaherty. (Gonçalves, 2019, p. 562)

O simples ato de sorrir, característico das representações dos Inuit e de seus mitos, como demonstra Gonçalves (2019), traz para a discussão questões relevantes referentes ao cinema documentário: encenado; não encenado; falso; verdadeiro. Pontos cruciais para a compreensão do que seria o novo cinema verdade proposto por Morin e Rouch.

Além disso, o sorriso de Nanook ainda evidencia a existência da relação entre o esquimó e o realizador, ainda possibilitando a demonstração dos laços existentes entre o indivíduo e sua cultura, o que era almejado por Flaherty:

Nanook, sabedor da importância capital do sorriso na construção das relações apropriadas com o outro, evidencia o que significa a identidade *inumurait*. Literalmente fez uma fusão da imagem de si mesmo e da imagem de seu mundo, coincidindo assim com a própria intenção de Flaherty, que queria criar com seu filme os laços indissociáveis entre um personagem e uma cultura. O que medeia e constrói essa relação é o próprio sorriso de Nanook. Simultaneamente, corte e comando, mostrado ou ocultado pela montagem de Flaherty seu sorriso projeta nossa imaginação para o fora do

campo, ou melhor, traz o antecampo como força matriz, o que arma e estrutura o filme, uma vez que centra na imagem e fora dela a relação Flaherty/Nanook. (Gonçalves, 2019, p. 565)

Se a montagem apresenta, assim, um papel negativo de eliminação de filmagens excessivas, Flaherty opta por manter os planos em *close-ups* que mostram os risos e sorrisos de Nanook.

A partir disso, Flaherty oferece novas possibilidades que o diferenciam de outros cineastas: “Flaherty’s gift was not that of a reporter or recorder, but rather that of a revealer” (Brigard, 1995, p. 23). O que o realizador faz, então, não é apenas registrar o que se passa diante de seus olhos e, portanto, diante da câmera, mas revelar algo que não apareceria se não fosse usada a câmera. Vale lembrar que algumas das cenas mostram costumes já não existentes, ou seja, são cenas sugeridas por Nanook, pensadas para fins fílmicos, ainda que o acaso tenha se imposto em determinados momentos. Também a própria relação existente entre Nanook e Flaherty fica evidente por meio do sorriso esquimó.

Assim, a importância de Flaherty para a compreensão do cinema rouchiano está no fato de que para o realizador o que era captado não era uma realidade puramente objetiva, uma mera reprodução do real, mas uma realidade construída, tendo como finalidade a realização de um filme, nesse caso, *Nanook, o Esquimó*. Em, Flaherty, portanto, a encenação se torna parte essencial do trabalho, revelando algo que não seria possível por outro meio. Apesar de algumas diferenças em relação às escolhas e possibilidades rouchianas de filmagem, a metodologia de Flaherty, como será visto, se faz presente durante o processo de realização de seus filmes, especialmente naqueles onde é inserido o elemento ficcional.

2.2 Dziga Vertov

O segundo nome a ser considerado para se pensar o cinema de Rouch é Dziga Vertov. Vertov passa a ser um dos principais realizadores soviéticos após a revolução russa, propondo uma revolução para o próprio cinema:

A partir de 1919 – ano em que Lênin decretou a nacionalização do cinema russo – Vertov fez tábula rasa de tudo o que o antecedeu, pronunciando a “sentença de morte (...) contra todos os filmes sem exceção”. Para ele, mais de vinte anos após a invenção do cinema, suas potencialidades expressivas permaneciam inexploradas, desperdiçadas e subjugadas a estruturas literárias e teatrais. Aos “cine-dramas burgueses” Vertov opunha as “autênticas atualidades kinoks” como única via de criação de uma linguagem propriamente cinematográfica. (Da-Rin, 2006, p. 109)

Em seu Manifesto dos Kinoks, Vertov propõe:

NÓS afirmamos que o futuro da arte cinematográfica é a negação do seu presente.[...] A morte da “cinematografia” é indispensável para que a arte cinematográfica possa viver.[...] NÓS *os concitamos a acelerar sua morte*.[...] NÓS protestamos contra a miscigenação das artes a que muitos chamam de síntese. (Vertov, 1983, p. 248)

A política cinematográfica do Kinoks é, então, a negação do que o cinema fora ou era, propondo a existência de uma nova arte cinematográfica, independente, sem vínculos com outras artes como a literatura e o teatro.

Ademais, também o foco do cinema vertoviano mudava, isto é, Vertov não queria mostrar os homens tais como eram em sua época, mas queria, através do cinema, buscar um novo homem, um homem elétrico:

NÓS não queremos mais filmar temporariamente o homem, porque ele não sabe dirigir seus movimentos.[...] Pela poesia da máquina, iremos do cidadão lerdo ao homem elétrico perfeito.[...] Ao revelar a alma da máquina, promovendo o amor do operário por seu instrumento, da camponesa por seu trator, do maquinista por sua locomotiva, nós introduzimos a alegria criadora em cada trabalho mecânico, nós aproximamos os homens das máquinas, nós educamos os novos homens.[...] O novo homem, libertado da canhestrice e da falta de jeito, dotado dos movimentos precisos e suaves da máquina, será o tema nobre dos filmes. (Vertov, 1983, p. 249)

E, desse modo, tal homem só poderia aparecer através de uma prática cinematográfica livre e nova, a partir de uso de todas as suas potencialidades.

A partir disso, surgiam o cine-olho e o cinema-verdade (*Kinopravda*), termo que voltaria a aparecer no cinema rouchiano⁸, apesar de apresentar um novo sentido, que desenvolveremos mais a frente.

O cine-olho (Figura 5) não representava a câmera como um apêndice para o olho humano, mas sim como algo que podia enxergar além do que o olho humano conseguiria, demonstrando aspectos da realidade não apreensíveis senão pela prática cinematográfica:

⁸ O termo cinema-verdade (*cinema-verité*) é utilizado já no filme *A pirâmide humana* (1961), considerado o filme mais ficcional de Rouch. No entanto, será mais bem desenvolvido em *Crônica de um verão* (*Chronique d'un été*, 1961), codirigido por Edgar Morin.



Figura 5: Cine-Olho

No limiar das fraquezas do olho humano. Nós professamos o cine-olho, que revela no caos do movimento a resultante do movimento límpido; nós professamos o cine-olho e sua mensuração do tempo e do espaço, o cine-olho que se eleva como força e possibilidade, até a afirmação de si próprio. (Vertov, 1983, p. 254)

Além disso, Vertov estabelece o cine-olho como intrinsecamente ligado à prática da montagem: “O cine-olho é a montagem do ‘Eu vejo!’” (Vertov, 1983, p. 256). O cine-olho representa, assim, tudo aquilo que não é visto pelo olho humano:

Por “Cine-Olho” entenda-se “o que o olho não vê”.[...]como o microscópio e o telescópio do tempo[...]como o negativo do tempo[...] como a possibilidade de ver sem fronteiras ou distâncias[...] como o comando à distância de um aparelho de tomadas de cena[...] como o tele-olho[...] como o raio-olho[...] como “a vida de improvido”, etc., etc. (Vertov, 1983, p. 261)

O cinema para Vertov seria, então, o surgimento de novas possibilidades de se ver o mundo, ou seja, “Vertov não estava propondo um cinema realista, mas a criação de uma nova visão da realidade, que só o cinema poderia proporcionar” (Da-Rin, 2006, p. 109).

É necessário, além disso, ressaltar a importância do papel da montagem no cinema dos kinoks, a qual não só ocorria após a finalização das filmagens, mas durante todo o processo de realização fílmica, desde as primeiras observações do que seria filmado, passando pelo próprio processo de filmagem, até o momento em que o filme era finalizado: “Montar significa organizar os pedaços filmados (as imagens) num filme, ‘escrever’ o filme por meio das imagens filmadas, e não, escolher pedaços de filme para fazer ‘cenas’ (desvio teatral) ou pedaços filmados para construir legendas (desvio literário)” (Vertov, 1983, p. 263). Ademais, Vertov continua: “Todo filme do ‘Cine-Olho’ está em montagem desde o momento em que se escolhe o tema até a edição definitiva do material, isto é, ele é montagem durante todo o processo de sua fabricação” (Vertov, 1983, p. 263).

A obra fílmica, portanto, assim como foi para Flaherty, não era um modo de se reproduzir os fenômenos que aconteciam diante a câmera, mas sim uma forma de fazer surgir no mundo algo que antes era inexistente. Eisenstein, apesar de certas diferenças em relação a Vertov, ressalta esse caráter da arte, o qual passa pelo cinema:

Foi em 1934, durante uma aula na VGIK, na Escola da União dos Institutos de Cinema da União Soviética, em Moscou. Eisenstein dizia a seus alunos que a arte não se reduz ao registro ou imitação da natureza; que arte é conflito; é a escritura dos sonhos sonhados pelo artista; que arte é o conflito entre a representação de um fenômeno e a compreensão e o sentimento que temos do fenômeno representado; é uma representação que toma os elementos naturais do fenômeno representado e cria com eles a lei orgânica da construção da obra; que arte é o conflito entre a lógica da forma orgânica e a lógica da forma racional. (Avellar, 2002, p. 7)

Nesse sentido, a montagem demonstra sua importância na representação dos fenômenos, sendo essencial para a forma como o filme será percebido e recebido pelos espectadores:

A montagem, como técnica cinematográfica, também é essencial para a reestruturação da percepção e da recepção. Ela pode ser entendida como justaposição de fragmentos, como uma especificidade, segundo Eisenstein: “dois pedaços de filme de qualquer tipo, colocados juntos, inevitavelmente criam um novo conceito, uma nova qualidade, que surge da justaposição”. E, continua o diretor um pouco mais adiante dizendo que: “em toda justaposição deste tipo o resultado é qualitativamente diferente de cada elemento considerado isoladamente” (EISENSTEIN, 1990, pp. 14 e 16: grifos do autor). A montagem, nessa medida, é o princípio formal necessário e mais característico do cinema. (Gómez; Triana, 2016, p. 121)

Não cabe aqui demonstrar as diferentes formas de montagem para Eisenstein. Mas para Vertov, a progressão imagética no filme era vista como uma unidade complexa, além de demonstrar a importância dos intervalos na montagem cinematográfica vertoviana: “A escolha do ‘Cine-Olho’ exige que o filme seja construído sobre os ‘intervalos’, isto é, sobre o movimento entre as imagens. Sobre a correlação visual das imagens, umas em relação às outras. Sobre a transição de um impulso visual ao seguinte.” (Vertov, 1983, p. 264).

Ademais,

Com base nessa ou naquela associação de correlações, o autor determina: 1) a ordem da alternância, a ordem de sequência do material filmado; 2) o comprimento de cada alternância (em metros), isto é, o tempo de projeção, o tempo de visão, de cada imagem filmada separadamente. De mais a mais, paralelamente ao movimento entre as imagens (“intervalo”), deve-se considerar, entre duas imagens consecutivas, a relação visual de cada imagem em particular com todas as outras que participam da “batalha da montagem” desde o início. (Vertov, 1983, p. 265)

As imagens fílmicas são assim utilizadas para construir um todo complexo. No caso do documentário uma visão de mundo específica, uma asserção sobre o mundo histórico. É neste ponto em que se insere a Cine-Verdade (*Kinopravda*), ou seja, “Não o ‘Cine-Olho’ pelo ‘Cine-Olho’, mas a verdade, graças aos meios e possibilidades do ‘Cine-Olho’, isto é, a Cine-Verdade.” (Vertov, 1983, p. 262). Assim sendo, não se tratava de uma verdade no cinema, mas de uma verdade do cinema, produzida pelos meios disponíveis:

A expressão cinema-verdade vinha de um jogo de palavras para traduzir o nome do suplemento cinematográfico do Pravda, o jornal da verdade [...]. Mas ele [Vertov] entrou no jogo e fez uma frase que, para nós, se transformou na resposta para essa questão: “o cinema verdade não é a verdade no cinema, é a verdade do cinema”. Verdade particular! (Jean Rouch em entrevista a Jean-Paul Colleyn, 1995, p. 68 *apud* Sztutman, 2004, p. 53).

Para Vertov este era o verdadeiro cinema:

Para Vertov, *todo cinema verdadeiro* estava sob a divisa do cine-olho e do *kinopravda*, todo outro cinema continuou sendo um prolongamento de romances e peças. Vertov não precisou cunhar um termo como “documentário”, já que, para ele, seus filmes materializavam a essência do cinema, não os traços de um gênero. Ironicamente, o termo *kinopravda* voltaria a ser usado na homenagem feita a Vertov por Jean Rouch e Edgar Morin, quando batizaram sua nova forma de documentário de *cinema vérité* (*kinopravda* em francês), como um *tipo* (ou modo) de documentário, em vez de uma categoria abrangente. O termo que começou com Vertov como a

definição de todo cinema verdadeiro ficou associado não só com a área mais delimitada de um gênero, o documentário, mas também com o ainda mais delimitado subgênero do documentário participativo. (Nichols, 2012, p. 184)

Ademais, para Vertov, ainda que se tratasse de uma verdade fílmica, a câmera, no momento da filmagem, não deveria intervir nos acontecimentos, sendo contrário à dramatização e, além disso, a encenação. Assim sendo, Vertov apresentava essa diferença em relação a Eisenstein, o qual reencenou, por exemplo, a Revolução de Outubro e o levante do encouraçado Potemkin:

Nota-se o esforço de Vertov para evitar qualquer forma de “dramatização”. Nem atores profissionais, nem “atores nativos”; a “interpretação cênica” considerada uma irremediável falsificação do mundo. Entre as “palavras de ordem elementares” do movimento dos kinoks incluía-se: “abaixo a encenação da vida cotidiana; filme-nos de improviso tal qual somos”. Como regra geral, a câmera deveria ser invisível para as pessoas filmadas, de modo a cumprir sua verdadeira vocação: “a exploração dos fatos vivos”. (Da-Rin, 2006, p. 115)

Assim sendo, a câmera precisava ser invisível. Entretanto, é necessário ressaltar que as imagens fílmicas não apresentam a verdade por si só. A montagem, então, aparece como central na construção dessa verdade do cinema.

O cine-olho e a cine-verdade, no caso de Vertov, estavam conectados aos ideais da Revolução Russa, apresentando uma arte que tinha o objetivo de fazer nascer uma nova sociedade, ou seja, uma sociedade comunista: “‘Cine-olho’, fusão de ciência e de atualidades cinematográficas, para que lutemos pela decifração comunista do mundo; tentativa de mostrar a verdade na tela pelo ‘Cine-Verdade’.” (Vertov, 1983, p. 262).

No entanto, tal visão do cinema não significava que ele pensava uma forma absoluta de cinema. Para Vertov, o cinema enquanto arte apresentaria outras formas de fazer fílmico:

Em um contexto marcado pela urgência da construção de uma nova sociedade, Vertov não perdia de vista que os objetivos propagandísticos deviam ser aliados à experimentação de novas formas de expressão: “Acreditamos em nosso dever de fazer não somente filmes de grande consumo, mas também, de tempos em tempos, filmes que produzam filmes”. (Da-Rin, 2006, p. 131)

As novas tecnologias possibilitam novas formas de experimentos cinematográficos. É o caso do cinema sonoro, tal qual era constatado pelo próprio Vertov, ainda que a possibilidade de se ouvir o outro não fosse vista de maneira positiva por alguns de seus contemporâneos na União Soviética.

Para Eisenstein, Pudovkin e Alexandrov, os quais assinaram um manifesto no ano de 1928, o qual defendia a centralidade da montagem no cinema, o som seria responsável pela contaminação da expressão cinematográfica:

Mas o som, embora considerado uma importante inovação técnica, não foi recebido com unanimidade. O motivo das resistências de alguns cineastas, críticos e teóricos era a ameaça contida na fala dos personagens. Ao longo dos anos o cinema tinha conquistado uma capacidade ilimitada de expressão de idéias e emoções, com base nos atributos plásticos da imagem e sua articulação através da montagem. Esta “linguagem visual” poderia ser então corrompida pelo acréscimo da linguagem propriamente dita, transformando a arte cinematográfica em uma espécie de “teatro filmado”. (Da-Rin, 2006, p. 95)

Entretanto, ao contrário dos nomes citados anteriormente, Vertov via com bons olhos o surgimento do cinema sonoro, pensando não somente no cinema enquanto Cine-Olhos, mas também como Rádio-Ouvido, ou seja, “O rádio-ouvido é a montagem do ‘Eu ouço!’” (Vertov, 1983, p. 256);

Para Vertov, o surgimento do sonoro tornaria possível ouvir a voz do Outro, independente de em qual local do mundo estivesse: “Meu artigo intitulado ‘Kinopravda e Radiopravda’, publicado há alguns anos no *Pravda*, já dizia que o ‘Rádio-Olho’ anularia a distância entre as pessoas, permitiria aos trabalhadores de todo o mundo não apenas se verem, mas ouvirem-se mutuamente.” (Vertov, 1983, p. 266).

A possibilidade de ouvir a voz dos indivíduos foi central, posteriormente, como será visto, no cinema de Jean Rouch, mais particularmente quando nos referimos a sua primeira etnoficção *Moi, un Noir* (1958)⁹.

Vertov foi central para aquilo que hoje denominamos documentário, tendo seu pensamento retomado tanto pelo Cinema Direto nos Estados Unidos, quanto por Rouch na França. Sua importância, para a etnoficção, por exemplo, se deve a pensar o cinema enquanto algo montado, construído, que revelaria uma verdade do próprio filme. Apesar de suas diferenças em relação a Flaherty, Vertov também pode ser chamado de *revealer*.

⁹ A voz do outro possibilita pensar uma antropologia para além dos moldes da época, na qual os trabalhos acadêmicos apresentavam a visão do antropólogo em relação a determinada cultura, não sendo possível acessar o que os próprios sujeitos da pesquisa pensavam sobre sua realidade, algo que surge nos filmes etnográfico de Rouch.

3. PRIMEIROS CONTATOS ENTRE ANTROPOLOGIA E IMAGEM

Apesar de Rouch ser o primeiro antropólogo a trazer inovações a partir da imagem, tal fato não significa que a antropologia não havia feito uso da imagem anteriormente.

Os filmes etnográficos se tornaram possíveis a partir do momento em que surgiram equipamentos para o registro imagético dos encontros interculturais: “*Ethnographic films have been produced ever since the technological inventions of nineteenth-century industrial society made possible the visual recording of encounters with other societies.*” (Brigard, 1995, p. 13).

