

ETNOFICÇÃO E SUBJETIVIDADE: PENSANDO EM TERMOS DE ANTROPOLOGIA COMPARTILHADA*

*Andréia Aparecida Ferreira Lopes***

RESUMO: A etnoficção enquanto um estilo próprio no universo da produção dos filmes etnográficos é explorada aqui como o resultado do encontro etnográfico, e, como tal, capaz de contribuir para a reflexão acerca do caráter subjetivo inerente ao processo de sua construção. Considerar a contribuição da etnoficção enquanto modo de representação implica reconhecer o modo específico que a relação entre antropólogo e atores-sujeitos da pesquisa toma no processo de criação. Através da análise filmica, que caracteriza a estrutura do texto que se segue, a idéia é estabelecer relações com a posição de autoridade do antropólogo diante de seus pesquisados. Para isso, estabeleço um exercício comparativo entre algumas cenas de duas etnoficções – *La Pyramide Humaine*, de Jean Rouch (1961), e *Transfiction*, de Johannes Sjöberg (2007) – para problematizar o caráter reflexivo, improvisado e compartilhado da relação que então se estabelece no processo criativo.

PALAVRAS-CHAVE: etnoficção, antropologia compartilhada, filme etnográfico

INTRODUÇÃO

De forma geral, os dois filmes selecionados desenvolvem-se em torno de temas delicados relacionados ao preconceito: *La Pyramide Humaine* (1961)

* Este texto constitui uma segunda versão do trabalho final apresentado para a disciplina “Antropologia e Audiovisual: comunicação e narrativa”, ministrado pela Profa. Rose Satiko Gitirana Hikiji, no Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP.

** Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, PPGAS-IFCH/UNICAMP.

foi filmado durante os anos de 1958 e 1959. Trata do preconceito através da relação entre negros e brancos a partir do universo escolar, na cidade africana de Abidjan (Costa do Marfim). A linha narrativa segue os acontecimentos que cercam as iniciativas de aproximação e amizade entre os dois grupos de estudantes que compartilham as aulas de um colégio – o grupo de estudantes brancos e o grupo de estudantes negros. À medida que a aproximação acontece, crescem paralelamente os conflitos amorosos em torno de Nadine, uma estudante recém-chegada da França. A figura de Nadine é central: ao mesmo tempo que é a maior entusiasta da mistura entre os grupos – visitas, festas, passeios etc. –, é o elemento desencadeante de disputas amorosas entre rapazes negros e brancos, tragados por sua proximidade ambígua, os quais acabam alimentando esperanças amorosas não correspondidas. É intrigante o modo como a aproximação dos diferentes – os dois grupos de estudantes – parece ter como metáfora o jogo amoroso em torno de Nadine: ambiguidade, mal entendidos, sedução, intimidade, angústia, frustração, atração.

Transfiction (2007) é resultado da pesquisa feita por Sjöberg na cidade de São Paulo sobre identidade e discriminação no universo *transgendered*. A narrativa segue determinados aspectos do cotidiano da vida de dois travestis – ou transsexuais¹ –, assim como os conflitos de identidade vividos nas relações sociais, evocados em contextos de discriminação. *Transfiction* é manifestamente um trabalho que procura seguir a fórmula aplicada por Rouch em suas etnografias, sendo que Sjöberg (2006b) se refere constantemente aos filmes *Jaguar* (1957-67) e *Moi, un Noir* (1958), assim como a *Chronique d'un Été* (1960). Como poderemos ver mais adiante, a fórmula estrutural dos dois filmes aqui analisados é bastante semelhante, de modo que se tornou fácil fazer associações e paralelos entre os aspectos que selecionamos para análise, podendo os mesmos

¹ Como o autor explica: “Transsexuals are men or women that are born with a biological sex they can not accept. My research on transsexual culture was only directed at male to female transsexuals. Brazilian travestis are also born as men and identify as women, but in contrast to transsexuals, they have good acceptance of their biological sex” (Sjöberg, 2006a, p. 4). Desta forma, o autor utiliza-se do termo *transgendered* para englobar tanto os transsexuais como os travestis, embora eles próprios não aceitem o termo como um guarda-chuva, usando-o para descrever aqueles que não podem ser descritos como transsexuais ou travestis (Sjöberg, 2006b, p. 1).

serem localizados tanto num filme como no outro, com algumas variações que serão apontadas.

