

*** Artigo Original**

Filmar, dialogar e editar

Pedro Gradella

Cientista social; Assistente de pesquisa do Laces/ICICT/Fiocruz
pgradella@cict.fiocruz.br

DOI:10.3395/receis.v5i2.499pt

Resumo

Este presente artigo aborda as relações entre a antropologia e o audiovisual como suporte a suas produções. Reflete sobre questionamentos e mudanças no campo da antropologia e sugere questões para se levar em conta ao buscar relações desse tipo. O fazer fílmico e o fazer etnográfico guardam seus próprios elementos. Propomos um diálogo para um fazer que compartilhe o conhecimento desses dois campos e que produza de forma compartilhada com os agentes sociais, filmes que não só tragam as questões do tema abordado, mas também da forma e métodos da antropologia.

Palavras-chave: antropologia visual; filme etnográfico; trabalho de campo; observação participante; etnografia compartilhada

Estou convencido de que os cineastas, como os antropólogos, têm o dever ético, político, estético e científico de ser reflexivos e autocríticos sobre seu trabalho... O positivismo levou muitos cientistas e documentaristas a se esconder sob o disfarce da objetividade. (RUBY, p. 34).

Procuraremos aqui refletir sobre aspectos e particularidades da produção audiovisual, com intuito de sugerir propostas compatíveis com questionamentos contemporâneos da antropologia. Entendendo a antropologia visual como gênero misto entre arte e ciência, pelo qual perpassam questões relativas ao cinema como um todo, em especial, o gênero documentário. E, em questões da ciência, especialmente, da antropologia, vamos nos aproximar, conduzidos pela literatura referente ao cinema, dos formatos de documentário, suas variadas linguagens e opções a respeito da abordagem do outro. Tentaremos mostrar pontos concordantes e discordantes em relação ao trabalho de campo antropológico, à observação participante e seus desdobramentos.

Dispersão da autoridade etnográfica

A crítica à relação pesquisador/pesquisado, observador/observado, antropólogo/informante, e à tentativa de converter uma relação assimétrica em interlocução simétrica – questões postas pela antropologia contemporânea – demandam que o texto etnográfico traga à tona o caráter polifônico dessa construção, em que falam, o antropólogo, o interlocutor, o contexto, a tradição da disciplina, múltiplos agentes e fatores, bem como o deslocamento do objeto tradicional da antropologia.

Um dos aspectos mais marcantes do desenvolvimento das pesquisas antropológicas nos últimos 50 anos parece ser o progressivo deslocamento de seu objeto (...) Se até a década de 40 a antropologia podia (...) ser considerada a ciência das sociedades primitivas, a partir de então aquilo que por contraste se convencionou chamar de sociedades complexas passou a atrair cada vez mais a atenção dos antropólogos (...) Isso não significou o abandono do estudo de outras sociedades, mas uma problematização da noção de alteridade (GOLDMAN, p. 1).

O gênero documentário tem a particularidade e a tendência de trazer à tona a fala dos indivíduos: às vezes, dos realizadores, e na maior parte das vezes, dos pesquisados. Se por um aspecto isso constitui vantagem, por outro representa

também perigo, pois, ao marcar claramente as falas dos sujeitos, ganhamos o registro da própria fala do indivíduo, com seus trejeitos, expressões verbais e não verbais enunciando outra gramática, outros discursos. Por outro lado, corre-se o risco de se perder a dimensão de suas encenações, autofabulações e o caráter complexo de seus papéis sociais, elementos que podem velar-se frente à luz da imagem, pois se oferece ao espectador, como verdade.

O documentário traz em seu gênero uma forte "aura" de verdade, mas é preciso não perder de vista a ideia de que o que é registrado passa pelo 'olhar' de quem idealiza, seleciona e grava os sons e as imagens. Podemos perceber este fenômeno também na maior parte da produção do campo da antropologia visual.

A função 'eidética' da imagem nas narrativas audiovisuais em Antropologia pode ser detectada quando, no plano da construção da obra etnográfica, o antropólogo emprega as tecnologias audiovisuais concebendo-as como imagem especular da enunciação cotidiana, segundo a premissa de que a partir dela é possível demonstrar a vida ordinária de seus personagens. Ou ainda quando insiste na construção da seqüência linear para a composição da narrativa etnográfica enquanto função demonstrativa (teomática) do "mundo das coisas", acabando por reduzir a causalidade formal dos arranjos simbólicos que dão sustentação ao "tecer da intriga", à ordem finalista de uma causalidade material segundo os efeitos da anterioridade e da posteridade (ROCHA, 2004).

Consideramos que a produção de um filme etnográfico deva estar atenta às novas questões colocadas pela antropologia, de forma a evidenciar o aspecto de constructo do filme. É preciso revelar o processo no qual o sujeito não fala só por si, mas também por tudo o que a seu respeito já foi dito, bem como revelar a quem ele diz, o que, quando, onde e como. É preciso, além de dar voz ao sujeito, dar visibilidade às questões da antropologia – gênero, etnia, relações de poder, construção simbólica – voltadas para o que é dito, problematizando-as.

Ao destacar os atores, salienta quem profere a fala, e pode, por outro lado, maquiagem os elementos que constroem a fala dos atores. Se o vídeo etnográfico se constrói através da fala dos personagens, tende por isso a enfatizar aspectos individuais em detrimento das generalizações culturais, típicas do texto etnográfico, segundo aponta Gonçalves em alguns de seus escritos.

A explicitação do contexto e dos elementos da produção, seja escrita ou filmada, é a ação capaz de marcar a realidade deste produto, que é o encontro ou o confronto que ali se dá. O antropólogo tem seu olhar formado e "deformado" pela disciplina, na qual o processo de construção desse olhar que, longe de um 'naturalismo', é treinado (disciplinado) para selecionar no trabalho de campo, imagens que contribuam para fomentar as questões e interesses da pesquisa ou que revelem novas questões, como aponta E. Pritchard:

Costumava-se dizer – e ainda se costuma fazê-lo – que o antropólogo vai para o campo com ideias preconcebidas sobre a natureza das sociedades primitivas, e que suas observações são dirigidas por sua tendência teórica – como se isso fosse um vício e não uma virtude. Todo mundo vai a uma sociedade primitiva com ideias preconcebidas, mas, como Malinowski costumava lembrar, as do leigo são desinformadas, em geral preconceituosas, enquanto as do antropólogo são científicas, pelo menos no sentido de que se baseiam em um considerável corpo de conhecimento acumulado e meditado. Se ele não fosse ao campo com ideias preconcebidas não saberia o que nem como observar. E também é claro que as observações do antropólogo são inflectidas por seus interesses teóricos – o que simplesmente quer dizer que ele está ciente das várias hipóteses permitidas pelo conhecimento disponível e que, se seus dados permitirem, vai testar as hipóteses. Como poderia ser diferente? Não se pode estudar nada sem uma teoria (PRITCHARD, 2005).