Assim sendo, o nascimento da antropologia enquanto ciência se deu de forma paralela ao desenvolvimento do cinema e suas práticas. Em um primeiro momento, as imagens eram utilizadas de forma objetiva, tendo em vista o espírito racionalista existente na segunda metade do século XIX. Uma das primeiras vezes em que o cinema foi usado cientificamente foi na expedição ao Estreito de Torres em 1898, da qual participaram cientistas de diversas áreas, incluindo antropólogos:

Nesse primeiro momento, pontuado pelo esforço racionalista, pesquisa antropológica e técnicas e linguagens visuais estavam juntas. Um exemplo dessa parceria é a expedição multidisciplinar ao estreito de Torres realizada em 1898 e comandada pelo pesquisador Alfred Haddon, da Universidade de Cambridge...Nesse projeto, a câmera fotográfica e o cinematógrafo constituíram ferramentas fundamentais para o registro dos diferentes tipos físicos e culturais. Eram considerados instrumentos científicos, tanto quanto o microscópio, capazes de ampliar o olhar do cientista, pois ao “estabilizar” ou “fixar” os dados obtidos em campo facilitaríamos análises posteriores. (Barbosa; Cunha, 2006, p. 12-13)

Além disso, essa expedição marcou uma mudança na antropologia, de forma que a mesma passou a demonstrar evidências científicas comparáveis às produzidas pelas ciências naturais:

One of the events marking the transformation of nineteenth-century speculative anthropology into a discipline with standard of evidence comparable to those of natural Science was the Cambridge Anthropological Expedition to the Torres Straits, which Alfred Cort Haddon, a former zoologist, mounted in 1898. (Brigard, 1995, p. 16)

Naquele primeiro momento, o uso da imagem se tornava uma nova forma de registro, a qual deveria ampliar e facilitar análises feitas posteriormente. A produção de imagens era, portanto, um método adotado durante a pesquisa de campo. Imagens desse tipo passaram pela

história, compondo um acervo imagético, e possibilitando que tenhamos acesso a acontecimentos que não fazem parte de nossa realidade:

Para Marc-Henri Piault, o patrimônio imaterial que a antropologia pode hoje vangloriar-se de ter contribuído para inventariar materializa-se paradoxalmente nos rolos de filme produzidos nesses processos. Segundo essa perspectiva, gestos, falas, movimentos e expressões poderiam ser conservados nos filmes assim como se conservam potes de barro e máscaras. (Barbosa; Cunha, 2006, p. 13)

Algo que exemplifica essa preservação do imaterial através do cinema é a participação de museus no processo de realização de filmes etnográficos durante os anos de 1920: “*Museums were well-suited to produce films on anthropological subjects, since they had the possibility both of sending cameramen on their expeditions and of attracting steady audiences to their programs.*” (Brigard, 1995, p. 20).

No entanto, é necessário ressaltar que o filme etnográfico durante seu início, assim como a antropologia, surgiu como fenômeno do colonialismo¹⁰, que buscava estabelecer tipos humanos, em uma visão evolucionista: “Ethnographic film began as a phenomenon of colonialism, and has flourished in periods of political change: socialist revolution, democratic reform, Independence for developing nations.” (Brigard, 1995, p. 15). O próprio Rouch, no caso de *Os mestres loucos*, precisou lidar com essa questão, uma vez que a recepção do filme foi o oposto do que ele propunha. Tal aspecto de seu filme será demonstrado mais a frente.

No entanto, o uso da montagem traria mudanças para a lógica racionalista. São trazidas novas discussões em torno da narrativa fílmica, e do cinema enquanto uma linguagem, contudo, ainda sem perder de vista a objetividade científica:

Quanto à montagem, oriunda principalmente, como se sabe, das obras-primas de Griffith, André Malraux dizia, em *Psicologia do cinema*, que ela constituía o nascimento do filme como arte: o que o distingue realmente da simples fotografia animada. Na realidade, enfim, uma linguagem. (Bazin, 1996, p. 67)

¹⁰ “Nas fotos antropométricas, produzidas nas diversas expedições realizadas na virada do século XIX para o XX, podemos perceber um exercício para construção de uma taxionomia dos tipos físicos e culturais e de seus estágios de desenvolvimento. Em uma fotografia da expedição ao estreito de Torres, por exemplo, figura um grupo fazendo fogo com um graveto. Em outra página de relatório de uma expedição à Índia, temos a foto de uma menina colocada ao lado de uma folha de espécime botânico local. Nesse esforço classificatório, homens e plantas compartilham um mesmo lugar nas observações e nos registros científicos. Ainda para Piault, é essa necessidade, criada pelo positivismo, de um conhecimento científico classificatório do homem e da natureza que justifica a ação ‘civilizadora’ na exploração do mundo.” (Barbosa; Cunha, 2006, p. 13).

Se tornando uma linguagem, e trazendo possibilidades para as narrativas fílmicas, as relações entre antropologia e cinema se tornaram mais complexas. A montagem, portanto, acaba por envolver as escolhas epistemológicas e éticas com as quais tanto o antropólogo quanto os documentaristas precisam lidar. Ambos precisam levar em consideração os sujeitos do filme e da pesquisa e de que forma serão representados. No caso da pesquisa acadêmica, outro problema que surge é o da pouca acessibilidade por parte dos grupos estudados, uma vez que estes possuem, em grande parte das vezes, uma tradição oral.

O uso do cinema, como será visto, a partir de Flaherty e posteriormente em Rouch, torna possível que se exhiba aos atores sociais aquilo que foi produzido em campo, tornando acessível o conhecimento e os filmes realizados, inclusive abrindo espaço para que opinem sobre aquilo que viam.

Ademais, dois antropólogos que utilizaram as imagens de maneira orgânica na construção do conhecimento foram Gregory Bateson e Margaret Mead, resultando na obra *Balinese Chracter* (1942), trabalho no qual as linguagens verbal e visual se associam na construção do conhecimento. Tal trabalho foi realizado em Bali, na Indonésia, no período de 1936 a 1939:

Nessa experiência pioneira, Mead e Bateson buscavam por meio do registro visual apreender e compreender o *éthos* balinês. Não pretendiam realizar uma pesquisa sobre os costumes balineses, mas sobre o balinês, ou seja, como ele incorpora (*embody*) essa abstração que chamamos de cultura por meio do movimento, dos gestos e dos olhares. (Barbosa; Cunha, 2006, p. 29)

Buscando realizar uma pesquisa deste tipo, as imagens, fílmicas¹¹ e fotográficas, se tornaram essenciais para apreender padrões gestuais da cultura balinesa, muito embora tenham empregado essas ferramentas a partir de uma crença na objetividade imagética:

Mead e Bateson atribuíram à utilização de fotografias e filmagens um papel fundamental em sua pesquisa. Contudo, esse papel estava vinculado à crença na objetividade do registro fotográfico e fílmico como suporte para preservação de registros das expressões visuais de padrões culturais que estariam fadados à extinção. Seria tarefa da antropologia dar a conhecer, estudar e produzir registros das culturas de todo o mundo antes que elas viessem a desaparecer, e, nesse sentido, a fotografia e o cinema, considerados em seu aspecto técnico, se configuravam como instrumentos poderosos. (Barbosa; Cunha, 2006, p. 30)

¹¹ Alguns dos filmes produzidos por Mead e Bateson se encontram disponíveis no Youtube, é o caso de *Trance and Dance in Bali*, filmado na década de 30 e disponibilizado em 1952, disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=Z8YC0dnj4Jw>>

Apesar dessa crença na objetividade, foi o trabalho destes antropólogos o responsável por inaugurar o campo hoje chamado de antropologia visual, isto é, o campo da antropologia que lida com as imagens.

No entanto, é necessário ressaltar que, apesar do uso das imagens, o discurso verbal apresenta certo poder em *Balinese Character*. Assim sendo, imagem e discurso verbal se tornam complementares:

Nessa empreitada, ambos assumiram o desafio de construir uma análise na qual existisse uma circularidade, uma mútua dependência e complementaridade entre a narrativa verbal e a visual, bem como o desafio de desnudar todo o trabalho de edição dos dados de pesquisa, comum a qualquer projeto etnográfico, mas que nunca é explicitado como parte do processo de construção do conhecimento ou na apresentação de seus resultados. (Barbosa; Cunha, 2006, p. 32)

Entretanto, apesar de ser impossível dissociar escrita e imagem no trabalho de Mead e Bateson, os antropólogos não ignoram o fato das imagens serem polissêmicas, e é justamente por este motivo que a escrita guia a leitura em *Balinese Character*, estabelecendo a interpretação dos antropólogos em relação às imagens:

O estabelecimento dessa relação dialógica entre texto e imagem não é uma tarefa simples, ainda mais se pensarmos na problematização que Mead e Bateson fazem do próprio caráter ontológico da imagem. Para ambos, a imagem é polissêmica: se, por um lado, ela tem a capacidade de evocar e elucidar coisas que o texto não consegue expressar, por outro, ela é por demais aberta e precisa de um discurso verbal para direcionar o olhar, a leitura, no sentido da discussão que o pesquisador quer desenvolver. (Barbosa; Cunha, 2006, p. 32-33)

As imagens fílmicas e fotográficas, neste caso, se tornam instrumentos da pesquisa na busca pela identificação do *éthos* balinês. As imagens passam a ter um sentido específico ditado pelos próprios antropólogos a partir de seus objetivos acadêmicos.

No entanto, o uso das imagens trouxe novas problemáticas para o trabalho de Mead e Bateson, uma vez que, antes da escrita, era necessário lidar com a polissemia dos conteúdos imagéticos:

A utilização da imagem no trabalho antropológico teria, assim, de lidar com essa polissemia, que acaba por tornar mais complexos o movimento de ordenação epistemológica das informações obtidas em campo e também a própria produção de conhecimento, que se faz em várias instâncias: na interação entre antropólogos e sujeitos da pesquisa, na interação dos antropólogos com os dados (nesse caso, imagens e observação de campo

para articulações mais abstratas) e na interação dos leitores com a ordenação e análise apresentada pelos antropólogos. (Barbosa; Cunha, 2006, p. 33)

Assim sendo, Mead e Bateson, de certa forma, inovaram ao fazer uso de filmes e fotografias para propósitos científicos. Até aquele momento, a antropologia apenas havia feito uso da imagem para fins classificatórios, uma vez que era atravessada pelo pensamento evolucionista. A inovação aqui surge a partir do momento em que é produzido um trabalho no qual imagem e escrita passam a ser indissociáveis:

Entre 1936 e 1939, Margaret Mead e Gregory Bateson resolvem registrar em fotos e filmes “as relações entre cultura e personalidade, especialmente na educação das crianças, que já havia sido tema importante em trabalhos anteriores de Mead” (Heider 1995, p. 39). Se até essa época o objetivo da utilização de imagens era o registro visual de tipos humanos com propósitos explicitamente classificatórios, em *Balinese Character* (Bateson e Mead 1942), a imagem vinha a serviço de uma temática muito específica, a descrição visual do comportamento e o modo como práticas de socialização são fundamentais na formação do *ethos* cultural de um povo. (Novaes, 2009, p. 36-47)

Além de Mead e Bateson, trabalhos semelhantes foram feitos nos Estados Unidos durante o mesmo período. Tendo em vista a Segunda Guerra Mundial, tornou-se impossível o estudo antropológico *in loco* de alguns grupos, como foi o caso dos japoneses. Desse modo, a saída encontrada pela antropologia foi a de utilizar filmes para realizar o estudo de padrões culturais:

A Segunda Guerra Mundial levou muitos antropólogos norte-americanos, como Margaret Mead, Rhoda Métraux, Ruth Benedict e Gregory Bateson, a utilizarem filmes para a análise de padrões culturais que não poderiam ser observados *in loco*, principalmente filme e culturas da Alemanha e do Japão. Tal como a literatura e o folclore, o cinema permitiria a projeção de imagens do comportamento humano que, se devidamente analisadas, levariam a avaliar e prever, naquele contexto da guerra, a reação coletiva e individual de sociedades que se enfrentavam. (Novaes, 2009, p. 47)

Tais trabalhos buscavam estudar culturas como a japonesa, buscando prever o comportamento dos próprios japoneses na guerra. Os filmes serviam enquanto instrumentos para se compreender uma outra cultura, não sendo, portanto, a análise imagética um fim em si mesma.

A própria forma de se analisar os filmes se aproximava da metodologia já praticada pelos antropólogos daquela época, se tratando de

...análises que se centravam no conteúdo temático dos filmes, com base numa metodologia que não se diferenciava muito daquela que os antropólogos utilizavam para a análise do significado de mitos, rituais e cerimônias das sociedades de pequena escala, com as quais já vinham trabalhando há algum tempo. Nesse sentido, a análise tinha como objetivo buscar, por meio dos filmes, elementos que permitissem um melhor entendimento da cultura em questão e não o inverso. (Novaes, 2009, p. 47)

Ademais, o que diferencia *Balinese Character* destes outros trabalhos é o fato de Mead e Bateson terem produzido as imagens, e não apenas analisado filmes e imagens já existentes. Contudo, em ambos os casos as imagens foram tomadas como objeto de análise:

Imagens fotográficas, filmicas, e, mais recentemente, videográficas retratam a história visual de uma sociedade, expressam situações significativas, estilos de vida, gestos, atores sociais e rituais e aprofundam a compreensão de expressões estéticas e artísticas. Nesse caso, o que está em jogo é a análise de imagens e discursos visuais, produzidos no âmbito de uma cultura, como uma possibilidade para dialogar com as regras e os códigos dessa cultura. (Barbosa; Cunha, 2006, p. 53)

Apesar das produções acadêmicas com e partir de conteúdos imagéticos, após os trabalhos de Mead e Bateson a presença de imagens nos trabalhos antropológicos acabou por quase desaparecer, predominando a linguagem escrita enquanto forma científica: “Os trabalhos pioneiros de Mead e Bateson não tiveram seguidores e, a partir dessa época, as imagens praticamente desapareceram dos trabalhos antropológicos.” (Novaes, 2009, p. 47).

Vale ressaltar que, apesar das especificidades no uso da imagem por parte de Mead e Bateson, as mesmas apresentaram o caráter de registro e objeto de análise, e, muito embora pudessem apresentar diversos significados, o texto escrito impunha um significado objetivo a elas. Nesses primeiros momentos, anteriores aos trabalhos de Rouch, as imagens eram pensadas a partir da objetividade científica, e foi essa mesma crença que fez com que a antropologia se afastasse desse campo.

Os estudos visuais e os filmes antropológicos eram vistos, pelo menos durante essa época, como ligados ao campo das artes e, portanto, carregados de subjetividade. Entretanto, a própria antropologia carrega essa característica. As experiências de campo são penetradas pela subjetividade. E, além disso, o próprio trabalho escrito se assemelha ao filme, se tratando de interpretações de determinada cultura, muitas vezes a partir de um olhar ocidental.

Mead, em um de seus escritos, ressalta as potencialidades dos recursos sonoros e visuais enquanto forma de registro. Entretanto, enumera também as razões para que os

antropólogos tenham se afastado desses novos métodos trazidos pelo desenvolvimento tecnológico.

Um dos primeiros motivos para esse distanciamento entre antropologia e imagem era a questão das mudanças culturais, uma vez que era comum o antropólogo depender da memória de seus interlocutores, não podendo, assim, se basear somente na observação. Além disso, outra questão era a habilidade necessária para utilizar os novos equipamentos, como máquinas de filmar, câmeras, assim como gravadores de áudio. Entretanto, Mead acaba por deixar claro que, apesar do uso dessas novas ferramentas, o mesmo não implicava que os antropólogos precisassem construir obras de arte a partir do material coletado:

But one does not demand that a linguist, carefully tape recording in the field, be able to construct a symphony out of his materials when he returns. Samples of filmed behavior can be made, just as adequately as can taped texts, by any properly trained ethnologist who can load a camera, set it on a tripod, read an exposure meter, measure distance, and set the stops. Surely any ethnologist with the intelligence to pass examinations based on a critical knowledge of the current sacred texts and worthy of being supported in the field can learn to make such records, records which can then be analyzed by our steadily developing methods of microanalysis of dance, song, language, and transactional relations between persons. (Mead, 1995, p. 5)

Outra razão apontada para a negligência dos antropólogos em relação às novas formas de registro seria o custo dos equipamentos e processos que os envolvem. Além disso, também haveria as dificuldades de treinar os antropólogos para que fossem capazes de realizar os filmes e de analisá-los, ou seja, treinar cineastas que desejassem fazer filmes etnográficos, assim como treinar antropólogos que desejassem fazer filmes. Entretanto, Mead pontua que o ideal seria que o realizador de filmes etnográficos fosse ao mesmo tempo cineasta e antropólogo, um antropólogo-cineasta, tal como Rouch.

Outras questões que seriam importantes nos processos nos quais os cientistas produzam registros visuais seriam as que envolvessem o próprio período de filmagens e gravações. Diz-se respeito às relações estabelecidas entre antropólogo/cineasta, equipe e os indivíduos que estão sendo filmados. Mead defende que os povos estudados têm a ganhar com esses registros, podendo deixar como herança para as futuras gerações que desejem conhecer os costumes de seus antepassados, costumes que já não existiriam mais. Contudo, estabelece que tais registros somente poderiam ser utilizados para propósitos acadêmicos. Ademais, outro ponto importante a ser pensado no processo de realização é aquele que diz respeito à participação dos atores sociais na própria realização do filme:

There is a second set of safeguards, which does not (although it is often sentimentally claimed to do so) replace these formal safeguards on dissemination or use. This is the articulate, imaginative inclusion in the whole process of the people who are being filmed – inclusion in the planning and programming, in the filming itself, and in the editing of the film. (Mead, 1995, p. 8)

Por fim, um último argumento existente para que a antropologia se afastasse de registros visuais seria o de que filmes e fotografias carecem de objetividade. Desse modo, Mead propõe mecanismos que possibilitariam que a câmera se aproximasse dessa objetividade científica:

If tape recorder, camera, or vídeo is set up and left in the same place, large batches of material can be collected without the intervention of the filmmaker or ethnographer and without the continuous self-consciousness of those who are being observed. The camera or tape recorder that stays in one spot, that is not turned, wound, refocused, or visibly loaded, does become part of the background scene, and what it records did happen. (Mead, 1995, p. 9)

Assim sendo, tendo em vista que um dos objetivos de Mead e Bateson era a preservação de costumes fadados ao desaparecimento, a autora acaba versando sobre a necessidade de preservação dessas formas culturais, não somente em benefício da ciência, mas também em benefício desses próprios povos:

We must, I believe, clearly and unequivocally recognize that because these are disappearing types of behavior, we need to preserve them in forms that not only will permit the descendants to repossess their cultural heritage (and, indeed, will permit presente generations to incorporate it into their emerging styles), but that will also give our understanding of human history and human potentialities a reliable, reproducible, reanalyzable corpus. (Mead, 1995, p. 8-9)

A partir disso, podemos adentrar no trabalho e na metodologia desenvolvida por Jean Rouch através do cinema etnográfico, o qual propõe soluções para essas questões que Mead colocou em relação aos motivos do afastamento da antropologia de conteúdos visuais.