Conforme Johannes Sjöberg (2006a), Rouch referia-se a seus filmes como ‘cine-fictions’, também chamados de *ethnofictions* por Stoller². Tratar-se-iam de histórias improvisadas inspiradas nas experiências vividas pelos sujeitos pesquisados. Igual a Flaherty, cineastas tais como Rossellini, Visconti e De Sica, do neorealismo italiano, também usaram o conhecimento de comunidades locais para criar filmes que surgiam de suas próprias vidas e ambiente. Da mesma forma, os cineastas da Nouvelle Vague apresentaram filmes que lembravam os de Rouch. Filmavam narrativas fragmentadas como partituras de jazz improvisado, com câmeras fora dos tripés em locais reais e reconhecíveis (Sjöberg, 2006a, p.1-2).

Loizos lembra que enquanto os primeiros realizadores de documentários “had attempted to capture what was happening before the lens”, a câmera de Rouch trazia aquilo que provinha da interação com seus sujeitos de pesquisa, das questões que lhes propunham, da colaboração de um grupo reunido em torno de um projeto conjunto, das reações que apresentavam ao filme (Loizos, 1993, p. 47).

FICÇÃO E REALIDADE: IMAGENS DA NEGOCIAÇÃO ENTRE ANTROPÓLOGO E ATORES-SUJEITOS DA PESQUISA

Em *La Pyramide Humaine*, antes de qualquer introdução formal do filme, Rouch apresenta cenas em que aparece junto ao grupo de jovens com quem construirá a etnoficção. Primeiro junto aos alunos europeus brancos, os quais questionam sobre a proposta do trabalho. Perguntam, por exemplo, como seria constituído o cenário. A resposta de Rouch não parece demonstrar-se satisfatória segundo as expressões nas faces de seus colaboradores, e talvez esta impressão se deva ao caráter fragmentado destes momentos que testemunhamos na tela. Estes inspiram antes um clima de insegurança, de dúvidas não plenamente solucionadas e incertezas que persistem. Certamente

² Cf.: Stoller, Paul. *Cinematic Griot*. Chicago: The University of Chicago Press, 1992.

o incômodo da falta de certezas que é fundante na proposta da etnoficção de Rouch está inteiramente expressa nestas cenas iniciais, que Rouch faz questão de precederem a própria apresentação do filme. Também, as cenas são importantes por transmitirem logo de início ao espectador o caráter ficcional do que se segue; por exporem o modo como a narrativa fora construída em conjunto e de forma improvisada, com a disposição e a liberdade de um trabalho criativo; e também por explicitar o modo como o processo de criação se dá a partir de uma relação de colaboração entre antropólogo e os sujeitos que concordam em envolverem-se com a proposta da construção filmica. O mesmo se segue com o grupo de alunos negros de Abidjan, inclusive a mesma pergunta se repete sobre a existência ou não de um cenário, ao que Rouch responde que tudo deverá ser improvisado por eles mesmos.

A pergunta sobre a eventual existência de um cenário é bastante interessante para se pensar caso a tomarmos como a busca por um referencial concreto, que poderia, talvez, representar algo menos abstrato e mais palpável para o empreendimento proposto. Talvez um cenário pronto limitasse mais as possibilidades de criação, diminuindo o desafio que se afigurava nas faces desconfiadas com olhares cautelosos dos jovens diante de Rouch.

Em *Transfiction*, Sjöberg usa uma fórmula bem parecida quando antes da apresentação do filme aparece com a câmera no ombro, filmando Bibi e Fábía e interagindo com elas – mostrando-se filmado por uma segunda câmera – quando tenta explicar-lhes o que é etnoficção ao mesmo tempo que estas lhe perguntam: “O que vamos fazer agora?”. É muito interessante uma segunda pergunta que lhe desferem, a qual vai no sentido de saber se as pessoas iriam saber do caráter ficcional ou iriam achar que se tratava de algo real. Suas expressões de dúvida são contundentes, e Sjöberg não parece ser convincente. Apesar de Bibi manifestar gentilmente a satisfação com a resposta de seu interlocutor, uma aura de dúvida parece persistir sobre a plena compreensão do esclarecimento oferecido. Aliás, o próprio Sjöberg (2006b) revela que somente depois de um mês de trabalho foi que Bibi e Fábía começaram a se dar conta de que não se tratava de um filme de narrativa clássica, mas de uma etnoficção.

