

# A experiência da duração no cinema de Jean Rouch

Ana Lúcia Marques Camargo Ferraz

*Pós-doutoranda, Universidade de São Paulo - USP*

analu01@uol.com.br

**Resumo:** O cinema de Rouch revela diversas abordagens - de registros de rituais à etnoficção, passando pelo psicodrama e àqueles reconhecidamente ficcionais. Em cada um deles a questão da duração está presente. Procuo retomar a interpretação de Deleuze, no debate acerca da noção de duração de Bergson, para discutir a potência heurística da noção de “etnoficção”, e interrogo aqui o estatuto da ficção em Antropologia Social.

Palavras-chave: Jean Rouch, duração, Antropologia compartilhada, filme etnográfico, etnoficção.

**Resumen:** El cinema de Rouch revela distintas abordajes: registros de rituales, el etnoficción, el psicodrama, la fiction propriamente dicha. En cada uno delos la question de la duración se presenta. Retomo la interpretation de Deleuze, en el debate acerca de la notion de duración de Bergson, visando discutir la potencia heurística de la notion de “ethnofiction”, y interrogo el estatuto de la ficción en Antropología Social.

Palabras clave: Jean Rouch, duración, antropología compartida, cine etnográfico, ethnofiction.

**Abstract:** Rouch's cinema shows us different approaches: recording rituals, ethnofiction, psychodrama, and fiction. In each one the problem of duration arises. I retake Deleuze's interpretation and the debate about the Bergson's concept of duration to discuss the heuristic powers of “ethnofiction” notion and fiction in Social Anthropology.

Keywords: Jean Rouch, duration, shared anthropology, ethnographic film, ethnofiction.

**Résumé :** Le cinéma de Jean Rouch s'incarne de différentes manières: des enregistrements de rituels à l'ethnofiction, en passant par le psychodrame et la fiction proprement dite. En chacune de ces approches, la question de la durée se présente de façon remarquable. Je cherche à reprendre, et éventuellement remettre en question, l'interprétation de Deleuze débatant sur la notion de durée chez Bergson, en discutant la puissance heuristique de la notion d'ethnofiction et le statut des fictions en Anthropologie Sociale.

Mots-clés: Jean Rouch, durée, anthropologie partagée, film ethnographique, ethnofiction.

## A experiência da duração no cinema de Jean Rouch

**J**ean Rouch, antropólogo e cineasta francês, tem uma produção imensa e heterogênea. Nesse artigo proponho a noção de duração como categoria chave na interpretação de sua obra, seguindo as pistas indicadas por Deleuze em seus textos sobre cinema. Acompanho a sua produção cinematográfica investigando as diferentes abordagens ali desenvolvidas; reconstruo ainda o debate recente feito no campo da Antropologia acerca da potência heurística da noção de ficção.

A obra de Rouch é vasta: mais de cem filmes produzidos entre os que registram rituais e os acompanham seguidamente ao longo do tempo, constituindo séries (*Série Sigui*); filmes em que se reconstróem rituais (*Les maîtres fous*, *Les Dammas D'Ambara*), aqueles em que se representam viagens, reconstruindo percursos, filmes de montagem em que a experiência do tempo se recompõe de modo temático (*Jaguar*, *Moi um noir*), em que apresentam fábulas (*Cocorico! Monsieur Poullet*, 1974, *Petit a Petit*, 1968-1972), nos quais personagens narradores vivem as histórias que narram, aqueles que compõem um conjunto que se aproxima pelo jogo de papéis (*Pyramide humaine*, *Folie ordinaire d'une fille de Cham*), ficções produzidas na França, no contexto da *nouvelle vague* (*Gare Du nord*, *La punition*). Diferencio com o fim de organizar um conjunto que é diverso. Olhar esta trajetória nos ensina muito sobre o cinema e sobre Antropologia, mais que isso, nos fala de um pelo outro. Rouch nos ensina a possibilidade de permanecer na fronteira, um modo de proceder, daqueles que, apaixonados pelo que fazem, rompem paradigmas e são capazes de criar o novo.<sup>1</sup>

Gostaria de fazer um percurso sobre essa obra, buscando traçar uma compreensão, destacando o conjunto que mais tem gerado polêmica no debate contemporâneo, a chamada “etnoficção”. A discussão acerca do uso da ficção como instrumento heurístico na produção do conhecimento nas ciências sociais gira em torno das necessidades de se afirmarem fronteiras: a arte faz assim, a ciência de outro modo. Uma parte

---

<sup>1</sup>Agradeço a Mateus Araujo Silva que organizou a Mostra Jean Rouch, na Cinemateca Brasileira, e a Míriam Lifchitz Moreira Leite, estudiosa das relações entre imagem e memória, pelo diálogo paciente, rigoroso e duradouro.

inicial de sua obra atém-se ao modelo do filme etnográfico que registra e reapresenta o mundo observado, nesse caso a África, sobretudo o Mali. Esse conjunto é produzido no momento inicial da vida do antropólogo que, aluno de Griaule, acompanha seu mestre e Germaine Dieterlen a campo, disponibilizando o cinema como chave na compreensão do ritual.

Na série *Sigui* (1967-1974) vemos corpos que dançam. Homens tocam tambores e flautas. E, a câmera sobrevoa o ritual Dogon. No primeiro filme da série ainda há o recurso ao *zoom*. Homens de óculos escuros, ganhados dos europeus, olham para a lente do antropólogo indicando (aqui ainda) a presença do estrangeiro. No terceiro filme da série *Sigui*, Rouch recorre à narração e explica seus aprendizados. O ritual é realizado a cada 60 anos, em um ciclo que se estende por oito anos. Homens com seus coletes de contas andam em fila, dançando ao som dos tambores. Trata-se de uma peregrinação para o local sagrado em que os jovens serão iniciados. Nos filmes seguintes, os coletes de contas estão, a cada ano, mais desenvolvidos. A compreensão do ritual vai se fazendo no tempo. No último filme da série, um homem caminha só, a câmera o segue. Homens vêem pinturas nas paredes, feitas há, pelo menos, 60 anos, e as comentam. Ali o tempo dá voltas e os homens que vivem o presente etnográfico se encontram com seus antepassados, aprendendo a ler e interpretar seus ensinamentos pintados na pedra.

Bergson define a noção de “duração” de diversas maneiras e com diversas metáforas. As diversas formas de se recortar o tempo, em intervalos, em seqüências, em fluxo, todas elas contribuem no argumento de que o tempo é experimentado subjetivamente pelo homem. Nessa série de filmes, do início da carreira etnológica de Rouch, temos o tempo evidenciando a possibilidade da compreensão antropológica. É em sua série que os filmes revelam essa dimensão do aprendizado. Nas diferenças entre um filme e outro: num olhar que amadurece, deixa de ver os homens como exóticos e aprende com eles.