Jean Rouch seria o primeiro antropólogo a trazer inovações para o campo do cinema etnográfico e da própria antropologia visual, transformando o filme no próprio resultado de seus processos de pesquisa, e fazendo com que a objetividade e a subjetividade se interpenetrassem:

O desenvolvimento estético do documentário influenciou profundamente os moldes do filme etnográfico. Se, por um lado, os cineastas contribuem para o questionamento da objetividade e do realismo do registro fílmico – e desse aspecto a antropologia dificilmente conseguirá se desvencilhar –, por outro lado, os antropólogos contribuem para o questionamento sobre a forma de apreensão e interpretação da realidade filmada. (Barbosa; Cunha, 2006, p. 50-51)

Os filmes etnográficos apresentam, portanto, uma nova forma de se olhar para a realidade, oferecendo alternativas para que se desenvolvam novas formas de interpretação por parte dos antropólogos. E é justamente nesta direção que se move o pensamento de Jean Rouch, principalmente quando pensamos nas etnoficções e, mais particularmente, em *Eu, um negro*: “...além de método, as linguagens visuais e audiovisuais promovem ‘matrizes gerativas de uma outra maneira de pensar novos e velhos campos da antropologia’ e se mostram particularmente eficazes para compreender em novas direções o imaginário humano, individual e coletivo.” (Barbosa; Cunha, 2006, p. 53) .

Entretanto, e por fim, foi necessário, tendo em vista a compreensão do uso da ficção na obra de Jean Rouch, a retomada de seus antecessores, tanto na antropologia, com Mead e Bateson, quanto no documentário, com Flaherty e Vertov. Rouch denominava seus antecessores como seus “ancestrais totêmicos”:

It is not easy to write about what I would call a time for visual anthropology. First, I must pay respects to my totemic ancestors, Gregory Bateson, Margaret Mead, Marcel Griaule, and also to the pioneers of our discipline who were not really anthropologists but yet were the fathers of anthropological film: Robert Flaherty and Dziga Vertov. It is always difficult to speak of another epoch long ago; but if we want to prepare a future we have to refer to the past. (Rouch, 1995, p. 217)

Ademais, Rouch ainda ressalta, ao se referir a essas figuras, juntamente a seu orientador, Marcel Griaule, que eles estavam dispostos a realizar o trabalho necessário, o qual possibilitou o nascimento da área de pesquisa hoje conhecida como antropologia visual: “*Such people were ready to do the necessary pioneering work: whereas today’s young people are not so willing to cook the dinner although they are willing to eat it.*” (Rouch, 1995, p. 218).

4. JEAN ROUCH E O NASCIMENTO DA ETNOFICÇÃO

Jean Rouch, ao longo de mais de 50 anos, foi responsável pela realização de mais de uma centena de filmes etnográficos realizados entre a África e a França. Após se formar em engenharia, Rouch parte a trabalho para o continente africano, onde, ao tomar contato com as culturas que por lá encontrou, desenvolve um interesse pela antropologia, realizando uma pesquisa de doutorado sob o título *La Religion et la Magie Songhay*, sob orientação de Marcel Griaule.

Ainda durante seus anos enquanto estudante de engenharia, Rouch já demonstrava um interesse grande pelo cinema, tendo se juntado à Cinemateca francesa em 1937, o que desempenharia um passo importante na formação deste antropólogo-cineasta:

When I was at the Engineering School (École des Ponts et Chaussées de Paris) I trained myself in film art. I joined the Cinémathèque française in 1937, founded just the year before by Henri Langlois; and every week we went to a small screening-room where Langlois was screening films, the entire repertoire of French film culture. This was very importante in my development: it was from him that I first learnt about film art and the film industry. (Rouch, 1995, p. 218)

Já no início de suas pesquisas etnográficas, empregou a câmera de filmar como um instrumento de captura daquelas realidades estudadas, tendo, em um primeiro momento, filmado rituais e práticas tradicionais dos grupos africanos. Alguns filmes desse primeiro período de trabalho de Rouch foram: *Les Magiciens de Wanzerbé*¹² (1948), no qual filmou rituais de magia realizados pelos Songhay na Nigéria, na vila de Wanzerbé¹³. Entretanto, nesse caso, a câmera não foi pensada como um objeto capaz de revelar uma realidade¹⁴:

An initial card assures the viewer that the filmmaker has merely used the camera as “a pencil”, directly representing what happened before him, without trickery – a device clearly intended to establish that none of the material had been staged. (Henley, 2009, p. 45)

¹² Filme disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=TOV20gc2Hag>>

¹³ Vale ressaltar que, nesse primeiro momento, ainda não existia a gravação de imagem com som sincrônico, o qual Rouch só passaria a utilizar a partir de *A Pirâmide Humana* (1961).

¹⁴ Os filmes rouchianos desse primeiro período fazem uso do modo expositivo do documentário, ou seja, apesar da presença das imagens, o espectador é guiado através delas por meio de um discurso oral ou escrito. Nesse sentido, Rouch, em seus primeiros filmes, se aproximava das formas de representação empregadas por Margaret Mead e Gregory Bateson.

Outro filme desse período foi *Bataille sur le grand fleuve*¹⁵ (1951) (Figura 6), o qual representa uma caça aos hipopótamos. Este último já começava a apontar questões que mais tarde se tornariam importantes na obra de Rouch, além de começar a introduzir a ficção em seus filmes, demonstrando o amadurecimento do realizador enquanto cineasta:

Although it is a conventional documentary in most aspects, there is one sequence in Bataille that hints at a move toward the more fictionalized form that Rouch would develop in the next phase of his career. This is a short sequence involving Damouré Zika and Illo Gaoudel that comes toward the end of the film. It shows them walking down the river bank when suddenly they discover the tracks of the great “Bearded One”, the alpha male hippopotamus that has repeatedly attacked the hunters’ canoes but which, despite all their heroic efforts, has managed to elude the capture. The fact that the camera is lying in wait for the protagonists on the other side of the line of the hippopotamus’s tracks, coupled with the hammy reactions of Damouré and Illo as they point melodramatically to the tracks and then upstream to indicate the escape route of the “Bearded One”, leave one in no doubt that this sequence has been enacted specifically for the benefit of the camera. (Henley, 2009, p. 62) (Figura 7)

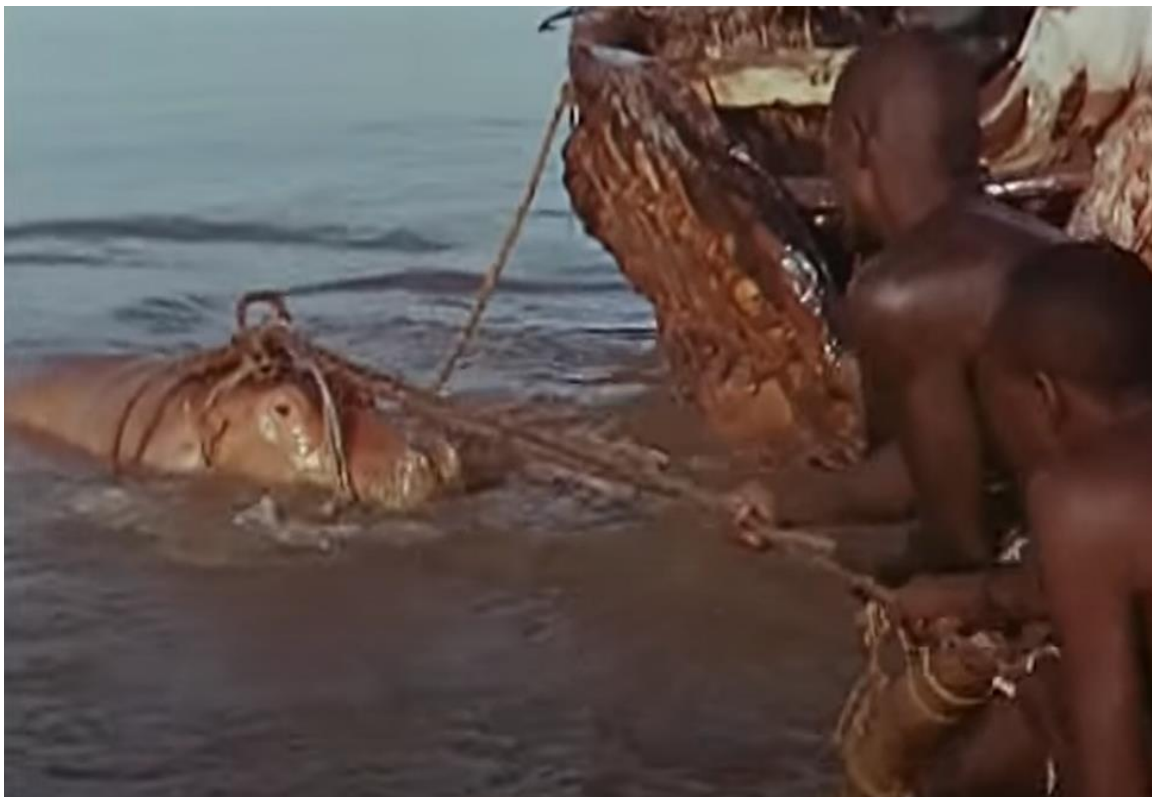


Figura 6: Caça ao hipopótamo

¹⁵ Filme disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=0mcAaZxKgG4>>



Figura 7: Rastros do hipopótamo macho alfa

Contudo, seria apenas a partir de *Os mestres loucos* (*Les Maîtres fous*, 1955)¹⁶, um de seus filmes mais polêmicos, que Rouch apareceria como uma importante figura no campo do cinema etnográfico, demonstrando a força das imagens, além de apresentar que, apesar de sua intenções, as imagens também falam por si só, sendo polissêmicas e capazes de produzir as mais diversas percepções e interpretações, deixando evidente um paradoxo presente nos conteúdos imagéticos: “imagens têm uma natureza paradoxal: por um lado, estão eternamente ligadas a seu referente concreto, por outro, são passíveis de inúmeras ‘leituras’, dependendo de quem é o receptor.” (Novaes, 2008, p. 457). Tais visões partem de características das culturas em que os receptores estão inseridos, uma vez que ver é ver culturalmente, a partir de uma visão de mundo específica:

Vemos o que aprendemos a ver e a visão torna-se um hábito, uma convenção, uma seleção parcial de tudo aquilo que há para ver e um sumário distorcido de todo o resto. Vemos aquilo que queremos ver e o que queremos ver é determinado não por leis inelutáveis de ótica ou mesmo (como pode ser o caso em animais selvagens) por um instinto de sobrevivência, mas sim por

¹⁶ Filme disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=VIJKj7YaKMQ>>

um desejo de descobrir ou de construir um mundo em que podemos acreditar. (Read, 1991, p. 12 *apud* Novaes, 2009, p. 56)

Ao longo dos 30 minutos de *Os mestres loucos*, Rouch retrata um ritual de possessão *hauka*, realizado por imigrantes nigerianos na Costa do Ouro, atual Gana. No filme, os participantes se reúnem em um local distante da cidade, no qual será realizado o ritual (Figura 8). As imagens, em certos momentos, mostram a presença do colonialismo, como na cena em que podemos ver pôsteres de filmes ocidentais no local de realização do ritual (Figura 9).



Figura 8: Local de realização do Ritual



Figura 9: A Marca do Zorro

Durante o ritual, em um primeiro momento é realizada uma confissão pública, após a qual os confessos são separados do restante dos presentes, de modo a torna-los puros novamente (Figura 10).



Figura 10: Confissão pública

Após isso, os outros são possuídos (Figura 11) pelos espíritos *houka*, os quais, no filme, são simbolizados por figuras do colonialismo, como, por exemplo, o general, o governador, e o cabo da polícia. Tal característica do ritual demonstra o impacto que o período colonial teve sobre as culturas africanas e suas práticas. Contudo, é possível compreender o ritual como uma forma de satirizar os europeus e zombar dos mesmos aos finais de semana, de forma a possibilitar a subserviência dos africanos durante a semana:

Uma certa interpretação de *Os mestres loucos* enfatizou uma perspectiva que pode ser condensada na visão proposta por Karl Heider (1976), autor de um livro clássico sobre o filme etnográfica: “O ritual tem um efeito catártico,

possibilitando aos nativos zombar dos britânicos nos domingos, para que possam de maneira sã se submeter à servidão colonial durante a semana” (1976:40). (Gonçalves, 2008, p. 64)



Figura 11: O início da possessão

Essa forma de resistência já indicava a possibilidade de se tornar outro durante o ritual, e que seria reproduzido posteriormente em *Eu, um negro*. Ao serem possuídos, os sujeitos do filme, através de seus corpos, tornavam-se outro, ou seja, os personagens do colonialismo citados anteriormente, ou seja, tornavam-se outro através de questionamentos em relação ao sistema colonial. Sobre estes tipos de rituais, Rouch declara que o estado de

consciência atingido durante a possessão é o mesmo que ocorre enquanto as pessoas sonham, ou quando estão acordadas, em seu estado de imaginação:

The notion of bia¹⁷ itself is very fuzzy, designating at the same time “shadow” (it literally means “somber”), “reflection” (in a mirror or pool of water), and “soul” (spiritual principle of all animate beings). This bia is tied to the body throughout life; it can temporarily leave the body during sleep (in dreams) or, occasionally, while awake (in a state of imagination, reflection, or possession). It leaves the body at the moment of death to follow its own course in the hereafter. Curiously, some people locate this double a bit to the rear of the body, on the left side (when dreaming, one must sleep on the right side); it is here that the possessing god temporarily comes to place himself or his double. (Rouch, 2003, p. 89)

Essa questão do duplo, da tomada do corpo dos participantes do ritual pelos deuses, pode ser encontrada também em *Eu, um negro*. Entretanto, neste caso não seriam os deuses da tradição, mas sim aqueles surgidos do período colonial, representados pelas figuras de atores de cinema de boxeadores.

Desse modo, o ritual e o caráter espontâneo do filme demonstram a mesma característica, a qual poderia ser qualificada por meio da potência do falso estabelecida por Deleuze. Também é necessário ressaltar a presença da câmera em campo, a qual não somente afeta a realidade filmada, mas é também por esta afetada¹⁸. Assim sendo, tanto os atores sociais quanto o próprio antropólogo-cineasta tornam-se outro. O eu se torna outro durante o processo de realização e no produto final:

It’s not confrontation; it’s questioning of the established order at all levels. I can give you two examples: First, I’ve made a lot of films on the phenomena of possession, on precisely those people who practice in the cult of Dionysus today, who know what a trance is. We have lost, you and I, that taste for the thrill, that possibility of escaping ourselves, of living, with our body, the adventure of another, of being the “horse of a god”. The paradox is that, maybe because I made films, I have never been possessed. For those who saw them, and I mean the priests and the people I showed them to in Africa, my possession was what I call a cine-trance, and it was from making all those movements that are absolutely abnormal, from following someone in the middle of a trance arena, from pointing my lens at someone who was about to be possessed, indeed, at that very moment when a possession might take over. (Rouch, 2003, p. 155)

¹⁷ “...during possession the ‘double’ (*bia*) of the god has taken the place of the double of the horse. It is this exchange of doubles that I would like to analyze.” (Rouch, 2003, p. 89)

¹⁸ Um exemplo da câmera produzindo o ritual é o filme *Les tambours d’avant* (Jean Rouch, 1971), filme no qual foi possível a realização do ritual através da inserção da câmera em campo, a qual operou como agente produtor

É, portanto, a partir desse momento que podemos compreender o conceito de cine-transe proposto por Rouch, no qual a câmera operaria como um mediador dos sentidos dos participantes do filme:

Esse desvelamento do real pelo cinema, o estabelecer a presença da câmera como desordem intolerável no mundo habitual para nele se revelar verdades mais profundas, dependeria de um instante quase religioso de possessão: o cine-transe, o instante no qual cineasta, equipe, elenco, se tornariam “cavalos” do espírito do cinema, passariam a pensar/sentir o filme, permitindo que seus sentidos sejam mediados pelos dispositivos cinematográficos (ROUCH *in* FELD, 2003, p. 87-101). (Coêlho, 2009, p. 33-34)

Esta possibilidade apenas foi possível naquele momento histórico de Rouch, uma vez que se tornaram acessíveis os novos equipamentos de filmagens e gravação de som, mais portáteis e, desse modo, passíveis de penetrarem aquelas realidades, tendo em vista revelar verdades inatingíveis por outros meios.

Ademais, em momento posterior, um dos participantes do ritual quebra um ovo na cabeça do “governador” (Figura 12). Rouch busca representar a referência colonial para este ato: “Por que um ovo? Para imitar o penacho que os governadores britânicos usam no chapéu.”.



Figura 12: O Ovo e o Governador

O clímax do ritual mostra as imagens mais fortes do filme, uma vez que é representado o momento em que um cão é sacrificado e comido pelos participantes (Figura 13). Tal aspecto do ritual tem como propósito demonstrar a força dos espíritos *hauka*, em relação ao próprio colonialismo e, portanto, aos próprios europeus.



Figura 13: O sacrifício do cão

Após os acontecimentos rituais, as imagens mostram os participantes de volta à vida cotidiana, em seus trabalhos (Figura 14). A narração de Rouch, ao final, diz: “Ao ver estes rostos alegres, ao saber que estes homens são talvez os melhores operários da equipe da *Water Works*, ao comparar estes rostos com os rostos horríveis da véspera, não podemos deixar de perguntar se estes homens de África não conhecem certos remédios que lhes permitem não serem anormais, mas sim estarem perfeitamente integrados no seu meio. Remédios esses que nós ainda desconhecemos.”. É necessário dizer, no entanto, que mesmo após dezenas de filmes representando rituais de possessão, o próprio Rouch demonstrava dificuldade para compreender estes mesmos rituais:

After some fifty films showing possession I have no more idea than I did at the outset as to what the techniques of possession are. At first we thought these rituals were essentially therapeutic, that they were for curing purposes. Today we think there is no more to it than that: if this is therapy, then it is group therapy, social curing, as well as individual therapy, for example, the possession of the Hauka cult, which was a reaction against the colonial power of the British and French authorities. (Rouch, 1995, p. 22)



Figura 14: Voltando ao trabalho

Portanto, o que Rouch buscou representar foi o ritual *hauka* como uma forma de resistir e sobreviver em meio aos efeitos que o período colonial causou nas culturas e povos de África¹⁹.