O enquadramento do filme, logo de início, na categoria de ficção responde ao imperativo da “sinceridade frente ao espectador”,

“nunca mascarando o fato de que este é um filme... uma vez que esta sinceridade é atingida, quando ninguém está decepcionando ninguém, o que me interessa é a introdução de um imaginário do irreal. Eu posso então usar o filme para contar o que não pode ser contado de outra forma” (Rouch apud Sztutman, 1997, p. 24-5).

Com essas palavras Rouch expressa bem o modo como entende a contribuição da ficção como meio de tangenciar realidades difíceis de se manifestarem. Isso justamente por conta da liberdade promovida pelo não comprometimento com uma representação fiel dos fatos, a qual muitas vezes não vem à tona por conta de tabus ou constrangimentos impostos pela vida diária dos sujeitos pesquisados. No caso dos filmes aqui referidos essa questão tem especial relevância na medida em que se relacionam com a experiência do preconceito.

A expressão da insegurança na face dos atores-sujeitos – ou mesmo a situação criada em termos das respostas não muito bem compreendidas das referidas cenas – dá o tom de “jogo” que caracteriza a etnoficção, e que envolve e desafia tanto o grupo diretamente implicado na sua criação, mas também os espectadores. Sjöberg diz que esperava que as personagens – Zilda e Meg respectivamente – dessem a Bibi e Fábria a segurança e conforto das máscaras para se expressarem livremente, sem que os espectadores pudessem reconhecer se se tratava de verdade ou não (Sjöberg, 2006b, p. 7).

Outro aspecto importante nessas imagens consiste no modo como o antropólogo-cineasta se coloca na condição de negociar a proposta com os sujeitos pesquisados, que ainda que inseguros, desfecham-lhe questões acerca da viabilidade da proposta. Na verdade, a estes é atribuído um estatuto importante na participação da criação do filme enquanto atores, roteiristas e mesmo co-diretores³; quando é apontada a sua condição de criadores das

³ Em entrevista a Dan Yakir, Rouch explica sua preferência em trabalhar com co-diretores: na posição de co-diretores, seus colaboradores contribuem com aquilo que não conhece dos temas trabalhados, assim é que Edgar Morin foi co-autor em *Chronique d'un Été*, já que ele próprio não conhecia nada sobre a França em 1960. Da mesma forma, “*Cocoricó! Monsieur Poulet* Is a work of

improvisações que constituirão o filme. A insegurança inerente ao caráter improvisado em si mesmo, desestabiliza o que se poderia chamar da assimetria das posições recíprocas de pesquisador e pesquisado. As palavras de Sjöberg são muito significativas:

“Shared anthropology means that the ethnographer has to risk losing control and be ready to go wherever his collaborators might take him. This is why the notion of shared anthropology is closely linked to the approach of improvisational cinema. The ethnographic researcher/filmmaker has to lose control, and to share it with the participants of the project. By succeeding in partly letting go of his power, the filmmaker prevents the alienation of the participants and encourages them to come up with their own ideas. The engaged participation of the informants is secured, and the cooperation becomes the breeding ground for unexpected research initiatives and feedback” (Sjöberg, 2006b, p. 5).

Segundo Sztutman (2004, p. 52), a noção de antropologia compartilhada de Rouch não está tão fortemente implicada com a idéia de descrição de uma dada realidade social, como com a possibilidade de criação de um diálogo com a sociedade estudada, o qual é potencializado pelo cinema. Neste aspecto, a preocupação com a linguagem é central:

“...o filme é resultado essencial de uma colaboração com os ‘filmados’, que, aliás, muitas vezes deixam de sê-lo, assumindo a posição de videastas. Eis o fundamento dessa antropologia compartilhada: construir um discurso reflexivo e comunicativo na interface entre trabalho do pesquisador e do nativo” (Sztutman, 2004, p. 58-9).

collective improvisation: Damouré, Lam and myself. Each of us had his role, like in a Jam session” (Rouch apud Yakin and Rouch, 1978, p. 10-11).

Alguns outros tipos de cena ajudam o espectador a ter a dimensão do caráter de colaboração entre antropólogo e atores-sujeitos no processo de construção do filme.