Em antropologia visual, o *olho* é transfigurado em *câmera*, ou a *câmera* em *olho*, iniciando assim o processo de captação e formulação da narrativa. Processo de seleção do olhar, que se estenderá à edição, aos cortes e à reconfiguração dos elementos captados no campo e transformados no produto final. Como nos afirma Hall:

A objetividade, como a imparcialidade, é também uma operação de ficção. Toda filmagem e edição consistem na manipulação de dados brutos, seletivamente percebidos, interpretados e significados

A objetividade de um filme etnográfico está no fato de **ser um filme etnográfico**, uma representação. A redundância da frase explicita o poder de simulacro do real contido no gênero documentário.

Assim como o texto escrito, o filme etnográfico não se torna mais ou menos objetivo pelo grau de naturalismo que sua narrativa transpira. No entanto, pelo grau de informação e de poder analítico que essa construção simbólica pode levar à teoria antropológica e à vivência em campo, podendo nutri-los e deles se nutrir.

Reflexões sobre texto e vídeo etnográfico.

Questões como: a dispersão da autoridade etnográfica e o caráter de construto simbólico do real são elementos que a produção antropológica busca consolidar e trazer à tona em seus textos, sobretudo em suas realizações mais atuais.

Após separar nós e outros e escrutinar esses outros, trata-se, para retomar uma expressão de Bruno Latour, de construir uma antropologia simétrica que, recusando essa falsa oposição, nem por isso reduza a sociedade a um conjunto homogêneo e informe. A questão que se coloca hoje é como utilizar o saber acumulado durante um século e meio na elaboração de outras perspectivas sobre as sociedades (GOLDMAN).

Apesar dessas reflexões contemporâneas, nos parece que na maioria dos filmes etnográficos há pouca problematização – quando não sumária ignorância – da questão do caráter dinâmico da alteridade, assumindo uma postura excessivamente clássica em relação ao tratamento dado ao objeto no processo de realização do filme. É claro que há exceções, mas, ainda percebemos, recorrentemente, grande distanciamento entre o que os textos contemporâneos propõem sobre essas discussões e as linguagens e abordagens utilizadas nos vídeos etnográficos.

Ao serem transpostas para o campo da imagem, muitas vezes essas propostas ainda carregam perspectivas positivistas, pensando e reduzindo as imagens a instrumentos de fixação e demonstração especular da realidade. Nesse viés, segue constatando, documentando ou apenas ilustrando o narrado, sem reconhecer o suporte audiovisual propriamente como uma linguagem narrativa.

Essa objetividade positivista almejada nos primórdios da antropologia tinha como aliados as técnicas de registro da imagem, que já eram usadas nos estudos físicos e biológicos no campo da ciência, que consiste em congelar fragmentos da realidade fugidia. Fixar o tempo era, sem dúvida, extremamente tentador para uma disciplina que se via às turras com uma realidade que teimava em ser dinâmica e, que muitas vezes, ao começar a ser compreendida já estava em outro lugar. Dividir, fixar, mensurar e produzir registros imagéticos – concebidos como forma exemplar de catalogação – ganhavam especial valor como construção de memória de elementos culturais de povos “ameaçados”. A fotografia e posteriormente a filmagem constituíram, então, instrumentos capazes de concretizar a ambição de fixação do “real”.

O fato, porém, de pensar e defender a produção das imagens com o estatuto de verdade, causa estranheza atualmente, frente ao uso generalizado da imagem como espetáculo. Os *mass media*, com múltiplas possibilidades de produção, manipulação, armazenamento e distribuição, expõem a pesquisa a questionamentos sobre sua validade, como documento científico na academia. Isto mostra, equivocadamente, uma perspectiva naturalista, onde podemos abrir novas e promissoras possibilidades de uso na pesquisa social.

Podemos dizer assim que essa é uma questão de fundo no campo da antropologia visual.

Em antropologia visual, investir no tratamento meramente representacional da imagem técnica

seria lhe conceder o papel de simulação do mundo das coisas, sem apreender as operações cognitivas que têm por objeto a imagem, operações que constituem transformações e não apenas a reprodução dos estados das coisas (ROCHA, 2004).

Vídeo etnográfico e documentário: debates e diálogos sobre gêneros, métodos e linguagens

São longos e recorrentes os debates que comparam vídeo etnográfico e documentário, e neles, sempre se procura apontar a diferença que os caracterizaria. Na verdade, não há evento em que se discuta a antropologia visual, ou festival de vídeo etnográfico, ou antropologia visual, em que esse debate não aconteça, seja voluntária ou involuntariamente.

Sobre o assunto, Jean Rouch detecta três tipos de documentário: a) o de grande público; b) o sensacionalista ou de "exploração"; e c) o de cunho científico. Acreditamos que as linhas que recortam essas três classificações sejam tênues, permitindo que se identifiquem em um só filme a presença de dois ou mais desses tipos, com maior ou menor intensidade. Some-se isso à importante questão do espectador de destino, cuja interpretação de determinados documentários de cunho científico leva-o a classificá-los como filmes de exploração.

Ocuparemos-nos mais intensamente neste trabalho, na análise de vídeos etnográficos feitos por antropólogos, incluindo produções de autores que se autotransformam como etnógrafos, e que tem seus filmes destinados a um público para além da academia – na maioria das vezes não um "grande" público, é verdade, mas um público diversificado. É a partir desse ponto de vista que trabalharemos nossas propostas, buscaremos ressaltar a importância das estratégias fílmicas e da linguagem para essa produção.

O uso da imagem pela antropologia, na produção de audiovisuais etnográficos, não deve ter como função atestar maior ou menor 'naturalismo', mas trazer à tona o processo, a interlocução. Assim, visa propiciar uma antropologia compartilhada – como proposta por Jean Rouch, e comentada adiante – através de alguns métodos éticos e estéticos. Nisso se encontra o especial interesse e contribuição, embora não exclusivos deles, que esses métodos e instrumentos audiovisuais podem trazer.