Contudo, o próprio Rouch chegou a declarar a dificuldade existente na interpretação e, assim sendo, das formas de representação dos rituais de possessão, muito embora a mera observação fosse fácil de ser realizada:

While observation of possession phenomena is easy because of the essentially public character of the ceremonies, interpretation is much more delicate because for the Songhay-Zarma, the possessed person does not, at least theoretically, have a single memory of the trance and resists all allusion to the possessing god. Of course, while in normal state herself, she has seen others possessed, but this does not seem to influence her. (Rouch, 2003, p. 89)

Apesar de sua importância, tal filme foi duramente criticado em sua primeira exibição, a qual foi realizada apenas a partir da montagem das imagens, não havendo ainda a voz de Rouch narrando o ritual:

As luzes se acendem na sala de projeção do Museu do Homem. A plateia está atônita depois de assistir aos tenses 27 minutos do filme. Alguns africanos presentes declaram que as imagens vistas são uma afronta à sua dignidade, que elas apresentam os nativos como verdadeiros selvagens descontrolados, reafirmando estigmas como fetichismo e atos rituais violentos (o sacrifício do cão, as expressões de terror, por exemplo). Marcel Griaule pede, preocupado, que Rouch destrua o filme: aquelas imagens não poderiam ser veiculadas, visto que eram demasiadamente *perigosas*. O velho antropólogo acrescenta que elas não poderiam ser vistas por pessoas que não partilhassem aquele universo religioso e muito menos pelos não-iniciados. Tampouco poderiam ser exibidas para os iniciados, que, ao assistir a elas, entrariam em transe. (Sztutman, 2009, p. 232)

Outro ponto crucial em *Os mestres loucos*, quando objetivamos trabalhar a ficção enquanto componente metodológico nos trabalhos de Rouch, é o fato de que o mesmo chegou a ser confundido com um filme de ficção, muito embora este não fosse o interesse do realizador naquele momento:

¹⁹ Apesar dessa representação do ritual como uma manifestação não só tradicional, mas também como forma de resistência e sobrevivência em meio àquela sociedade marcada pelo período colonial e por suas contradições, Paul Henley ressalta não se tratar somente de uma manifestação com sentido político, mas também religioso. (Henley, 2009)

A famosa frase proferida por Rouch que afirma que a “ficção é o único modo de penetrar a realidade” sintetiza o modo como pensava a etnografia, o que levou a mal-entendidos como o ocorrido com o cineasta francês Claude Chabrol que procurou o distribuidor do filme *Os mestres loucos* e disse-lhe: “Quero encontrar com Jean Rouch porque ele é um fantástico cineasta. Que incrível! Como ele pôde dirigir atores daquele modo?”. Chabrol pensava que *Os mestres loucos* era uma ficção e não um documentário (Rouch; Marshall; Adams, 2003: 192; Caixeta de Queiroz, 2004: 123). (Gonçalves, 2008, p. 76)

Desse modo, Rouch pode perceber o poder que as imagens poderiam ter, como foi citado anteriormente. As imagens passavam a demonstrar seu potencial para acessar imaginários e realidades outras, as quais não poderiam ser percebidas sem o uso da câmera pelo antropólogo-cineasta. Além disso, ainda é necessário dizer que o que Rouch buscava apresentar em seus filmes não eram as estruturas culturais que estudava, mas sim o transitório naquelas culturas, ou seja, aqueles acontecimentos que seriam provisórios e que, mesmo assim, seriam possíveis de serem preservados pelo cinema.

O provisório seria o que sustentaria as ideias de Rouch para a construção de uma etnografia cinematográfica e de uma nova forma de construção do conhecimento: “Sobre esta provisoriedade é que se apóia a concepção de etnografia e de conhecimento de Rouch, e de fato é esta questão que está em jogo no seu modo de criar *Os mestres loucos*.” (Gonçalves, 2008, p. 59). A partir desse mesmo filme já seria possível apontar para o conceito de cinema-verdade começando a surgir. Tratava-se, então, de uma verdade do cinema, isto é, *Os mestres loucos* era uma interpretação fílmica do ritual:

Esta percepção aponta para o problema colocado por Rouch que é o da provisoriedade da construção de uma verdade a qual se está procurando interpretar. A verdade para Rouch é a construção possível dessa verdade através do que pode ser filmado, do mesmo modo que a verdade da etnografia seria o que pode ser escrito, daí o seu caráter provisório. Deleuze, assim, anunciava através de Rouch a construção da verdade e não a verdade em seu estado bruto, por isso evoca a verdade do cinema e não o cinema-verdade, reduplicando, assim, aquela verdade maussiana da etnografia evocada por Rouch. Esta ‘verdade do cinema’ parece ter rebatimento direto na concepção surrealista de ‘verdade artística’ proposta por Guillaume Apollinaire, como a possibilidade e o resultado da ‘combinação dos elementos do espetáculo’ (Bradley, 1999: 6). (Gonçalves, 2008, p. 61)

Foi também com *Os mestres loucos* que o novo método de trabalho desenvolvido por Rouch tomou forma, mesmo que já estivesse apontado em *Bataille sur le grand fleuve*. Os membros do ritual e de seus outros filmes não eram mais objeto da pesquisa ou do filme, mas sim passaram a serem sujeitos, atuando inclusive na construção fílmica, o que passou a ser

denominado como antropologia compartilhada. Os filmes eram apresentados aos atores sociais, os quais podiam opinar sobre as imagens e sons que viam e ouviam, respectivamente:

Os mestres loucos para Rouch evocava “um novo método de pesquisa que consiste em compartilhar com as pessoas que, de outro modo, não passariam de objetos de pesquisa. Nós fazemos delas sujeitos!” (Rouch, 1980: 57 *apud* Da-Rin, 2014: 158). Esse fazer do objeto sujeito é que abria caminho para o que veio a ser designado de ‘antropologia compartilhada’, inaugurada em seu filme anterior *Bataille sur le grand fleuve* (1954) sobre a caça ao hipopótamo. Rouch projetou o filme realizado para os filmados e, após algumas sessões, os caçadores criticaram a música de fundo posta por Rouch. Os personagens do filme dizem a Rouch que a música prejudicaria a caçada, para se caçar um hipopótamo deve-se estar em profundo silêncio. Rouch levou a sério a crítica e retirou o som do filme (Piault, 1994: 68). Deve-se fazer, aqui, uma observação para que este ideal de antropologia compartilhada não seja interpretado como romantismo simplista, significando que, quando Rouch engajava-se em um projeto coletivo, este não produzia tensões e diferentes percepções sobre o que era realizado. Seu compromisso de antropologia compartilhada era com a realidade fílmica e não coincidia com a realidade da sociedade que estudava. (Gonçalves, 2008, p. 62-63)

Ademais, foi com *Os mestres loucos* que Rouch passou a ser um cineasta e antropólogo conhecido internacionalmente, tornando-se um filme clássico dentro do campo do filme etnográfico:

...although the film still has its critics, de Heusch's prophecy has come to pass and Les maîtres fous is indeed now regarded as a classic of ethnographic film, with na impact extending far beyond the realm of academic anthropology. (Henley, 2009, p. 105)

Luc de Heusch foi um dos únicos que demonstrou admiração pelo filme já em sua primeira exibição no Museu do Homem, dizendo que aquele filme se tornaria um clássico do filme etnográfico: “Only the Belgian anthropologist and filmmaker Luc de Heusch spoke up for the film, declaring that it was bound to become a classic of ethnographic cinema and on no account should it be destroyed.” (Henley, 2009, p. 104).

A partir disso, adentramos agora seu filme seguinte, isto é, *Eu, um negro* (1958)²⁰ o qual foi o primeiro filme de Rouch a ser definido e enquadrado como etnoficção, e nos qual a ficção começa a aparecer enquanto parte da metodologia e do pensamento rouchiano, fazendo com que possamos acessar os imaginários e sonhos dos atores sociais.

²⁰ Filme disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=O_7SVGIOJDU>

4.1 *Eu, um negro*: a primeira etnoficção

Eu, um negro foi o primeiro filme de Rouch a ser denominado de etnoficção. Neste filme, acompanhamos imigrantes nigerianos em Abidjan, na Costa do Marfim, tendo acesso a suas desventuras, sonhos e imaginários, os quais nos são apresentados através do artifício da ficção empregado por Rouch. Antes de seu título oficial, fora denominado como *Treichville*, sendo somente após certo tempo denominado com o título que hoje conhecemos:

Robinson apresenta e termina o filme se referindo a ele como *Treichville*. Godard, em sua primeira menção ao filme, em 10 de dezembro de 1958, também se refere a ele por meio desse título. Uma semana mais tarde, em 17 de dezembro de 1958, ao comentar o recebimento do prêmio Louis Delluc pelo filme, Godard usa o título “*Je suis un Noir*”. É somente em março de 1959, no terceiro comentário a respeito do filme feito por Godard na revista *Arts*, que o título definitivo aparece. “*Treichville*” acabou se transformando num subtítulo. Essa mudança pode ser compreendida, a meu ver, como uma consequência da direção imprevista que o filme tomou. O novo título, além de destacar o aspecto da voz de um negro, falando sobre si mesmo, em primeira pessoa, e se afirmando como negro, evidencia que se no projeto inicial o próprio bairro, *Treichville* destacava-se como protagonista, se a intenção era falar de um grupo de pessoas ou, talvez, de uma figura exemplar, o imigrante de *Treichville*, o novo título apontar para um filme sobre um personagem específico. (Sócrates, 2009, p. 17)

É necessário dizer que, apesar de ser usualmente utilizado o conceito de etnoficção, Rouch preferia o termo *science fiction*, isto é, o elemento ficcional sendo utilizado na construção do conhecimento científico. Já etnoficção, considerava ser um termo ambíguo, e que não corresponderia às finalidades de suas propostas. Aqui mesmo neste trabalho, buscando demonstrar as possibilidades científicas da ficção será utilizado o termo etnoficção. Contudo, será utilizado por ser um conceito usualmente empregado no meio acadêmico, e, por isso, fácil de identificar, muito embora apresente suas próprias problemáticas.

Tal como Flaherty fizera em *Nanook*, acompanhando um personagem principal, representante de uma cultura, e que deu o título do filme, Rouch em *Eu, um negro*, apesar de acompanhar um grupo de imigrantes nigerianos em *Treichville*, acaba por ter um dos personagens como principal, Edward G. Robinson. Se tomarmos as cenas que representam sonhos, são sempre os desejos de Robinson que aparecem, e a sua voz predomina ao longo do filme.

O filme tem início com imagens de jovens nas ruas e calçadas, apresentados pela voz de Rouch, que diz se tratar de um dos problemas das cidades africanas emergentes, isto é, a juventude desempregada. Além disso, diz que aqueles jovens se encontram entre a tradição e

a modernidade, demonstrando o caráter dinâmico daquelas culturas, além de suas contradições.

Para a realização fílmica, Rouch propôs que os participantes poderiam falar e fazer o que quisessem, ou seja, o filme foi improvisado, filmado sem um roteiro prévio que o embasasse²¹. Tal dispositivo é apresentado em sua fala no início do filme:

Todo dia, jovens parecidos com os personagens deste filme chegam às cidades da África. Eles abandonaram a escola ou a família para tentar entrar no mundo moderno. Não sabem fazer nada, e fazem de tudo. São uma das novas doenças das novas cidades africanas: os jovens desempregados. Essa juventude, prensada entre a tradição e a tecnologia, entre o islamismo e o álcool, não renunciou às suas crenças, mas cultua aos ídolos modernos do boxe e do cinema. Durante 6 meses segui um grupo de jovens imigrantes nigerianos a Treichville, um bairro de Abidjan. Propus fazer um filme em que eles representariam a si mesmos, em que eles teriam direito a fazer tudo e a dizer tudo. Foi assim que improvisamos este filme. (Imagem)

Nesta primeira fala, Rouch já nos dá a síntese do que seria *Eu, um negro*, sendo a improvisação uma de suas principais características, e também uma questão central na ficcionalização e nos filmes de etnoficção (Figura 15).

²¹ Essa improvisação se dava em um ambiente marcado pela pobreza, pela exploração e pelo conflito, tal como apontado por Henley. Além disso, é necessário dizer que, em certo ponto, um dos atores sociais, através de sua interpretação, acaba entrando em conflito com as autoridades, e sendo condenado à prisão.



Figura 15: Introdução a *Eu, um Negro*

Após essa introdução, Rouch nos apresenta ao “herói” do filme, Oumarou Ganda, o qual se automeia de Edward G. Robinson durante o filme (Figura 16). Além disso, não diz o seu nome verdadeiro durante o tempo de exibição. O motivo para tal, de acordo com ele

próprio, seria porque ele é estrangeiro em Abidjan, tendo vindo do Níger. Outra característica marcante diz respeito aos próprios personagens. Muito embora se tornem outro durante o filme, como será demonstrado no próximo capítulo, os próprios atores são os personagens do filme, algo original, tal como indica Godard:

Toute l'originalité de Rouch est d'avoir fait de ses acteurs des personnages. Acteurs au sens le plus simple du terme d'ailleurs, du seul fait qu'ils sont filmés en action, et que Rouch se contente de filmer cette action après l'avoir, à l'instar de Rossellini, organisée logiquement, dans la mesure du possible. Mais voilà, diront les tâcheux, ce possible est-il possible? Nous allons bien voir. (Godard, 1959, p. 20)



Figura 16: Edward G. Robinson

Apesar de o filme apresentar o trabalho realizado pelos migrantes nigerianos na Costa do Marfim (Figura 17), a maior parte do filme não se debruça sobre este tema:

...although there are indeed some early scenes showing the world of work, most of the film is concerned with the migrant's leisure activities and their hopes, dreams and fantasies. (Henley, 2009, p. 85)



Figura 17: Trabalhando no porto

E é exatamente sobre esta temática que se debruça este trabalho, isto é, sobre a presença dos sonhos nas imagens, a qual só foi possível de ser representada pela presença da voz comentando as imagens, o que possibilitou atribuir novas significado à montagem cinematográfica.

Ademais, Robinson diz o motivo para estar ali. Diversos jovens migravam para Abidjan em busca de dinheiro, dizendo ser mão-de-obra e que trabalha duro, declarando que a vida é complicada e triste. Apesar dessas características, aparece de maneira constante uma música exaltando Trechville, bairro de Abidjan no qual os imigrantes do filme habitam:

Em contraste com a fala de Robinson que acentua os problemas da migração, a falta de dinheiro e as dificuldades, a música tema do filme exalta Treichville, com o refrão “É bom estar aqui!”, ressaltando o amor, a dança chá-chá-chá, o que parece querer revelar a própria ambiguidade da migração, gostar de estar na cidade, de estar em Treichville e ao mesmo tempo

reconhecer as dificuldades de se tentar a vida ali. (Gonçalves, 2008, p. 98-99)

Desse modo, a música, juntamente as falas dos personagens e as imagens, revela um caráter cômico e trágico ao mesmo tempo daquela realidade representada.

Em diversos momentos do filme, a narração de Robinson versa sobre a migração e sobre a questão do trabalho duro que os migrantes realizam para tornar a sobrevivência possível. Já a voz de Rouch aparece somente para narrar o filme cronologicamente (Figura 18), isto é, os dias da semana (sábado, domingo e segunda-feira), desempenhando o papel exclusivamente do etnólogo que, devido a sua presença e a câmera, desencadeia aqueles acontecimentos filmados. Em contraste a isso, o filme nos apresenta a Robinson:

...contrastando com o ponto de vista do próprio personagem que encarnava o migrante Robinson, Oumarou Ganda, que deixava de ser estivador do porto no momento mesmo em que o próprio Rouch lhe convida para ser seu assistente de pesquisa sobre migração. Robinson era, assim, o migrante ideal, um personagem antropológico por fazer a confluência entre o modelo nativo de um migrante e as reflexões sobre migração. (Gonçalves, 2008, p. 99)



Figura 18: O sábado (Narração de Jean Rouch)

Assim sendo, enquanto Rouch desempenhava o papel do antropólogo, Robinson representava o personagem antropológico que sintetizaria as experiências dos migrantes em

Abidjan, revelando, através do cinema, aquilo que não poderia ser captado de outro modo. A existência de um personagem específico no filme de Rouch demonstra como ali já começava a surgir a questão de uma etnobiografia, tornando possível uma discussão acerca de como o biográfico e o social se entrelaçam na construção de um conhecimento antropológico:

A noção de etnobiográfico problematiza, por assim dizer, o etnográfico e o biográfico, as experiências individuais e as percepções culturais, refletindo sobre como é possível estruturar uma narrativa que dê conta desses dois aspectos na simultaneidade, ou seja, propõe, a um só momento, repensar a tensa relação entre subjetividade e objetividade, pessoa e cultura. (Gonçalves, 2012, p. 20)

Por meio de uma narrativa etnobiográfica, o personagem do filme se produz e reproduz, o que é o caso de Robinson no filme, produzindo-se durante as filmagens, e posteriormente durante a construção da narrativa oral:

O falar de si mesmo, a autobiografia, a autoescrita, o processo de construção de uma narrativa sobre o *self* encontra ecos no conceito de *autopoiesis* tal qual formulado por Maturana e Varela (1980) nos anos 70: a capacidade dos seres vivos, neste caso os humanos, através de suas narrativas, produzirem-se a si próprios (Passeggi, 2011: 147). Neste sentido, a biografia é “essencialmente uma situação criativa” (Riemann & Schutze, 1991 apud Carvalho, 2003: 297), produto de uma narração, o que acentua o seu caráter de construção. (Gonçalves, 2012, p. 22)

Além disso, é necessário dizer que o narrar a si mesmo, narrar o *self*, passa pela fabulação, isto é, a etnobiográfica também passa pela ficção nos termos propostos pela metodologia desenvolvida por Jean Rouch:

Portanto, a biografia pode ser descrita como uma tensão entre um desejo de reprodução de um vivido e a imaginação daquele que escreve sobre este vivido (Dosse, 2009: 55). Macintyre (1981) é quem primeiro introduz a noção de biografia como “unidade narrativa de uma vida” e, partindo desta noção, Ricoeur (1990: 191) sintetiza o que seria, por assim dizer, a essência do biográfico: fabulação e experiência (Dosse: 2009: 55). (Gonçalves, 2012, p. 23)

Em *Eu, um negro*, é construída uma relação entre Rouch e os atores sociais que participam do filme, e é através dessa relação que é possível pensar a etnobiografia, uma vez que a mesma depende da troca de experiências, em um processo de reinvenção das identidades:

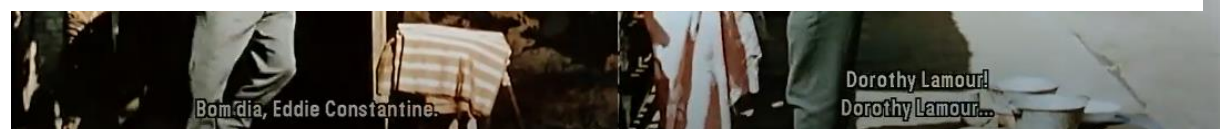
É no sentido de partilha que a biografia se encontra com a etnografia. A possibilidade de etnografar uma vida acentua a relação entre etnógrafo e nativo. Assim, o *etno* de *etnobiografia* é derivado da etnografia, de sua potência narrativa que implica a relação complexa e produtiva entre um *alter* e um *ego*. Deste modo, a autonarração de si através do encontro com um outro produz o que designamos por flexibilidade e experimentações nas identidades individuais e coletivas. Etnobiografia, portanto, é produto de um discurso autoral proferido por um sujeito num processo de reinvenção identitária mediada por uma relação (Cf. Carvalho, 2003: 284). (Gonçalves, 2012, p. 23-24)

Ademais, durante o filme, a voz em *off* de Robinson nos apresenta aos seus amigos, os quais, durante o filme, também se atribuem nomes de figuras conhecidas da cultura popular ocidental. Alguns desses são Petit Jules, Tarzan e, após isso, a voz muda e quem começa a falar é Eddie Constantine, agente federal americano, o qual nos apresenta Dorothée Lamour (Figura 19).