Em *La Pyramide Humaine*, pouco antes de desencadear o que se poderia chamar talvez de a cena mais forte do filme⁴ – a cerca de 16 minutos do fim do mesmo –, Rouch insere a imagem dos atores-sujeitos assistindo a cena imediatamente anterior, quando uma discussão acalorada opunha as opiniões acerca da interferência dos representantes políticos da França e da Inglaterra sobre a crise na África do Sul. Demonstram, então, divertimento ao verem-se na imagem projetada, acompanhando a discussão acalorada. Há um deslocamento estratégico que parece preparar as cenas seguintes de forte apelo emocional: a cena parece ter o objetivo de lembrar o espectador da idéia do “jogo” ali implicada. Eles avaliam, e apreciam o resultado de sua criação diante da câmara, no papel de espectadores.

Além da observação de Rouch acerca de que “thanks to feedback, the anthropologist is no longer an entomologist observing his subject as if it were an insect (putting it down) but rather as if it were a stimulant for mutual understanding (hence dignity)” (Rouch, 1995:96), a inclusão desses momentos de feedback no próprio corpo do filme também entra como momento de reflexividade que, aliás, faz parte da idéia de jogo. Anna Grimshaw enfatiza a idéia da noção de jogo com que Rouch constrói seus filmes, sendo que o próprio cineasta seria um jogador: ele é provocador, ele sorri abertamente, ele se diverte. Assim também, aos personagens é oferecida a chance de serem jogadores, e a audiência também é convidada a participar (Grimshaw, 2001, p. 118-9).

Neste aspecto, Sjöberg inova no modo como informa os espectadores sobre o processo de construção da ficção. Ele insere trechos de gravação em que registrou as combinações sobre a composição de determinadas cenas.

⁴ Trata-se da cena de quando no passeio ao navio atolado à beira da praia, Alain se desentende com Jean Claude – dois dos estudantes brancos – e se atira ao mar, sua morte sendo sinalizada com uma longa seqüência de imagens violentas das ondas do mar chocando-se contra o navio, acompanhadas pelos fortes estrondos que produzem.

Esse é o caso quando Bibi, que faz a Zilda em *Transfiction*, propõe que se apague a luz para finalizar a cena em que recebe um cliente em sua casa; também é o caso quando, por exemplo, o ator que representa o papel do locador que nega locar o imóvel a Zilda (demonstrando o preconceito a transsexuais) aparece numa espécie de ensaio da cena, propondo ao grupo: “digo: ‘o imóvel já foi alugado’, algo por aí”; ou, ainda, quando o próprio Sjöberg pergunta a Fábía, que faz a Meg: “E como vamos terminar isso?”, seguindo-se a proposta dela: descreve como entrará em sua casa pelo portão, depois pela porta, finalmente entregando uma rosa para seu marido. Estas cenas preparam o espectador para assistir, logo em seguida, as cenas tal como foram finalizadas, fornecendo alguns indícios de como foram elaboradas e combinadas previamente. Elas também apresentam de forma mais enfática do que no caso de *La pyramide humaine* a presença do antropólogo, o qual, mesmo sem aparecer, é subentendido como o interlocutor no papel de *cameraman*, a quem se deve explicar as ações para que posicione a câmera da melhor forma; ou aquele que “provoca”, quando pergunta como vai terminar. Assim, o antropólogo não aparece somente no começo e no fim, responsável por introduzir a proposta do filme e concluí-la, como Rouch faz em *La pyramide humaine*, mas se mostra mais presente durante todo o processo de criação.

A PRESENÇA DO ANTROPÓLOGO ATRAVÉS DO TEXTO ESCRITO E FALADO

Nas mesmas imagens iniciais a que me referi anteriormente, e que estou chamando de “negociação entre antropólogo e demais atores-sujeitos” tanto Rouch como Sjöberg fazem uso de cartelas com as quais procuram definir a proposta da etnoficção. Em *La pyramide humaine* uma cartela prepara o espectador: “Ce film est une experience que l’auteur a provoquée dans un group d’adolescents noirs e blancs. Le jeu étant déclenché, l’auteur s’est contenté d’en filmer le déroulement”. Também sua voz apresenta o filme como uma proposta de “refletir a realidade” através da improvisação espontânea. Ao final do filme sua voz também se faz presente ao comentar, entre outras

coisas, que “se passou qualquer coisa em torno da câmera”, e que o termo racismo não tinha mais nenhum sentido para aqueles que participaram do filme.

