

# A EXPERIÊNCIA DA IMAGEM NA ETNOGRAFIA

ORGANIZADORES

ANDREA BARBOSA

EDGAR TEODORO DA CUNHA

ROSE SATIKO GITIRANA HIKIJI

SYLVIA CAIUBY NOVAES

## Coleção Antropologia Hoje

*Conselho Editorial* José Guilherme Cantor Magnani  
(diretor) – NAU/USP  
Luiz Henrique de Toledo – UFSCar  
Renata Menezes – MN/UFRJ  
Ronaldo de Almeida – Unicamp/Cebrap  
Luis Felipe Kojima Hirano (coord.) – FCS/UFG

Copyright do texto © dos autores

Nesta edição, respeitou-se o novo Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa.

*Direção*

Mary Lou Paris

*Assessoria*

Dominique Ruprecht Scaravaglioni

*Preparação e Revisão*

Luciana Araujo

*Projeto gráfico*

Antonio Kehl

*Capa*

Antonio Kehl

sobre *Flagged Pavillon*, Paul Klee, 1927

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Vagner Rodolfo CRB-8/9410

---

E96 A experiência da imagem na etnografia / Andréa Barbosa ...  
[et al.]. – São Paulo : Terceiro Nome, 2016.  
335 p ; 16cm x 23cm.

ISBN: 978-85-7816-197-2

1. Etnografia. 2. Fotografia. I. Barbosa, Andréa. II. Título.

2016-259

CDD 390

CDU 39

---

Índice para catálogo sistemático:

1. Etnografia 390

2. Etnografia 39

Todos os direitos desta edição reservados à  
EDITORA TERCEIRO NOME  
Rua Prof. Laerte Ramos de Carvalho, 133  
Bela Vista - São Paulo (SP) - 01325-030  
www.terceironome.com.br  
contato@terceironome.com.br  
fone 55 11 32938150  
Vendas: info@wmfmartinsfontes.com.br

# Etnoficção: uma ponte entre fronteiras<sup>1</sup>

ALEXANDRINE BOUDREAU-FOURNIER

ROSE SATIKO GITIRANA HIKIJI

SYLVIA CAIUBY NOVAES

*Só se documenta aquilo de que não se participa.*

Arthur Omar

Essa frase tomada como epígrafe aplica-se bem à Enciclopédia do Instituto do Filme Científico, de Göttingen, na Alemanha, cujos autores realizaram, entre 1956 e 2010, filmes nas mais diversas áreas da ciência e apresentados sob a forma de verbetes enciclopédicos. Há, nesses filmes, uma concepção de ciência que não vê grande diferença entre a descrição do sistema de circulação do sangue e o acontecimento de um ritual. Nos verbetes dessa enciclopédia científica o filme é o instrumento principal da pesquisa, instrumento que para tais autores se iguala ao microscópio para o biólogo ou aos tubos de ensaio para os químicos. Neste sentido, interações sociais são de algum modo equivalentes à evolução de bactérias ou à reação de elementos químicos.

Em 2000 foi publicada em português uma coletânea organizada por Claudine de France: *Do filme etnográfico à antropologia fílmica* que, de certo modo, parece seguir os mesmos princípios adotados por Göttingen. Claudine de France

---

<sup>1</sup> Este artigo é resultado de pesquisa desenvolvida junto ao GRAVI - Grupo de Antropologia Visual da USP, no âmbito do projeto temático “A Experiência do Filme na Antropologia”, financiado pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), processo n. 2009/52880-9 e do projeto “Images and Sound Making: A Comparative and Collaborative Approach to Visual Anthropology”, que contou com apoio da University of Victoria e da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, processo FAPESP 2013/50222-0. Rose Satiko G. Hikiji e Sylvia Caiuby Novaes são pesquisadoras do CNPq.

está ligada à Universidade Paris X em Nanterre e essa coletânea tem como objetivo estabelecer os cânones de uma antropologia fílmica. Como se dá a pesquisa nas diversas áreas das ciências sociais e, em especial, na antropologia? Pesquisamos: observamos, anotamos no caderno de campo, entrevistamos, colhemos informações aqui e ali, focando uma temática previamente definida. Planejamos nossas observações, os dados a serem colhidos. Buscamos interpretações e checando-as por meio de novos dados de campo, avaliamos se o foco escolhido é adequado. Esta é a forma tradicional de pesquisa.

Algo parece mudar quando um novo recurso é introduzido: a observação fílmica. Se a observação direta da realidade sensível é mediada pela linguagem, que se interpõe entre o olhar e o pensamento, “a observação fílmica, apesar de não totalmente liberada da linguagem – longe disso – possui a vantagem, em relação à observação direta, de conferir a seu resultado, o observado fílmico, um *status* de referência epistemológica mais legítimo, sob vários aspectos, que aquele conferido à observação direta”, como afirma Claudine de France (2000, p. 19), no artigo que introduz a coletânea. Mas não é só isso. A antropologia fílmica traz ainda a possibilidade de aliar a dimensão sensível – associada à imagem – ao inteligível que a ciência domina.

Dito assim parece mesmo o melhor dos dois mundos. Mas o que os cinco artigos reunidos nesta coletânea trazem está bem longe disso. Por uma razão muito simples. Todos eles estão ainda muito ligados a uma concepção de etnografia ultrapassada, uma enorme distância entre o sujeito que pesquisa e os sujeitos pesquisados, vistos como objetos, hiperdescritiva, onde se supõe a possibilidade de uma total objetividade, e os fatos sociais são literalmente tratados como coisa. As exigências de realismo do filme etnográfico para estes autores não são em nada diferentes daquelas do filme científico. Quanto mais simples o objeto, mais será submetido à rígida lei da microdescrição.

Espantoso é que um dos maiores nomes do cinema documentário francês – Jean Rouch – pareça tão afastado de seus contemporâneos na Paris X-Nanterre. Apesar de anteceder-los cronologicamente, Rouch está anos à frente destes autores. Sabemos, todos os pesquisadores, o quanto as notas de campo são reordenadas, reagrupadas e cruzadas para que os dados possam “fazer sentido”. Não passa pela cabeça de um pesquisador apresentá-las na ordem em que foram colhidas. No entanto, algumas escolas do filme etnográfico insistem na sequência cronológica das tomadas, no “realismo” que pode chegar a impedir uma iluminação mais adequada, na recusa à utilização de efeitos sonoros.

Rouch sempre teve total liberdade com seus filmes. Manipulava as sequências, para criar não um filme de pesquisa, mas uma verdadeira obra cinematográfica.

fica, sabia bem fazer uso do transe que o próprio ato de filmar provocava. A entrevista com Jean Rouch, no final desta coletânea é, com certeza, o que de mais interessante estes autores nos trazem. Rouch fala sobre a inserção dos comentários nos filmes, que eram sempre feitos de modo improvisado, a partir da projeção das imagens para os próprios protagonistas. Gravava assim os comentários feitos “na imagem” e as vozes eram então pós-sincronizadas, numa época em que o som sincronizado não era ainda possível. “Aqueles que fazem filmes querem ter um tom objetivo. Os eruditos é que falam. Os eruditos não têm coração” (ROUCH, 2000, p. 127), diz sabiamente o mestre Rouch. Criador do que ele mesmo denominou de antropologia compartilhada, Rouch foi provavelmente um dos antropólogos mais criativos no uso e produção de imagens em nossa disciplina. Visionário, por paradoxal que possa parecer, não via uma nítida distinção entre filmes documentários e filmes de ficção.

