

Ana Lúcia Ferraz

**A PIRÂMIDE HUMANA, DE JEAN ROUCH:  
ENSAIANDO A METODOLOGIA DA  
ETNOFIÇÃO**

**JEAN ROUCH'S THE HUMAN PYRAMID:  
REHEARSING THE METHODOLOGY OF  
ETHNOFICTION.**

## RESUMO

*A Pirâmide Humana* é o filme em que Jean Rouch ensaia o que será a sua metodologia da etnoficção. A partir do recurso ao jogo dramático, Rouch propõe o tema do racismo a ser trabalhado por um grupo de jovens negros e brancos. Suas relações vão explorando as possibilidades que repetem ou recusam o preconceito racial. Navegando no risco, explorando os limites do social, em situação marcada por heranças coloniais, o grupo faz metamorfosear o tema, o que o autor aproveitou dramaticamente. Esta pista vai ser explorada posteriormente em outros filmes etnográficos do autor.

**PALAVRAS-CHAVE:** Jean Rouch, Etnoficção, Antropologia Compartilhada.

---

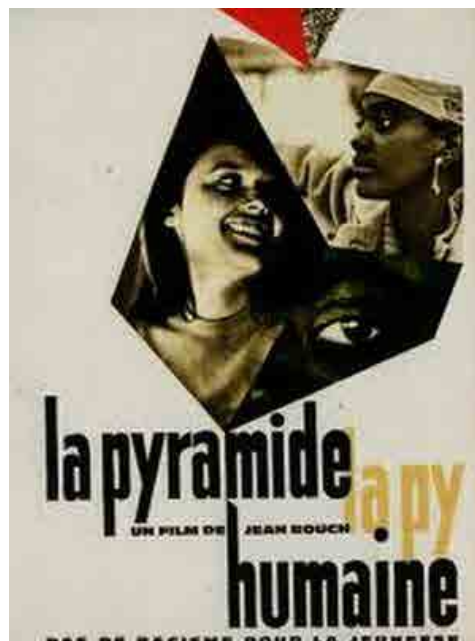
## ABSTRACT

*The Human Pyramid* is the film in which Jean Rouch tries what his methodology of *ethnofiction* is able to do. Making use of drama, Rouch proposes the theme of racism to be worked out by a group of young people. Their relationships are a way of exploring the possibilities that repeat or refuse racial prejudice. Taking risks, exploring social limits, in a situation marked by colonial legacies, the group works out the theme, what the author takes dramatically. The same problematic approach track will be explored later in other Rouch's ethnographic films.

**KEYWORDS:** Jean Rouch, Ethnofiction, Shared Anthropology

Finalizado em 1959 e lançado em 1961, *A Pirâmide Humana* é o filme em que Jean Rouch ensaia o que será a sua metodologia da etnoficção. A partir do recurso ao jogo dramático, Rouch propõe o tema do racismo a ser trabalhado por um grupo de jovens negros e brancos. Suas relações vão explorando as possibilidades que repetem ou recusam o preconceito racial. Navegando no risco, explorando os limites do social, em situação marcada por heranças coloniais, o grupo faz metamorfosear o tema, o que o autor aproveita dramaticamente. Esta pista vai ser explorada posteriormente em *Crônica de um Verão* (1961), em *Gare du Nord* (1965), nas distintas experiências desenvolvidas com seu parceiro Damouré Zika, e se cristaliza numa metodologia que afirma as potências da ficção para acessar o imaginário social.

Dedico-me, neste artigo, a pensar a partir de *A Pirâmide Humana*, filme que considero seminal em toda a sua obra, e que foi pouco discutido em termos de suas contribuições para o conjunto da obra fílmica de Rouch. Meu argumento defende que esta experiência põe o conjunto dos termos que será mais tarde desenvolvido em outras linhas, culminando no conceito de etnoficção.



## A ANTROPOLOGIA EM CINEMA DE ROUCH

Jean Rouch é autor de uma obra antropológica produzida ao longo de mais de 50 anos, de etnografia em filme, consolidando o campo da antropologia visual e antecipando muitos dos debates da antropologia contemporânea, como os que conceitualizam uma antropologia reversa e a questão da reflexividade, ou da presença do autor.