No momento introdutório de *Transfiction* Sjöberg também faz uso de duas cartelas que procuram definir o sentido de etnoficção, alertando para a improvisação como sendo sua estrutura básica. Somente então se desenrolam as informações que apresentam o filme. Entretanto, com exceção da resposta que dá à pergunta inicial que Bibi e Fábria lhe fazem sobre a proposta da etnoficção, sua voz apenas retornará quando pergunta a Fábria, que interpreta Meg, como propõe que o filme acabe. Em lugar de fazer um maior uso da voz do antropólogo como elemento esclarecedor ou orientador na experiência de recepção, Sjöberg aparece mais como a figura provocadora na construção das cenas – explicitando mais a interação entre antropólogo e atores-sujeitos no processo de construção criativa. Mesmo oculto, ele está presente ao acompanhar as propostas de organização das cenas. Sua aparição final é surpreendente: em vez das palavras finais *à la* Rouch, os créditos do filme dividem o espaço da tela com o processo de transformação da sua imagem sob as mãos habilidosas de Fábria na arte da maquiagem. Assim, a extinção de sua barba marca a primeira etapa dessa transformação, que é concluída com a prova das perucas e a pose final para a câmera.

Essa última imagem por si só é muito significativa do encontro etnográfico, mas aqui isso se dá no âmbito específico do trabalho com a imagem, assim como também pelo caráter compartilhado que o processo da construção da etnoficção implica. No primeiro caso, testemunhamos a transformação de Sjöberg através dos padrões de beleza do universo *transgendered* que buscou conhecer. Ele se torna o outro no tratamento de sua imagem tal como aparece na tela, submetendo-se a um saber fazer dominado por Fábria. Acaba experimentando a transformação da imagem corporal na dimensão em que ela é valorizada enquanto objeto de uma preocupação fundamental na construção da identidade travesti ou transsexual.

No segundo caso, pergunto-me sobre o poder desta última seqüência de imagens para evocar a dimensão compartilhada do trabalho de construção conjunta que a etnoficção enseja. Lembrando tanto a dimensão de insegurança

provocada pelo uso da improvisação, do “risco de perder o controle” sentido tão profundamente por Sjöberg, que obriga o antropólogo-cineasta a se deixar ser conduzido por seus colaboradores; como também o sentido que o cinema pode tomar enquanto veículo democrático, tal como Sztutman lembra a importância com que Rouch o considerava:

“... partindo do pressuposto de que os ‘filmados’, então objeto de pesquisa etnológica, não lêem, mas vêem, podendo opinar sobre o produto realizado graças às suas presenças. Reside assim a proposta de um permanente ‘etno-diálogo’, tendo em vista que o conhecimento do observador não deve ser produto de um segredo roubado, mas de um processo contínuo de troca” (Sztutman, 1997, p. 28).

Enfim, a presença do antropólogo na etnificação parece sofrer de um grau bastante significativo de descaracterização enquanto posição de autoridade. Aos atores-sujeitos é reservado um grande poder de decisão, de forma que as irrupções do antropólogo se fazem mais num caráter de provocação mesmo do que de uma figura mais forte na organização das representações, tal como se costuma verificar no formato do documentário. Neste sentido a etnificação parece levar ao máximo o caráter compartilhado da proposta dos filmes de Rouch.

Segundo Grimshaw (2001, p. 119), a câmera de Rouch se constitui como agente transformador, tornando-se parte do corpo do cinegrafista. Para Rouch a câmera se torna um agente ativo de investigação, e seu portador pode tornar-se um interrogador do mundo. O próprio Rouch nomearia este método de pesquisa pelo termo provocação. Como coloca Sjöberg, o processo de filmagem de Rouch caracteriza-se enquanto descoberta, já que a narrativa se caracteriza enquanto algo que é constituído concomitantemente ao longo do próprio fazer. Rouch usava a câmera para criar *cinéprovocations*: a câmera se tornava um catalisador que fazia as coisas acontecerem. No processo de *ciné-trance* ele não distinguia entre a câmera, seu ambiente e ele próprio (Sjöberg, 2006a, p. 3).