É bem possível que a distinção entre ficção e realidade seja uma invenção típica das sociedades ocidentais. Certamente essa oposição não existe no mundo ameríndio, onde os sonhos, ou os transe dos xamãs não se caracterizam como uma não realidade. Distinções ou fronteiras entre ficção e realidade – esse é um tema que parece continuar a animar a discussão de cineastas e teóricos do cinema. Vejamos alguns autores que tem uma posição da qual nos aproximamos. Commoli, por exemplo, “insiste na relação particular entre as imagens (e os sons) e a cena profílmica, sob o modo do que ele denomina *inscrição verdadeira*, isto é, essa ligação indissolúvel – permitida e testemunhada pela máquina do cinema – entre o discurso, os corpos filmados e o lugar onde os eventos ocorrem. A *inscrição verdadeira* concerne a duração partilhada entre quem filma e quem é filmado, de tal modo que o tempo do filme se compõe com o tempo do mundo, que sempre deixa seu vestígio nas imagens, nos sons e nas falas” (CAIXETA & GUIMARÃES, 2008, p. 44).

Para Commoli, esses são os filmes que se fazem *sob o risco do real*. Trata-se de um cinema que não se afasta da singularidade dos sujeitos reais e de sua subjetividade. Um cinema que “vai de encontro ao mundo, que se realiza como práxis, forjando-se a cada passo, ‘esbarrando em mil realidades que, na verdade, ele não pode nem negligenciar nem dominar” (id., *ibid.*, p. 33). A dificuldade de sua “escritura” vem do fato de que sendo relação, o documentário destitui aquele que filma de toda e qualquer soberania.

Se essa é a grande dificuldade do documentário – a impossibilidade de soberania por parte do diretor, acreditamos que pode igualmente se transformar em um de seus pontos mais fortes e positivos, se temos em mente filmes contemporâneos feitos por antropólogos que desejam a imersão em um universo outro

por meio do cinema. Por uma razão muito simples: a não soberania do diretor implica necessariamente um espaço de liberdade de atuação para aqueles que são filmados e mais: implica colaboração entre quem filma e quem é filmado.

Neste artigo nos debruçamos sobre uma experiência recente – a realização de uma etnoficção por três antropólogas no universo do funk em Cidade Tiradentes, periferia da cidade de São Paulo. Nosso objetivo é aqui refletir sobre essa experiência no contexto de uma antropologia que se realiza por meio da colaboração com nossos interlocutores nesse universo e que apresenta como resultado não um filme documentário, mas uma etnoficção. A experiência de realização desse filme nos mostrou que a ficção, e mais especificamente a etnoficção, pode ser uma excelente estratégia narrativa e um caminho epistemológico para a antropologia. Não se trata de esmiuçar as fronteiras entre documentário e ficção, se elas existem ou não, e sim de pensar a ficção no contexto de uma das disciplinas das ciências sociais – a antropologia.

### Por que etnoficção? *Pourquoi pas?*

Jean Rouch é a principal referência para quem se arrisca a transitar na fronteira. Antropólogo-cineasta, percebe no cinema um meio de compartilhar a antropologia, não apenas com seus pares na Sorbonne, mas com seus amigos africanos. Entre o ofício do antropólogo e a tarefa do cineasta,<sup>2</sup> Jean Rouch nunca aceitou a separação rígida entre arte e ciência, pelo contrário, via no cinema a única possibilidade para sua antropologia.

Em suas pesquisas entre os Songhay, os Dogon e os Bambara, o cinema é sempre chamado como meio de criação de diálogo com a população estudada. Tal preocupação resulta em um projeto inédito que alia as inovações técnicas e estéticas do “cinema direto”, com a câmera na mão e o som sincrônico, ao projeto ético e epistemológico da “antropologia compartilhada” (SZTUTMAN, 2004).

Stoller batizou o método de Rouch com o nome do barco em que seu pai, o meteorologista Jules Rouch, viajou em expedições pela Antártida no início do século XX: *Pourquoi pas?* [*Por que não?*]. Com isso, afirma a presença do improvisado na pesquisa de campo e na filmagem do realizador, além de evocar uma conexão genealógica curiosa! (STOLLER, 1992, p. 37). É com sua imaginação e seu espírito aventureiro e subversivo que Rouch recusa a estabilidade

---

<sup>2</sup> Sztutman (2004, p. 50) comenta depoimento de Rouch, em que afirma, aos 82 anos, a antropologia como ofício e o cinema como “tarefa necessária”.

das categorias convencionais, como branco/negro, irracional/racional, campo/cidade, verdade/ficção, África/Europa (GRIMSHAW, 2001) e subverte as fronteiras<sup>3</sup> 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, 1994, pp. 96-97; trad. nossa<sup>4</sup>)

O que resulta desse cinema é a queda de “todo o jogo das oposições regradas (confortáveis, falsas) pelo qual, desde o eixo inaugural Lumière-Méliès, eram pensadas as categorias documentário, ficção, escrita, improvisação, naturalidade, artifício etc.” (FIESCHI, 2010, pp. 19-20).

Em seus primeiros filmes, Rouch registra ritos, costumes e técnicas dos povos do Níger. Mais tarde, diria que tais cerimônias ou técnicas comportam já sua própria *mise en scène*,<sup>5</sup> daí seu interesse excepcional para o filme etnográfico. A característica deste cinema rouchiano é sua constante *invenção*, que se dá no desenrolar do filme, que acompanha o ritual; o roteiro só é fixado pela ordem do cerimonial. Cinema que “não pode ser escrito previamente, tributário que é do acontecimento, do instante, do lugar” (id., *ibid.*, p. 22).<sup>6</sup>

Após alguns documentários<sup>7</sup> ainda filiados a uma “forma relativamente clássica de testemunho” (id., *ibid.*, p. 25), já surge nos filmes dos anos 1950 “a evidência de uma poética” (id., *ibid.*). Perturbadora, em *Os mestres loucos* (1954-55),<sup>8</sup> provocadora e reflexiva em *Eu, um negro* (1957-58), de matriz surrealista, que

<sup>3</sup> Título, aliás, de um filme realizado por pesquisadores do Laboratório de Imagem e Som em Antropologia (LISA-USP), que é um exercício reflexivo sobre a obra do autor: *Jean Rouch, subvertendo fronteiras* (Ana Lúcia Ferraz, Edgar T. da Cunha, Paula Morgado e Renato Sztutman, 2000).

<sup>4</sup> No original: “For me, as an ethnographer and filmmaker, there is almost no boundary between documentary film and films of fiction. The cinema, the art of the double, is already a transition from the real world to the imaginary world, and ethnography, the science of thought systems of others, is a permanent crossing point from one conceptual universe to another: acrobatic gymnastics where losing one’s footing is the least of the risks”.

<sup>5</sup> Rouch (1968, p. 454, apud FIESCHI, 2010, p. 22). Mateus Araújo Silva chama a atenção para o tratamento que Rouch dá aos ritos de possessão entre os Songhay e aos ritos funerários Dogon, “tratados de modo a salientar sua dimensão teatral” (2010, p. 68).

<sup>6</sup> Fieschi (2010) refere-se aqui aos filmes de Rouch realizados no início dos anos 1950, como *Les Fils de l’eau* (1952/8), *Yenendi, les hommes que font la pluie* (1951).

<sup>7</sup> Como *Les Magiciens de Wanzerbé* (1948-49).

<sup>8</sup> Sobre este filme, ver Fieschi (2010, pp. 26-27), Gonçalves (2008) e Sztutman (2009), por exemplo.

valoriza o sonho e o desejo, por meio da improvisação “metódica e delirante” (id., ibid., p. 32) experimentada em odisséias inventadas coletivamente, como *Jaguar* (1954-67).