Colleyn (2005) assinala que

Rouch foi um dos raros antropólogos a ter feito do cinema seu modo de expressão privilegiada, e a ter pesquisado formas de escrita cinematográfica inovadoras. Filmes como *Moi, un Noir*, *Jaguar*, *La pyra-*

midre humaine e Chronique d'un été, este último em particular realizado com Edgar Morin, estavam certamente muito avançados para o seu tempo no que concerne à reflexividade documental. Uma boa parte da obra do autor trabalha a fronteira documental/ficção. Para Rouch, de fato, o filme faz parte do mundo, não tanto como descrição de uma realidade que pré-existe, mas como 'performance', como exercício criativo e coletivo (COLLEYN, 2005, p. 160).

Rouch se dizia um "cineasta amador", mesmo assim chega a exercer influência em toda a geração da *Nouvelle Vague*. Posicionando-se em instituições científicas, primeiro no Museu do Homem, logo em Nanterre e depois no CNRS, cria o *Comité du film ethnographique*. Produz em 16mm, tendo tido como produtor Braunberger, que atuava, em geral, como pós-produtor. 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 se realiza. Trabalha a partir da ironia e do humor.

O autor situa a experiência iniciadora que foi filmar na África:

Decidi começar aqui com o eu do realizador cinematográfico, já que gravar e logo projetar imagens e sons introduz um elemento que os livros (inclusive os mais ilustrados) não consideram. As populações que estudamos são em grande parte analfabetas, mas sabem observar e escutar. Com os avanços técnicos apareceram equipamentos cada vez mais completos e com um manejo cada vez mais simples. Isto permitiu o uso do "cinema do real" (isto é, a gravação sincronizada de imagem e som) como ferramenta de observação etnográfica. Tenho empregado esta técnica de forma sistemática desde que realizei vários estudos cinematográficos no Dahomey e no Mali, em colaboração com Gilbert Rouget y Germaine Dieterlein, entre 1957 y 1965 (ROUCH, 2007, p. 25).

Rouch evoca Robert Flaherty e Dziga Vertov como fundadores do seu "cinema do real":

Durante a década de 1920 inventaram a noção de câmara participativa e kinopravda (cine-verdade). Justo quando os primeiros teóricos do cinema tentavam de definir esta nova linguagem em relação à ficção (seguindo sobretudo a tradição teatral), Flaherty e Vertov lançaram suas primeiras conclusões ao experimentar com o cinema na vida real. Vertov entendeu que a visão cinematográfica era um tipo de olhar particular que utilizava um órgão novo de percepção: a câmera. Esta nova percepção tinha pouco em comum com o olho humano; ele o chamava kino-eye (cine-olho). Mais adiante, com a aparição do cinema sonoro, definiu de maneira similar o radio-ear (radio-ouvido), um novo órgão especial que grava o que ouve. Como prolongamento de sua análise, hoje sabemos que o público sem uma educação especial pode compreender (deveria dizer ciné-compreender ou compreender filmicamente) este novo tipo de linguagem audiovisual. Vertov chamou ao conjunto desta disciplina kinopravda (cinema-*vérité* ou cine-verdade), uma expressão ambígua ou contraditória, já que o cinema fundamentalmente recorta, acelera o ralenta ações, distorcendo assim a realidade. Para mim, porém, kinopravda é um termo preciso, na mesma linha que kinok (ciné-eye), e designa não "a pura verdade", mas a verdade particular das imagens e sons que foram gravados; uma verdade filmica (cine-verdade).

Voltando à terminologia de Vertov, quando faço um filme, cine-vejo porque conheço os limites da lente e a câmera; também cine-escu-

to porque sou consciente dos limites do microfone e do gravador; me cine-movo para encontrar o ângulo correto ou realizar o melhor movimento; cine-edito ao longo da filmagem, pensando como as imagens estão encaixando. Em uma palavra, eu cine-penso (ROUCH, 2007, p. 44, tradução minha).

Em relação à participação lograda de seu interlocutor por Flaherty, Rouch defende:

Flaherty conseguiu este tipo de participação construindo um laboratório de revelação e uma sala de projeção in situ. Desta forma inventou a “câmera participativa”, uma técnica que ele não considerava um obstáculo para a comunicação, mas ao contrário, uma ferramenta indispensável para a realização de filmes no campo da pesquisa. Sintetizei e apliquei mais ou menos conscientemente estes dois métodos em minha própria obra etnográfica. Hoje em dia todas as personas que filmo conhecem a câmera e compreendem à perfeição sua capacidade de ver e escutar. Estas pessoas me ajudaram durante o processo de edição analisando as projeções de meus filmes; em *termos* de Vertov, durante a filmagem estas personas são *cine-vistas* enquanto eu as *cine-observo* (ROUCH, 2007, p. 43).