O CARÁTER SUBJETIVO ATRAVÉS DA DIMENSÃO EMOCIONAL: A “VERDADE ESCONDIDA”

La Pyramide Humaine termina com um forte clima de mal-estar provocado pela crise desencadeada pela morte de Alain – fato que faz explodir, a partir do alto grau de tensão criado, as ambigüidades surgidas com as relações de Nadine com os rapazes, tanto brancos como negros. A situação põe em suspenso as relações alegres e amistosas entre os amigos, mostrando-os solitários, prostrados e mergulhados em desalento profundo, ao mesmo tempo que desamparados pela separação que representa a partida de Nadine. Esta externaliza, à entrada da aeronave, lágrimas de profunda dor que até então pareciam impossíveis na atitude *blasé* com que se portara ao costurar inconseqüentemente a rede de expectativas amorosas frustradas. Neste ponto alto ao final do filme, ouve-se a voz de Denise – uma das alunas negras – na cena em que caminha em uma rua na companhia de outros três colegas (conformando a imagem de um grupo equilibrado entre negros e brancos). Ela lembra um ditado africano que dizia: “Quando se conhece a qualidade de alguém, nós o conhecemos somente. Quando se conhece seu defeito, você o ama verdadeiramente”.

Ao final de *Transfiction* também se apresenta uma cena de forte tensão emocional que faz culminar o tema do preconceito construído sobretudo nas cenas de recusas de emprego e de locação de imóvel sofridas pela personagem Zilda; e também pelos relatos contundentes de Meg acerca de sua expulsão da escola depois de uma briga com um colega que há muito a perseguia por ser afeminada. A referida cena mostra a feição atormentada de Meg ao sentar-se na calçada depois de um exercício de corrida; seu tormento a acompanha desde as cenas em que expressa seu incômodo com o “modo como as pessoas me olham diferente”. Ali sentada, divisa três adolescente com cadernos escolares nas mãos fazendo brincadeiras uns com os outros enquanto se aproximam do lugar em que Meg se encontra. Sua aparência transtornada se combina com a despreocupação dos estudantes de tal forma que é criada uma tensão em torno da iminente hostilidade que o espectador acaba prevendo. Esta não acontece efetivamente, mas fica subtendida. Enquanto mostra a cena dos estudantes se afastando no mesmo comportamento de antes, sem

aparentemente darem maior atenção a Meg, o pensamento desta – que se ouve em *voice-over* – aponta para a transformação: “O mundo não vai mudar, as pessoas não vão mudar, nada vai mudar. Os outros não vão mudar: eu é que tenho que mudar! A única coisa que pode mudar sou eu!”. Uma cena emocionante que, enquanto transformação, se combina com a imagem seguinte em que Zilda chega ao aeroporto para partir rumo a Paris, tendo aceitado a proposta de um de seus clientes, com quem viveria, então, um grande amor na cidade com que tanto havia sonhado; representando o fim de seus problemas com as dificuldades por que passava em sustentar sua vida com a prostituição.

Soluções distintas: mudar “por dentro” e mudar de lugar; as quais, na verdade, relacionam-se a problemas e conflitos distintos vividos pelas personagens. Certamente aí se encontra uma amostra da riqueza da produção fílmica enquanto material de análise, quando a própria lógica da criação ficcional faz emergir o que de outra forma seria difícil de acessar – a “verdade escondida”, referida por Rouch.

Assim como Denise em *La pyramide humaine*, aqui é Meg que fecha poeticamente o filme depois de responder a Sjöberg como sugere acabar o filme: entregaria uma rosa a seu marido. De forma segura e enfática se descompromete em tornar mais clara a mensagem da qual a imagem da oferta da rosa deveria, segundo ela, se encarregar por si mesma: “A gente não entende tudo. E se os telespectadores não entender... problema deles! Afinal de contas, a gente não entende tudo. Ahh?! ... Veja bem: nós não estamos aqui pra entender as coisas. Essa é a verdade”. A expressão aliviada de Meg – tendo mudado do tormento para uma condição de segurança e de alegre tranquilidade – faz com que aqui, da mesma forma, caiba perfeitamente a observação de Rouch ao final de *La Pyramide*: “Alguma coisa se passou em torno da câmera”.

Este algo parece ter a carga emocional de algo trazido à toda numa forma que foge à idéia de controle que envolve o processo objetivo, ou de objetificação da realidade. As palavras de Sjöberg dizem muito sobre isso:

“Beside the actual production, the approach of improvised cinema exposed us to a discomfort of a more aesthetic

nature; the approach made me, and the participants, feel insecure. (...) Maybe the insecurity is the most challenging aspect of improvisational cinema. Well conducted improvisational cinema lets the participants' imagination free and gives access to what Rouch called the 'inner' or the 'hidden truth' of the culture. Informed by surrealism, kinopravda and Songhay religion, among other things, Rouch used the word 'truth' in a wide and poetic sense. His notion of 'truth' is central to his filmmaking and he returns to it in many different contexts. Until this day I can not really concretize what the poet and surrealist Jean Rouch actually meant the 'hidden truths' to be, but there have been moments when the 'Pour quoi pas?' filmmaking truly has surprised me and given me a hint of what he might have meant" (Sjöberg, 2006b, p. 8-9).