Outra parte dos filmes dialoga diretamente com o contexto francês da produção cinematográfica dos anos 60. *Viúvas de quinze anos* (1964), *A punição* (1962), *Gare du Nord* (1965), entre outros, são filmes que retomam o tema da vida cotidiana das personagens com as quais convive o cineasta, jovens francesas que encenam suas questões. O sentido

da vida, na França nos anos 60, estava em questão. Seria mesmo possível afirmar que o autor localiza as questões antropológicas da vida parisiense. Retornando à posição da escola do “cinema verdade” afirma que o cinema tem, por todas essas implicações do fazer fílmico, a sua própria verdade. Em *Gare du Nord*, o plano-sequência é fundado na “duração”. Rouch desenvolve, em seu modo de fazer Antropologia fílmica, uma estética específica, um modo de interpelar o público. Fieschi (1978) diz, a propósito de *Gare du Nord*, diz que o vivido coincide com o bloco de espaço-tempo decupado sobre a tela (Fieschi, 1978:113, tradução da autora). Reforçando a posição que vê na duração uma interpretação necessária do cinema de Rouch.

Mas não é sobre esses conjuntos que gostaria de me deter, mesmo que já aqui possamos encontrar o nosso tema. Gostaria de me dedicar a pensar mais detidamente sobre aquele conjunto polêmico que inflama os debates daqueles que, preocupados em reafirmar fronteiras e defesas institucionais, deixam de compreender o rigor da pesquisa que encontra na duração a sua razão de ser. O cinema etnoficcional de Rouch tece narrativas, compartilhando com os homens que ele filma, a produção de história. Precisarei, aqui, descrever filmes ou seqüências, e ao fazê-lo, praticar o exercício de transformar o código – da linguagem cinematográfica para o texto escrito – remarco esse movimento porque, no estudo da obra, trata-se de refletir sobre o cinema em que o autor tece a sua Antropologia, ou, como queria Rouch, trata-se de compreender a sua “Antropologia compartilhada”.

Busco, nessa leitura, encontrar o modo como o autor compartilha a duração, fixando sobre a película, uma experiência do tempo. O debate em torno da noção de duração, iniciado pela obra de Bergson e retomado contemporaneamente, situa sobre os diferentes modos de produzir em linguagem a experiência do tempo. Com a noção de duração, nos reaproximamos da compreensão de uma experiência particular do fragmento de tempo vivido pelos sujeitos no ato de produzir o filme. Uma série de autores retoma essa discussão (Deleuze, 1999 e 2007; Bachelard, 1989; Ricoeur, 1994). Deleuze organiza seus livros sobre cinema a partir desse debate e encontra em Rouch a obra em que o tempo se dobra e, fazendo ficção, produz impregnações do tempo particular, concretamente vivido e intensamente presentificado no filme.

## O lugar da etnoficção na Antropologia

No campo da Antropologia, a obra do autor ocupa um lugar ainda marginal. Compreendê-lo exige um breve percurso sobre o debate atual. Rouch desenvolve uma experiência com a ficção que ultrapassa o recurso para a produção de representações simbólicas que informam sobre os valores e as relações entre os homens com os quais interage. Ele e seus companheiros – Damouré Zika, Lam Ibrahim Dia, Illo Gaoudel, Talou – compõem uma África que é irônica e sonha, uma África que experimenta, que ri. Em sua “Antropologia compartilhada”, desenvolve a noção de “etnoficção”. Por estar em território de fronteira, entre arte e ciência, desenvolve linguagens, expondo a densidade do diálogo etnográfico que deixa suas marcas no produto da pesquisa. A obra de Rouch funda uma abordagem no campo do conhecimento antropológico e uma relação com a construção estética, necessária à ciência que se vale da linguagem cinematográfica. Extensa bibliografia tem sido produzida acerca da obra de Rouch. Ele próprio escreveu poucos artigos sobre o seu trabalho fílmico, havendo, sobretudo, entrevistas publicadas. No interior do Grupo de Antropologia Visual – GRAVI, do Laboratório de Imagem e Som em Antropologia da Universidade de São Paulo, tivemos a possibilidade de travar contato com Jean Rouch, em 1996, quando ele veio ao Brasil apresentar seus filmes no III Festival Internacional do Filme Etnográfico. A partir desse contato, realizamos um vídeo, *Jean Rouch, subvertendo fronteiras*<sup>2</sup> refletindo sobre a recepção dos principais conceitos da obra de Rouch entre cineastas e antropólogos brasileiros. Noções como *Antropologia compartilhada*, *etnoficção* e *cine-transe* são fundamentais para a compreensão de seu cinema.

No artigo “On the vicissitudes of the self: the possessed dancer, the magician, the sorcerer, the filmmaker, the ethnographer” (Rouch, 1978), o autor faz um esforço por problematizar as relações entre o cineasta, os membros do grupo com suas diferentes posições e re-

---

<sup>2</sup>Jean Rouch *Subvertendo fronteiras*. de Ana Lúcia Ferraz, Edgar Cunha, Paula Morgado e Renato Sztutman. DVD, NTSC, 41'. LISA/USP, FAPESP, 2000. Prêmio Especial do Juri, III Concurso Pierre Verger do Filme Etnográfico, Associação Brasileira de Antropologia – ABA/2000. Publicado também na Coleção VideoFilmes 08, em conjunto com *Eu, um negro* e *Os mestres loucos*. Rio de Janeiro, 2006. [www.vfilmes.com.br](http://www.vfilmes.com.br)

lações e o acontecimento filmado, no caso, os rituais de possessão na África. Dessa reflexão surgem os conceitos de cine-transe e Antropologia compartilhada. Rouch reivindica as influências de Flaherty, que encena o *Homem de Aran*, inaugurando a abordagem que ele chamou de “câmera participante” (Rouch, 1978:7), e de Vertov que produz com sua câmera-olho “impregnações do real”. A respeito de sua obra, Rouch diz que o “cine-olho” inaugura uma sensibilidade particular no modo de proceder com a câmera na pesquisa de campo: “quando faço um filme, eu ‘cine vejo’ sabendo os limites da lente e da câmera, do mesmo modo, eu ‘cine-escuto’, conhecendo os limites do microfone e do gravador; eu ‘cine-movimento’ para encontrar o ângulo correto ou fazer o melhor movimento; eu ‘filme-edito’ através da gravação, pensando em como as imagens se relacionam juntas. Em uma palavra, eu ‘cine-penso’.” (Rouch, 1978:7, tradução da autora). O ato de filmar implica numa experiência que confere uma sensibilidade particular. Essa concepção do fazer fílmico como experiência e a atenção aos limites técnicos – gravar durante os minutos em que dura o rolo do filme – exigia atenção à dimensão do tempo a cada instante, a todo detalhe. Essa presença do antropólogo que se prepara para cristalizar o tempo, faz da *mis en scène* para o filme, o grande encontro instantâneo e intenso – da pesquisa etnográfica.