Podem-se encontrar faixas de confluência entre reflexões antropológicas sobre o trabalho de campo, a observação participante, a alteridade, a autoridade e o produto final da pesquisa, além de reflexões sobre o gênero documentário, posto que o *outro*, distante ou próximo, é, em regra, matéria de ambos os fazeres.

Apresentaremos algumas dessas faixas e aspectos específicos da linguagem documental, mas antes discutiremos o mito de origem partilhado por documentário e vídeo etnográfico, tal como outros marcos já apresentados neste trabalho.

Mito de origem

Nanook of the North pela câmera de Robert Flaherty é frequentemente citado como ponto de partida na construção tanto do gênero documentário quanto do filme etnográfico. No caso do filme etnográfico, essa paternidade apresenta-se de forma clara, entretanto, com relação ao gênero documentário é mais um marco da instituição de uma linguagem construída na longa convivência com os personagens. Contudo, John Grierson é considerado o verdadeiro iniciador deste gênero, com fins sociais e pedagógicos.

O que, nos dois casos, dá a *Nanook* esse estatuto de mito de origem é o fato de que "*Flaherty mergulha no assunto, vive com ele até que a história apareça e comece a contar-se por si mesma*" (editorial da revista *Cinemas*); o que se valoriza aqui é o estar em campo e o tipo de observação que disso resulta, expondo com mais força a vida dos filmados.

É interessante observar que a produção do filme *Nanook of the North* e a do texto *Os Argonautas do Pacífico Sul* do antropólogo Bronislaw Malinowisk são contemporâneas, tendo ocorrido por volta de 1922. Ambas, cada qual a sua maneira, inovaram em suas áreas ao fazer uso da vivência direta com os seus "outros". Com isso, transformaram esta vivência – um ao norte, e outro ao sul – em instrumento fundamental para qualificar a compreensão desses *outros*, tornando esse método privilegiado na construção tanto do saber antropológico, quanto na prática de realização de documentários. Estar com, ou estar *in loco*, passa a ser o argumento de autoridade principal para ambos.

A filmagem não é, em si, uma experiência decisiva durante a qual se constrói uma opinião: ela é mais uma aplicação experimental de uma opinião elaborada. *In loco*, o documentarista elabora suas hipóteses sucessivas. Sobre este filme-laboratório o documentarista constrói sua proposta (WINSTON, 1995).

Tudo que desejo sublinhar é que o que se traz de um estudo de campo depende muito do que se *leva para ele* (PRITCHARD, 2005, grifo nosso).

Essas duas colocações, separadas pelo tempo e pela área de seus autores, se aproximam e, ousaríamos dizer, que o que de fato as diferencia é "o que se *leva para ele*", como disse Pritchard. As hipóteses, o olhar e as questões que o antropólogo e o documentarista levam a campo são diferentes, ou, ao menos, diferentemente instruídas por suas formações; conseqüentemente, seus produtos finais diferem. Entretanto, como aponta a citação abaixo, existiria uma simetria entre esses dois suportes como campos de representação sobre o outro.

Se existem, evidentemente, diferenças fundamentais entre representações/ apresentações escritas e imagéticas de si e do outro, em todas estas dimensões – éticas, estéticas, políticas e epistemológicas – o ponto principal a ser salientado é que a partir do momento em que se reconhece uma simetria entre representações escritas e imagéticas como formas de conhecimento e como modos de apresentar o outro – seja em filmes etnográficos ou narrativas fotográficas (Achutti, 2004), ou mesmo nos textos escritos que fazem pleno uso de imagens (Mitchell, 1994) – é justamente o momento em que a 'passagem à imagem' antropológica se torna efetiva (PIAULT, 1995, 2000; GONÇALVES; HEAD, 2009).

Não é objeto deste trabalho discutir paternidade, porém, o fato de compartilharem o mito de origem – e o mito aqui nos interessa pelo que ele pode dizer do estado das coisas hoje – é que estamos diante de um *gênero misto* quando falamos de filme etnográfico. Este gênero é suscetível a todos os questionamentos referentes à formulação de um texto etnográfico, dado que é também um discurso, acrescido das questões do meio audiovisual, suas possibilidades e limitações. Qual forma atribuir a esse conteúdo? Qual conteúdo instalar nessa forma? São indagações que o processo de produção audiovisual nos traz, cuja solução pode ser construída por meio das reflexões de documentaristas e cineastas, por haver muitas semelhanças que eles congregam, mas que, sem dúvida, só podemos, ou talvez devamos, tentar responder do nosso jeito.

Observação participante, intimidade e "acaso"

O que no trabalho de Flaherty chama a atenção dos documentaristas não é só a experiência da proximidade com o filmado, mas também a valorização do acaso e a possibilidade de esse acaso conduzirem a narrativa do filme. Este pensamento é bem expresso nesta frase: "a não preconceção é uma precondição, um estado de espírito" (editorial *Cinemas*). Não nos atendo a esse certo '*espontaneismo romântico*', questionado no próprio meio, "o acaso é fascinante, mas também não o acaso total, porque senão não existe filme. O acaso acontece, mas você o controla, separando o bom do mau, do inútil" (Eduardo Coutinho). A questão do acaso, para nós, interessa no que ela contribua para a pesquisa e, no caso do filme etnográfico, no que ele contribua para o produto final.

As hipóteses da pesquisa postas a teste em campo devem, quando necessário, ser reformuladas em função do próprio campo e das circunstâncias imprevistas que ele nos apresenta; faz parte do fazer etnográfico esse acaso que é matéria da vida

social. O estar atento a ele amplia as possibilidades de compreensão e percepção das próprias interpretações nativas, assim ressignificadas. Isto acontece porque surge de um processo que se propõe interativo, e que poderíamos dizer que está se criando um processo de coautoria no produto final: o texto ou filme etnográfico.

Crítica e linguagem do documentário

No documentário, essa valorização do acaso, da criação espontânea, do roteiro que se constrói na própria produção, surge da comparação por negação com o cinema de ficção. Contrapõe-se também com um tipo de documentário em que o real filmado tem como função ilustrar e afirmar teses previamente concebidas (no roteiro), sendo conhecido como modo expositivo ou documentário clássico e que inclui o modelo sociológico.