Sobre Lamour surgem algumas questões importantes para Rouch. Na maioria de seus filmes, podemos ver poucas mulheres, sendo que a grande maioria dos atores sociais são



Figura 19: Os amigos de Robinson



homens. Isto não ocorria porque Rouch não tinha interesse em filmar temas femininos, mas sim porque era difícil para um homem adentrar esta realidade, uma vez que se encontrava restrita às mulheres. No caso de *Eu, um negro*, Dorothée Lamour representa o interesse amoroso de Robinson, integrando grande parte de seus sonhos, como nas cenas em que sonha

ter uma família com a mesma, ou a que se deita com Lamour. Vale ressaltar que a atriz que fez o papel de Dothée Lamour era uma prostituta, e que sua voz não aparece na narrativa do filme, apenas as imagens significadas pela voz *off* de Robinson.

Após isso, Robinson volta a falar sobre seu trabalho, no caso, o trabalho de carregar sacos no porto, ao mesmo tempo em que se diferencia de Constantine, o qual Robinson diz se alimentar em bons restaurantes, ao contrário dos trabalhadores do porto.

O filme, portanto, até este momento, buscou retratar a forma como os imigrantes nigerianos faziam para sobreviver em Treichville. Assim sendo, tendo em vista a ordem cronológica representada no filme, vimos até aqui o que seriam os dias da semana de Robinson.

Após isso, o filme apresenta os momentos de lazer de Robinson, e, apesar das improvisações e narrativas até este momento já representarem o imaginário dos atores sociais, é a partir do final de semana que chegamos a um dos pontos cruciais para esta dissertação, ou seja, a representação dos sonhos por meio da montagem imagética e da narrativa em voz *off* construída pelos atores enquanto assistiam ao filme na mesa de montagem.

Nessas cenas, as imagens passam a representar os sonhos devido ao fato da narrativa oral ser construída a partir das percepções dos atores acerca das cenas filmadas. A própria voz de Robinson é, portanto, um aspecto que funciona como um guia através das imagens, muito embora as falas criem novos significados para os acontecimentos imagéticos. Essa questão da oralidade a partir das imagens possibilita adentrar na própria questão da construção do conhecimento. Sylvia Caiuby Novaes diz que, na modernidade, a visão seria o sentido do conhecimento. No caso de *Eu, um negro*, o filme e, portanto, as imagens, opera no sentido de construir algo não existente previamente e, posteriormente, tornam-se catalisadores na construção de uma narrativa oral, dando lugar à oralidade enquanto modo de construção do conhecimento. Esta oralidade a partir das imagens demonstra como Rouch buscou explorar a polissemia imagética, uma vez que as vozes que ouvimos nos dão uma das possíveis percepções do filme. Entretanto, as imagens por si só poderiam adquirir significados os mais diversos.

Isso passa a fazer sentido quando é lembrado o fato de que grande parte das culturas tradicionais africanas era marcada pela oralidade, sendo esta a principal forma de transmissão do conhecimento²². É também a oralidade que embasa a presença do improvisado e da

²² Entretanto, a oralidade enquanto forma de transmissão do conhecimento não esteve presente somente nas culturas de África. A Europa também apresentou a oralidade enquanto forma de significar e ressignificar o mundo. Um exemplo disso são os contos de fadas, narrativas populares transmitidas oralmente e que

espontaneidade, herança também dos artistas cômicos italianos, tal como constatado pelo próprio Rouch:

It's very simple. There's no formula. Working with people who are champions of the oral tradition, it's impossible to write scenarios, impossible to write dialogues. So I am obliged to surrender myself to this improvisation that is the art of the Logos, the art of the word and the gesture. You have to set off a series of actions to see, all of a sudden, the emergence of the truth, of the disquieting action of a person who has become disquieted. (Rouch, 2003, p. 149)

Rouch continua seu argumento sobre este ponto de sua obra, referindo-se a seus trabalhos com Damouré, Tallou e Lam, sujeitos do filme *Jaguar*:

When I create with Damouré, Tallou, and Lam, we create situations, we create enigmas for ourselves. We pose charades, guessing games for ourselves. At that moment, we enter the unknown, and the camera is forced to follow. It is a very easy recipe, because I myself am behind the camera. In most cases, in most of the sequences I start to film, I never know what's going to be at the end, so I'm never bored. I'm forced to improvise for better or for worse. (Rouch, 2003, p. 149)

Ao longo do filme, temos acesso aos sonhos de Robinson de ter dinheiro e não precisar mais carregar sacos, ter casa, carro e de constituir uma família. Um momento que demonstra esses sonhos é a cena na qual Robinson aparece lutando boxe e sua voz diz sobre seu desejo de ser um boxeador famoso, Ray Sugar Robinson. Há um corte, e as imagens voltam a mostrar Robinson fora do ringue (Figura 20):

Surge um plano de Robinson fazendo os exercícios de boxe, trajado como lutador. O filme define o personagem de Robinson como quem quer ser outro, ser rico, ser Tarzan, taxista, boxeador profissional. (Gonçalves, 2008, p. 102)

posteriormente forma coletadas por indivíduos específicos, como é o caso dos Irmãos Grimm. Vide Darnton, 2014, p. 21-103.



Figura 20: O sonho de ser boxeador

Após um dia de diversão na praia, Robinson diz estar triste, devido ao fato desses momentos de diversão não serem todos os dias. Mas, ao mesmo tempo, demonstra seu sonho e sua esperança de se tornar boxeador profissional, tal como descreve Marco Antônio Gonçalves, desejando ser outro, o que só é possível por meio da utilização da ficção, da fabulação:

Surge agora uma cena em que Robinson está vestido com uma roupa de boxeador em um ringue de boxe em que começa a narrar sua fantasia: “Eu me chamarei Ray Sugar Robinson. E meu empresário será Tarzan Johnny Weissmuller. Vou combater Hogan Kid Bassey, o campeão mundial, e nós vamos lutar, uma luta de peso-pluma em 15 minutos e 3 segundos”. O juiz conta até 10 e problema Robinson campeão do mundo. Seu amigo de plateia, sozinho, Petit Jules diz: “Bravo Robinson, bravo campeão do mundo!”. (Gonçalves, 2008, p. 103)

Essa forma de narrar as imagens se assemelha com os pressupostos do Surrealismo, explicitados por Breton em seus manifestos surrealistas, onde a velocidade do pensamento não seria superior à da fala: “...*pensamento falado*...a velocidade do pensamento não é superior à da palavra e que ela não desafia a língua, nem mesmo a pena que se move rápido.” (Breton, 2001, p. 37).

De certa forma, o nascimento da etnoficção demonstra a influência do Surrealismo sobre os trabalhos de Rouch. Podemos até mesmo encontrar a definição de Surrealismo quando tomamos a metodologia empregada em *Eu, um negro*:

SURREALISMO, s.m. Automatismo psíquico em estado puro mediante o qual se propõe exprimir, verbalmente, por escrito ou por qualquer outro meio, o funcionamento do pensamento. Ditado do pensamento, suspenso qualquer controle exercido pela razão, alheio a qualquer preocupação estética ou moral. (Breton, 2001, p. 40)

Ademais, ao dizer que isso se aplicaria a qualquer outro meio além da fala e da escrita, também é possível pensar o próprio ato de filmar como influenciado pelo Surrealismo.

Nesse sentido, é possível inferir que Rouch colocou em prática aquilo que Breton denomina de narrativa de sonhos e escrita automática (Breton, 2001, p. 194), os quais possibilitariam revelar aquilo que não poderia ser revelado por outros meios, isto é, a própria definição do uso da câmera de filmar no pensamento rouchiano, a filmagem como o próprio ato de produção de uma realidade, e o uso da ficção como único modo de revelar a mesma. Algo semelhante ao que pensara Vertov em relação ao *Kino-Pravda*: não se trataria de uma verdade no cinema, mas sim da verdade do cinema, impossível de ser produzida de outra

forma. O que Rouch buscava era revelar o pensamento de seus autores sociais, sem preocupar-se com questões outras, como a existência prévia de um roteiro, utilizando apenas o caráter oral das culturas de África. Através disso, representava os sonhos e imaginários por meio do personagem de Robinson.



Figura 21: Sonho romântico de Robinson

Ademais, a etnoficção também traz semelhanças com o cinema de Flaherty, mas ainda mantendo diferenças. Se em *Nanook* eram reencenadas tradições praticas no passado dos Inuit, em *Eu, um negro* se tratava de captar como os atores sociais viviam aquela realidade por meio da ficção, ou seja, através da ficção era possível acessar os imaginários sociais em uma realidade marcada por contradições, revelando um novo real, no qual as próprias noções de real e ficcional são subvertidas, deixando de ser antagônicas, subvertendo também as próprias noções de pessoa e cultura, como foi explicitado por meio de uma espécie de etnobiografia.

O filme continua na representação dos sonhos de Robinson. Um outro exemplo é o momento em que a câmera foca em Dorothée Lamour (Figura 21) deitada em uma cama, cena na qual Robinson declara seu amor por Lamour, e onde aparece seu sonho de ter uma esposa e filhos. Tal cena, entretanto, se tornou polêmica no campo do cinema etnográfico. A

montagem no filme, juntamente à narrativa construída por Oumarou Ganda, torna aquela imagem em algo que estaria acontecendo nos pensamentos do ator social. Contudo, quem manuseava a câmera e filmava os acontecimentos era Rouch. Desse modo, mesmo essa cena foi filmada pelo realizador, o que, se analisado isoladamente, se assemelha ao fato de que o próprio Rouch estaria se deitando com a atriz. Tal cena, entretanto, deixa nítido o tornar-se outro possibilitado pelo cinema e pelo elemento ficcional no filme etnográfico.

Ademais, a ficção demonstra a visão de Robinson acerca dos homens brancos. Ainda durante o final de semana, há uma cena em que Robinson e Dorothée Lamour estão em um bar, momento este em que é representado o amor de Robinson por Lamour novamente. Contudo, vemos e ouvimos a narração que conta que Lamour saiu com outro homem, no caso um branco. Ao narrar esse fato, o ator conta que os homens brancos vão até a África e “roubam” as mulheres, o que torna possível a associação com o passado, até aquele momento recente, de colonialismo e violência sexual contra as mulheres de África. Após isto vemos outro momento em que Robinson, já em local externo e durante o dia, briga com o homem que levara seu amor embora (Figura 22).



Figura 22: A briga de Robinson

Por fim, na cena final do filme, vemos Robinson caminhando juntamente a Petit Jules, contando sobre sua participação na Guerra da Indochina (Figura 23). Neste momento, na montagem, Rouch fez uso do que ficou conhecido como *jump cut*, que se trata de um corte seco em um plano, dando origem a dois novos planos. Tal característica seria posteriormente empregada por Godard no filme *Acosado* (*À bout de souffle*, 1960). Tal aspecto de seu filme, apesar de envolver as limitações tecnológicas da época em que o filme foi realizado, demonstra que Rouch não buscava ocultar a presença da montagem na construção da narrativa fílmica, se diferenciando dos realizadores do cinema direto estadunidense, os quais buscavam tornar a montagem invisível. Desse modo, Rouch traz sua visão do filme enquanto algo construído: em um primeiro momento, durante as filmagens, mas o filme só se torna fato após a montagem, com a construção de uma narrativa própria, a qual só é possível através da utilização da sétima arte.

Em relação a esta cena, ocorre algo interessante, que foi a crítica de Pierre Braunberger²³. Pierre Braunberger, após isso, mostra a sequência final para Truffaut. Entretanto, Truffaut acaba por utilizar esta cena do filme de Rouch como referência para construir sua cena final de *Os incompreendidos* (*Les quatre cents coups*, 1959):

*The influence on the filmmakers of the New Wave of the cinematographic technique that Rouch deployed in this film has often been commented upon, particularly in relation to the final sequence of the film in which Robinson both relates and enacts his wartime experiences in Indochina for his friend, Petit Jules, as they walk alongside the lagoon. This sequence is made up of a series of tracking shots that Rouch executed handheld, moving alongside the protagonists in a car, all shot in wide angle in order to minimize the effect of bumps, and linked only by jump cuts. When the producer Pierre Braunberger first saw this sequence, he suggested putting in some cutaways of newsreel from Vietnam to cover these jump cuts. Rouch thought that this would be a disaster, so Braunberger suggested that they ask the opinion of François Truffaut, whose films he also produced. But Truffaut, far from taking Braunberger's side, was so impressed that he decided that he would end *Les Quatre Cents Coups*, which he was editing at the time, in a similar way. (Henley, 2009, p. 88-89)*

²³ Pierre Braunberger foi um dos principais produtores da *Nouvelle Vague*, tendo produzido filmes-chave para a compreensão deste momento da história do cinema francês. “Em 1958-1959, na fase inicial da *Nouvelle Vague*, Braunberger produz, um atrás do outro, três filmes-chave, longas-metragens: *Eu, um negro* e *La pyramide humaine*, de Jean Rouch, *Amor livre*, de Jacques Doniol-Valcroze. Ele acompanha o desenvolvimento da obra de Rouch com *La punition*, *La chasse ao lion à l'arc* e *Jaguar*...No início dos anos 1960, produz o segundo filme de Truffaut: *Atire no pianista*; o terceiro de Doniol-Valcroze: *La dénonciation*. E o quarto de Godard: *Viver a vida*. Todos têm orçamento modesto.” (Marie, 2011, p. 58).

Entretanto, muito embora Rouch tenha servido como inspiração para que Truffaut finalizasse seu filme, este não mantinha uma relação com Rouch da mesma forma que Godard e Rivette. Exemplo disso é a crítica tecida por Truffaut contra o cinema-verdade proposto por Rouch e Morin:

...os filmes do “cinema-verdade” são bastante úteis para os profissionais do espetáculo, diretores, produtores, atores, mas não oferecem interesse algum para o público; parece-me que os filmes desse gênero deveriam ser exibidos gratuitamente. Isso não é uma piada, e, a propósito, as reações dos espectadores de *Crônica de um verão*, dependendo de se a sessão era gratuita ou paga, eram diametralmente opostas. Em outras palavras, pode-se fazer as pessoas pagarem para lhes mostrar *mentira organizada*, mas não para lhes mostrar *verdade confusa*. (Truffaut, 2015, p. 313)



Figura 23: Cena final de *Eu, um Negro*

O filme, portanto, é construído tendo como base o uso da ficção tanto nas atuações, no momento em que a câmera filmava os acontecimentos, quanto na mesa de montagem, enquanto Robinson construía uma narrativa a partir de suas percepções daquelas imagens gravadas.

5. A FICÇÃO NA OBRA DE JEAN ROUCH

Apesar de ser antropólogo, a obra fílmica de Jean Rouch é permeada pelo elemento ficcional, principalmente aquelas chamadas de etnoficção, tal como demonstrado no capítulo anterior. Entretanto, tal fato foi criticado por outros antropólogos, como é o caso de Claude Lévi-Strauss em entrevista concedida aos *Cahiers du Cinéma* em 1964. Nesta entrevista, Lévi-Strauss tece críticas a *Eu, um Negro* e *A Pirâmide Humana*²⁴:

Estes filmes revelam um “pseudo” cinema-verdade, e muito pouco do filme etnográfico. Eu entendo o filme etnográfico no sentido estrito da palavra: o documentário. Tanto *Moi, un Noir* quanto *La Pyramide Humaine* provém de uma acomodação da verdade, muito menos tolerável, que se apresenta sob a aparência da verdade. Se fosse o caso de uma ficção na qual pusessem um pouco ou muito de verdade, ainda passa. Mas num filme que pretende ser verdadeiro, um átomo de ficção tiraria, a meu ver, seu crédito. (Lévi-Strauss, 1997, p. 36)

O autor continua: “Eu tenho muito respeito pela verdade para aceitar que ela seja prostituída pela ficção, mesmo que seja por momentos” (Lévi-Strauss, 1997, p. 36).

Lévi-Strauss expõe sua visão contrária ao uso da ficção no filme etnográfico. Entretanto, não leva em consideração as possibilidades que a ficção oferece para a antropologia, assim como não leva em conta os objetivos propostos por Rouch em relação à inserção do elemento ficcional.

Lévi-Strauss é categórico ao afirmar que o filme etnográfico seria um documentário. Mas tal conceito já exige um grande esforço de definição. Ademais, como foi demonstrado nas referências cinematográficas de Rouch, Robert Flaherty e Dziga Vertov, os primeiros filmes considerados documentários já são permeados pela ficção, e, assim, já trazem esta problemática: em Flaherty por meio da encenação de práticas presentes no passado dos Inuit; em Vertov através de uma prática fílmica baseada no cine-olho e no cine-verdade, os quais produzem, por meio da montagem, verdade fílmica, ou seja, a verdade do cinema.

O documentário é uma representação de determinada visão de mundo, ou seja, carregam o elemento ficcional, uma vez que se trata de algo construído. O filme, assim como os trabalhos antropológicos são interpretações acerca do mundo cultural e histórico:

²⁴ Filme mais ficcional de Rouch. O diretor utiliza o filme para revelar o racismo apenas latente que existia entre estudantes brancos e negros em um *lycée* na Costa do Marfim, uma vez que os mesmos não se relacionavam entre si anteriormente. O filme, portanto, constrói novas relações entre os atores sociais.

Resumindo, os textos antropológicos são eles mesmos interpretações e, na verdade, de segunda e terceira mão. (Por definição, somente um “nativo” faz a interpretação em primeira mão: é a sua cultura). Trata-se, portanto, de ficções; ficções no sentido de que são “algo construído”, “algo modelado” – o sentido original de *fictio* – não que sejam falsas, não-fatuais ou apenas experimentos de pensamento. (Geertz, 1978, p. 25-26)

A ficção não representa um falseamento da realidade, mas uma interpretação, ou seja, no caso de Rouch, não apenas o realizador faz uma interpretação, mas também os atores sociais por meio da fabulação. As interpretações se dão não somente sobre o mundo social, mas também sobre as próprias imagens, as quais serão montadas de acordo com uma lógica própria, produzindo novos sentidos. Sendo assim, como fora para Vertov, não se trata da verdade intrínseca da imagem, mas da verdade construída pelo movimento entre as imagens. No caso de Rouch, assim como de seus contemporâneos da *Nouvelle Vague*, se tratava ainda de extrair uma verdade que, apesar de existir por conta do filme, deixaria de existir assim que cessassem as filmagens: “O neo-realismo e a *nouvelle vague* não pararam de rodar em exterior, para extrair deste essas descrições puras que desenvolvem uma função criadora e destruidora.” (Deleuze, 2005, p. 155).