Paul Stoller (1994) desenvolve uma reflexão acerca do papel do antropólogo na produção da etnografia seja ela escrita ou fílmica. Compara Rouch e a tarefa do antropólogo de representar a vida social à atividade dos *griots* que devem aprender a história de seu povo para recontá-la às novas gerações, no entanto, eles sabem distanciar-se da história e das forças do passado, descentrando seus *selves*. “They must learn to dispossess their “selves” from the ‘old words’ they have learned” (Stoller, 1994:353). Em diálogo com a Antropologia chamada de pós-moderna, produzida nos Estados Unidos, afirma que o antropólogo vive uma duplicidade de universos culturais e retoma diálogos teóricos, lê textos canônicos, conduz pesquisa de campo, analisa, examina e edita ou escreve os resultados de sua coleta de dados, e, em muitos casos, toma os *insights* das teorias nativas, da compreensão dos sujeitos que vivem a vida social como contribuição à teoria antropológica. Gonçalves (2008) aponta uma aproximação de concepções entre a chamada Antropologia perspectivista brasileira com esse modo de op-

erar que parte das concepções, percepções e visões de mundo do outro estudado para rever, reposicionar o corpus teórico, realizando assim a tarefa da Antropologia de alargar o universo da razão na compreensão sobre as múltiplas formas da vida social.

O filme pode captar a fluidez das performances culturais e narrá-las novamente. O antropólogo, como o *griot* africano, é aquele que está entre dois mundos, articulador e contador de histórias significativas do ponto de vista social e político. Organizando vozes conflitantes reconstrói o tecido de diferentes condições de socialidade. Stoller (1994) situa dessa maneira o problema da voz do narrador. Articulando múltiplas vozes, cria uma tensão entre passado e presente, entre o poético e o político, o *griot* usa essas vozes opostas criativamente. Segundo o autor (Stoller, 1994), o *griot* descentra seu *self* em sua prática. Assim também Rouch afirmava fazer com o cinema. Durante as gravações “je ciné-vois”, afirmando uma alteração do modo de perceber, configura a noção de “cine-transe”. Esse descentramento do *self* implica numa abertura para o outro. No momento em que o antropólogo cala suas verdades *a priori* e se abre para a escuta, para aprender pela experiência do outro. O “cine-transe”, para além dos recortes e limites do aparato técnico, é essa abertura para receber o outro em sua intensidade.

O problema da voz é tema central na etnificação de Rouch. Realizando pesquisa na África por mais de cinquenta anos, vivendo uma exposição profunda ao outro, constitui um *corpus* de trabalho que ele nomeou “Antropologia compartilhada”. Em filmes como *Jaguar* (1957), *Moi, un noir* (1958) e *Petit a petit* (1969), temos distintos tons e articulações de múltiplas vozes, incluindo a de Rouch, todas elas lado a lado, narrando um mundo a partir de percepções particulares que são apresentadas ao espectador. Os temas da voz do narrador, da autoria e da possibilidade da etnografia no contexto de relações coloniais também são tratados pela Antropologia norte-americana produzida a partir da década de 1970. Nesse contexto, a posição de Geertz (1978 e 2002) ao pensar a etnografia como texto, deixa suas influências sobre a chamada Antropologia pós-moderna. Uma crítica filosófica à etnografia realista, ou às possibilidades de representar totalidades, dada a alteridade que distancia o antropólogo de seu outro, tem inúmeros desdobramentos. James Clifford, em *A experiência etnográfica. Antropologia e Literatura no séc. XX* (2002), tece aproximações com a literatura,

estudando justamente essa Antropologia que vai dar origem à obra de Rouch. Entre Griaule e Leiris, analisa diferentes formas da Antropologia francesa operar em campo e referir-se ao objeto estudado, considera que as apropriações antropológicas têm implicações sociais e políticas. Peixoto (2007), quando prefacia o livro de Leiris, comenta que ele, em seu registro, narra as etapas de uma viagem que é iniciática e a perplexidade oriunda do aprendizado de um ofício, que tem a particularidade de deslocar o sujeito. Stoller sugere ainda que, para sair do paradoxo imobilista em que se encontram os pós-modernos norte-americanos, a obra de Rouch deixa ensinamentos que permitem esse paralelo entre o seu trabalho e o modo de operar dos *griots*. “By incorporating localized practices into the ethnographer’s more global representations, ethnographers will be better able to write and film ethnographies that meet the griot’s greatest challenge: to express words and images that enable the dead to live again” (Stoller, 1994:357).

Rouch morre num acidente de carro, acompanhado de seus amigos, em viagem pela África, em 2004. Depois disso, houve uma série de iniciativas, na França, em tributo à sua obra. O Comité du Film Ethnographique, fundado em 1959, realiza anualmente o Bilan du Film Ethnographique, que passa a se chamar Festival Internacional Jean Rouch. Em Novembro de 2009, o Colóquio Internacional Jean Rouch, organizado pelo Comité du Film Ethnographique, reúne pesquisadores que se dedicam a estudar a obra do autor e produzem eles próprios filmes etnográficos, estudando a particularidade do fazer fílmico na Antropologia. Apesar de todo esse reconhecimento à obra de Rouch, a reflexão sobre a ficção, como recurso de linguagem a ser mobilizado pelas ciências do homem, e em particular na pesquisa etnográfica, não parece ter se desenvolvido muito ao longo das últimas décadas. Nos últimos anos, aparece, na revista francesa *L’Homme*, em seu volume de 2005, um número dedicado à questão da ficção na Antropologia. *Vérites de la fiction* é o tema da revista cujos artigos expõem diferentes pontos de vista. Colleyn (2005) discute os diferentes usos do termo ficção nas humanidades e a necessidade de superar as oposições ficção/realidade ou ficção/verdade. É preciso ir além de pensar toda elaboração teórica como produção ficcional. Ficção pode ser definida como elaboração narrativa que se refere ao modo de exposição, ao encadeamento das informações e argumentos que constituem a escrita ou a montagem cine-



matográfica. Esse debate se realiza contemporaneamente na Antropologia social, ele acena com uma questão de método que pode ser entendida como um problema epistemológico. Trata-se do estatuto da ciência objetiva e do realismo na ciência. Ou melhor, o que está em questão é o modo de lidar com o universo simbólico tecido pelos homens que articulam em seus discursos e em suas práticas a imaginação, o desejo, a crença, suas experiências vividas e protensões de futuro.