De toda a sua produção, cerca de 140 filmes<sup>9</sup> realizados entre os anos 1946 e 2004 (quando morre, em um acidente de carro no Níger), a maioria na África Ocidental, alguns dos que se tornaram mais conhecidos são *Eu, um negro, A pirâmide humana* (1959-60) e *Jaguar*. Esses filmes são mencionados como as etnoficções de Rouch, termo que passará a definir parte da obra do autor, apesar de não ter sido por ele cunhado; Rouch sugerira “*ciné-fictions*” [cineficções] ou ainda “*science fictions*” [ficções científicas] (HENLEY, 2010, p. 74).<sup>10</sup>

Em *Eu, um negro*, Rouch nos apresenta um grupo de adolescentes africanos de Treicheville, bairro popular de Abidjã, então capital da Costa do Marfim. Eles são operários, jornaleros e fazem biscates. Nós os descobrimos no seu cotidiano, no trabalho ou nas horas vagas. Bastante influenciados pelos mitos do cinema, se autodenominam Eddie Constantine, Edward G. Robinson, Tarzan. Eles narram suas histórias a partir de suas personagens, personagens que nas palavras de Gonçalves “davam conta de sua própria existência”, falando de si a partir de um outro.

Essa condição da etnografia, de se ter acesso ao mundo do outro pela palavra do outro sobre si próprio e sobre quem lhe pergunta como é o seu mundo, dá à etnografia a confiança de tomar o que as pessoas imaginam como sendo uma verdade, isto é, a verdade da etnografia. (GONÇALVES, 2008, p. 115)

Verdade construída a partir de um descentramento, “um tecido de monólogos se unindo em uma única via feita de uma soma de diferenças” (FIESCHI, 2010, p. 29). Estranha polifonia produzida pelos amigos de Rouch, que interpretam jovens imigrantes, imaginando-os a partir de suas próprias vidas, mas também das referências que o cinema lhes oferecia: o agente federal norte-americano, o campeão mundial de box. O que resulta desta cine-etnografia é a “mistura indissociável” (id., ibid.) que liga condutas, sonhos e discursos subjetivos.

<sup>9</sup> Não há uma contagem definitiva dos filmes de Rouch. Esse número é citado por Maxime Scheinfeigl, em uma das primeiras publicações integrais sobre o autor, lançada em Paris em 2008.

<sup>10</sup> Kelen Pessuto (2015), em seu relatório de qualificação para doutorado, chama a atenção para a origem enigmática do termo etnoficção: apesar de sua associação à obra de Rouch, o termo não foi criado pelo autor, mas teria sido utilizado para descrever alguns trabalhos do próprio Rouch e de outros cineastas, como Luc de Heusch, por críticos de cinema. As fontes de Kelen são Sjöberg (2009) e Henley (2010). Kelen chama a atenção ao trabalho de Stoller (1992) que classifica como etnoficções, além das obras acima citadas, os filmes *Petit à Petit* (1969), *Babatou, les trois conseils* (1975) e *Cocoricó, monsieur Poulet* (1974).

O filme demonstra de forma etnograficamente densa, através de sua narração dramática, a dificuldade da migração, os desejos, as frustrações, os valores que estão em jogo quando se é estrangeiro, o viver em um outro país e, sobretudo, enfrentar naqueles dias a urbanização da África. (GONÇALVES, 2008, p. 113)

Peter Loizos (1993) nota que Rouch sinaliza um rompimento com a reportagem e o documentário ao trabalhar com personagens que improvisam. Diz Rouch a respeito de *Eu, um negro*: “Sugeri que eles fizessem um filme no qual pudessem desempenhar os seus próprios papéis, onde eles tivessem o direito de fazer e dizer qualquer coisa” (1993, p. 50; trad. nossa<sup>11</sup>). Estratégia que, segundo Loizos, foi absolutamente adequada para retratar, numa improvisação projetiva, a vida de jovens migrantes do Níger que conseguiam trabalho ocasionalmente em Abidjã e sonhavam com uma vida melhor, com uma mulher, uma casa e um carro.

Em *A pirâmide humana*, Rouch propõe a um grupo de jovens, brancos e negros, que interpretem papéis de estudantes em uma escola de Abidjã. Não ficamos sabendo se as posições que os personagens assumem (que envolvem relações entre brancos e negros, marcadas por tensões e preconceitos) são as mesmas que as pessoas que os interpretam afirmariam na “vida real”. A possibilidade de agir *como se* fosse um outro permite que questões delicadas sejam tratadas de forma mais livre, talvez *mais perto da realidade*. Gonçalves (2008, p. 117) destaca uma reflexão do próprio Rouch em depoimento no filme *Mosso mosso: Jean Rouch comme si* (1998), de Jean-André Fieschi:

[...] aprendi com os Dogon uma regra incrível, que se transformou na norma da minha vida, que é “fazer de conta” como fazemos agora. “*Faire comme si*” “Fazer de conta” é... “Fazer de conta” que o que dizemos é verdade... os Dogon contam uma história que não aconteceu com eles, mas nas montanhas mandingas, há uns mil anos talvez. Eles fazem de conta que aconteceu no país Dogon. Eles dizem: “aqui se criou fulano, aqui desceu e morreu a raposa...”. Eles narram um mito que nunca aconteceu lá, mas foi em outro lugar, mas eles “fazem de conta”, e “fazendo de conta ficamos mais perto da realidade”.

Ana Lúcia Ferraz interpreta como *jogo de papéis* o que Rouch realiza em *A pirâmide humana*, e que ele próprio nomeou como psicodrama: “O *jeu de roles, role playing* ou psicodrama – modos de nomear a elaboração do duplo na representação de papéis para distanciar-se da experiência vivida e assim poder

<sup>11</sup> No original: “I suggested to them making a film in which they would play their own roles, where they would have the right to do and say anything”.

ver-se – instaura um trabalho lúdico no processo de formação da consciência” (FERRAZ, 2013, pp. 326-27).

Ferraz aproxima a abordagem psicodramática do interesse pelas “dimensões patéticas da vida humana” (id., *ibid.*, p. 327), distanciando-a, em Rouch, de uma abordagem terapêutica, que opõe normal e patológico:

No filme, o que prometia ser a problematização das relações interétnicas numa África que vive guerras anticoloniais, que se configuram como processos de independência nacional, torna-se o espaço para emergência do mais patético dos temas, as relações amorosas quando se é jovem e apaixonado. (id., *ibid.*, p. 329)

Apropriando-se da experiência de Rouch para pensar seu próprio trabalho com a etnoficção, Ferraz nota que mais do que uma reprodução do imaginário, a etnoficção traz a possibilidade da criação de “novas resoluções para dramas vividos e conflitos já experimentados. Surge a possibilidade de ensaiar o futuro [...]. Projetar devires, presentificando desejos ou revivendo a experiência difícil” (id. *ibid.*, p. 334).

Em seu doutorado em Teatro, na University of Manchester, Johannes Sjöberg também se aproxima da obra de Rouch para investigar se a improvisação combinada à observação participante poderia se constituir como um método de pesquisa etnográfica eficaz para abordar o universo dos transgêneros e travestis em São Paulo, combinando elementos da antropologia e do teatro (SJÖBERG, 2006). Sjöberg identifica então cinco aspectos na etnoficção de Rouch, que decide aplicar a seu próprio filme, *Transfiction* (2007): são filmes baseados em *métodos etnográficos de filmagem*, produzidos como *antropologia compartilhada*, em um espírito colaborativo e por vezes *reflexivo*, usando elementos de *filmagem improvisada* para se aproximar da *atuação improvisada*<sup>12</sup> de seus protagonistas (Id., 2008, p. 232).

Os métodos etnográficos na filmagem são bastante discutidos: um período extenso em campo, a equipe pouco numerosa, a câmera *na mão* e sob a batuta do próprio antropólogo-cineasta. A *antropologia compartilhada*, aqui já mencionada, passa também por técnicas específicas de realização, como o *feedback* por meio de projeções de trechos do filme em realização, discussão a partir destes (técnica inaugurada por Flaherty, que Rouch indica como uma de suas grandes inspirações – ao lado de Vertov) e debate sobre o roteiro do filme com os seus participantes. Sjöberg identifica a *reflexividade* principalmente

<sup>12</sup> Os grifos são do autor. No original: “*ethnographic filmmaking, shared anthropology, reflexive, improvised filmmaking e improvised acting*”.

na presença de Rouch em seus filmes e no uso das vozes que muitas vezes são conversas e narrações improvisadas gravadas a partir da projeção do filme sem a banda sonora. A *filmagem improvisada* se dá com a presença de Rouch no filme, na postura de uma cine-provocação – bem diferente de seus colegas anglo-saxões que defendiam a não interferência do realizador. Sem um roteiro definido, sem diálogos escritos, os atores também improvisam, construindo personagens a partir de suas próprias experiências.