A "verdade escondida" de que este autor fala tem seu ponto de partida na condição de objetividade referida por Rouch quando descreve o fato de se estar plenamente consciente da presença da câmera e do conhecimento que as pessoas têm dela. Entretanto, "From that moment, we live in an audio-visual galaxy: a new truth emerges, *cinema vérité*, which has nothing to do with normal reality. I would never talk that way to you had there not been a tape-recorder here..." (Yakin e Rouch, 1978, p. 7-8). Para Sjöberg (2006b) a busca da "verdade escondida" se traduz pela combinação entre a antropologia compartilhada, a atuação e o cinema improvisados, que criam um ambiente de liberdade, confiança e prazer levando os protagonistas a expressarem suas mais íntimas histórias e pensamentos. E segundo suas constatações, os momentos em que se depara com a "verdade escondida" costumam acontecer na maioria das expressões artísticas. A etnoficção seria apenas um dos métodos de encontrá-la e fazer uso dela (Sjöberg, 2006b, p. 9).

A forte carga emocional das cenas referidas acima de fato evoca a idéia da força daquilo de que se trata, do que é difícil de falar sobre, e que busca outras formas de expressão para se fazer presente. O trabalho com a imagem e com o som certamente viabiliza a percepção daquilo que não pode ser contido na abstração e extravasa o significado para atingir o campo dos

sentidos. A questão evoca o pensamento de MacDougall (2006) sobre o fato de que a experiência consciente envolve muito mais do que o tipo de pensamento geralmente tido como algo semelhante à linguagem – como processo de raciocínio. Como afirma o autor, nossa experiência consciente “is made up of ideas, emotions, sensory responses, and the pictures of our imagination” (MacDougall, 2006, p. 1-2). A expressão poética das imagens referidas acima de fato configuram teores emocionais que carregam com grande intensidade aspectos subjetivos relacionados às experiências as quais os atores-sujeitos revelam para o olho mecânico da câmera, divertindo-se com as provocações à que são submetidos.

É significativa a observação de Grimshaw (2001, p. 90) quando se refere ao projeto de Rouch como altamente idiossincrático e fundado na intuição, características próprias da subjetividade. De fato, pode-se constatar que a disposição de se permitir “sentir” antes de “saber” tem como consequência inerente uma maior disposição a enfrentar a condição de se estar em risco diante do ambíguo e do incerto, fora do espaço da estabilidade convencional das categorias. Neste ponto vale lembrar as palavras com que MacDougall (2006, p. 2), ainda que desenvolvendo uma discussão mais específica⁵, problematiza a tensão entre significado e percepção:

“As we look at things, our perception is guided by cultural and personal interests, but perception is also the mechanism by which these interests are altered and added to. There is thus an interdependency between perception and meaning. Meaning shapes perception, but in the end perception can refigure meaning, so that at the next stage this may alter perception once again”.

⁵ MacDougall aponta a dificuldade do *olhar* perceber a dimensão da experiência, uma vez que é guiado pelo significado: “Meaning is what imbues the image of a person with all we know about them. It is what makes them familiar, bringing them to life each time we see them. But meaning, when we force it on things, can also blind us, causing us to see only what we expect to see or distracting us from seeing very much at all” (2006, p. 1).

A improvisação, a dimensão do jogo e da provocação – elementos que não são enfrentados sem sofrimento pelo antropólogo e pelos atores-sujeitos – parecem ser elementos que viabilizam a emergência de dimensões da experiência consciente conduzindo à extrapolação dos limites do significado, permitindo uma aproximação com a experiência.

CONCLUSÃO

Pensar a contribuição da etnoficção enquanto modo de representação implica antes de tudo em reconhecer o modo específico pelo qual o caráter ficcional pode permitir acessar aspectos significativos da vida dos sujeitos pesquisados. Os aspectos destacados dos filmes analisados são importantes para se compreender os mecanismos que permitem emergir aquilo que de outra forma não seria revelado – o que Sjöberg chama de “verdade escondida”.