Ricoeur (1984), em *Temps et récit*, reflete sobre a narrativa de ficção, sobre o caráter mimético de toda produção narrativa. Auerbach (1971) é outro autor que aponta o mesmo. Na faculdade mimética há relação com o vivido e o reconhecido. Aí também opera a dimensão da duração como elaboração narrativa sobre a experiência vivida e o modo de nomeá-la. Ricoeur e Auerbach refletem a partir do estudo do romance literário. Ali, as funções do personagem e o seu fluxo subjetivo parecem tomar o lugar do conflito no drama. O cotidiano é outro elemento que ganha espaço nessa nova configuração do relato de ficção. Com o cinema essa possibilidade de mimetizar o real ganha a dimensão do tempo como duração. Mas, os que reduzem a *mimesis* à imitação, à cópia da realidade, restam hegemônicos. Concebida no século XIX e durando no século XX, a motivação naturalista exige fidelidade à realidade. À ficção é deixado o lugar de ilusão. Essa concepção parece ter influenciado também o campo da ciência.

A faculdade de fabulação necessária ao trabalho com o filme etnográfico coloca-nos no campo do imaginário, da concretude do simbólico que organiza vidas e as faz permanecer na história tais como são. Articulando fenômenos de participação, identificação e empatia, o filme nos ensina mais que a densidade do trabalho de elaboração simbólica, no diálogo com os sujeitos que filmamos. A presença, a intensidade desse diálogo transformador, aponta devires.

Estudar a noção de etnoficção como solução de método adotada por Rouch para incorporar a diferença como busca de superação da relação de alteridade dada pela Antropologia é uma possibilidade interpretativa que se pauta nas pistas teóricas de alguns autores (Deleuze, 2007; Stoller, 1994; Gonçalves, 2008). Lanço mão de um olhar que busca compreender o modo como as diferenças se configuram no filme: numa re-estruturação da experiência e numa ruptura com códigos e convenções fílmicas. Isto é, compreender o que cada pesquisa es-

pecífica demandou em termos de construção de linguagem. Na descrição de um conjunto de filmes, procuro observar o nomear, a diferença na compreensão de ritmos e repetições; uma diferença, finalmente, na definição do que cinematográfico e do que não é. “A relação entre imagens e palavras deve fazer visível e audível os ‘cracks’ da linguagem fílmica, que usualmente cola coisas com palavras, tão suavemente quanto possível, banindo todas as reflexões, apoiando uma ideologia que mantém o trabalho de sua própria linguagem tão invisível quanto possível, e assim mistifica o fazer fílmico, sufocando a crítica, e gerando complacência entre ambos produtores e espectadores. Trabalhar com diferenças requer encarar seus próprios limites para evitar indulgência com eles, tomando-os como limites de outros; para assumir a sua capacidade e responsabilidade como sujeito, trabalhando e modificando esses limites” (Minh-ha, 1995: 151, tradução da autora). As palavras de Trinh Minh-há, realizadora de filmes que têm como tema a alteridade e a produção da diferença, apontam, no modo de construir a linguagem fílmica, opções que são estéticas, éticas e políticas, de uma só vez. No estudo da etnoficção de Rouch, temos também esse *modus operandi*, num cinema que imagina situações como dispositivo produtivo. Um cinema de intensidades que faz do ato de fazer o filme (ao filmar ou ao sonorizá-lo) um momento de re-imaginar o real, materializando sonhos, apontando possíveis. Aqui é possível afirmar um diálogo com o surrealismo, assim como havia em Leiris, uma confiança no diálogo etnográfico e nas construções compartilhadas frutos do encontro intercultural.

Deleuze conclui seus estudos sobre o cinema afirmando que “uma teoria do cinema não é “sobre” o cinema, mas sobre os conceitos que o cinema suscita, e que eles próprios estão em relação com outros conceitos que correspondem a outras práticas” (2007:331). Pretendo privilegiar aqui uma compreensão sobre a noção de “etnoficção” em Rouch, a partir de uma reflexão sobre a questão da duração no filme etnográfico. E aqui uma concepção específica de Antropologia vai-se configurando – que não se pode encontrar o outro verdadeiramente sem transformar-se a si mesmo também. Poder compartilhar a experiência do tempo do outro, o modo como ele recorta durações, implica compartilhar experiência vivida, relacionar-se. As categorias que o cinema de Rouch suscita: “etnoficção”, “potência do falso”, “antropólogo como

*griot*”, “eu é outro” implicam essa chave de compreensão em que não só o outro tem a sua própria possibilidade de construção de conceitos e perspectivas sobre o mundo, mas a possibilidade do antropólogo passar a ver diferentemente. Na concepção rouchiana, a câmera é um dispositivo que desencadeia um processo de produção de um mundo para o filme. Nesse processo o cineasta ele mesmo se transforma. Rouch elabora a noção de “cine-transe” para se referir a esse estado em que o câmera, agora o homem que a porta, se encontra no momento em que busca apreender o que se passa com os homens com os quais se relaciona durante, por exemplo, os rituais de possessão na África negra. Gonçalves afirma que, a partir dessa experiência de participação com o outro, o antropólogo encontra-se em uma “relação outro-outro, do ‘*comme si*’, do ‘faz de conta’, dissolvendo mais uma vez qualquer possível antinomia sujeito-objeto na construção de uma etnografia ou filme” (Gonçalves, 2008, 126).

Poder filmar as histórias vividas e imaginadas pelos homens com os quais Rouch construiu uma relação de produtiva amizade e intensa colaboração foi o passo fundamental para a produção da etnoficção. Segundo ele não existe barreira entre documentário e ficção, “o cinema, a arte do duplo, é sempre a transição do mundo real para o mundo imaginário, e a etnografia, a ciência dos sistemas de pensamento dos outros, é um permanente cruzar de um universo conceitual para outro” (Rouch *apud* Gonçalves, 2008:129). Partilhar sonhos era o seu desafio. “Se há uma confluência entre as chamadas ficção e realidade nos filmes de Rouch, esta certamente advém da Antropologia, e a própria noção de etnoficção parece mais referida à Antropologia que ao cinema” (Gonçalves, 2008: 130). Na realização do filme *Chronique d'un été*, as polêmicas com Edgar Morin giram em torno dessa questão. Esse filme é bom para pensar uma particularidade da posição de Rouch no contexto do cinema-verdade. O filme começa como uma enquete em que uma equipe de jovens universitários aborda pessoas na rua perguntando simplesmente: “Você é feliz?” Construída a relação com os personagens do filme, Rouch defendia que algumas situações deveriam ser encenadas. Nessa concepção de *fictio*, como construção, o mundo não é dado, mas deve ser agido por alguém. Reconstruir o olhar do sujeito que olha o mundo é o desafio dessa Antropologia fílmica que exige do observador a capacidade de mimetizar-se ele mesmo para apren-

der a ver diferentemente. A vida simbólica é uma teia de símbolos e o antropólogo deve saber tecê-la novamente, isso só é possível quando a experiência etnográfica marca sensivelmente o conhecedor indicando os caminhos da compreensão.