*Transfiction* é uma etnoficção na qual as atrizes interpretam mulheres transexuais em São Paulo que convivem com memórias de abuso, com a intolerância e buscam formas alternativas à prostituição para viver suas vidas. Uma das atrizes, Fabia, era dona de um salão de beleza na periferia de São Paulo e a outra, Bibi, trabalhava como prostituta. Ambas estavam estudando teatro na companhia Os Satyros e participam do filme interpretando personagens que criam: Zilda e Meg. Para Sjöberg, a improvisação é o que permite a liberdade das protagonistas, que podem contar suas histórias a seu modo. Por vezes, Zilda, a personagem criada, funcionava para a atriz Bibi como uma oportunidade de “escapar de sua própria realidade”: Zilda servia à Bibi como um filtro que a protegia de suas próprias memórias de dor e sofrimento. A personagem também permitiu a descrição de ações que não poderiam ser mostradas sem o filtro da ficção, dado seu caráter ilegal ou constrangedor.

De certo modo, é possível dizer que na etnoficção, em que os personagens improvisam ao desempenhar seus próprios papéis, estamos mais próximos da realidade do que se estivéssemos entrevistando essas mesmas pessoas sobre sua vida. Na “Introdução” a uma coletânea sobre criatividade e improvisação cultural, afirmam os organizadores: “Não há roteiro para a vida social e cultural. As pessoas têm que se virar na medida em que seguem por ela” (HALLAM & INGOLD, 2007, p.1; trad. nossa)<sup>13</sup>.

Essa frase talvez resuma de modo claro a importância da improvisação dos personagens em uma etnoficção e o quanto essa pode ser estratégica para penetrar a realidade, como já queria Jean Rouch. “[...] a vida não escolhe seu caminho na superfície de um mundo em que tudo esteja fixado em seus devidos lugares, mas é um movimento por um mundo dinâmico” (id., *ibid.*, p. 12; trad. nossa<sup>14</sup>). Se a improvisação, como afirma Ingold, é inerente à vida social, é efetivamente complicado pensar sobre ela a partir de generalizações e abstrações como as que são enunciadas por entrevistados, num tipo de

<sup>13</sup> No original: “There is no script for social and cultural life. People have to work it out as they go along”.

<sup>14</sup> No original: “[...] life does not pick its way across a surface of a world where everything is fixed and in its proper place, but it’s a movement through a world that is crescent”.

comunicação que é no mínimo opaca, como muitos já disseram. A vida social é processo, em que as formas culturais são produzidas e reproduzidas, e não meramente replicadas ou transmitidas de geração a geração.

Antropólogos que produzem filmes dificilmente trabalham com atores profissionais. Nesse sentido, a etnoficção, ao abrir às personagens a possibilidade de desempenharem seus próprios papéis, ainda que de forma ficcional, possibilita um cenário em que o trabalho do antropólogo deve ser necessariamente colaborativo com os sujeitos que participam de seu filme.

Tanto no gênero literário, como no espetáculo teatral ou cinematográfico, é a personagem que realmente constitui a ficção. Não sendo descrição ou mero relato, o elemento humano é absolutamente essencial. Antonio Candido lembra que mesmo em Kafka o terrível não é a barata, “mas a lenta desumanização do inseto” (1968, p. 28). Seja na ficção, seja na etnoficção, o indivíduo está presente em sua individualidade mais concreta.

A ficção é um lugar ontológico privilegiado: lugar em que o homem pode viver e contemplar, através de personagens variadas, a plenitude de sua condição, e em que se torna transparente a si mesmo; lugar em que, transformando-se imaginariamente no outro, vivendo outros papéis e destacando-se de si mesmo, verifica, realiza e vive a sua condição fundamental de ser autoconsciente e livre, capaz de desdobrar-se, distanciar-se de si mesmo e de objetivar a sua própria situação. (id., *ibid.*, p. 48)

Vale a pena aqui mergulharmos um pouco mais na especificidade da ficção, para melhor entendermos as possibilidades da etnoficção como estratégia narrativa para antropólogos que fazem filmes. No romance, na peça teatral ou no filme, qualquer ficção que procurar imitar o real estará fadada ao fracasso. Como diz Candido, “o princípio que rege o aproveitamento do real é a modificação, seja por acréscimo, seja por deformação de pequenas sementes sugestivas” (id., *ibid.*, p. 67). Para o autor, “só há um tipo eficaz de personagem, a inventada; mas [...] essa invenção mantém vínculos necessários com uma realidade matriz” (id., *ibid.*, p. 69).

Por outro lado, a eficácia da ficção está ligada a sua verossimilhança, que por sua vez depende do funcionamento das personagens, de um critério estético de sua organização interna. Candido aponta uma questão óbvia, mas fundamental para aqueles antropólogos que querem desenvolver filmes de ficção: na vida tudo é praticamente possível, mas no romance (e diríamos, também nos filmes) a lógica da estrutura impõe limites mais apertados resultando, “paradoxalmente, que as personagens são menos livres, e que a narrativa é obrigada a ser mais coerente do que a vida” (id., *ibid.*, p. 76).

No caso da etnoficção, como os personagens desempenham papéis muito próximos daqueles de sua vida real, a verossimilhança está dada. O personagem não “imita” o que faz, apenas age naturalmente e improvisa diálogos em cena a partir de um plano prévio com o realizador do filme. Na etnoficção, os protagonistas do filme evidenciam para o próprio realizador suas formas específicas de comunicação, o modo como se vestem, seus relacionamentos interpessoais, seus sonhos e dissabores. Esse é um material precioso para qualquer antropólogo que queira mergulhar num universo outro, que dificilmente se conseguiria num filme documentário.

### *Fabrik Funk*<sup>15</sup>

A experiência das autoras deste artigo com a etnoficção concretiza-se com a realização de *Fabrik Funk*, um filme de 25 minutos, gravado em 2014 e finalizado em 2015. Neste trabalho, pudemos experimentar de forma radical a prática da etnoficção e da antropologia compartilhada. O cinema de Jean Rouch inspira nosso projeto, desde os primeiros contatos com os protagonistas do filme, alguns deles, parceiros em projetos audiovisuais desde 2005.<sup>16</sup> Com Daniel Hylario, *artista*, cabeleireiro afro e morador de Cidade Tiradentes, roteirizamos o filme e organizamos o dia a dia da produção. JC e Montanha – realizadores de audiovisual retratados em *Cinema de quebrada* (2008) e hoje sócios da Funk TV, uma das principais produtoras de clipes de funk em Cidade Tiradentes – encenaram seus próprios papéis no filme, além de colaborar no *casting*, indicando a MC Negaly para o papel principal.

Colaboração, criação coletiva, improvisação são alguns dos instrumentos colocados em ação em nossa etnoficção. O trabalho com atores que encenam suas próprias vidas – ou algo muito próximo a elas – permite a expressão de subjetividades, emoções, e de conhecimentos *encorporados* (*embodied*).<sup>17</sup>

<sup>15</sup> Algumas das reflexões aqui desenvolvidas foram apresentadas originalmente no artigo “Fabriquer le Funk à la Cidade Tiradentes, São Paulo: performance en ethnofiction”, na *Culture-Kairós, Revue d’Anthropologie des Pratiques Corporelles et des Arts Vivants* (no prelo).