Em geral, esse tipo de documentário clássico transmite seu roteiro por legendas e até intertítulos, sendo também muito utilizada a narração em *off*, que explicita o argumento. Quando as imagens são utilizadas como ilustração ou contraponto do roteiro, geralmente possuindo uma estrutura que vai do particular para o geral, e leva aos conceitos e generalizações do texto, trata-se do modelosociológico. Jean-Claude Bernardet critica esse modelo em seu livro *Cineastas e imagens do povo*, a partir do documentário *Viramundo*, de Geraldo Sarno:

O tipo sociológico, uma abstração, é revestido pelas aparências concretas da matéria-prima tirada das pessoas, o que resulta num personagem dramático. Tais pessoas não têm responsabilidade no tipo sociológico e na personagem dramática que resulta da montagem. E, mais uma vez, para que funcione esse sistema, é necessário que da pessoa se retenham os elementos, e apenas eles, úteis para a construção do tipo.(...) O tipo com o qual se lida condiciona a matéria-prima individual a ser selecionada. Mas os caracteres singulares dessa pessoa (expressividade, gestualidade etc.) revestem o tipo de uma capa de realidade que tende a nos fazer aceitar o personagem dramático que encarna o tipo sociológico como a própria expressão pessoal... Mas o que ocorreu foi que o tratamento dado à pessoa se mostrou determinado pelo tipo a construir, e nele se dissolve o indivíduo. Ficamos com a impressão de perfeita harmonia entre o tipo e a pessoa, quando o tipo – abstrato e geral – é todo-poderoso diante da pessoa singular que ele aniquila (BERNARDET, 2003, p. 24).

Neste livro de Bernardet, o capítulo intitulado “Modelo sociológico; a voz do dono”, evidencia a preocupação do autor, e de parte de seus pares, relativa ao pertencimento do discurso no campo das relações de poder: a quem pertence e a quem deveria pertencer.

Seria necessário trazer à tona a questão da relação assimétrica entre as partes de uma produção, as relações de poder em que estão imersas, e discutir através da forma e do fazer como se relacionar com essas diferenças postas, a fim de poder de fato compreender e alterar essa relação com o *outro*.

Podemos assim, encontrar correspondência entre o que é chamado de acaso e a crítica à submissão da realidade a um roteiro rígido, e o que na prática etnográfica valorizamos no trabalho de campo e na observação participante.

O que esses métodos de observação participante e do trabalho de campo utilizados na antropologia podem trazer de diferente em relação a outras metodologias de estudo do homem, é o fato de que a proximidade dos sujeitos não permite ou, ao menos, não estimula a rigidez das hipóteses diante da complexidade da vida social. Manter ou tentar manter uma via aberta entre os dois elementos da pesquisa etnográfica amplia o aparato para a compreensão da sociedade estudada. Para isso é preciso que os dois termos interfiram um no outro, hipóteses e conceitos pertencentes ao campo acadêmico, por um lado e por outro a relação efetiva entre subjetividades em campo. Podemos perceber essa mesma postura em alguns documentaristas: “Talvez a tarefa mais importante do documentário seja explorar os significados éticos e ideológicos que unem a experiência, o conhecimento e a representação” (ROSENTHAL, 1996).

Se o modo expositivo ou modelo sociológico de documentário não atende mais às reflexões e necessidades da antropologia contemporânea, e que se questiona sobre a autoridade etnográfica, podemos buscar em outros modos do documentário. Esses modos devem buscar o diálogo maior entre pesquisador e interlocutor, algumas linguagens que se encontram com as reflexões da antropologia ou possam ser demonstradas na produção e no produto, o vídeo etnográfico.

A questão, portanto, é justamente como apresentar e representar a percepção do outro concretamente, isto é, como usar as falas, discursos, intervenções, explicações, críticas e diferentes pontos de vista produzidos não mais por um objeto, mas por sujeitos de nossa investigação. Uma vez que não se trata mais de representar um "objeto", mas de representar uma relação entre sujeitos – implicando, assim, uma tomada de consciência sobre o campo de intersubjetividade em que o conhecimento antropológico se produz – que se estende igualmente ao leitor ou espectador (GONÇALVES; HEAD, 2009, p. 18).

O chamado modo interativo de documentário aproxima-se das propostas mais contemporâneas do texto etnográfico, apresentando elementos da entrevista ou da interlocução entre realizadores e atores sociais. Sendo assim, procura-se, e isso se dá também através da montagem, assumir as subjetividades ali colocadas, expressadas no confronto ou encontro que aí se dá. Por outro lado, o modo reflexivo abre mão de uma representação objetiva da realidade, buscando revelar os próprios processos de construção e de representação. A equipe, suas formulações e a produção em si, tudo fazendo parte do produto final que, apresentado dessa forma, confronta o estatuto de documento verdade, que boa parte dos documentários por suas opções de linguagem, assume, e evidencia o caráter de construto do filme, em oposição ao modelo sociológico.

Talvez algo entre essas duas linguagens, a interativa e a subjetiva, possa nos ser útil ao buscar a realização de um vídeo etnográfico, o que talvez nos aproxime mais do que a antropologia atualmente vem buscando em suas construções textuais.

Deste modo a etnografia presentifica a interlocução resultante do encontro entre sujeitos numa relação de pesquisa em que as falas e os conceitos nativos, do mesmo modo que as categorias e teorias da antropologia, compartilham uma nova forma de produzir o conhecimento que se pretende simétrico de um ponto de vista ético, político, estético e conceitual (VIVEIROS DE CASTRO, 2002; LATOUR, 1991) (GONÇALVES; HEAD, 2009, p. 18).

Rouch e sua antropologia compartilhada

"Jean Rouch, o surrealista catalão, o anarquista romântico, o irrequieto zazou, um dia meteu o cinema na mala da etnologia, que do cinema exigia retratos não manipulados. Sujeitando-se por um dos imperativos da ciência a usar a câmera como um olhar puro, transgrediu pelo fascínio de ver para lá do visível (a ciência e avessa ao imaginário), de espreitar o invisível pelas frestas da imagem, pelas sutis transparências que o filme cria. Com ele sacrificado à etnologia, por caprichos da fortuna, o cinema tomou posse dela, tal como o espelho toma posse do observador, desassombrado, abriu lhe a janela do imaginário." (COSTA, p. 1).