Edgar Morin em *Le cinema ou l'homme imaginaire* é um dos primeiros autores que coloca, do ponto de vista das ciências do homem, a reflexão em torno da imagem cinematográfica que mobiliza a esfera do “realmente imaginado”. A reflexão sobre o cinema tem problematizado a oposição entre o documental e o ficcional, já que, no cinema, trata-se de produzir uma fabulação, contar uma história, mobilizando personagens que têm funções narrativas. No entanto, depois desse contexto inicial em que as ciências sociais dialogam com o surgimento da *nouvelle vague* francesa e mesmo com o neo-realismo, a Antropologia não tem desenvolvido uma reflexão sobre a etnoficção como procedimento metodológico na pesquisa etnográfica, havendo de fato pouca produção sobre o assunto na disciplina. A “*Antropologia compartilhada*” de Rouch inspira desenvolvimentos metodológicos. Trata-se de debate a ser travado por um campo teórico, institucional e acadêmico, que parte de um acúmulo prático e produtivo na realização de filmes etnográficos. Uma reflexão sobre as possibilidades heurísticas da noção de etnoficção, a partir da obra de Rouch, no campo da Antropologia.

Colleyn (2005) assinala que “Rouch fut un des rares anthropologues à avoir fait du cinéma son mode d'expression privilégié, et a avoir recherché des formes d'écriture cinématographique novatrices. Des films comme *Moi, un Noir, Jaguar, La pyramide humaine* et *Chronique d'un été*, en particulier réalisé avec Edgar Morin, était certainement très en avance sur son temps en ce qui concerne la réflexivité documentaire. Une bonne partie de l'œuvre de Jean Rouch travaille à la frontière documentaire/fiction et en joue. Si pour Jean Rouch, en effet, le film fait partie du monde, ce n'est pas tant comme description d'une réalité que lui préexisterait que comme 'performance', comme exercice créatif et collectif” (Colleyn, 2005:160).

A partir dessa concepção do filme antropológico como performance e da etnoficção como metodologia de trabalho na pesquisa etnográfica, temos uma reflexão sobre as relações entre experiência, imagem e memória na produção de narrativas, aqui temos um campo fértil para afirmar o estado da arte na reflexão sobre o trabalho com

o cinema na Antropologia. A composição desse quadro que recoloca o lugar da etnoficção como potencialidade heurística nas ciências sociais faz-se necessária. O legado de Rouch sobre as produções fílmico-antropológicas contemporâneas deixa ver não somente temas, mas, sobretudo, uma abordagem, na construção da relação com o outro e no convite à fabulação compartilhada, nessa produção de ficções que avança sobre a vida social questionando os seus sentidos. A concepção de conhecimento no cinema antropológico produzido hoje tem muito a crescer com os ensinamentos de Rouch.

Em *Jaguar* (1954-1967), primeiro longa-metragem, a migração é o tema. Filme de montagem, uma vez que a câmera dezesseis milímetros utilizada permitia tomadas de vinte segundos, o que implicava na necessidade de decupar cada cena. Outro procedimento fundamental nesse filme é a produção da narração; produzindo o texto sobre as seqüências montadas, Rouch reencontra o tempo do relato na fábula imaginada pelo homem que narra. Temos aqui uma duração presente no imaginário, quando ela é menos presa no comentário sobre as imagens e conta a história, acrescentando sentidos, presentificando personagens. Esse expediente se realiza mais completamente em *Moi um Noir* (Costa do Marfim, 1957-8). O recurso utilizado com seus companheiros africanos que encenam toda uma série de filmes de Rouch é para representar a si mesmos, criar personagens, aqui o recurso de criar referências em ídolos do cinema: Eduard Robinson, Tarzan, Dorothy Lamour. Rouch nos revela as situações de sobrevivência em Treichville e a imaginação dos homens que acompanhamos. O autor desenvolve uma abordagem diferente da de Griaille, que buscava na África encontrar modos de resistência cultural não tocada pelo Ocidente, Rouch, ao contrário, vai retratar os desempregados das cidades, a migração, os sonhos de consumo dos jovens jaguares africanos.

Em *La pyramide humaine* (Costa do Marfim, 1959), o jogo de papéis é utilizado como método. As relações entre jovens negros e brancos estão em questão, na improvisação espontânea de situações para a câmera. Trata-se de criar outra realidade, mais que refletir sobre ela. Nesse filme, a vida dos jovens seus encontros e desejos têm um fim trágico. O filme vibra de intensidade. O som direto exerce aqui, pela primeira vez, um papel fundamental na apreensão da verdade das relações entre os homens e mulheres com os quais Rouch convive. O seu

método de trabalho prima pela inexistência de um roteiro escrito anterior às filmagens, a improvisação para a câmera e o trabalho com atores não profissionais que convivem com o antropólogo-diretor, dão o tom da história. No fim da história um jovem morre no mar e o espectador fica sem saber se essa morte foi real ou fictícia. O filme opera na fronteira de ambas as linguagens, este é o elemento que o faz potente. Partindo do mesmo recurso ao jogo, vemos novamente Damouré, aqui um grande empresário da construção civil. Em *Petit a Petit* (gravado entre 1968 e 1972), reencontramos num plano-sequência, Damouré e Lam, personagens de muitas histórias, caminhando pelas ruas de Paris em busca de casa para morar. Interação com a cidade e com os seus moradores. É caro morar em Paris, dizem. Os prédios, segundo o ponto de vista dos homens tornados personagens, são surpreendentes. Damouré decide elaborar o projeto de um prédio. A questão da habitação toma o filme, e viajamos juntos para uma aldeia romana e para a América, em pesquisa. O homem-personagem Damouré, incorporando o modelo ocidental, passa a pensar como empreendedor. Compra um carro conversível e, guiando pelas ruas, encontra uma mulher. Ela acompanha Damouré e Lam e revela suas origens distantes, exóticas. Vemos o país da areia e do vento, em que ela anda nua na praia, antropofágica. O canibalismo é uma referência, um símbolo mobilizado pelo autor para fazer referência ao exotismo do olhar ocidental. Damouré comenta: “Essa mulher não é séria”. No fim da sequência, todos eles, comem com as mãos, como iguais. Conhecendo uma jovem francesa na noite parisiense, o grupo a convida para juntar-se a eles. Damouré, concebendo seu projeto, precisa de uma datilógrafa. Sob a ponte do Rio Sena, em Paris, uma pichação comenta o filme: *L’imagination au pouvoir!* O projeto do prédio fica pronto, haveria andares para os animais e as esposas de Damouré.