<sup>16</sup> Rose Satiko realizou pesquisa com realizadores de audiovisual moradores nas periferias de São Paulo entre 2005 e 2008, que resultou no filme *Cinema de Quebrada* (2008), do qual JC e o coletivo Filmagens Periféricas, de Cidade Tiradentes, são protagonistas. Em 2009, conheceu Daniel Hylario, que protagoniza e passa a compor a equipe dos filmes *Lá do Leste* (2010), *A arte e a rua* (2011), co-dirigidos por Rose e Carol Caffé, e *Fabrik Funk* (2015), realização das autoras do artigo.

<sup>17</sup> Richard Schechner identifica na incorporação a “experiência como base do conhecimento nativo que é compartilhado por meio da performance”, “epistemologias e práticas nativas que realizam (*enact*) a unidade do sentir, pensar e fazer (2013, p. 39). Para Diana Taylor (2013, p. 10), as “práticas incorporadas (*embodied practices*) [...] oferecem um modo de conhecimento”.

A etnoficção revela-se meio de acessar experiências sensíveis e formas expressivas de forma muito particular.

A colaboração para a realização de *Fabrik Funk* também se dá entre as antropólogas brasileiras e a canadense, as autoras deste artigo, que se reúnem com o objetivo inicial de realizar um filme em conjunto para experimentar as possibilidades da troca e produção de conhecimento por meio da realização audiovisual antropológica.

Em nosso primeiro encontro, em Victoria, Canadá, em abril de 2014, elencamos possibilidades temáticas, levando em conta um pouco o histórico de nossas pesquisas. Alexandrine havia pesquisado o hip-hop e o reggaeton em Cuba em seu doutorado e pós-doutorado e demonstrou grande interesse em uma de nossas ideias, um filme sobre o Funk Ostentação, gênero que sabíamos estar em evidência na periferia de São Paulo, em especial no distrito de Cidade Tiradentes, onde Rose Satiko havia realizado pesquisas desde 2009 também sobre o universo do hip-hop. A familiaridade de duas das antropólogas com um universo artístico ligado à juventude – o hip-hop – forneceu uma base comum de diálogo, a partir da qual iniciamos o processo criativo.

Algumas semanas antes da chegada de Alexandrine a São Paulo, Rose encontrou-se com Daniel Hylario, morador de Cidade Tiradentes e importante interlocutor em suas pesquisas nesta localidade. O objetivo era saber deste pensador de Cidade Tiradentes mais a respeito de suas impressões sobre o funk. Em um shopping center, Daniel e Rose conversaram por horas sobre este estilo e as questões a ele associadas: consumo, juventude, gênero e sexualidade.

Ao ouvir a ideia do filme, Daniel expressou um certo desânimo com a produção de documentários (Daniel foi aluno das Oficinas Kinoforum de Realização Audiovisual, fez alguns documentários,<sup>18</sup> protagonizou outros, fez produção para cinema). Para Daniel, esta linguagem cinematográfica era vista com certo desinteresse pelos próprios moradores de sua comunidade. Neste momento, Daniel trouxe a ideia da realização de uma ficção. Rose gostou do desafio e apresentou-o às parceiras do projeto, que abraçaram a tarefa – para as três, inédita – de realizar uma *etnoficção*.

Nossos primeiros interlocutores em Cidade Tiradentes foram os proprietários da Funk TV, Negro JC e Montanha. Com eles, aprendemos mais sobre o estilo que “toca na quebrada e nas baladas de *playboy*”. Soubemos que esta música compartilha com o futebol o lugar de projeção de ascensão social do jovem da

---

<sup>18</sup> Dentre eles, “Defina-se”, curta de 2002, selecionado para o Toronto Film Festival (2003) e para o Tampere 36th Short Film Festival (2006).

periferia: “todo menino sonha ser um MC”. Cidade Tiradentes teria virado uma “fábrica de funk”, nas palavras de seus produtores.

Negro JC e Montanha tem uma interessante trajetória: começaram como realizadores de vídeos independentes, atuaram no mercado das produtoras de imagens de festas e casamentos, e conseguiram se estruturar com a produção de clipes de Funk Ostentação. Com a Funk TV os dois vêm gravando alguns dos videoclipes que já alcançaram milhões de exibições no YouTube.<sup>19</sup> A produção dos clipes de funk para artistas locais é uma outra fonte de renda.

A Funk TV está montada em um imóvel alugado na principal avenida comercial de Cidade Tiradentes. Em um dos cômodos, que ainda passa por reformas, foi montado um estúdio equipado com equipamentos sofisticados, como câmeras profissionais, mini grua, iluminação, gravadores de som de última geração. No outro cômodo, uma mesa comporta os computadores que são usados como ilhas de edição. Outros dois cômodos são usados como recepção e mesas de apoio para os estagiários da Funk TV. A simplicidade do imóvel contrasta com a sofisticação dos equipamentos da produtora e com a qualidade técnica dos vídeos que produz.

Ao ouvir sobre nossa intenção de realizar uma etnoficção, Negro JC e Montanha sugeriram o nome da jovem que viria a ser a protagonista do filme, a Karoline, ou MC Negaly. Ela é uma das artistas promovidas pela Funk TV, além de ser apresentadora do programa Funk TV Visita, que retrata a cena funk ao apresentar alguns dos principais MCs atuantes hoje em São Paulo. Em uma conversa na Funk TV, gravada no estúdio da produtora com iluminação cedida e montada por nossos interlocutores, apresentamos o projeto do filme para Karoline, que imediatamente se colocou à disposição para representar o papel da jovem que sonha em ser uma MC.

Após as breves sessões em que definimos o *casting* principal, em um encontro com Daniel, escrevemos o roteiro básico do filme, que seria depois trabalhado e improvisado com os atores nas diferentes locações que imaginamos e que nos foram sendo apresentadas. O filme aborda o funk a partir da história de uma jovem que, como tantas outras na periferia, trabalha numa firma de telemarketing, onde o ruído de muitas operadoras falando ao telefone ao mesmo tempo é intenso e o trabalho entediante, sem exigências de qualificação profissional.

Traz também a questão do conflito entre gerações e estilos de vida diversos: os enfrentamentos se dão no gosto musical (nossos protagonistas ouvem, além do funk, samba, pagode, gospel e rap...), nos hábitos de lazer e de consumo, nas

---

<sup>19</sup> As visualizações são hoje uma das principais fontes de renda da produtora, pois o YouTube as remunera, principalmente quando atingem as cifras de milhares e milhões.

formas de comunicação, nos sonhos e utopias de cada geração. Ser mulher no universo do funk é outro desafio que nossa história pretendeu narrar.

Por meio da etnoficção, buscamos abordar questões caras à antropologia de uma forma mais sensível e partilhada. Com a intensa participação de atores que improvisam vidas mais ou menos próximas às suas, percorremos mundos imaginados e reais e nos aproximamos da enorme criatividade que se expressa nas bordas da cidade de São Paulo.

## Interpretação, improvisação e alteridade

Em *Fabrik Funk*, os personagens são interpretados por moradores de Cidade Tiradentes que de alguma forma se relacionam com o universo do funk. Karoline, a atriz que interpreta a protagonista, efetivamente trabalhava em uma central de telemarketing, tal como a personagem Karoline, que aparece na primeira cena do filme. Se no filme ela sonha em ser uma cantora de funk, na realidade Negaly já é uma MC, que vem sendo promovida pela Funk TV, empresa que na história é quem se encarrega da seleção de dançarinas para um videoclipe, atividade que efetivamente costuma empreender. O cabeleireiro com quem Karoline trava um diálogo a respeito de diferentes gêneros musicais é Daniel Hylario, que de fato possui um salão afro em Cidade Tiradentes, e é também um “filósofo da periferia” apaixonado por música e bastante crítico com relação ao funk.