Jean Rouch foi um cineasta antropólogo, cuja produção inicia-se nos anos 50, fundamental e inovador tanto para o cinema quanto para a antropologia. A partir de sua concepção de cinema aliada à antropologia que abraçou (antes era arquiteto), levantaram questões profundas tanto para a linguagem cinematográfica como para a antropologia da época. Quando se falava em *Informante* ele falava em *amigos potenciais*, enquanto se delegava ao etnólogo a reflexão e a construção etnográfica ele falava em um fazer compartilhado. Nesse espaço limiar entre cinema e antropologia, ora era aceito em um meio, ora criticado em outro. Sem dúvida, esteve em contato contínuo com as vanguardas de sua época e, posteriormente, passou a ser icônico para o cinema, para a antropologia, e para o que hoje chamamos de antropologia visual (o cinema como suporte para a investigação científica da antropologia). Jean Rouch estava constantemente questionando os limites entre ciência e arte, entre ficção e

verdade, antecipando de forma embrionária, muitos conceitos contemporâneos da antropologia. Considerava o caráter construído do texto ou filme etnográficos, a atitude de assumir a interferência em campo do pesquisador(no caso dele do pesquisador e da câmera), também a relação pesquisador/informante para uma relação de diálogo e para o aspecto de construção conjunta da etnografia. A antropologia simétrica, e também o perspectivismo, já se anunciam em seus filmes de uma maneira ou de outra, mas nos auxiliaremos aqui de suas próprias palavras que apontam alguns desses aspectos que comentamos:

"Para mim a ficção e tão verdade como a realidade. A partir do momento em que aprendo as regras do jogo, que parecem absurdas, e [construo] praticamente a improvisação total. E aprendi isso em África. Trabalhando com analfabetos, sigo tradições orais. E nunca escrevi nenhum argumento senão para pedir dinheiro aos produtores.

Em geral, os filmes que faço não têm nada a ver com o argumento que estava escrito. Para mim, o grande momento é a improvisação. E apercebemo-nos de repente. (...) A presença de uma câmera muda tudo. Fazemos em frente a uma câmera mesmo se as pessoas não a vêem, o que normalmente não faríamos. Isto é uma das chaves da liberdade. Tem um exemplo: um dos primeiros filmes que fiz, fi-lo com uma pequena câmara Bel-Howell que era preciso dar-lhe corda de 25 em segundos, no filme Jaguar [filmado em 1954]. Três dos meus amigos africanos tentavam atravessar a socapa [clandestinamente] uma fronteira, a fronteira do Togo e o futura Gana, a Gold Coast [Costa do Ouro] na altura, sem documentos. Não encontramos como. Não sabíamos o que fazer. Havia feitiços, havia tudo que se quisesse. Já não sei quem se lembrou disso, se foi Damoure, se fui eu, porque improvisamos em colectivo. 'E se filmasses o polícia encarregado do controlo? Podíamos passar por trás'. E então filmamos o polícia e na imagem, vêem-se as pessoas que passam por trás. Atravessaram, de facto, ilegalmente a fronteira porque eu filmava um polícia todo orgulhoso por estar a ser filmado. Aqui esta um exemplo de como a ficção muda as coisas. Depois disto, como tinha visto a câmara, voltou-se. Tudo é possível com uma câmara." (ROUCH,1992 em entrevista à RIBEIRO, p. 33).

Vamos tomar como referência de uma antropologia visual, em concordância com a antropologia contemporânea, as proposições de Rouch em seus filmes e em algumas de suas falas, como, por exemplo: "(...) a diferença não é uma restrição, mas uma adição". Consideramos que suas propostas ainda são muito pertinentes e que podem aliadas as novas tecnologias, desenvolver ricos trabalhos com o suporte cinematográfico para a antropologia.

Rouch não abordava "objetos", mas sujeitos que, como 'outros', assumiam junto com ele a realização do filme, como em *Jaguar* e em *Moi, un noir*. A fala que aparece aí, tão criticado como fala externa e de autoridade sobre o tema no modo sociológico de documentário, nesses filmes de Rouch é criação e obra de seus protagonistas que se vêem e se representam, através do espelhamento, produzindo discursos sobre si e sobre suas vidas. São, portanto, atores sociais que assumem o protagonismo de sua própria representação fílmica. Falam por si e, junto com o diretor, produzem a narrativa de suas experiências, fruto de um processo de conhecimento que se faz amplo, envolvendo diretor/pesquisador, nativos/produtores e espectadores, que testemunham a interação na experiência e no fazer/conhecer de que resulta o filme.

No filme *Jaguar* soma-se outra camada, a da memória, posto que a narração se dá dez anos após a tomada das imagens levando ao descentramento e ao estranhamento de elementos fundamentais da análise antropológica, partilhados por meio da técnica com os nativos.

A criatividade e a improvisação são plenamente assumidas nessa reconstrução, pois não há busca da factualidade, e sim a busca da espontaneidade, sensibilidade e criatividade dos atores sociais em suas experiências de migração do meio rural para a cidade. Migração esta, proposta por Rouch como experimento ou, em suas palavras, como uma aventura para ser compartilhada por ele, sua câmera-olho e seus companheiros Damouré e Ilo. Não há nesta proposta, como ocorre em muitos trabalhos, excessivo receio com relação à interferência do pesquisador no

campo, pelo contrário, explicita-se, por meio das realizações e comentários de Rouch, a provocação como elemento e como busca de nivelamento das relações em campo. Em *Jaguar* o nativo não é o ente frágil de uma cultura estática a ser preservada, mas, sim, “um amigo em potencial” e membro de uma cultura em profunda transformação, a da África pós-colonial. É essa transformação que o filme quer acompanhar; Damouré e Ilo, que seriam habitualmente os nativos a se observar e pesquisar, nessa proposta são alçados à categoria, que assumem junto a Rouch, de etnógrafos desse novo mundo que surge. Eles fazem comentários sobre o modo de ser da cidade, dos ingleses e sua língua, sobre as pronúncias diferenciadas do francês e do inglês. O próprio título do filme *Jaguar*, oriundo de um termo local, e alvo de um esforço de tradução – num diálogo, após Damouré explicar o que é um jaguar, Ilo o associa a um *zazomam*, observando “sim, um jaguar é um *zazomam*, mas é como **eles** chamam aqui”; nativos ‘feitos’ desbravadores, etnógrafos da cidade. Em seu retorno a sua sociedade de origem, eles são acometidos, e não importa aqui o quanto de brincadeira há no comentário feito por eles em relação à dificuldade de readaptação, declarando terem esquecido a língua nativa e falando agora em inglês, *How are you*, comentam que a partir de agora teriam que lembrar o dialeto materno.