Lévi-Strauss discorre sobre a presença da montagem no cinema:

A questão é saber se esta montagem é feita no interesse da verdade ou da ficção. Entretanto, em tudo que eu vi de cinema-verdade, é certo que existe uma distorção constante na segunda direção. Por que? Porque é preciso transformar a verdade em espetáculo. Por que? Porque esta verdade, em si, seria muito chata, e ninguém aceitaria contemplá-la! (Lévi-Strauss, 1997, p. 36)

É verdade que a montagem está a serviço da narrativa fílmica de forma a produzir produtos palatáveis aos espectadores. Também é fato que o cinema, o que incluiria o chamado documentário, não reproduz a realidade, isto é, não imita a vida, mas a representa. O cinema, além de linguagem, é também arte. O que Rouch faz, portanto, é aliar arte e ciência, fazendo uso de práticas artísticas no cinema para se chegar ao seu produto artístico-científico. Estes produtos são responsáveis por subverter as fronteiras ente verdade e ficção.

Ao dizer que considera o filme etnográfico como documentário é possível inferir que Lévi-Strauss consideraria como documentário os modos expositivo, o que incluiria os

primeiros filmes rouchianos – *Os mestres loucos (Les maîtres fous, 1955)*²⁵, por exemplo. Este tipo de documentário apresenta certas características:

Este modo agrupa fragmentos do mundo histórico numa estrutura mais retórica ou argumentativa do que estética ou poética. O modo expositivo dirige-se ao espectador diretamente, com legendas ou vozes que propõe uma perspectiva, expõe um argumento ou recontam a história. Os filmes desse modo adotam o comentário com voz de Deus (o orador é ouvido, jamais visto)...ou utilizam o comentário com voz da autoridade (o orador é ouvido e também visto), como nos noticiários televisivos...(Nichols, 2012, p. 142)

Desse modo, este tipo de documentário se aproxima da prática antropológica – pelo menos daquela época na França-, na qual o discurso verbal escrito desempenha papel central, e as imagens aparecem apenas em segundo plano:

Os documentários expositivos dependem muito de uma lógica informativa transmitida verbalmente. Numa inversão de ênfase tradicional do cinema, as imagens desempenham papel secundário. Elas ilustram, esclarecem, evocam ou contrapõem o que é dito. O comentário é geralmente apresentado como distinto das imagens do mundo histórico que o acompanham. Ele serve para organizar nossa atenção e enfatiza alguns dos muitos significados e interpretações de um fotograma. Portanto, presume-se que o comentário seja de ordem superior à das imagens que o acompanham. Ele provém de um lugar ignorado, mas associado à objetividade ou onisciência. Na verdade, o comentário representa a perspectiva ou o argumento do filme. (Nichols, 2012, p. 144)

O modo expositivo é, portanto, associado a uma aparente objetividade. O comentário em voz de Deus pode funcionar no caso das imagens apresentadas serem por demais complexas, e para evitar mal-entendidos na exibição do filme.

Outro exemplo de antropóloga contrária a essa dramatização ocasionada pelo uso da ficção, e defensora da objetividade científica na produção de imagens, foi a própria Margaret Mead, tanto que ela própria propõe caminhos para buscar uma objetividade no produto fílmico realizado durante o trabalho de campo, como foi citado anteriormente. Além disso, diz:

However much we may rejoice that the camera gives the verbally inarticulate a médium of expression. And can dramatize contemporaneously na exotic culture for its own members and for the world, as anthropologists we must insist on prosaic, controlled, systematic filming and videotaping,

²⁵ *Os mestres loucos* apresenta um ritual de possessão Hauka praticado por migrantes nigerianos na Costa do Ouro (atual Gana). Este filme apresenta imagens marcantes que chocaram o público na época em que foi lançado, como, por exemplo, a cena do sacrifício de um cão.

which will provide us with material that can be repeatedly reanalyzed with finer tools and developing theories. (Mead, 1995, p. 10)

Retomando *Os mestres loucos*. Apesar do mesmo possuir o comentário em voz *over* atualmente, sua primeira exibição foi constituída apenas de imagens²⁶, o que gerou certo constrangimento:

As luzes se acendem na sala de projeção do Museu do Homem. A plateia está atônita depois de assistir aos tensos 27 minutos do filme. Alguns africanos presentes declaram que as imagens vistas são uma afronta à sua dignidade, que elas apresentam os nativos como verdadeiros selvagens descontrolados, reafirmando estigmas como fetichismo e atos rituais violentos (o sacrifício do cão, as expressões de terror, por exemplo). Marcel Griaule pede, preocupado, que Rouch destrua o filme: aquelas imagens não poderiam ser veiculadas, visto que eram demasiadamente *perigosas*. O velho antropólogo acrescenta que elas não poderiam ser vistas por pessoas que não partilhassem aquele universo religioso e muito menos pelos não-iniciados. Tampouco poderiam ser exibidas para os iniciados, que, ao assistir a elas, entrariam em transe. (Sztutman, 2009, p. 232)

Os mestres loucos, portanto, acabou recebendo duras críticas tanto dos próprios africanos, quanto do orientador de Rouch, Marcel Griaule, devido ao conteúdo imagético, e a relação desse conteúdo com aspectos rituais e sócio-históricos. Entretanto, o antropólogo e cineasta Luc de Heusch defendeu a existência daquele filme, vendo ali algo de grande importância:

Rouch desencadeou uma tempestade de protestos da parte tanto de nossos etnólogos veteranos quanto dos africanos ali presentes. Aqueles acreditavam estar diante de uma imagem degradante deles mesmos enquanto, na verdade, tratava-se de uma imagem degradante da colonização. (...) Eu fiquei particularmente chocado com a reação negativa de nosso mestre comum, Marcel Griaule. Mas Rouch jamais teve raiva dele, pois foi ele quem o fez conhecer os Dogon. (Heusch, 2006, p. 45 *apud* Sztutman, 2009, p. 234-245)

Este filme foi aquele que estabeleceu o reconhecimento de Rouch, além de acrescentar maior complexidade aos seus filmes:

²⁶ Em entrevista contida no livro *Cine-Ethnography* (Feld, 2003), Jean Rouch chega a declarar que, idealmente, os rituais representados nos filmes deveriam ser mostrados apenas por imagens. Entretanto, isso acaba sendo inviável, uma vez que as imagens fílmicas podem suscitar as mais diversas interpretações, como foi o caso de *Os mestres loucos* em sua primeira exibição.

*In terms of general film craft, it marked an important new phase in Rouch's development as a filmmaker, going beyond the simpler narratives of his earlier films. Whereas most ethnographic films of the day aimed to capture the last expressions of traditional rural cultural traditions under the threat of disappearance, *Les maîtres fous* celebrates what Rouch refers to in the opening commentary as "the great adventure of African cities" and unashamedly describes a world already affected by cultural and economic globalization long before this term had entered common currency. (Henley, 2009, p. 102)*

Por fim, as previsões de Luc de Heusch acabaram por se concretizar, e *Os Mestres Loucos* se tornou referência tanto no campo do cinema etnográfico quanto do filme documentário²⁷.

*...although the film still has its critics, de Heusch' prophecy has come to pass and *Les maîtres fous* is indeed now regarded as a classic of ethnographic film, with an impact extending far beyond the realm of academic anthropology. (Henley, 2009, p. 105)*

Assim sendo, para além da antropologia, *Os mestres loucos* já indicava o impacto de Jean Rouch sobre nomes importantes do cinema francês da época. Claude Chabrol, por exemplo, foi impactado pelas "atuações" dos atores sociais no filme, chegando a acreditar que se tratava de um filme nos quais os sujeitos teriam tido suas atuações dirigidas por Rouch:

A interpretação contemporânea sobre a etnografia fílmica de Rouch enfatiza que ele "rompeu as fronteiras entre o eu e o mundo, mente e corpo..." (Grimshaw, 2001:91) ou ainda que *Os mestres loucos* desestabiliza os pares de oposição realidade/ficção, objetividade/subjetividade e que Rouch teria tido sua inspiração em uma tendência interpretativa surreal (Grimshaw, 2005: 21). A famosa frase proferida por Rouch que afirma que a "ficção é o único modo de penetrar a realidade" sintetiza o modo como pensava a etnografia, o que levou a mal-entendidos como o ocorrido com o cineasta francês Claude Chabrol que procurou o distribuidor do filme *Os mestres loucos* e disse-lhe: "Quero encontrar com Jean Rouch porque ele é um fantástico cineasta. Que incrível! Como ele pôde dirigir atores daquele modo?". Chabrol pensava que *Os mestres loucos* era uma ficção e não um documentário (Rouch; Marshall; Adams, 2003: 192; Caixeta de Queiroz, 2004: 123). (Gonçalves, 2008, p. 76)

²⁷ O filme demonstrou o poder das imagens, além de deixar evidente sua polissemia. *Os mestres loucos* foi criticado por estudantes africanos, além de ter sido utilizado por movimentos racistas nos Estados Unidos. No entanto, estas não eram as intenções de Rouch, o qual produziu, com suas práticas, uma antropologia anticolonialista. Assim sendo, o filme deve sua importância a este poder que as imagens desempenham, com Marcel Griaule afirmando que os indivíduos que assistissem àquelas imagens poderiam entrar em transe.

Apesar de não se tratar de um filme de etnoficção, *Os mestres loucos* acabou tendo a ideia de ficção incorporada nas suas possíveis interpretações. Tal fato demonstra que mesmo os documentários expositivos trazem essa problemática, deixando evidente o caráter polissêmico das imagens e que, apesar destas serem produzidas por Rouch, o mesmo não teve controle de como seriam recebidas em um primeiro momento.

Além disso, também é necessário ressaltar que mesmo nas origens do documentário, o cinema já apresentar a questão da presença da câmera e sua relação com a objetividade. Já em Flaherty existia a percepção de que a câmera impactaria e influenciaria os acontecimentos diante dela.

Ademais, o conteúdo fílmico de suas obras difere dos escritos antropológicos até aquela época. Embora Rouch tenha realizado filmes etnográficos mais tradicionais no início de sua carreira, isto é, filmes que tentavam representar eventos e rituais ligados às tradições dos povos de África, a partir de *Os mestres loucos* acontece uma mudança de perspectiva. Rouch passa a buscar representar as culturas em um contexto marcado pelo processo de urbanização e que mostrava os efeitos da colonização²⁸:

A África que Rouch vê difere bastante da descrita nos tratados de etnologia. É um continente que enfrenta os efeitos da urbanização e das lutas pela independência. E será este contexto o cenário dos filmes mais conhecidos de Rouch, realizados nos anos 1950 na Costa do Ouro, atual Gana (*Os mestres loucos*, 1954-55), em Gana e Níger (*Jaguar*, 1954-67) e na Costa do Marfim (*Eu, um negro*, 1957-8; *A pirâmide humana*, 1959). Contexto marcado pelo conflito, habitado por personagens que vivem e refletem os processos de mudança pelos quais passam as nações africanas. Contexto narrado e pensado por estes personagens, outra característica pioneira do cinema de Rouch. (Hikiji, 2013, p. 114)

Ao representar este cenário e ao abrir espaço para que os próprios atores sociais possam pensar este contexto, Rouch apresenta uma característica da cultura que seria posteriormente sintetizada por Marshall Sahlins. A cultura não é algo fadado a desaparecer devido ao processo de globalização. Como pode ser notado em *Os mestres loucos*, por exemplo, o ritual continua fazendo parte da vida daquele grupo apesar da urbanização e da vida nas cidades. Tal fato é possível, pois a cultura é ao mesmo tempo estática e dinâmica: estática, uma vez que as ações e pensamentos dos indivíduos de determinada cultura dependem de categorias que precedem suas existências; e dinâmica, já que as ações e

²⁸ *Os mestres loucos*, *Eu, um negro* e *Jaguar* (1967) compõe a trilogia migratória de Jean Rouch, na qual ele busca estudar os fluxos migratórios entre os países africanos durante a década de 1950. Tal feito só foi possível naquele momento, uma vez que terminados aqueles intensos fluxos a realização dos filmes teria sido impossível.

pensamentos carregam as singularidades daqueles indivíduos, ocasionando mudanças culturais (Sahlins, 1990; 1997).

Outro fator que possibilita tais mudanças é o contato intercultural, exposto nas etnoficções, assim como em *Os mestres loucos*. Tal fator é melhor representado em *A Pirâmide humana*, no qual o filme parte de um grupo de estudantes brancos e negros em uma escola de Abidjan, expondo a presença da diversidade étnico-racial dentro das nascentes nações africanas.

O pensamento dos grupos representados neste contexto demonstra como Rouch pensava a prática fílmico-etnográfica, antevendo questões de suma importância para a antropologia contemporânea:

Outra premonição de Rouch, com relação à prática antropológica, é o lugar que atribui ao pensamento do Outro em sua cine-etnografia. Como nos diz Piault, Rouch *levou a sério* os Songhay e seus cultos, suas crenças e valores (Piault, 2000: 210). Esta atitude é a base de uma antropologia contemporânea que defende o fim da assimetria “eles crêem, nós fazemos teoria”. (Hikiji, 2013, p. 115)

O pensamento dos atores sociais passa não só a refletir o contexto em que se encontravam, mas também a fazer parte da construção do próprio filme:

Um episódio é constantemente lembrado para exemplificar a construção da prática rouchiana que ficou conhecida como Antropologia Compartilhada. Ao exibir cenas sonorizadas de uma caça ao hipopótamo, gravadas para o filme *Batalha no grande rio [Bataille sur le grand fleuve]* (Jean Rouch, 1951), Rouch é questionado por seus interlocutores: não seria adequado ter música durante a caça, sob o risco dos animais fugirem. Rouch, aprendendo a lição de etnografia (para citar Piault), desiste da trilha sonora. (Hikiji, 2013, p. 116)

Essa possibilidade de exibição do material fílmico aos sujeitos demonstra uma influência de Flaherty sobre Jean Rouch, exibindo e tornando possível que opinem sobre o conteúdo.

A presença do pensamento dos atores sociais e sua participação na construção fílmica passam a ficar mais perceptíveis em *Eu, um negro*.

A partir da ideia de filmar migrantes em novos contextos de África, Rouch os deixava livres para falarem e fazerem o que quisessem, demonstrando a importância do papel do acaso, da espontaneidade e do improviso. Tais aspectos das etnoficções enriquecem o produto cinematográfico, podendo ser tratados como agência:

...o acaso também poderia ser abordado como agência, mas uma agência sem ‘agente’ determinado, uma agência que coincida com a relação estabelecida. Muito do que se fala sobre o papel do acaso em produções artísticas vale tanto para filmes etnográficos e documentários quanto para projetos foto-etnográficos (Achutti, 2004) que não seguem roteiros, ou pelo menos que não os seguem rigidamente... Mesmo quando não toma uma forma pessoalizada – como uma ação ou fala imprevista de um personagem, ou um desconhecido que se torna personagem por algum fator alheio às intenções do diretor ou do fotógrafo – a maneira como o acaso é capaz de enriquecer um projeto artístico, fotográfico e/ou fílmico através de sua própria ‘interferência’, ao desviar a trajetória através de sua intervenção inesperada, sugere que o acaso, ele mesmo, pode assumir o papel de um ‘intercessor’. (Gonçalves, 2009, p. 29-30).

Marco Antonio Gonçalves retoma Deleuze para falar sobre os intercessores:

E Deleuze acrescenta ainda que: “Resta ao autor a possibilidade de se atribuir ‘intercessores’, isto é, de tornar personagens reais e não fictícias, mas ao colocá-las elas próprias em estado de ‘ficcional’, de ‘fazer lenda’, de ‘fabular’ (2005: 284-285). (Gonçalves, 2009, p. 22)

Ao colocar-se a fabular, os atores de *Eu, um negro* não são personagens ficcionais, mas, por meio da ficção, tornam-se personagens reais, se atribuindo novas personalidades e novos nomes. Isto foi algo possível para Rouch somente através da junção entre as práticas etnográficas e cinematográficas. O ser do filme se tornar um devir outro, tornando-se um outro:

O que o cinema deve apreender não é a identidade de uma personagem, real ou fictícia, através de seus aspectos objetivos e subjetivos. É o devir da personagem real quando ela própria se põe a “ficcional”, quando entra “em flagrante delito de criar lendas”, e assim contribui para a invenção de seu povo. A personagem não é separável de um antes e de um depois, mas ela reúne na passagem de um estado a outro. Ela própria se torna um outro, quando se põe a fabular sem nunca ser fictícia. E, por seu lado, o cineasta torna-se outro quando assim “se intercede” personagens reais que substituem em bloco suas próprias ficções pelas fabulações próprias deles. Ambos se comunicam na invenção de um povo. (Deleuze, 2005, p. 183)

Deste modo, a ficção ainda é responsável pela subversão de fronteiras dentro da metodologia desenvolvida por Rouch através das etnoficções. No encontro entre antropólogo-cineasta e atores sociais, o filme produz um devir a ser outro. Não somente as personagens do filme se tornam outro, mas também o próprio realizador.

Os participantes do processo de realização do filme, portanto, participam de uma relação de forças, na qual cineasta e atores podem afetar e ser afetados, metamorfoseando-se em outro:

Restam os corpos, que são forças, nada mais que forças. Mas a força já não se reporta a um centro, tampouco enfrenta um meio ou obstáculos. Ela só enfrenta outras forças, se refere a outras forças, que ela afeta e que a afetam. A potência (o que Nietzsche chama de “vontade de potência”, e Welles de “character”) é o poder de afetar e de ser afetado, a relação de uma força com outras. (Deleuze, 1995, p. 170)

O devir se caracteriza como sendo a potência do falso. Nas etnoficções de Rouch é nítida a potência do falso, em substituição a uma ideia de real e verdade²⁹ encontrada nas origens do cinema etnográfico. O modelo de verdade anteriormente conhecido se dissipa, fazendo se formar uma nova forma de narrativa cinematográfica, potencialmente falsificante, na qual real e imaginário se tornam indiscerníveis, passando a compor a verdade do filme:

Resulta disto um novo estatuto da narração: a narração deixa de ser verídica, quer dizer, de aspirar à verdade, para se fazer essencialmente falsificante. Não é de modo algum “cada um com sua verdade”, uma variabilidade que se referiria ao conteúdo. É uma potência do falso que substitui e destrona a forma do verdadeiro, pois ela afirma a simultaneidade de presentes impossíveis, ou a coexistência de passados não-necessariamente verdadeiros. A descrição cristalina atingia já a indiscernibilidade do real e do imaginário, mas a narração falsificante que lhe corresponde vai um pouco adiante e coloca no presente diferenças inexplicáveis; no passado, alternativas indiscerníveis entre o verdadeiro e o falso. O homem verídico morre, todo modelo de verdade se desmorona, em favor da nova narração. (Deleuze, 2005, p. 161)

Os sujeitos do filme, desse modo, a partir desse novo modelo de narração, morrem e renascem constantemente no processo de devir a ser, ou seja, nesse caso não se trata do Eu=Eu, mas sim de um Eu=outro, como foi citado anteriormente. E, se tratando de Rouch, o mesmo vale para o cineasta. A câmera é, então, afeta os atores sociais, ao mesmo tempo em que é afetada, em uma relação de forças existente durante a realização do filme até o momento em que a obra estiver concluída.