Para o filme, estas pessoas emprestaram seus corpos, suas vozes, histórias, seus pensamentos e sua imaginação. As diretoras contaram para cada um dos atores principais a história que planejavam filmar. O roteiro, escrito juntamente com Daniel Hylario, o cabeleireiro-pensador, indicava apenas a ação a ser desenvolvida em cada cena. Não escrevemos diálogos. Cada ator deveria, uma vez ciente da ação, improvisar sua atuação, com base na experiência que possuía com relação a cada situação filmada.

A ficção supõe, ao menos teoricamente, a possibilidade de definir um roteiro e segui-lo com personagens criados especificamente para o filme. Como antropólogos, por vezes lidamos com assuntos considerados tabus ou ilegais, nos quais não podemos envolver diretamente as pessoas. Tratar a temática no plano ficcional pode revelar-se uma estratégia para aprofundar uma exposição e reflexão sobre conflitos, atividades ilegais ou assuntos tabus sem envolver diretamente as pessoas, o que seria impossível num documentário.

Em *Fabrik Funk* não foram a ilegalidade ou o tabu os principais motes para o recurso à ficção. Não é tampouco motivo de vergonha o desejo da protagonista

de reverter sua trajetória de vida rumo ao “estrelato” no mercado da música. No entanto, os conflitos vividos pela jovem são expressos de maneira intensa pela personagem – o que de fato seria bastante difícil se apenas verbalizados em uma entrevista, por exemplo. Seu embate com a mãe, sua expectativa com um teste para um videoclipe, sua gana para apresentar da melhor forma possível sua composição para o DJ são claramente apresentados no contexto da ação dramática.

Por outro lado, a ficção, como toda obra de arte, tem uma maior possibilidade de recortes e seleção de temáticas e, ao reconstruir sinteticamente a realidade pode apresentá-la de modo mais eficiente e sensível. Como diz Rosenfeld “a ficção é o único lugar – em termos epistemológicos – em que os seres humanos se tornam transparentes à nossa visão, por se tratar de seres puramente intencionais sem referência a seres autônomos [...] os seres aí vivem situações exemplares de modo exemplar” (1968, pp. 35-45). Rouch é enfático: “A ficção é o único modo de penetrar a realidade” (apud GONÇALVES, p. 76).

Um outro problema para os antropólogos é que além da construção de personagens, filmes igualmente investem na ação. No entanto, a ação, no teatro como no filme, “não é necessariamente movimento, atividade física: o silêncio, a omissão, a recusa a agir, apresentados dentro de um certo contexto, postos em situação também funcionam dramaticamente” (ALMEIDA PRADO, 1968, p. 92). O desafio para o realizador da etnoficção é definir, juntamente com os participantes do filme, as situações nas quais os personagens são “colocados em ação”. Cabe notar que no caso de *Fabrik Funk* tal desafio foi realmente estimulante para o processo de criação e, conseqüentemente, de compreensão etnográfica.

Em nossa etnoficção, as personagens interpretadas pelos atores são ora mais ora menos próximas deles próprios. Todos os MCs que aparecem no filme são de fato MCs.<sup>20</sup> Dominam a performance do funk, são compositores das canções que interpretam, já gravaram música em estúdio e/ou videoclipes que são veiculados no YouTube. No entanto, as situações que foram convidados a “representar” não são, necessariamente, fatos já vividos pelos mesmos.

Rimbaud resume bem a potência da etnoficção com uma frase curta e emblemática: “Car Je est un autre”.<sup>21</sup> Ao desempenhar um papel que corresponde em muito àquilo que vive em sua vida real a personagem pode, tal como o

<sup>20</sup> Sigla para Master of Ceremony, que, no universo do funk, corresponde ao músico que canta e, em geral, compõe as canções. No funk praticado hoje em São Paulo, o MC em geral é acompanhado apenas pelo DJ, que compõe as bases eletrônicas e as executa ao vivo nas apresentações.

<sup>21</sup> Car Je est un autre. Si le cuivre s'éveille clairon, il n'y a rien de sa faute. Cela m'est évident: j'assiste à l'éclosion de ma pensée: je la regarde, je l'écoute : je lance un coup d'archet: la symphonie fait son remuement dans les profondeurs, ou vient d'un bond sur la scène. Rimbaud, *Lettres du voyant*, 1871.

faz o poeta, testemunhar a eclosão de seu pensamento, escutar-se, perceber a si mesma a partir de sua ação no filme. A alteridade se transforma quando o próprio eu se transforma em outro. Esse é, provavelmente, o grande interesse da etnoficção para os antropólogos e a chave para se entender a antropologia compartilhada.

## “A realidade de um sonho”

Ao longo de todo o processo de realização do filme *Fabrik Funk*, nós nos perguntamos sobre os desafios de “criar uma etnoficção”, do que isto poderia significar para a antropologia, tanto no nível teórico-metodológico como no ontológico. Por exemplo, nos questionamos desde o início da realização do filme sobre os temas da criatividade e da imaginação em relação aos modos de representação. É evidente que a pesquisa implica um processo de criação, mas esta é ao mesmo tempo regida por normas associadas à nossa disciplina. Entretanto, e apesar do trabalho de Jean Rouch, assumir a criação de uma ficção no contexto da pesquisa continua a ser algo relativamente incomum em antropologia. Apenas alguns antropólogos se “arriscaram” a se aventurar na ficção por meio da escrita. Um dos raros exemplos é Alejo Carpentier, antropólogo cubano apaixonado por música, que escreveu, entre outros, o romance *Os passos perdidos*, publicado em espanhol no início dos anos 1950.<sup>22</sup> O livro conta a viagem de um músico sul-americano em busca de instrumentos considerados “primitivos”. Sem se distanciar do tema da música, o romance de Carpentier descreve detalhadamente os instrumentos e seus sons. Lendo o romance, temos a impressão de que a ficção permite ao autor estabelecer uma relação com os instrumentos pelos sentidos, de um ponto de vista reflexivo e artístico. Essa abordagem não é utilizada por Carpentier em seus textos “científicos” ou descritivos.<sup>23</sup> Em uma nota no final de seu primeiro romance intitulado *Jaguar: A Story of Africans in America* (1999), o antropólogo Paul Stoller nos conta que, sem seus 33 anos de pesquisas etnográficas no Níger, esse romance não seria jamais realizado. Ao escrever *Jaguar*, Stoller (1999, p. 212) deseja amplificar a história dramática, abordando os temas do amor, do arrependimento e da obrigação social, que, segundo ele, se prestam bem à ficção. No prefácio de seu segundo romance, *Gallery Bundu* (2005), Stoller anuncia que seu livro é uma obra de ficção. Os personagens representam um

---

<sup>22</sup> Versão original intitulada *Los pasos perdidos*, publicada em Cuba, em 1953.

<sup>23</sup> Por exemplo, ver *La música en Cuba* (1946).

grupo de vários outros personagens que ele teria encontrado durante suas pesquisas de campo; todos eles provêm do imaginário etnográfico do autor.

Assim como Stoller, incluímos um letreiro no fim do filme, anunciando o caráter fictício de *Fabrik Funk* e sugerindo que alguns elementos provêm de nossas observações etnográficas em campo ou se assemelham à vida real. Incluímos a seguinte advertência: “Nem todos os personagens e eventos deste filme são fictícios. Qualquer semelhança com pessoas ou eventos reais não é mera coincidência”. A ficção permitiu que nos aventurássemos por temas bem conhecidos, em função de nossas pesquisas, mas adotando uma estética narrativa e um tipo de escrita diferente do que é comum na antropologia. Assim, por meio da ficção, temas como os sentidos, emoções e *afeto* puderam ser abordados.