Os objetivos de Rouch nos parecem explicitados nesta sua fala no final do filme:

Esses jovens que vão para casa são heróis do mundo moderno.
Eles não capturaram prisioneiros como seus antepassados.
Eles levam malas...
levam histórias maravilhosas...
e levam mentiras (ROUCH).

Nessa narrativa produzida com o distanciamento de dez anos, o que se busca é incorporar os desejos que esses aventureiros levaram consigo, às aventuras e mentiras que trouxeram em seu retorno.

A câmera nesse caso não é análoga ao microscópio que persegue a exatidão. Trata-se de instrumento de busca da ficção, em seu sentido original de *fictio*, construção, como nos lembra C. Geertz em *A Interpretação das culturas*, e que, nesse caso específico, quer ser compartilhada. ‘Garantindo’ que reinvenções, autofabulações, desejos e sonhos, matéria eminentemente humana não constituam ruído nem interferência nessa comunicação, o resultado, se não é capaz de instaurar uma *verdade* produtora de leis e amplas generalizações, é capaz de revelar o universal da criatividade, do sonho e do desejo na experiência humana, e, através disso, produzir uma via de compreensão da alteridade.

Essa perspectiva antropológica valoriza a narrativa e a criatividade produzida de forma compartilhada, ‘sincretismo inventivo’, que tecida na relação multifocal, produz novos discursos e compreensão do homem e de sua multiplicidade.

Através da inversão formal que Rouch realiza, encontramos direções e linguagens passíveis de atender às necessidades de demonstrarmos imagetivamente as reflexões que a antropologia se propõe atualmente. Pois, ao repassar o discurso de autoridade aos nativos, mantendo seu papel de investigador, esse formato também repercute sobre as novas formas de produção audiovisual. E, com a virada digital e com a expansão dos conhecimentos da imagem, ampliamos para novos olhares as possibilidades de produção de imagens e sons.

Rouch inicia o que se poderia denominar (...) a ultrapassagem da linguagem do filme etnográfico clássico para uma busca de (...) nova linguagem experimental imagética (Sztutman, 2005:115) que pudesse dar conta de transpor suas pesquisas e reflexões etnográficas para um filme. Sztutman (2005) faz uma associação importante entre a possessão e a gênese do cinema de Rouch, o que deriva daí muitos de seus conceitos sobre cinema e antropologia. O próprio Rouch (2003f) conceituou sua experiência de produção fílmica a partir dos conceitos de possessão propostos pelos nativos e pela antropologia em um ensaio que poderia ser considerado hoje (...) uma tentativa de realizar uma ‘antropologia simétrica’ *avant la lettre*, em que as conceituações (da antropologia e dos nativos) são

produtivamente postas em relação (GONÇALVES; HEAD, 2008, p. 1).

É importante para a construção dos filmes etnográficos que estejamos atentos às formas imagéticas e narrativas pelas quais optamos. Elas devem estar – e esse é o esforço da construção – intimamente vinculadas ao conteúdo abordado: quanto maior for a comunhão entre forma e conteúdo, tanto maior será a capacidade de comunicar e colocar em discussão não só os fatos apresentados, mas a própria elaboração das questões antropológicas.

No processo pelo qual nos afastamos de uma relação dialógica entre nativos/experiência, pesquisadores/reflexão, entre fala e discurso, nos aproximamos do que a utilização desses métodos pode trazer como contribuição tanto a nossa área de conhecimento quanto para o público em geral. Desse modo, nos aproximamos de um processo dialético, compartilhado, em que a experiência é o encontro e pertence a ambos, assim como a reflexão e a autofabulação são condições de ambos e que podem e devem ser estimuladas pelo caráter de descentramento e estranhamento propiciado pela realização fílmica.

O cinema etnográfico tem a particularidade, comparado ao texto etnográfico, sobretudo na chamada sociedade da imagem em que vivemos, de divulgar para um número maior de pessoas, inclusive além dos muros da academia, os resultados de uma pesquisa etnográfica. Neste sentido, defendemos nesse trabalho, expor o próprio fazer e refletir da antropologia. Mas, para isso, tem que se conceber desta forma, e isso passa pelas escolhas de métodos e linguagens. Escrever com luz, som, espaço e movimento, requer elementos que diferem da escrita com palavras. Por exemplo, em cinema é muito melhor demonstrar uma situação ou uma impressão de forma imagética do que explicá-la por meio de palavras. Entretanto, na leitura criamos nosso próprio espaço reflexivo, paramos a leitura quando nos deparamos com uma passagem que traz algo que mereça maior atenção, ou que remeta a outros questionamentos, ou que nos emocione. No cinema, esse espaço de reflexão tem que ser produzido na narrativa e nas ações que permitam ao espectador refletir. Suportes diferentes levantam questões de linguagem diferentes. Essas reflexões sobre métodos e linguagens do cinema junto aos da antropologia podem e devem se retro-alimentar em forma criativa. O trabalho de Rouch nos abre os olhos para isso.

As questões epistemológicas propostas por Rouch a partir de sua produção fílmica da década de 50 implicam, necessariamente, uma conceituação sobre o que significa o fazer etnográfico e o fazer fílmico, o que, por sua vez, ajuda a apreender o significado de 'etnografia fílmica' e tudo o que deste conceito deriva para a antropologia quando se procura realizar uma 'transposição do real' para imagens. Assim o cinema de Rouch se inspira nos conceitos da antropologia, e sua antropologia está inspirada na sua percepção das imagens e do cinema... o que lhe permitiu experimentar, via a diferença, linguagens e técnicas narrativas colocando em conexão a antropologia e o cinema, ambos concebidos como produtores de conhecimento (GONÇALVES; HEAD, 2008, p. 3).

Conclusão

Nesse artigo fizemos propostas de reflexão, valendo-nos amplamente do cotejamento entre a crítica cinematográfica, sobretudo dos modos e linguagens do documentário, e críticas e posicionamentos contemporâneos da antropologia. Espelhamo-nos em James Clifford e em seu conceito de *Dispersão Etnográfica* para refletirmos sobre o novo lugar do antropólogo, mais precisamente do antropólogo cineasta

Sublinhamos o descompasso existente entre as reflexões contemporâneas da antropologia frente à produção de vídeos etnográficos. Percebemos que numa significativa quantidade de vezes ainda entende a imagem como atestado *naturalista* e especular do real, ou seja, reside ainda a ideia dos equipamentos de filmagem como *olhar ideal* sobre uma realidade a ser desvendada e demonstrada.