Na África, Tallou compõe o grupo. Damouré é um grande empresário da construção e se casa com duas mulheres, a branca e a negra. O filme é irônico, crítico, e nos fala desse encontro de mundos, dos contágios e incorporações que, em outros contextos, são ressignificados. Por seguir os mesmos homens por muito tempo com a câmera, Rouch nos revela os ritmos da vida. Damouré foi o homem-personagem que mais participou dessa viagem iniciática com o cinema. A regularidade da produção fílmica em que o grupo se reúne para fabular de modo com-

partilhado nos faz ver um ritmo. O ritmo da imaginação que o encontro etnográfico proporcionava aos parceiros na empresa de produção de fábulas nos aponta a noção de devir como chave compreensiva. Imaginar a África possível, desejada, ironizar o real. Diferentes camadas de tempo se apresentam nesse conjunto fílmico: o tempo em que se vive, o tempo que se imagina, o tempo do sonho, do delírio. Na obra de Rouch seria possível “passar da duração em branco e abstrata, onde se alinhariam as simples possibilidades do ser, à duração vivida, sentida, amada, cantada, romanceada” (Bachelard, 1994:104).

Já em *Cocorico! Monsieur Poulet* (Niger, 1974), Damouré, Lam e Tallou fazem uma viagem buscando firmarem-se como negociantes de frangos. Logo no começo da viagem, cruzando fronteiras, encontram uma mulher que caça hipopótamos e pede carona. Ao adormecer, Damouré é enfeitado e cai em transe, possuído por um caçador de hipopótamos. Experimentando as formas mais sutis e ingênuas de humor, Rouch conta a fábula dos homens que encontram aldeias que migram, agentes de desenvolvimento, os seus próprios duplos que viajam como eles um tempo antes, desmontam seus carros para fazê-los cruzar rios, e fazem o pacto com a mulher-diabo, para finalmente, depois do sacrifício, encontrar as galinhas e vendê-las, mesmo doentes, no mercado internacional. Deleuze (2007: 184) aponta uma característica da obra de Rouch que se utiliza da noção de “cinema-verdade” para afirmar a potência da fabulação dos homens que filma. Comenta *Cocorico monsieur Poulet* e afirma que, com a construção de personagens no filme, Rouch logra superar a oposição ficção/realidade, “a personagem deixou de ser real ou fictícia, tanto quanto deixou de ser vista objetivamente ou de ver subjetivamente: é uma personagem que vence passagens e fronteiras porque inventa enquanto personagem real, e torna-se tão mais real quanto melhor inventou” (Deleuze, 2007:184). Buscando compartilhar essas construções de *personas* para a cena no filme, Rouch alcança a densidade de histórias compartilhadas, o filme é então, fruto da relação, do encontro único do antropólogo francês com os homens da África, ambos compondo uma mesma equipe de filmagens com o objetivo de narrar o mundo. Deleuze afirma que enquanto o cinema de ficção trabalha com as noções de verossimilhança e ilusão de realidade, vemos surgir, no seio do cinema documentário, na obra de Rouch, a potência da ficção. Em *Eu cansado em pé, eu deitado* (Niger,

1997), Damouré diz que vai contar uma história do seu país. Esse filme é assinado coletivamente por DaLaRou, as sílabas iniciais dos nomes de Damouré, Lam e Rouch. “Vamos refletir”, dizem os personagens, deitam-se ao pé de uma árvore e dormem. Sonhar aqui é possibilidade de conhecer. DaLaRou comentam as imagens, observam o ritual. Damouré explica a Rouch, a Lam e aos expectadores a possessão.

*Dionisos* (1984) é um filme curioso, recusado pela crítica, filmado em contexto parisiense. Começamos acompanhando um personagem, um jovem que vai defender sua tese sobre Dionísio na Universidade. Já na apresentação da tese vemos os personagens da história invadirem a sala de defesa e conduzirem a banca examinadora ao universo do sonho: as Menades, Ariadne, Nietzsche, De Chirico e o mito trágico, nos conduzem a um passeio por um imaginário enigmático. Após a defesa da tese, a comemoração. Os professores, ciosos de seu aluno estrangeiro, o indicam a um posto em uma empresa. Ocupar o interior metafísico de uma empresa, mestre em ciências da religião, o jovem assume a tarefa de mobilizar a fé no ambiente de trabalho. Aceito na empresa, organiza sua equipe: jovens, colegas e alunos de Rouch, Germaine Dieterlen, Damouré, Tallou, Lam, compõem um novo arranjo na produção de automóveis. Produzir felicidade é o motivo. E o personagem demonstra: “para criar o novo é preciso sacrificar o antigo”, e o carro sangra como o boi morto. Na oficina do prazer, *steel drums* são construídos, os tambores embalam o ritmo do trabalho. No processo de produção do filme, ninguém embala o leme, mas a história encontra o seu caminho. Germaine Dieterlen evoca a sabedoria Dogon em que o sábio mais velho que tem o papel de ensinar as novas gerações deve responder apenas às questões que lhe forem colocadas. Firmando sua fórmula do *ciné-plaisir*, Rouch nos toca.

*Folie ordinaire d'une fille de Cham* (Paris, 1986) é um filme extasiante. Nele, Rouch compartilha a direção com Constantini, aqui a realização da abordagem psicodramática chega ao seu ápice. O filme tem como figurantes um grupo de médicos do hospital psiquiátrico de Salpêtrière e se constitui a partir do jogo do psicodrama em que reconstrói a história de uma interna. A mulher negra, tendo perdido o seu marido muito jovem na Martinica, renega o filho ainda bebê, viaja a Paris e perde a possibilidade de comunicação com o mundo; restando internada considerada louca. *Loucura ordinária de uma filha de Caim*



nos faz testemunhar o jogo de papéis entre a personagem interna na instituição e a enfermeira que se comunica com ela. A jovem negra vive a enfermeira que cuida da paciente e, quando se despe do uniforme branco, revela-se sobrinha da senhora presa à cama. Ela acaricia o nada e se pergunta pelo seu desejo, soterrado pelo cotidiano da vida em Paris, pelos homens brancos, pelo trabalho e a periferia em que vive. Lúcifer entra pela janela do quarto e aterroriza a velha. Vemos a alucinação junto com a senhora.