É a partir disso que opera a ficção na produção de imagens fílmicas realizada por Rouch, isto é, tendo o falso como seu princípio: “As imagens devem ser produzidas de tal

²⁹ Deleuze explica que não é o real que se opõe a ficção, e que é a verdade é sempre dos dominantes: “O que se opõe à ficção não é o real não é a verdade que é sempre a dos dominantes ou dos colonizadores, é a função fabuladora dos pobres, na medida em que dá ao falso a potência que faz deste uma memória, uma lenda, um monstro.” (Deleuze, 2005, p. 183).

maneira que o passado não seja necessariamente verdade ou que do possível proceda o impossível.” (Deleuze, 2005, p. 161).

Além disso, também a narração cinematográfica está constantemente se modificando, opera também enquanto devir, se metamorfoseando a cada episódio representado imagetivamente. Participantes e narração caminham junto nesse processo de transformação:

A narração inteira está sempre se modificando, a cada um desses episódio, não conforme variações subjetivas, mas segundo lugares desconectados e momentos descronologizados. Há uma razão profunda para essa nova situação: contrariamente à forma do verdadeiro que é unificante e tende à identificação de uma personagem (sua descoberta ou simplesmente sua coerência), a potência do falso não é separável de uma irreduzível multiplicidade. “Eu é outro” substituiu Eu=Eu. (Deleuze, 2005, p. 163)

Nas etnoficções de Rouch, a narração de torna seu próprio objeto, uma vez que se torna temporal e falsificante. O novo estatuto da imagem é o que importa aqui, para a compreensão do papel da ficção nos trabalhos de Rouch. O falso impregna e atua em todo o filme, o falsário produz o que Deleuze denomina como imagem-cristal, na qual as fronteiras se tocam e se subvertem:

A um só tempo ele é o homem das descrições puras, e fabrica a imagem-cristal, a indiscernibilidade do real e do imaginário; ele passa para o cristal, e faz ver a imagem-tempo direta; suscita as alternativas indiscerníveis, as diferenças inexplicáveis entre o verdadeiro e o falso, e com isso impõe uma potência do falso como adequada ao tempo, em oposição a qualquer forma do verdadeiro que disciplinasse o tempo. (Deleuze, 2005, p. 162)

Além disso, *Eu, um negro* apresenta outro ponto importante na construção do filme, ou seja, a ficcionalização não apenas no momento das filmagens, mas também na pós-produção. Após montados os filmes, Rouch os exibia aos seus respectivos atores sociais para que, a partir disso, construíssem uma narrativa oral a partir das próprias imagens, o que acrescenta maior complexidade ao filme:

Robinson assistiu às imagens editadas e simultaneamente gravou suas impressões, que se transformaram em um componente fundamental da trilha sonora do filme. Ele apresenta ao espectador seus companheiros e comenta a aventura da luta diária pela sobrevivência, mas o faz de modo espontâneo, impregnando o relato de devaneios, misturando fatos e desejos, verdades e mentiras, que se tornam indiscerníveis para o espectador. E de que serviria discernir, se todos estes elementos díspares fazem parte da “verdade” de Robinson – a verdade situada de sua identidade de negro colonizado participando de um filme? (Da-Rin, 2006, p. 162)

Da-Rin discorre mais acerca do processo de fabulação realizado por Robinson:

Em *Moi, un Noir* não só os fatos estão impregnados de sua interpretação, é todo o filme que se confunde com seu próprio processo de interpretação, através do relato de Robinson. Interpretação que não é uma reflexão lógica sobre os fatos vividos, mas uma fabulação em que o real e o imaginário se alteram permanentemente. Em certos momentos do comentário, a defasagem entre as condições de vida dos personagens – negros, pobres e colonizados – e suas aspirações e fantasias produz revelações patéticas e comoventes. (Da-Rin, 2006, p. 162-163)

Assim como Geertz demonstra, Robinson faz uma interpretação em primeira mão, uma vez que se trata de sua cultura e seus processos de transformação. Entretanto, esta interpretação é impregnada pela fabulação. Mas mais do que isso, as falas dos atores sociais constroem o significado do filme, dando sentido à montagem, mesmo que a voz não corresponda ao que realmente ocorreu durante as filmagens: “Com o recurso à voz subjetiva, a personagem narra e dá o sentido à montagem.” (Ferraz, 2019, p. 170).

A partir de *Eu, um negro* a ficção passa a ser central para a compreensão da obra fílmico-etnográfica de Jean Rouch. Mas ficção enquanto fabulação, enquanto uma potência do falso, não enquanto uma mentira dissimulada, como Lévi-Strauss dá a entender. Se aproximando do pensamento de Geertz, isto é, do filme enquanto algo construído, uma verdade do cinema, onde sua representação é realizada em conjunto com os atores sociais:

A dialética imagem/comentário nos dá acesso a fragmentos de fatos cotidianos dos habitantes de Treichville mesclados a suas opiniões e seus sonhos. Uma tal realidade não poderia estar latente nas esquinas de Abidjan à espera de que uma câmera as revelasse visualmente, “de improviso”. Ela foi produzida pelo filme e só no filme pode ter lugar. É um fato fílmico por excelência, composto tanto do factual quanto do imaginário, como dimensões tornadas indissolúveis. (Da-Rin, 2006, p. 163)

A verdade do filme é, portanto, produzida a partir de dois momentos principais: o primeiro seria a filmagem, na qual a câmera provocaria o acontecimento fílmico, não sendo mais passiva, se escondendo enquanto a vida acontece diante ela, mas participando do próprio filme; o segundo momento seria a montagem, essencial no caso de documentários devido ao fato da imprevisibilidade dos acontecimentos anteriormente às filmagens.

Além disso, a montagem é o momento em que o antropólogo-cineasta passa a buscar as formas de representação do Outro, se assemelhando ao trabalho em texto na antropologia a partir das anotações nos cadernos de campo, ainda que os sentidos envolvidos no trabalho

imagético e sonoro não seja os mesmos utilizados na escrita e leitura de um trabalho acadêmico:

A etapa de montagem (ou edição) do filme documentário marca o momento em que o documentarista adquire total controle do universo de representação do filme. Aqui, já não importa o estilo do documentário, toda a montagem implica um trabalho de roteirização que orienta a ordenação das sequências, define o texto do filme, dando forma final ao seu discurso. Mesmo no caso de não ser escrito no papel, o roteiro virá impresso na maneira como este se apresenta ao espectador; será marcado pelas escolhas do documentarista, que definem as imagens e os sons do documentário. “De certa maneira o trabalho de montagem é um trabalho de roteirista”, diz o montador e diretor Paulo Sacramento. (Puccini, 2012, p. 93)

Ademais, o cinema ainda implica escolhas que também devem ser feitas pelo antropólogo. A primeira delas, uma escolha epistemológica, que diz respeito à forma de representar o outro no cinema. Já a segunda, uma escolha ética, isto é, de forma o cineasta trata os atores sociais de seu filme.

A ficção empregada por Rouch possibilita demonstrar as duas escolhas. Seus filmes buscam representar o imaginário social dos grupos que pesquisa por meio da fabulação, fazendo surgir algo que não seria possível ter acesso por outros meios. Além disso, o outro participa da construção do filme juntamente ao antropólogo-cineasta, e, assim, também atuam na produção do conhecimento científico. Não são mais apenas objetos do filme/pesquisa, mas também sujeitos. Não são mais informantes, mas interlocutores. O conhecimento e o filme são construídos a partir do contato intercultural, de um processo cinematográfico de devir a ser. Neste ponto, Rouch apresenta questões que seriam centrais em uma antropologia contemporânea.

Como foi visto, a própria narrativa em seus filmes é construída pelos atores sociais. No início de *A Pirâmide humana*, por exemplo, isso é deixado claro. No caso deste filme, é usado o som direto. Portanto, os acontecimentos são filmados no momento em que ocorrem diante a câmera, sendo, apenas em alguns momentos, as imagens significadas por vozes subjetivas, como é o caso das cenas que representam sonhos dos participantes do filme.

Apesar de Jean Rouch não utilizar roteiros previamente escritos nos filmes já citados, a montagem em imagem e som ainda é parte essencial em sua obra, construindo um argumento e representando a visão não apenas do realizador, nos casos de *Eu, um negro* e *A Pirâmide humana*, mas também dos atores sociais. A montagem simboliza, portanto, uma forma de construção de uma narrativa a partir de conteúdo imagético e sonoro, ou seja, uma narrativa baseada em uma experiência sensorial visual e auditiva.

A abertura para o improviso durante as filmagens e, a partir disso, para a ficcionalização, foi uma característica de certos cineastas como Jean-Luc Godard e Jacques Rivette³⁰. Muito embora trabalhassem com roteiros prévios, durante as filmagens cediam espaço para a improvisação. Tal aspecto foi denominado de roteiro dispositivo³¹:

O roteiro-dispositivo é um ideal que a Nouvelle Vague tentará frequentemente atingir, mas reina soberano no procedimento estético de Jean Rouch e de Jacques Rozier. As experiências de Rouch, até mesmo as menos convincentes quanto ao resultado, estão sempre habitando o imaginário criativo de Godard, Rivette e Rohmer. No início de *La pyramide humaine*, Jean Rouch, sentado na grama, explica aos jovens colegiais reunidos por ele que são eles que escreverão o “roteiro” do filme, ao mesmo tempo que ele o realiza. (Marie, 2011, p. 71)

Enquanto Rouch realiza o filme, e tal característica cabe não só em *A pirâmide humana*, mas também em *Eu, um negro*, os sujeitos do filme escrevem o roteiro no sentido de que improvisam as ações e os diálogos. Trata-se, assim, da ficção improvisada, isto é, o ato de ficcionalizar torna-se algo a ser documentado pela câmera, de forma que documentário e ficção se mesclam para produzir filmes que subvertem fronteiras. Entretanto, como já explicitado, a ficcionalização em *Eu, um negro* ocorre também no momento de gravação das falas que narram o conteúdo das imagens já montadas.

Desse modo, Rouch utilizou o cinema como forma de lidar com dilemas enfrentados por uma antropologia contemporânea:

Um destes dilemas é a inoperância dos grandes divisores – Nós-Eles, Ocidente-Oriente, Natureza-Cultura – para a descrição dos mundos híbridos que habitamos. Em uma de suas frases mais citadas, Rouch defende a subversão de fronteiras entre arte e ciência, documentário e ficção, real e imaginário: [...] “Para mim, como etnógrafo e cineasta, não há quase nenhuma fronteira entre filmes documentários e ficcionais. O cinema, arte do duplo, é já a passagem do mundo do real ao mundo do imaginário, e a etnografia, ciência dos sistemas de pensamento dos outros, é uma travessia permanente de um universo conceitual a um outro, ginástica onde perder o pé é o menor dos riscos” (*apud* Stoller, op. cit.: 96/7). (Hikiji, 2013, p. 115)

Rouch, ao propor soluções para estes grandes divisores, criando um cinema em que as fronteiras entre documentário e ficção são subvertidas, antevê algo que será tema de debate em uma antropologia contemporânea no final do século XX e século XXI.

³⁰ Tais cineastas foram influenciados pela metodologia empregada por Rouch em seus filmes, principalmente pelos processos de improvisação das ações e das falas. Em 1965, Godard chega a considerar *A Pirâmide humana* como o segundo melhor filme realizado após a 2ª Guerra Mundial.

O elemento ficcional é, assim, além de uma forma de construir o filme etnográfico, também um modo de lidar com questões centrais tanto para o antropólogo quanto para o documentarista, isto é, as escolhas epistemológicas e éticas feitas no processo de realização fílmica.

Epistemologicamente, a ficção passa a ser um modo de Rouch representar os imaginários e sonhos de indivíduos passando por processos culturais complexos. Lévi-Strauss aponta que qualquer elemento ficcional, por menor que seja, contamina o produto fílmico, retirando sua objetividade. Entretanto, os sonhos dos atores sociais por si só já são subjetivos. Assim sendo, a representação dessa temática já significaria a permeabilidade entre objetividade e subjetividade. E era esse aspecto que Rouch buscou representar em *Eu, um negro*³²:

Rouch acentuava um contraste interno estabelecido, não entre brancos e negros, mas entre os que faziam por vontade própria e os que faziam submetidos à vontade dos outros, como se divertiam e como pensavam seu cotidiano, o da migração, trabalhando numa cidade da África na década de 50. A narrativa heróica de Robinson acentua estes estados do ser no mundo, da felicidade, da tristeza, da riqueza, da pobreza, do amor e da desgraça. Embora estados opostos, não encerravam uma visão de mundo maniqueísta, uma vez que Robinson reconhecia a cada momento os dois estados, a tristeza de ser migrante ali e ao mesmo tempo a alegria possível de ser inventada naquela condição de migrante em que se poderia ter planos, desejos, fantasias. Aliás, como o refrão da música tema: “Abidjan, é bom estar aqui”. Era o que Rouch queria mostrar, este plano do pensamento das pessoas, de seus dramas, de como viviam aquela realidade a partir da deliberada ficção.

Para isto, a possibilidade de gravação das vozes é central, uma vez que a mesma é o meio pelo qual os atores sociais podem expor seus pensamentos, revelando seus imaginários em sonhos, os quais tornam-se reais por meio das imagens fílmicas:

E em seu filme as pessoas constroem pela palavra o que são ou o que pensam ou imaginam ser, construindo um mundo através destes universos imaginativos que parece tão real como o dia-a-dia do trabalho no porto carregando sacos. Rouch, assim, pode etnografar imgeticamente as ficções e as imaginações destes personagens sem, necessariamente, colocar a ficção em disputa com a chamada realidade. MacDougall (1998: 111) chama atenção para a conceituação de ficção na obra de Rouch. Ficção no contexto de *Eu, um negro* “não era simplesmente ficção: ela se torna realidade na

³¹ O conceito de roteiro dispositivo refere-se ao momento da filmagem, o que significaria uma espécie de roteiro aberto ao acaso: “...o ‘roteiro-dispositivo’, aberto aos acasos da filmagem, dos encontros, das ideias do autor, surgindo no aqui e agora.” (Marie, 2011, p. 70).

³² Não só este filme apresenta esta questão, mas também *A pirâmide humana* e *Jaguar*, também baseados no improviso, trazendo suas representações de sonhos e imaginários.

formação da consciência (...) um traço significativo deste mundo liminar”.
(Gonçalves, 2008, p. 114-115)

A forma para se representar esses sonhos e imaginários foi, assim, através da ficção, onde a voz do Outro é central. Assim como Vertov acreditava, o cinema rouchiano tornou possível ter acesso à voz desses indivíduos distantes dos espectadores que assistem ao filme. Tal fato só foi possível devido ao surgimento dos novos equipamentos de filmagem e gravação de áudio, ainda que os filmes citados não tenham sido feitos de maneira sincrônica³³. Vale ressaltar que os novos equipamentos foram utilizados em um primeiro momento por antropólogos e sociólogos e que tal acontecimento trouxe para o interior do cinema documentário uma nova visão sobre as possibilidades do cinema enquanto modo de realização não só científica, mas também fílmica:

...na França os equipamentos leves e sincrônicos foram primeiro adotados por cineastas com uma formação acadêmica no campo da sociologia e da etnologia. Defrontados cotidianamente com as implicações da observação participante, sabiam que “sempre que uma câmera é ligada, uma privacidade é violada”. Violação que colocava problemas éticos e implicava riscos para o realizador, mas que abria um novo horizonte de possibilidades de comunicação no campo do cinema. Se a neutralidade da câmera e do gravador era uma falácia, para que tentar dissimulá-los? Por que não utilizá-los como instrumentos de produção dos próprios eventos, como meio de provocar situações reveladoras? (Da-Rin, 2006, p. 149)

Assim sendo, do mesmo modo que Flaherty e Vertov, cada um da sua própria forma, Rouch também se torna um *revealer*. O cinema possibilita mostrar o que não é possível ver apenas através da observação participante desempenhada pela antropologia. O cinema rouchiano produz o evento observado, a câmera opera como catalisadora, como o motivo pelo qual os atores sociais agem da forma que agem. Surge assim, o fato fílmico, apenas possível de ser alcançado através da filmagem.

Contudo, tal visão do cinema não era a única existente. Nos Estados Unidos, na mesma época em que Rouch fundava seu cinema-verdade, nascia o cinema direto e, com isso, o modo observativo do filme documentário.