Mostramos também as diferenças e semelhanças entre problematizações do

campo do documentário e do campo da antropologia, salientando a necessidade de trazer a produção audiovisual da antropologia para mais perto das novas propostas e percepções sobre o fazer etnográfico. Para isso, mostrou-se inevitável a discussão sobre a linguagem cinematográfica e sua maneira de se relacionar com os métodos da antropologia. Valemo-nos aqui de análises de críticos sobre cinema, suas diversas linguagens e modos, para tentar compreendermos melhor essas diferenças. Buscamos através da forma, caminhos para uma produção audiovisual como suporte para produção de análises antropológicas, e não de filmes de "*interesse antropológico*".

Sem dúvida, o que apresentamos são meras reflexões, pois não há fórmula para se fazer um filme etnográfico, assim como não há uma fórmula para se fazer um trabalho de campo. Muito do que é feito depende das inter-relações produzidas em campo, tanto do ponto de vista metodológico científico da antropologia como dos aspectos técnicos e artísticos particulares do suporte audiovisual. A forma tem que se ligar intimamente ao conteúdo, como o domínio do idioma e fundamental a escrita com suas particularidades, possibilidades, e limites o audiovisual também carrega seus elementos, tornando fundamental um diálogo com o cinema para a antropologia visual, que se torna um gênero misto. Entretanto, não tratamos somente dos aspectos da linguagem do cinema no campo antropológico. Tentamos trazer neste trabalho uma crítica a algumas formas de se fazer os chamados filmes etnográficos de produção contemporânea. Tomamos como base algumas noções, como: a antropologia simétrica e a dispersão da autoridade etnográfica, no sentido de afirmarmos um entendimento de uma antropologia que busca um fazer compartilhado, co-autoria, e que tenha um olhar voltado às potencialidades dos usos do audiovisual como suporte do fazer etnográfico. Acreditamos que na empreitada do uso do suporte audiovisual, temos uma mão dupla: a antropologia pode contribuir ao fazer fílmico com sua longa acumulação de métodos e reflexões sobre a relação com *outros*; o cinema, mais livre das amarras científicas, pode contribuir com suas linguagens e o seu fazer próprio, o que possivelmente geraria uma dinâmica compartilhada de produção e um maior poder de comunicação das produções etnográficas.

Referências Bibliográficas

- BERNARDET, J. C. **Cineastas e imagens do povo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- CLIFFORD, J. **A experiência etnográfica**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2008.
- FELDMAN-BIANCO, B.; LEITE, M. L. M. (Org.). **Desafios da imagem: fotografia, iconografia e vídeo nas ciências sociais**. Campinas: Papirus, 1998.
- FOCAULT, M. **A verdade e as formas jurídicas**. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2002.
- FREIRE, M. Fronteiras imprecisas: documentário antropológico entre a exploração do exótico e a representação do outro. **Revista Famecos**, Porto Alegre, n. 28, dez. 2005.
- GEERTZ, C. **A interpretação das culturas**. [S.l.]: Guanabara Koogan, 1989.
- GEERTZ, C. **Nova luz sobre a antropologia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- GOLIOT-LETE, F.; VANYE, A. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Campinas: Papirus, 2002.
- GONÇALVES, M. A. **Devires imagéticos**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2009.
- GONÇALVES, M. A. **O real imaginado**. Rio de Janeiro: Topbooks, 2008.
- HALL, S. **Encoding and decoding in the television discourse**. [S.l.: s.n.],

1973.

JORDAN, P. Primeiros contatos, primeiros olhares. **Cadernos de Antropologia e Imagem, Antropologia e Cinema**: primeiros contatos, Rio de Janeiro: UERJ, 1995.

MALINOWSKI, B. **Os argonautas do Pacífico Sul**. São Paulo: Abril, 1976.

MALYSSE, S. **Entre arte e antropologia**: diálogos e apropriações. 2007.
Disponível em:
<<http://forumpermanente.incubadora.fapesp.br/portal/.painel/leituras/malysse>>.

MONTE-MOR, P.; PARENTE, J. I. (Org.). **Cinema e antropologia**: horizontes e caminhos da antropologia visual. [S.l.: s.n.], 1994.

OLIVEIRA, Roberto Cardoso de. **Olhar, ouvir, escrever**. O trabalho do antropólogo. São Paulo: Editora UNESP, 1998.

PEREIRA, P. P. G. Cinema e antropologia um esboço em três movimentos. **Cadernos de Antropologia e Imagem**, v. 10, n. 1, p. 61-69, 2000.

PIAULT, M. H. A antropologia e sua "passagem a imagem". **Cadernos de Antropologia e Imagem, Antropologia e Cinema**: primeiros contatos, Rio de Janeiro: UERJ, 1995.

PINK, S. Agendas interdisciplinares na pesquisa visual: reposicionando a antropologia visual. **Cadernos de Antropologia Visual, Rio de Janeiro**, v. 21, n. 2, p. 61-85, 2005.

PRITCHARD, E. E. E.; ZAHAR, J. **Bruxaria, oráculos e magia entre os Azande**. Rio de Janeiro: [s.n.], 2005.

RIBEIRO, J S. Antropologia visual, práticas antigas e novas perspectivas de investigação. **Revista de Antropologia**, São Paulo, v. 48, n. 2 July/Dec. 2005.

RICARDO C. **Jean Rouch**: a outra face do espelho. O "outro". Disponível em:
<<http://www.bocc.uff.br/pag/- -.pdf>>. Acesso em: 11 mar. 2000.

ROUCH, J.; RIBEIRO, J. S. Filme etnográfico e antropologia visual. **Doc On-Line**, n. 3, p. 6-64, dez. 2007. Disponível em: <www.doc.ubi.pt>.

SAMAIN, E. "Ver" e "dizer" na tradição etnográfica: Bronislaw Malinowski e a fotografia. **Horizontes Antropológicos**, n. 2, p. 19-48, 1995.

WINSTON, B. **Claiming the real**: the documentary film revisited, London: British Film Institute Publishing, 1995.

Notas

1 Utilizamos o termo filme como produto narrativo que conta uma história, mas utilizamos muitas vezes o termo vídeo sobretudo ao falarmos da produção contemporânea digital, porém em ambos os casos quando falamos de filme etnográfico ou vídeo etnográfico, estamos nos referindo ao uso do suporte audiovisual para realizações etnográficas.