No jogo de papéis, enfermeira e paciente, sobrinha e tia, aconselham-se. Temendo o diabo ou a Deus, as mulheres oram, rompendo a comunicação. Ver-se, ver a verdade do delírio. “Estou negra, me fizeram mal. Porque estou negra? Pobre cristã. Como me liberar? Filha de Caim, negro como o pecado”, diz a senhora. A enfermeira chora. Enegrecer, aceitar-se, aceitar o seu desejo: “Tia, como eram os homens da Martinica antes de 1910?”. O delírio volta alto, Lucifer sai do armário como padre, e a senhora revive um diálogo violento com a sua mãe que batia nela criança por ter se deixado acariciar pelo padre, branco. O tempo se dobra estamos de volta à infância da personagem. A duração do trauma que se recoloca, fecha a possibilidade de comunicação.

Estamos em Paris, em 1923, correntes ligam-se aos móveis, à cama, à cadeira de rodas. A senhora chega da Martinica, depois de perder o marido e de não reconhecer o filho recém nascido. Stephanie, a sobrinha-enfermeira, percebe-se também negra. Os médicos de Salpetière observam o jogo psicodramático em que o delírio é a cura e não comentam nada. A personagem retoma os três tempos fundamentais que explicam seu lugar de louca: a criança castigada pela mãe por manter relações com o padre, o amor pelo homem que partiu, o bebê que nasce e que ela não reconhece. “Eu quero me ver”, diz a personagem. O jogo psicodramático apresenta intensamente a razão do delírio, a sua lógica. O filme chega a ser anti-manicomial ao apresentar com tamanha humanidade a história da paciente que joga o seu papel, que revê a sua biografia. Identificando-se o outro, a enfermeira expõe também as suas questões e ambas encontram-se na crueldade da vida. Outro filme em que essa “estética da crueldade” (Artaud) se apresenta é *Liberdade, igualdade, fraternidade e então* (França, 1990), nele Rouch apresenta o encontro com o universo negro em Paris e o lugar do sacrifício como opção que devolve uma resposta africana à violência

colonial européia. Neste filme também as esferas do imaginado, do sentido, encontram-se à dimensão do vivido, do ritual, do transe religioso. Acompanhando a trajetória do autor, temos *Dona água* (Niger, Holanda, 1992). Nele, a seca assola a Nigéria, a água não é suficiente para irrigar o arroz, Rouch propõe a seus amigos uma viagem para estudar os moinhos de vento como solução possível para o problema. Interagindo com os holandeses, recebidos por pessoas que atuam junto à Unesco, Damouré e Lam vão aprendendo as formas de vida de um outro lugar, os Países Baixos. Reúnem-se com técnicos e políticos e demandam uma ajuda para a África. Rouch fala no filme: “Quando faço um filme com Damouré e Lam, entramos no desconhecido”. A câmera segue as descobertas reais dos personagens que esboçam uma solução para o problema. Com sacrifícios, adivinhações e tambores os homens constroem um moinho, levando uma equipe holandesa para o Niger.

Introduzo aqui um filme em que Rouch e seus amigos africanos são filmados, falo de *Mosso mosso. Jean Rouch comme si* (Fieschi, 1998). O filme começa com um depoimento de Rouch num café em Paris, comentando suas memórias dos acontecimentos de 1968, não sabemos dali o que é fato, o que é fábula, mas a força da fala, da evocação de personagens e situações, num episódio em que ele propõe à passeata de estudantes parisienses a música que aprendera com seus companheiros de viagem africanos e a delícia do riso transgressivo, crítico e cruel, que imagina o mundo e tem prazer ao narrá-lo tal como imaginado. Essa potência na criação de imagens do devir é capaz de fazer o tempo se condensar, na lembrança narrada no presente, que ao fabular projeta o futuro. Arte divinatória do *griot* aprendida na África e antecipada pelas influências surrealistas. Depois da introdução parisiense, acompanhamos Fieschi em sua viagem com Rouch e chegamos ao Niger, encontramos Damouré, cujo trabalho num posto de saúde é interrompido por Rouch que chega com uma idéia para um novo filme, a história das vacas sagradas, que é contada em *O sonho mais forte que a morte*, de 2002. Tallou havia morrido, mas a sua presença é forte no filme e ele aprova a sua realização, Lam encena e é dirigido por Rouch. O filme de Fieschi<sup>3</sup> nos revela os bastidores da produção da etnoficção,

<sup>3</sup> Jean-André Fieschi falece em julho de 2009, durante a sua fala, no Colóquio Jean Rouch, na Cinemateca Brasileira, em São Paulo.

o modo como as histórias imaginadas são encenadas e fotografadas pelo cineasta.

Rouch se dizia um “cineasta não profissional”, mesmo assim exerce influência em toda a geração da *nouvelle vague*. Estando posicionado numa instituição científica, primeiro em Nanterre e, depois no CNRS. Produz em 16 mm, tendo tido como produtor Braumberger, que atuava, em geral, como pós-produtor. Atuando no CNRS busca a liberdade para quebrar o muro do comportamento esperado do pesquisador. A pesquisa de campo, o *terrain* era o espaço fundamental do encontro e da produção de conhecimento. Rouch contesta a posição do intelectual clássico e traz uma questão oriunda do campo da literatura: quem conta a história? O autor constrói personagens como um mestre, encontra os personagens que existem em cada sujeito, sabe mobilizar, com a sua presença em campo, as *personas* em que o sentido da vida dos sujeitos se realiza. Trabalha a partir da ironia, do humor. Colleyn afirma que as piadas, nos filmes de Rouch, têm uma função catártica. Gonçalves diz, comentando *Jaguar*, que “o imprevisto da narrativa e das ações no filme está aderido à estética da ironia, do humor, o que desestabiliza o pretense sentido de realidade não colocando em xeque a sinceridade da cena, a verdade da encenação. A ironia, ao denunciar que as cenas são encenadas, aponta para uma sinceridade de que poderiam ser verdadeiras, assegurando, assim, pelo humor, uma empatia direta entre aquele que a encena e o espectador que a percebe enquanto encenação” (Gonçalves, 2008:173). Rouch experimenta a fusão com o outro, é assim que introduz em seus filmes a dimensão da duração tão absolutamente densa, eloqüente. Na sua concepção uma boa história interessa mais que a verdade no cinema. Ou melhor, a boa história contém uma verdade.