Uma teoria da percepção alterada pelo dispositivo cinematográfico de produção de imagem é defendida e dialoga com as formas nativas filmadas, no caso da possessão religiosa.

No trabalho de campo, o observador se modifica a si mesmo; devido a seu trabalho (voltando à terminologia de Vertov) *etno-mira*, *etno-observa*, *etno-pensa*. E aqueles com quem se relaciona se transformam de maneira similar: oferecendo sua confiança a este estrangeiro habitual, se *etno-mostram*, *etno-falam*, *etno-pensam*. [...] Este etno-diálogo permanente parece uma das perspectivas mais interessantes da etnografia atual. O conhecimento já não é um segredo que se rouba e logo se devora nos templos ocidentais do saber, *mas* o resultado *de uma* busca sem fim de onde os etnógrafos e os sujeitos do estudo encontram-se em uma encruzilhada que agora alguns de nós clamamos “antropologia compartilhada” (ROUCH, 2007, p. 45).

Com estas concepções, o autor permanece nessa fronteira que deixa lugar às virtudes de apreensão do mundo da câmera, potencializando as linguagens presentes nos corpos, nos modos de narrar, articulando esta dramaticidade à narrativa cinematográfica. Este fazer transforma as possibilidades mesmas do filme etnográfico, inventando uma nova metodologia.

## A ETNOFICÇÃO DE JEAN ROUCH

As ficções produzidas na França, no contexto da *Nouvelle Vague* – *Crônica de um Verão* (1961), *Gare Du nord* (1965), *A Punição* (1962) – desenvolveram o que foi aprendido na experiência de *A Pirâmide Humana*. A mesma interlocutora de Rouch trabalha nessas distintas experiências, a jovem Nadine Ballot. A noção de *cinema verité* em Rouch nasce dessas experiências. Trata-se de, com o recurso ao jogo lúdico, encontrar a verdade da vida que vibra em sua intensidade.

A metodologia que visa a interação a partir da mediação provocadora

da câmera vai se desenvolvendo primeiro nessas experiências de jogo de papéis, em que o improvisado é discutido e ensaiado em frente à câmera. Um improvisado que está posto como regra do jogo para ambos, filmados e equipe de filmagem.

Nadine Ballot participa de *A Pirâmide Humana*, em Abidjan; de *Crônica de um verão* (em que atua como a jovem que dispara o filme, através da enquete nas ruas de Paris, com a pergunta aos passantes: "Você é feliz?"); e de *Gare du Nord*, alguns anos depois. Com ela, o jogo de papéis é posto à prova como metodologia chave no acesso à dimensão do imaginário. Nesta concepção, vemos o que há de construído pela cultura no corpo que improvisa a partir de um enredo básico, proposto pelo autor. Os diálogos, a proximidade ou a distância dos corpos e relações filmados são improvisados, a aposta é que o imaginário está inscrito nos sujeitos que encenam seus próprios papéis para a câmera do antropólogo. Em outros filmes, gravados inclusive simultaneamente a estes, com a parceria de Damouré Zika, resultam na chamada etnoficção.

O conjunto nomeado por Rouch como etnoficção, aqueles filmes cuja relação de parceria com Damouré Zika, Ilo Gaodel e Lam Ibraim Dia cria os enredos de *Petit a Petit* (realizado entre 1968-1972), *Cocorico! Monsieur Poulllet* (1974), *Dyonisos*, do fim dos anos 80, *O sonho mais forte que a morte* (2002), entre muitos outros, nos quais personagens narradores vivem para a câmera as histórias que narram. Este conjunto também vai desenvolver a dinâmica elaborada nessa primeira experiência desenvolvida em *A Pirâmide Humana*.

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 vemos um campo fértil para afirmar o estado da arte na reflexão sobre o trabalho com o cinema na Antropologia. É necessária a composição do quadro que recoloca o lugar da etnoficção como potencialidade heurística na antropologia.