2 No sentido de que o treinamento para a percepção de determinadas coisas tende a obscurecer outras.

3 Jean Rouch, engenheiro de Pontes e Estradas, descobre a etnografia no Níger. Durante sua segunda estada na África, ele faz a decida do rio Níger e se interessa nos Songhay, nos quais torna-se um especialista incontestável. Depois, vem sua paixão pelo cinema, que lhe fornece um

novo método de estudo. Influenciado pelo Surrealismo, os trabalhos de Marcel Griaule em território Dogon e seduzido pelas regras essenciais da inspiração e da intuição, ele capta, filma a evolução do continente africano e da sociedade francesa. Sua escrita cinematográfica influenciará a geração de cineastas da Nouvelle Vague.

Em 1960, ele classifica sua maneira de filmar como « Cinema Direto », seguindo o exemplo de seus mestres Robert Flaherty e Dziga Vertov, e mais tarde « Transe Criador ». Sua obra, diversas vezes reconhecida em Veneza, Cannes e Berlim, se compõe de documentários etnográficos (Maîtres fous; Signi synthèse), sociológicos (Chronique d'un été) e ficções (Moi, un Noir; Cocorico Monsieur Poulet). Jean Rouch foi diretor da Cinemateca Francesa, diretor de pesquisa honorário no CNRS (Centro Nacional da Pesquisa Científica) e secretário geral do Comitê do Filme Etnográfico.

4 Flaherty começa a vida profissional como explorador cartográfico e realiza alguns filmes amadores a partir de 1913. Com NANOUK torna definitivo o gênero documentário, iniciado com os Irmãos Lumière, mas reduzido na sua importância, a partir da hegemonia do cinema de ficção que acompanha a consolidação da indústria cinematográfica. *"Por meio do cinema eu me esforço em dar a conhecer um país, assim como as pessoas que aí vivem. Esforço-me em torná-las as mais interessantes possíveis sob seu aspecto mais autêntico. Só me sirvo de personagens reais, de gente que vive no local filmado porque, ao final das contas são, realmente, os melhores atores. Ninguém é mais expressivo que os irlandeses, neste domínio, incontestáveis. Os negros, tão espontâneos, possuem o próprio natural, assim como os polinésios. Mas existe um germe de grandeza em todos os povos e cabe ao autor do filme descobri-lo: achar o incidente particular ou mesmo o simples movimento que o torna perceptível. Penso que os filmes dramáticos um dia serão feitos dessa maneira."* (Robert Flaherty). Filmografia: 1920/21 - NANOUK - 70' - EUA

1923/26 - MOANA - 90' - EUA

1925 - THE POTTERY MAKER - 14' - EUA

1926 - THE 24 DOLLARS ISLAND - 20' - EUA

1927/28 - WHITE SHADOWS OF SOUTH SEAS - 90' - EUA

1928/31 - TABOU (com Murnau)- 90' - EUA

1931 - INDUSTRIAL BRITAIN - 21' - ENGLAND

1932-34 - MAN OF ARAN -76'- ENGLAND

1936/37 - ELEPHANT BOY - 81 - ENGLAND

1939/42 - THE LAND - 43' - EUA

1946/48 - LOUISIANA STORY - 77' - EUA

5 Ao lado de Robert Flaherty e Dziga Vertov, **John Grierson** é considerado um dos principais nomes da história dos primórdios do documentário. Foi o fundador da Escola inglesa de documentário na época em que trabalhou no Empire Marketing Board, agência governamental. Tal escola foi responsável pela afirmação institucional do gênero ao lançar as bases para o que hoje se denomina documentário clássico.

6 Nascido na Bélgica, de família francesa, Jean-Claude Bernardet passou a infância em Paris, e veio para o Brasil com sua família aos 13 anos, naturalizando-se brasileiro em 1964. É diplomado pela École des Hautes Études en Sciences Sociales (Paris) e doutor em Artes pela ECA (Escola de Comunicações e Artes) da USP.

Interessou-se por cinema a partir do cineclubismo, e começou a escrever críticas no jornal O Estado de São Paulo a convite de Paulo Emílio Salles Gomes. Tornou-se grande interlocutor do grupo de cineastas do Cinema novo, e especialmente de Glauber Rocha, que rompeu com ele a partir da publicação de *Brasil em Tempo de Cinema* (1967). Foi um dos criadores do curso de cinema da UnB, em Brasília, e deu aulas de História do Cinema Brasileiro na ECA, até se aposentar em 2004.

Além de sua importância como teórico, é também ficcionista, com quatro volumes publicados. Participou de vários filmes, como roteirista e assistente de direção, eventualmente como ator em pequenos papéis. Nos anos 1990 dirigiu dois ensaios poéticos de média-metragem: *São Paulo, Sinfonia e Cacofonia* (1994) e *Sobre Anos 60* (1999).

7 Documentarista inglês nascido em 1933 e escritor de livros sobre documentário

8 **Jaguar**(França, 1967).

De Jean Rouch. Documentário em Cores. Duração 72'.

Quando começou a filmar Jaguar, em 1954, o cineasta e etnólogo Jean Rouch queria estudar a migração dos jovens que saíam do Níger para procurar trabalho (e também aventura e fortuna) na Costa do Ouro, atual Gana. Mas "é muito difícil fazer um documentário sobre migrações",

ele diria em 1981; "assim, decidimos fazer um filme de ficção". Não havia "argumento". Rouch apenas escolheu os migrantes que filmaria e os acompanhou por um ano, registrando um "diário de viagem" quase todo sem som.

Depois, em estúdio, pediu-lhes que comentassem o que se passava na tela – e os personagens revelaram um fantástico poder de improvisação. Em seu primeiro longa-metragem, Rouch inventava um recurso que confundia as fronteiras entre documentário e ficção. As convenções da linguagem documental foram efetivamente subvertidas, dando lugar à fabulação e à construção de uma nova realidade em película.

9 **Eu, um Negro** *Moi, un Noir* (França, 1959).

De Jean Rouch. Cores. Duração 73'.

Jovens nigerienses deixam sua terra natal para procurar trabalho na Costa do Marfim.

Desenraizados em meio à civilização moderna, acabam chegando a Treichville, bairro operário de Abidjam. O herói, que conta sua própria história, se auto-denomina Edward G. Robinson, em honra ao ator americano. Da mesma forma, seus amigos escolhem pseudônimos destinados à lhes forjar, simbolicamente, uma personalidade ideal.