Deve-se lembrar que depois de *Writing Culture* (CLIFFORD & MARCUS, 1986) e a crise da representação dos anos 1980 que o seguiu, a maior parte dos avanços experimentais foi realizada no domínio da escritura e da etnografia.<sup>24</sup> Até os anos 1990, os antropólogos não tinham explorado de maneira coerente a noção de estética com relação ao conteúdo etnográfico. George Marcus (2010) afirma que uma apropriação radical do visual teria o potencial de alargar as perspectivas da pesquisa na nossa disciplina (CALZADILLA & MARCUS, 2006, p. 96; MARCUS, 2010). No que nos diz respeito, estamos convencidas de que a etnoficção na produção fílmica tem a capacidade de gerar novos questionamentos sobre o campo etnográfico.

A etnografia pode ser considerada como um ato de performance (CALZADILLA; MARCUS, 2006, p. 98), e uma *mise en scène* (MARCUS, 2010; CALZADILLA & MARCUS, 2006). O imaginário etnográfico se cria por associações, conexões e relações que os antropólogos observam e consideram como importantes para explicar um grupo ou fenômeno social. A *mise en scène* do campo etnográfico significa, então, a disposição de elementos, objetos, pessoas, eventos, lugares e artefatos culturais na perspectiva de criar uma compreensão de um determinado fenômeno (MARCUS, 2010, p. 268). A noção de *mise en scène*, emprestada do teatro e do cinema por Marcus, se aplica naturalmente ao processo da realização de uma etnoficção.

No nosso caso, o processo de criação da trama narrativa nos permitiu identificar os componentes-chave da música funk, mas também da vida daqueles que a consomem. Sem perder de vista o “real”, nossa intenção era representar uma situação relacionada ao fenômeno do funk, tal como ela é vivida atualmente

<sup>24</sup> Ver o artigo “Yellow Marigolds for Ochun: An Experiment in Feminist Ethnographic Fiction”, escrito por Ruth Behar (2001).

na periferia de São Paulo, criando uma atmosfera, para não dizer uma história, que seria representativa de uma situação possível e realista. O slogan “A realidade de um sonho”, que adotamos para promover o filme *Fabrik Funk*, propõe a justaposição do real e do imaginário, não de forma dicotômica, mas complementar. Realidade e ficção estão tão imbricadas que o espectador não consegue distinguir facilmente entre as duas – essa é a arte da etnoficção!



Daniel e os participantes agiram como barômetros da realidade da periferia, indicando as práticas comuns de linguagem, formas de comunicação, atitude, relação social, pensamento etc., que caracterizam a vida dos jovens de São Paulo hoje. Graças a essas trocas, que aconteceram durante e depois da produção do filme, pudemos aprofundar nosso conhecimento da cultura dos jovens associada à música funk. Dessa maneira, o processo global de produção do filme se transformou em nosso campo etnográfico.

Segundo David MacDougall (2006), Jean Rouch e John Marshall teriam escolhido criar um discurso fílmico, ao invés de utilizar o visual para descrever a experiência humana. Seus trabalhos convidam à participação ativa dos es-

pectadores no imaginário geográfico e em um espaço social criado pelo filme (MACDOUGALL, 2006, p. 67). Ainda segundo MacDougall e em comparação com os filmes de estilo observacional, o valor principal dos filmes de Rouch e Marshall está não somente no seu conteúdo etnográfico, mas também na exploração de emoções, do intelecto, dos desejos, das relações e das percepções mútuas dos espectadores (id., ibid.).

Nosso slogan “A realidade de um sonho” também nos encoraja a pensar em termos de desejo e fantasia. A confecção do discurso fílmico nos levou ao espaço do sensível, um espaço que não poderíamos ter explorado tanto, caso tivéssemos abordado a questão do funk a partir de uma perspectiva documentária. A etnoficção, graças a seu discurso fílmico e sua trama narrativa, convida o espectador a se identificar com os protagonistas e com o tema do filme. Assim, como MacDougall, acreditamos que o gênero da etnoficção contribui com a antropologia se aprofundando na apresentação dos sentimentos, do imaginário e da fantasia vividos pelos protagonistas do filme.

## A fabricação da ficção - considerações finais

Durante o processo de produção da etnoficção, o papel das antropólogas se transforma e elementos tradicionalmente exógenos à disciplina são por nós incorporados. Mais que observadoras participantes, nos tornamos antropólogas criadoras que jogam com a ficção. Nós elaboramos e dirigimos um projeto de colaboração que nos permitiu criar um texto audiovisual que não se enquadra nas convenções associadas à nossa disciplina. Nós realizamos conscientemente uma etnoficção a partir de fatos observados combinados a uma trama narrativa que nós mesmas criamos em colaboração com nossos parceiros em Cidade Tiradentes.

Em nossa experiência com *Fabrik Funk*, nossa aproximação com a ficção nos convenceu que a tênue linha entre a ficção e a realidade está em constante movimento e é permeável. Sem opor ficção e realidade, nós buscamos explorar como essas duas dimensões fazem parte de um contínuo e se entrelaçam, para usar um termo típico de Ingold.

Além disso, a realização de uma etnoficção nos permitiu entender o potencial de tal empreendimento na divulgação da pesquisa antropológica. A etnoficção representa para nós uma abordagem metodológica, um instrumento que nos permite questionar os fundamentos teóricos de nossa disciplina, mas, mais do que isso, uma estética que nos leva para além dos muros acadêmicos. Com a etnoficção, construímos uma ponte entre a antropologia, as antropólogas e

aqueles que vivem na periferia de São Paulo e que participaram da realização do filme. É também uma estética que permite tocar – como discutimos anteriormente – os espectadores de uma maneira mais direta, mais individual e nuançada. Observamos, por exemplo, as reações vivas dos espectadores, após terem assistido ao filme, que se identificam com Negaly, sofrem com suas frustrações e vibram com suas alegrias. A etnoficção permite uma aproximação entre as diferentes estéticas visuais das realizadoras, dos participantes e também dos espectadores.

Curiosamente, o primeiro trabalho do engenheiro Rouch na África – a construção de estradas e pontes – é a metáfora ideal para pensar a etnoficção: fabricamos ligações, caminhos por onde transitam pessoas, coisas, ideias e sentimentos. A etnoficção é um caminho em direção à alteridade em todos os sentidos do termo.

## Bibliografia

- BEHAR, Ruth. “Yellow Marigolds for Ochun: An Experiment in Feminist Ethnographic Fiction”. *International Journal of Qualitative Studies in Education*, v. 14, n. 2, pp. 107-16. 2001.
- BOUDREAULT-FOURNIER & HIKIJI & NOVAES. “Fabriquer le Funk à la Cidade Tiradentes, São Paulo: performance en ethnofiction”. In: *L’Ethnologie*, no prelo.
- CAIXETA & GUIMARÃES. “Pela distinção entre ficção e documentário, provisoriamente”. In: COMMOLI, Jean-Louis. *Ver e Poder – a inocência perdida: cinema, televisão ficção, documentário*. Editora UFMG: Belo Horizonte, 2008.
- CALZADILLA, Fernando & MARCUS, George. “Artists in the Field: Between Art and Anthropology”. Dans *Contemporary Art and Anthropology*. SCHNEIDER, Arnd & WRIGH, Christophe (orgs.), pp. 95-116. Oxford: Berg, 2006.
- CANDIDO, Antonio & ROSENFELD, Anatol et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1968.
- CANDIDO, Antonio. “A personagem do romance”. In: *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1968.
- CARPENTIER, Alejo. *Le Partage des eaux*. Paris: Gallimard, 1956.
- \_\_\_\_\_. *La música en Cuba [1946]*. Havana: Colección Popular, 1981.
- CLIFFORD, James & MARCUS, George E. (orgs.). *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*. Berkeley: University of California Press, 1986.
- COMMOLI, Jean-Louis. *Ver e Poder – a inocência perdida: cinema, televisão ficção, documentário*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- FERRAZ, Ana Lúcia M. C. “Dramaturgia da vida social e a dimensão patética da pesquisa antropológica”. In: DAWSEY et al. (orgs.). *Antropologia e performance: ensaios napedra*. São Paulo: Terceiro Nome, 2013.
- FIESCHI, Jean-André. “Derivas da ficção: notas sobre o cinema de Jean Rouch”. In: SILVA, Mateus A. *Jean Rouch 2009: retrospectivas e colóquios no Brasil*. Belo Horizonte: Balafon, 2010.