## Bibliografia

ADAMS, John, "Jean Rouch talks about his films to John Marshall and John Adams". *American Anthropologist*. Vol. 80, no. 4, 1978.

ARATAUD, Antonin, *O teatro e seu duplo*. São Paulo, Martins Fontes, 2006.

- AUERBACH, Eric, *Mimesis. A representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo, Perspectiva/Edusp, 1971.
- BACHELARD, Gaston, *A dialética da duração*. São Paulo, Ática, 1994.
- \_\_\_\_\_, *A água e os sonhos. Ensaio sobre a imaginação da matéria*. São Paulo, Martins Fontes, 1989.
- BERGSON, Henri, *Matière et mémoire*. Paris, Felix Alcan, 1934.
- \_\_\_\_\_, *Durée et simultanéité*. Paris, Felix Alcan, 1931.
- BERNARDET, Jean-Claude, *Cineastas e Imagens do Povo*. São Paulo, Companhia das Letras, 2003.
- CRAPANZANO, Vincent, "A cena: lançando sombra sobre o real". *Mana* 11(2):357-383, 2005.
- \_\_\_\_\_, *Imaginative horizons. An essay in literary-philosophical anthropology*. The University of Chicago Press, 2004.
- CALLAWAY, Helen, "Ethnography and experience. Gender implications in fieldwork and texts". *Anthropology and autobiography*. Okely, Judith and Callaway, Hellen (eds.). ASA Monographs 29. New York, Routledge, 1992.
- CLIFFORD, James, *A experiência etnográfica. Antropologia e Literatura no séc. XX*. Rio de Janeiro, EdUFRJ, 2002.
- COLLEYN, Jean P. "Fiction et fictions en anthropologie". *L'Homme* 175-176, EHESS, 2005.
- DELEUZE, Gilles, *A Imagem-Tempo*. São Paulo, Brasiliense, 2007.
- \_\_\_\_\_, *Bergsonismo*. São Paulo, Editora 34, 1999.
- DUMARESQ, Daniela, "Jean Rouch e o surrealismo". *Doc on line* nº 3, 2007.
- FERRAZ, Ana Lúcia M. C., *Dramaturgias da Autonomia*. São Paulo, Editora Perspectiva, 2009.
- \_\_\_\_\_, "O palhaço o que é? É ladrão de mulher". A produção do vídeo etnográfico na pesquisa sobre o Circo-Teatro brasileiro. In: *Anais da 26ª Reunião Brasileira de Antropologia*, 2008.
- \_\_\_\_\_; CUNHA, E. T. ; SATIKO, R., O vídeo e o encontro etnográfico. *Cadernos de Campo* (USP), v. 14/15, p. 287-298, 2006.
- FIESCHI, Jean-André, Dérives de la fiction: Notes sur le Cinéma de Jean Rouch", in: Dominique Noguez (Ed.), *Cinéma: Théorie, Lectures*, Paris: Klincksiek, Numéro Spécial de la *Revue d'Esthétique*, 1978, pp. 255-264.

FRANCE, Claudine de (org.) *Do filme etnográfico à Antropologia fílmica*. Campinas, Editora da Unicamp, 2000.

FRANK, Katherine, "The Management of Hunger: Using Fiction in Writing Anthropology." *Qualitative Inquiry* 6:4, 2000.

GEERTZ, Clifford, *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro, Guanabara Koogan, 1978.

\_\_\_\_\_, *Obras e vidas: o antropólogo como autor*. Rio de Janeiro, EdUFRJ, 2002.

GONÇALVES, Marco A., *O real imaginado. Etnografia, cinema e surrealismo em Jean Rouch*. Rio de Janeiro, Topbooks/ Capes, 2008.

JAMIN, Jean, "Fictions haut regime. Du theatre vécu au mythe romanesque" *L'Homme* 175-176. EHESS, 2005.

LEIRIS, Michel, *A África fantasma*. São Paulo, Cosac Naify, 2007.

MACDOUGALL, David, *The corporeal image. Film, ethnography and the senses*. Princeton University Press, 2006.

MINH-HA, Trinh, *When the moon waxes red. Representation, gender and cultural politics*. New York, Routledge, 1995.

MORIN, Edgar, *O cinema ou o homem imaginário*. Lisboa, Relógio D' Água Editores, 1997.

PIAULT, Marc, *Anthropologie et Cinéma. Passage à l'image, passage par l'image*, Paris, Éd. Nathan, 2000.

\_\_\_\_\_, "Uma espera incessante. Jean Rouch 1917-2004", *CADERNOS de Antropologia e Imagem, vol. 18*. Rio de Janeiro, 2004.

RICOEUR, Paul, *Tempo e narrativa*. Tomos 1, 2 e 3. Campinas, SP, Papirus, 1994.

ROUCH, Jean, "On the vicissitudes of the self: the possessed dancer, the magician, the sorcerer, the filmmaker, the ethnographer". *Studies in the Anthropology of visual Communication* 5 (1), 1978.

\_\_\_\_\_, "The camera and the man" In Feld, Stephen *Cine ethnography – Jean Rouch. Visible evidence*. 13. University of Minneapolis Press, 2003 [1973]: 129-148.

\_\_\_\_\_, "Our totemic ancestors and crazed masters". In Paul Hockings(org.) *Principles of Visual Anthropology*. Nova Iorque, Mouton de Gruyter, 2003.

STOLLER, Paul, "Ethnographies as texts/ethnographers as griots" *American Ethnologist* 21(2). American Anthropological Association, 1994:353-366.

SEVERI, Carlo, "Capturing imagination: a cognitive approach to cultural complexity". *Journal of Royal Anthropological Institute*. 10. RAI, 2004: 815-838.

\_\_\_\_\_. Memory, reflexivity and belief. Reflections on ritual use of language". *Social Anthropologist* 10 (1), European Association of Social Anthropologists, 2002: 23-40.

STAM, R. e SHOHAT, E., *Crítica da imagem eurocêntrica. Multiculturalismo e representação*. São Paulo, Cosac Naify, 2006.

SJÖBERG, J., "Ethnofiction: drama as a creative research practice in ethnographic film", *Journal of Media Practice*, Intellect Books & Journals, Vol. 9 Issue 3, 2008: 229-242.

SZTUTMAN, Renato, "Imagens perigosas: a possessão e a gênese do cinema de Jean Rouch". *Cadernos de Campo*, São Paulo, v. 13, 2005.

\_\_\_\_\_, "Jean Rouch e o cinema como subversão de fronteiras". *Sexta feira*, São Paulo, v. 1, nº 1, 1997.