Se para Rouch a câmera tinha papel ativo na realidade filmada, isto é, operava como catalisador para os acontecimentos fílmicos, para o direto estadunidense a câmera deveria ser

³³ A *pirâmide humana* foi o primeiro filme de Jean Rouch a utilizar gravações de áudio e imagens sincrônicas. Muito embora em algumas cenas não tenha sido utilizada esta nova possibilidade tecnológica, como é o caso das cenas que buscavam representar sonhos.

apenas uma forma de observar a realidade, sem interferir na mesma. Tal característica era também defendida na montagem:

Todas as formas de controle que um cineasta poético ou expositivo poderia exercer na encenação, no arranjo ou na composição de uma cena forma sacrificadas à observação espontânea da experiência vivida. O respeito a esse espírito de observação, tanto na montagem pós-produção como durante a filmagem, resultou em filmes sem comentário com *voz-over*, sem música ou efeitos sonoros complementares, sem legendas, sem reconstituições históricas, sem situações repetidas para a câmera e até sem entrevistas. O que vemos é o que estava lá, ou assim nos parece... (Nichols, 2012, p. 146-147)

Retomando a possibilidade de inserção das falas no filme *Eu, um negro*, este fato chamou a atenção de nomes conhecidos do cinema, principalmente Godard que chega a declarar que aquela teria sido a primeira vez que foi possível ouvir a voz dos próprios africanos:

But what also impressed Godard, in common with the majority of other critics, was not only the technical and stylistic effects that Rouch had managed to achieve by his informal, improvisational methods but also the fact that this was the first time – since Jaguar remained unfinished and had only been shown in public in the Cinemathèque – that a feature film had provided general French audiences with the opportunity to hear Africans describing their life experiences in their own voices. (Henley, 2009, p. 91)

A possibilidade de ouvir a voz do Outro acaba trazendo as escolhas éticas feitas por Jean Rouch através de uma antropologia compartilhada e do uso da ficção. Ao se colocarem a ficcionalizar, os próprios atores sociais assumem certa coautoria do trabalho fílmico-etnográfico. Como Rouch não utiliza roteiro, os próprios sujeitos do filme são responsáveis por escrevê-lo através de ações e palavras, o que não seria possível através do trabalho etnográfico escrito, uma vez que os grupos filmados possuíam tradições orais. A prática cinematográfica constrói assim um programa ético, o qual deve ser percebido como um espaço de diálogo, do qual surgirá o filme como produto:

Sua discussão antropológica não se dá na esfera das grandes teorias, mas da prática. A antropologia rouchiana, como aponta Renato Sztutman, é definida pela prática cinematográfica e com ela pretende compor um programa ético. Para Rouch a questão era menos realizar a descrição de uma dada realidade do que estabelecer com o grupo estudado um diálogo sempre potencializado pelo cinema que, como linguagem, poderia ajudar a pensar a prática etnográfica e, por conseguinte, a própria antropologia. (Barbosa; Cunha, 2006, p. 38)

Entretanto, como está colocado acima, esta característica não faz com que a voz do cineasta desapareça. Se tomarmos *Eu, um negro* como exemplo, a narração se dá em mais de um nível, inclusive com a própria voz de Jean Rouch introduzindo o espectador ao filme. Tal aspecto demonstra a preocupação de Rouch em ceder espaço ao diálogo, ainda que mantendo seu papel de autor:

Em *Moi, un Noir*, a narração, característica de boa parte dos trabalhos de Rouch, se dá em três instâncias, evidenciando a preocupação do autor em criar dentro do filme um espaço de diálogo sem, no entanto, abrir mão da autoria. Na primeira instância, de caráter mais descritivo e tradicional, o narrador, no caso o próprio Jean Rouch, nos introduz aos personagens e ao ambiente de Treichville, bairro de Abdijan, na Costa do Marfim, que o filme toma como cenário. Na segunda e na terceira instâncias inserem-se as vozes dos personagens – como Robinson – que conduzem a narrativa. (Barbosa; Cunha, 2006, p. 39)

Portanto, Jean Rouch faz o papel de apresentador tanto dos personagens quanto do que acontecerá no decorrer do filme. Já Robinson e seus companheiros guiam os espectadores através das imagens e dos acontecimentos representados. Nisto surge o acesso à própria interpretação que os atores fazem tanto da realidade em que estavam inseridos quanto das imagens filmadas, abrindo espaço para a fabulação e o imaginário.

Para tais realizações, e na construção fílmico-etnográfica a partir da ficção, Rouch retoma a tradição do cinema documentário, ou seja, suas referências fílmicas: Robert Flaherty e Dziga Vertov. A verdade neste caso passa a operar de forma semelhante aos primeiros documentários, ainda que por outros meios e com a possibilidade de se ouvir as falas dos personagens:

Rouch elege a reflexibilidade e a subjetividade como pilares de sua produção intelectual. A verdade do filme estava justamente em tornar clara esta perspectiva: a realidade filmada era a realidade presente nas relações estabelecidas entre o antropólogo e os sujeitos com os quais filmava. Herdeiro por um lado de Flaherty, no que tange a uma câmera participativa, integrada no cotidiano dos sujeitos, e, por outro, do russo Dziga Vertov, que defendia a presença do autor como construtor da realidade ou da verdade fílmica, Rouch construiu um método de trabalho calcado na provocação, na negociação e na criação. (Barbosa; Cunha, 2006, p. 37-38)

Ademais, a semelhança com Flaherty ainda se dá na possibilidade de encenação a partir do improviso. Mas se diferenciam nas escolhas epistemológicas: se para Rouch se tratava de representar os indivíduos em culturas em processo de urbanização e, portanto, de mudanças culturais, utilizando a ficção enquanto fabulação para a construção fílmica, para

Flaherty era mais importante representar a cultura Inuit através da encenação de práticas já inexistentes.

Já com Vertov a semelhança se dá principalmente na construção do filme a partir de uma montagem do material produzido. Entretanto, diferentemente de Vertov, Rouch acreditava que a câmera deveria produzir o evento fílmico para, após isso, organizar as imagens no tempo do cinema. Para Vertov, a câmera não deveria interferir nos acontecimentos, apenas filmar a partir de um processo de montagem que perpassa todas as etapas de construção do filme.

Posto isto, o próprio uso da ficção demonstra a presença de práticas fílmicas de Flaherty e Vertov, além de demonstrar problemáticas que sempre estiveram presente no cinema documentário, isto é, a impossibilidade de retratar o real tal como ele é e, portanto, produzindo uma verdade fílmica. O filme é, assim, uma representação, a qual faz asserções sobre o mundo histórico, revelando a visão de mundo do realizador. No caso de Rouch e das etnoficções, também revelando o que pensam os sujeitos do filme.

Em suma, a partir da ficção e tendo em vista o cinema enquanto uma linguagem, Rouch desenvolve uma nova forma de construção do conhecimento antropológico, forma na qual os próprios sujeitos desempenham papel central na construção do conhecimento, sendo que o repertório conceitual dos nativos passa a ser pensado como força criadora:

Do mesmo modo que pensava seu cinema e sua etnografia como formas de criação, atribuía ao conceitual nativo esta mesma capacidade criativa, seja pela possessão, seja pelo *comme si*, o fazer de conta que se é outro como pela fala de Oumarou Ganda em *Eu, um negro* (Rouch, 2003f: 88)...Neste sentido, Rouch tomou uma série de conceitos nativos de um modo bastante produtivos derivados de uma outra concepção rouchiana designada etno-diálogo, único modo de se criar uma antropologia compartilhada (Rouch, 2003f: 100-101). (Gonçalves, 2008, p. 157)

A prática fílmico-etnográfica, portanto, possibilita a criação de um ambiente de diálogo intercultural e de encontro entre etnógrafos e etnografados, o que permeia todo o produto final da pesquisa, e que é responsável por modificar tanto o antropólogo quanto os atores sociais:

Vejam esta questão posta conceitualmente por Rouch: “Tudo que eu posso dizer hoje é que no campo o simples observador se modifica a si mesmo. Quando ele está trabalhando ele não é mais aquele que cumprimentou o velho homem ao entrar na aldeia. (...) ele está ‘cine-etno-olhando’, ‘cine-etno-observando’, ‘cine-etno-pensando’. Aqueles que com ele interagem igualmente se modificam a si mesmos, a partir do momento em que confiam

neste estranho habitual visitante. Eles ‘etno-mostram’, ‘etno-falam’, (...) ‘etno-pensam’, ou melhor ainda, eles têm ‘etno-rituais’. É este permanente cine-diálogo que me parece um dos ângulos interessantes do atual progresso etnográfico: conhecimento não é mais um segredo roubado para ser mais tarde consumido nos templos ocidentais de conhecimento. É o resultado de uma busca interminável onde etnógrafo e etnografados se encontram num caminho que alguns de nós já chamam de ‘antropologia compartilhada’” (Rouch, 2003c: 185). (Gonçalves, 2008, p. 157)

Neste contexto de realização de uma etnoficção, portanto, surge um cenário de diálogo entre realizador e atores sociais, no qual o próprio repertório conceitual dos nativos passa a ser central na construção do conhecimento antropológico. O conhecimento passa a ser construído a partir deste diálogo, de forma que a autoria científica passa a ser compartilhada.

Rouch, portanto, ao utilizar a ficção em *Eu, um negro* o faz de modo a possibilitar que os atores sociais ficcionalizem a partir da realidade social em que estavam inseridos, além de abrir espaço para suas interpretações sobre as imagens fílmicas, tornando possível que os espectadores tenham acesso a suas vozes. Não é sem motivo que Rouch chega a declarar que *Eu, um negro* era o filme do qual mais gostava:

Em 1967, Rouch confessou que este era um de seus filmes preferidos, concernente a uma das coisas que mais o tocavam no mundo: “a ficção mais extravagante e mais desgrenhada que é, afinal, a pintura mais real de uma realidade dada”. (Da-Rin, 2006, p. 163)

Além disso, ainda cria um contexto de diálogo, no qual o próprio filme e o conhecimento antropológico surgem deste processo. O realizador não abre mão da autoria, mas os atores sociais desempenham o seu papel na construção do conhecimento, trazendo para o debate seus próprios conceitos.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Jean Rouch utilizou a ficção em seus filmes de modo substancial a partir de suas etnoficções, tendo como objetivo revelar algo que não poderia ser revelado de outra forma. Exemplos disso são os filmes *Eu, um negro* e, posteriormente, *A Pirâmide humana*, citado no capítulo anterior. No primeiro, Rouch usa a ficção de modo a representar o imaginário e os sonhos dos atores sociais, em um primeiro momento filmando suas ações a partir da espontaneidade, e em um segundo momento construindo uma narrativa a partir de suas percepções das imagens enquanto assistiam ao filme na mesa de montagem. Já em *A pirâmide humana*, a ficção e a presença da câmera operam no sentido de revelar o racismo apenas latente entre os estudantes de um *lycée* na Costa do Marfim, uma vez que os alunos brancos e negros, embora estudassem juntos, não se relacionavam entre si, não expondo essas relações.

Assim sendo, Rouch faz uso da ficção³⁴ tendo em vista a construção do conhecimento etnográfico, no qual os próprios atores sociais desempenham papel fundamental por meio de uma antropologia compartilhada. A questão do real é algo que surge em seus antecessores Flaherty e Vertov. Desde suas origens, portanto, o documentário sempre apresentou esta questão, para a qual Rouch buscou trazer novas possibilidades. Se a presença do antropólogo-cineasta, e a própria realização fílmica, o que incluiria o processo de montagem, já demonstram a impossibilidade de reproduzir o real e, então, o próprio trabalho seria uma representação, a ficção surge para tornar possível que os próprios atores sociais participem da realização por meio da ficção. A ficção é, desse modo, fundamental para se pensar a proposta metodológica oferecida por Rouch, na qual a câmera opera como catalisadora, provocando o acontecimento fílmico, fazendo com que os atores sociais se comportem de uma forma que não se comportariam normalmente. Um exemplo disso é a prisão de Eddie Constantine em *Eu, um negro*, no qual ele personificou Lemmy Caution, agente federal americano, o que acabou por envolvê-lo em briga com as autoridades da Costa do Marfim.

Além disso, estas características ainda expõem a presença de subjetividades no interior do produto fílmico-etnográfico. Para seus antecessores na antropologia, Margaret Mead e Gregory Bateson, as imagens foram pensadas de maneira objetiva, buscando compreender o *éthos* balinês. Enquanto isso, Rouch leva em conta que, enquanto está no campo, sua própria

³⁴ Vale deixar claro que apesar de ter sido utilizado o termo etnoficção, como é usualmente conhecido, Rouch preferia denominar seus filmes como *Science fiction*, o que demonstra o próprio caráter científico da ficção em sua obra.

subjetividade interfere na pesquisa, além das próprias subjetividades dos atores se apresentarem enquanto demonstração de como compreendiam aquela realidade na qual estavam inseridos. Assim sendo, a partir da polissemia das imagens, Rouch propõe em *Eu, um negro* a própria percepção daquelas imagens, o que cria o significado da montagem, expondo seus sonhos e imaginários enquanto membros de sociedades e culturas que sofreram com a presença do neocolonialismo.

REFERÊNCIAS

- AVELLAR, J. C. Introdução: $E = mc^2$. In: EISENSTEIN, S. A Forma do Filme. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2002, p. 7-10.
- BARBOSA, A; CUNHA, E. T da. Antropologia e imagem. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2006.
- BAZIN, A. A Evolução da Linguagem Cinematográfica. In: BAZIN, A. O Cinema: Ensaios. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991, p. 66-81.
- BRETON, A. Manifesto do Surrealismo. In: BRETON, A. Manifestos do Surrealismo. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2001, p. 13-64.
- BRETON, A. Segundo Manifesto do Surrealismo. In: BRETON, A. Manifestos do Surrealismo. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2001, p. 147-225.
- BRIGARD, E. de. The History of Ethnographic Film. In: HOCKINGS, P. (Editor). Principles of Visual Anthropology. Berlin, New York, Mouton de Gruyter, 1995, p. 13-42.
- COÊLHO, J. G. F. Cine-Transe, experiência e narração no filme Jaguar, de Jean Rouch. Dissertação (Mestrado) – Universidade de Brasília, Faculdade de Comunicação, 2009.
- DARNTON, R. Histórias que os camponeses contam: o significado de Mamãe Ganso. In: DARNTON, R. O Grande massacre de gatos e outros episódios da história cultural francesa. São Paulo: Paz e Terra, 2014, p. 21-103.
- DA-RIN, S. Espelho partido: tradição e transformação do documentário. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2006.
- DELEUZE, G. As potências do falso. In: DELEUZE, G. A Imagem-Tempo: Cinema 2. São Paulo: Editora Brasiliense, 2005.
- FERRAZ, A. L. A Pirâmide Humana, de Jean Rouch: Ensaçando a metodologia da etnoficção. Tessituras: Revista de Antropologia e Arqueologia, v. 7, p. 164-175, 2019.
- FLAHERTY, R. How I Filmed “Nanook of the North”. In: The World’s Work, 44, Oct. 1922, p. 553-560
- GEERTZ, C. Uma Descrição Densa: Por Uma Teoria Interpretativa da Cultura. In: GEERTZ, C. A Interpretação das Culturas. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1978, p. 13-41.
- GODARD, J-L. L’Afrique vous parle de la fin et des moyens. In: *Cahiers du Cinéma*. Paris, nº 94, abril 1959, p. 19-22.
- GONÇALVES, M. A. Etnobiografia: biografia e etnografia ou como se encontram pessoas e personagens. In: CARDOSO, V.Z.; GONÇALVES, M. A.; MARQUES, R. (Org.). Etnobiografia: subjetivação e etnografia. Rio de Janeiro: Coleção Sociologia e Antropologia, 2012, p. 19-42.

GONÇALVES, M. A. O real imaginado: etnografia, cinema e surrealismo em Jean Rouch. Rio de Janeiro: Topbooks, 2008.

GONÇALVES, M. A. O sorriso de Nanook e o cinema documental e etnográfico de Robert Flaherty. In: *Sociologia e Antropologia*, v. 9, 2019, p. 543-575.

HENLEY, P. The adventure of the real: Jean Rouch and the craft of ethnographic cinema. Chicago; London: University of Chicago Press, 2009.

HIKIJ, R. S. G. Rouch Compartilhado: Premonições e provocações para uma antropologia contemporânea. *Iluminuras (Porto Alegre)*, v. 14, p. 113-122, 2013.

LESSA, R. O. O sentido da etnografia fílmica compartilhada de Jean Rouch em “Crônicas De Um Verão”. *Cadernos de Arte e Antropologia*, v. 3, p. 91-102, 2014.

LÉVI-STRAUSS, C. Michel Delahaye e Jacques Rivette entrevistam Claude Lévi-Strauss. In: *Sexta-Feira – Antropologia, Artes e Humanidade (1)*, São Paulo, Pletora, 1997, p. 31-39.

MARIE, M. A Nouvelle Vague e Godard. Campinas: Papirus Editora, 2011.

MEAD, M. Visual anthropology in a discipline of words. In: HOCKINGS, P. (Editor). *Principles of Visual Anthropology*. Berlin, New York, Mouton de Gruyter, 1995, p. 3-10.

NICHOLS, B. Introdução ao documentário. Campinas: Papirus Editora, 2012.

NOVAES, S. C. Imagem e Ciências Sociais: Trajetória de uma relação difícil. In: BARBOSA, A., CUNHA, E. T., HIKIJ, R. S. G. (Org.). *Imagem-conhecimento: antropologia, cinema e outros diálogos*. Campinas: Papirus, 2009, p. 35-59.

NOVAES, S. C. Imagem, magia e imaginação: desafios ao texto antropológico. *Mana (UFRJ, impresso)*, v. 14, p. 455-475, 2008.

PUCINI, S. Roteiro de Documentário: da pré-produção à pós-produção. Campinas: Papirus Editora, 2009.

ROUCH, J. On the vicissitudes of the self: the possessed dancer, the magician, the sorcerer, the filmmaker, and the ethnographer. In: FELD, S. *Cine-ethnography – Jean Rouch (Visible Evidence, 13)*. Minneapolis, University of Minneapolis Press, 2003, p. 87-101.

ROUCH, J. “Jean Rouch with Enrico Fulchignoni”. In: FELD, S. *Cine-ethnography – Jean Rouch (Visible Evidence, 13)*. Minneapolis, University of Minneapolis Press, 2003, p. 147-187.

ROUCH, J. Our totemic ancestors. In: HOCKINGS, P. (Editor). *Principles of Visual Anthropology*. Berlin, New York, Mouton de Gruyter, 1995, p. 217-232.

SAHLINS, M. *Ilhas de História*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1990.

SAHLINS, M. O “pessimismo sentimental” e a experiência etnográfica: porque acultura não é um “objeto” em via de extinção (parte I). *Mana*, Rio de Janeiro, v. 3, n.1, p. 41-73, abril, 1997. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/mana/a/4xFgqqMPbXLHGc8xkfXBCVH/?lang=pt>>. Acesso em: 10 de junho de 2021.

SÓCRATES, L. Quem diz “Eu, um negro”? Vozes e foco narrativo no filme de Jean Rouch. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, Escola de Comunicação e Artes, 2009.

SZTUTMAN, R. Imagens-transe: Perigo e possessão na gênese do cinema de Jean Rouch. In: BARBOSA, A., CUNHA, E. T., HIKIJI, R. S. G. (Org.). *Imagem-conhecimento: antropologia, cinema e outros diálogos*. Campinas: Papirus, 2009, p. 229-254.

SZTUTMAN, R. Jean Rouch: Um Antropólogo-cineasta. In: BARBOSA, A., CUNHA, E. T., FERRARI, F., HIKIJI, R. S. G., NOVAES, S. C., SZTUTMAN, R. (Org.). *Escrituras da imagem*. São Paulo: EDUSP, 2004, p. 49-62.

TRIANA, B.; GOMEZ, D. A análise fílmica na antropologia: tópicos para uma proposta teórico-metodológica. In: BARBOSA, A.; CUNHA, E. T. da; NOVAES, S.C. *A experiência da imagem na etnografia*. São Paulo: Editora Terceiro Nome, 2016, p.109-126.

VERTOV, D. Dziga Vertov. In: XAVIER, I. (Org.). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Edições Graal, Embrafilme, 1983, p. 245-266.