- FRANCE, Claudine de (org.). *Do filme etnográfico à antropologia fílmica*. Campinas: Editora Unicamp, 2000.
- GONÇALVES, Marco Antonio. *O real imaginado: etnografia, cinema e surrealismo em Jean Rouch*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2008.
- GRIMSHAW, Anna. *The Ethnographer's Eye*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
- HALLAM, Elizabeth & INGOLD, Tim. *Creativity and Cultural Improvisation*. Oxford/Nova York: Berg, 2007.
- HENLEY, Paul. *The Adventure of the Real: Jean Rouch and the Craft of Ethnographic Cinema*. Chicago/Londres: University of Chicago Press, 2010.
- HIKIJ, Rose S. G. "Rouch compartilhado: premonições e provocações para uma antropologia contemporânea". In: *Illuminuras*, v. 14, pp. 113-22, Porto Alegre, 2013.
- LATOURE, Bruno. *Reassembling the Social*. Oxford: Oxford University Press, 2005.
- LOIZOS, Peter. *Innovation in Ethnographic Film: From Innocence to Self-consciousness 1955-1985*. Manchester: Manchester University Press, 1993.
- MACDOUGALL, David. 2006. *The Corporeal Image: Film, Ethnography, and the Senses*. Princeton: Princeton University Press.
- MARCUS, George E. "The Modernist Sensibility in Recent Ethnographic Writing and the Cinematic Metaphor of Montage". In: TAYLOR, Lucien (org.), *Visualizing Theory: Selected Essays from V. A. R. 1990-1994*. Nova York: Routledge, pp. 37-53. 1994.
- \_\_\_\_\_. "Contemporary Aesthetic in Art and Anthropology: Experiments in Collaboration and Intervention". *Visual Anthropology*, v. 23, n. 4, pp. 263-277. 2010.
- OMAR, Arthur. "O antidocumentário, provisoriamente". *Revista de Cultura Vozes*. Rio de Janeiro: Vozes, ano 72, n. 6, ago. 1978. P
- ESSUTO, Kelen. "(Em)cena: os "não" atores em *Salve o cinema*". In: DAWSEY et al. (orgs.). *Antropologia e performance: ensaios napedra*. São Paulo, Terceiro Nome, 2013.
- \_\_\_\_\_. Relatório de qualificação. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social (FFLCH-USP), 2015 (mimeo).
- PRADO, Décio de Almeida. "A personagem do teatro". In: *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1968.
- RIMBAUD, Arthur. *Lettre du voyant*, 1871. Carta endereçada a Georges Izambard, cujo facsimile foi publicado pela primeira vez por iniciativa do destinatário, em outubro de 1928 na Revue Européenne
- ROSENFELD, Anatol. "Literatura e personagem". In: *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1968.
- ROUCH, Jean. O comentário improvisado "na imagem" – Entrevista com Jean Rouch a Jane Guéronnet e Philippe Lourdon. In: FRANCE, Claudine de (org.). *Do filme etnográfico à antropologia fílmica*. Campinas: Editora Unicamp, 2000.
- \_\_\_\_\_. "The Staging of Reality and the Documentary Point of View of the Imaginary". In: \_\_\_\_\_. (org.). *Cine-ethnography*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003a.
- \_\_\_\_\_. "Jean Rouch with Enrico Fulchignoni". In: FELD, Stephen. *Cine-ethnography: Jean Rouch*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003b.
- SALES GOMES, Paulo Emílio. "A personagem cinematográfica". In: *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1968.
- SJÖBERG, Johannes. *Ethnofiction: genre hybridity in theory and practice-based research*. Drama at the School of Arts, Histories and Cultures. Faculty of Humanities at the University of Manchester, 2009.
- SCHECHNER, Richard. "'Pontos de contato' revisitados". In: DAWSEY et al. (orgs.). *Antropologia e performance: ensaios napedra*. São Paulo: Terceiro Nome, 2013.

- \_\_\_\_\_. *Between Theater and Anthropology*. Philadelphia: The University of Pennsylvania Press, 1985.
- \_\_\_\_\_. *Performance Theory*. Nova York/Londres: Routledge, 1988.
- SCHNEIDER, Arnd. "Expanded Visions: Rethinking Anthropological Research and Representation through Experimental Film". In: *Redrawing Anthropology. Materials, Movements, Lines*. INGOLD, Tim (org.). Surrey: Ashgate, pp. 177-94. 2011.
- SILVA, Mateus Araújo (org.). *Jean Rouch 2009: retrospectivas e colóquios no Brasil*. Belo Horizonte: Balafon, 2010.
- SJÖBERG, Johannes. "The Ethnofiction in Theory and Practice". In: *Nafa Network*, v. 13, n. 3A, 2006.
- \_\_\_\_\_. "Ethnofiction: Drama as a Creative Research Practice in Ethnographic Film". *Journal of Media Practice*, v. 9, n. 3, pp. 229-42. 2008.
- STOLLER, Paul. *The Cinematic Griot*. Chicago: The University of Chicago Press, 1992.
- \_\_\_\_\_. "Artaud, Rouch and the Cinema of Cruelty". In: TAYLOR, Lucien (org.). *Visualizing theory*. Nova York: Routledge, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Jaguar: A Story of Africans in America*. Chicago: The University of Chicago Press, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Gallery Bundu*. Chicago: The University of Chicago Press, 2005.
- SZTUTMAN, Renato. "Imagens-transse: Perigo e possessão na gênese do cinema de Jean Rouch". In: BARBOSA et al. (orgs.). *Imagem-conhecimento: antropologia, cinema e outros diálogos*. Campinas: Papirus, 2009.
- \_\_\_\_\_. "Jean Rouch: um antropólogo-cineasta". In: NOVAES et. at., (orgs.). *Escrituras da imagem*. São Paulo: Edusp/Fapesp, 2004.
- TAYLOR, Diana. "Traduzindo performance" [prefácio]. In: DAWSEY et al. (orgs.). *Antropologia e performance: ensaios napedra*. São Paulo, Terceiro Nome, 2013.

## Filmografia

- A arte e a rua*. Carolina Caffé e Rose Satiko Hikiji. 2011.
- A pirâmide humana (La Pyramide humaine)*. Jean Rouch. 1959-60.
- Babatou, lês trois conseils*. Jean Rouch. 1975.
- Cinema de quebrada*. Rose Satiko Gitirana Hikiji. 2008.
- Cocoricó, monsieur Poulet*. Jean Rouch. 1974.
- Defina-se*. Kelly Regina Alvez, Cláudio N. de Souza e Daniel M. Hylario. *Oficinas Kinoforum*. 2002.
- Eu, um negro (Moi un Noir)*. Jean Rouch. 1957-58.
- Jaguar*. Jean Rouch. 1954-67.
- Jean Rouch, subvertendo fronteiras*. Ana Lúcia Ferraz, Edgar T. da Cunha, Paula Morgado e Renato Sztutman. 2000.
- Lá do Leste*. Carolina Caffé e Rose Satiko Hikiji. 2010.
- Les Fils de l'eau*. Jean Rouch. 1952-58
- Les Magiciens de Wanzerbé*. Jean Rouch. 1948-49.
- Mosso mosso: Jean Rouch comme si*. Jean-André Fieschi. 1998.
- Os mestres loucos (Les maitres fous)*. Jean Rouch. 1954-55.
- Petit à Petit*. Jean Rouch. 1969.
- Transfiction*. Johannes Sjöberg. 2007.
- Yenendi, les hommes que font la pluie*. Jean Rouch. 1951.