Em primeiro lugar, a proposta de improvisação desestabiliza a condição da relação entre antropólogo-cineasta e atores-sujeitos da pesquisa não apenas no que se refere à situação de relativa insegurança que aquele tem que compartilhar com os sujeitos da pesquisa no processo de criação; mas também no que se refere ao próprio rompimento formal e também simbólico que a proposta ficcional estabelece com a representação realista da tradição do documentário.

Ao mesmo tempo o caráter reflexivo ao qual a etnoficção está comprometida permite a inserção dos espectadores no “jogo” caracterizado pela confiança (desestabilização da autoridade do antropólogo), liberdade e prazer (criação improvisada). A reflexividade torna clara ao espectador a dimensão do caráter de colaboração entre antropólogo e atores-sujeitos no processo de construção do filme. Essa condição parece justificar a idéia de que a etnoficção leva ao máximo o caráter compartilhado da proposta dos filmes de Rouch.

Finalmente, o aspecto emocional suscitado em determinadas cenas das etnoficções analisadas remete à idéia do poder evocatório que possuem no que diz respeito a aspectos da vida social que não são formulados de forma fácil; apontando a importância que esta abordagem tem para revelar superfícies

da realidade incapazes de serem tocadas de forma mais objetiva, tal como pensado numa perspectiva positivista que se atêm à “verdade dos fatos tais como eles ocorrem”.

ABSTRACT: In this work I suggest to research the ethnofiction production – which is a specific style of ethnographic film – in terms of the outcome of the ethnographic encounter. The idea is to emphasize the central role of the subjective dimension in the ethnofiction construction process. The association of the ethnofiction to a representation mode implies a specific relation between the anthropologist and the actors-subjects of the research. Through film analysis, as the present text is characterized, I establish some connections between the ethnofiction’s creation process and the theme on the anthropologist’s authority position in face of his subjects. For this purpose, I compare some scenes of the two ethnofictions under consideration: *La Pyramide Humaine*, by Jean Rouch (1961), and *Transfiction*, by Johannes Sjöberg (2007). This task points out the character of the relationship produced by the creative process: it is reflexive, improvised and shared.

KEYWORDS: ethnofiction, shared anthropology, ethnographic film

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- GRIMSHAW, A. The anthropological cinema of Jean Rouch In: *The ethnographer’s eye*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001, p.90-120.
- LOIZOS, Peter. Challenging documentation-realism: the early experiments by Jean-Rouch. In: Peter Loizos. *Innovation in ethnographic film*. Chicago: University of Chicago Press, 1993, p.45-66.
- MACDOUGALL, David. Introduction: Meaning and being. In: *The corporeal image*. Princeton: Princeton University Press, 2006, p.1-9.
- ROUCH, Jean. The câmera and man. In: Paul Hockings. *Principles of visual anthropology*. Berlin; New York, 1995, p.79-98.
- SJÖBERG, Johannes. The etnofiction in theory and practice. Part 1. *NAEA Network*, v.13.3a, p. 1-10, ago.2006a.

- SJÖBERG, Johannes. The etnofiction in theory and practice, part 2. *NAFA Network*, v.13.4a, p. 1-13, dez.2006b.
- SZTUTMAN, Renato. Jean Rouch: um antropólogo-cineasta. In: Silvia Caiuby Novaes et al. (orgs.). *Escrituras da imagem*. São Paulo: Edusp; Fapesp, 2004, p.49-62.
- SZTUTMAN, Renato. Jean-Rouch e o cinema como subersão de fronteiras. In: *Sexta Feira. Antropologia artes humanidades*. São Paulo: Pletora, n.1, p. 23-30, 1997.
- SZTUTMAN, Renato e SCHULER, Evelyn. A louca maestria de Jean Rouch (entrevista). In: *Sexta Feira. Antropologia artes humanidades*. São Paulo: Pletora, n.1, p. 12-22, 1997.
- YAKIR, Dan e ROUCH, Jean. "Ciné-transe": the vision of Jean Rouch: an interview. *Film Quarterly*, v.31, n.3, p. 2-11, 1978.

FILMOGRAFIA

- Transfiction*, Johannes Erik Sjöberg, 2007, 88 min.
- LaPyramide humaine*, Jean Rouch, 1961, 57 min.