Em *A Pirâmide humana* (1959), gravado na Costa do Marfim, particularmente na cidade de Abidjan, assim como o fez em *Eu, um negro*, 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. Neste 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 conviveu. 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.

Na sequência inicial, Rouch, em campo, reúne-se e propõe a realização do filme a seus interlocutores, jovens negros e brancos, que deveriam interatuar, representando seus papéis. O racista deve ser racista, não deve dissimular a sua posição, diz ele à jovem filha de colonos franceses. A máscara dramática não se

faz na ficção, ela é vivida e agida pelas pessoas em sua cotidianidade, treinada a cada dia.

Os dispositivos de Rouch são simples e criam as condições para que a relação entre mundos diferentes seja possível. Entre eles está a proposta de ficcionalizar a relação entre jovens negros e brancos que expõem seus projetos de vida e de formação profissional, numa escola mista inter-racial. A questão da igualdade está posta como ponto de partida. Todos os jovens querem ser profissionais. Denise, a jovem negra, apresenta seus amigos, nos fala de Treichville, do bairro em que moram os nativos, e do seu baile. Com o recurso à voz subjetiva, a personagem narra e dá o sentido à montagem<sup>1</sup>.



A voz narrativa é duplamente conduzida. No início do filme, são duas as vozes subjetivas, a da jovem negra e a da branca, que apresentam mundo opostos, mas que se interessam um pelo outro. Espaços de convivência são criados, festas, encontros de pequenos grupos em que uns comentam os outros.

Há uma pequena sequência em que Rouch propõe o dispositivo de uma discussão sobre o *apartheid* na África do Sul, a partir de uma matéria de jornal. A experiência sul africana é avaliada pelos jovens que lastimam o regime distante. Pôr à distância o que é familiar é o procedimento dramaturgico utilizado nessa sequência. Este é um ponto de giro da linha narrativa do filme. A partir desse episódio, os encontros inter-raciais se aprofundam na narrativa. Nadine organiza uma festa em sua casa, os brancos vão aos bailes em Treichville, Nadine sai com seus colegas negros.

Rouch e seu interlocutor branco visitam a casa da garota negra para gravar a cena do encontro inter-racial. Filma o encontro do jovem branco com a garota negra. A câmera se relaciona num *take* muito próximo da garota negra, em *close up*. Sentimos um desconforto. Gravada em Abidjan, esta mesma sequência aparece montada diferentemente em *Eu, um Negro*.

Passear de canoa, andar de bicicleta, jogar futebol juntos, Nadine con-

<sup>1</sup> Esse dispositivo foi primeiro usado em *Eu, um Negro* e depois em *Jaguar*, primeiros filmes em que Rouch nomeia a etnoficção.

fraterniza com seus novos amigos. Entre jovens e com Rouch, as relações inter-raciais se transformam em relações amorosas. O racismo dá lugar ao ciúme na narrativa fílmica.

O desfecho da história é monumental e atordoa o espectador. Em festa em um velho navio encalhado à beira mar, depois do flerte, vem uma briga com agressões físicas. Com ciúmes, o jovem branco bate em Nadine e se suicida, lançando seu corpo ao mar bravio.

No fim da história, o jovem é buscado por seus amigos, o tempo se distende, ele desapareceu no mar. O espectador fica pasmo, sem saber se essa morte foi real ou fictícia. O filme opera na fronteira de ambas as linguagens. Este elemento faz o drama operar de forma potente.

A fabulação em *A Pirâmide Humana* se configura com a estrutura da tragédia, com um conflito inicial que vai evoluindo, neste caso, metamorfoseando-se, até culminar num clímax que encerra o conflito com uma morte. Investigando as fronteiras entre cinema e drama, Jean Rouch encontra na vida, na expressão dos corpos e em suas relações, uma dramaturgia, que apropria em sua escrita etnográfica em filme.

## OUTRAS FÁBULAS

Outro filme em que o autor trabalha em relação com o jogo teatral é o *Folie ordinaire d'une fille de Cham* (Paris, 1986), em que Rouch compartilha a direção com Philippe 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 de 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, é 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, Lúcifer 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 Salpêtrière 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 se encontram na crueldade da vida.

Uma “estética da crueldade” (Artaud) se configura, atualizando o olhar presente já uma geração antes, na posição de Michel de Leiris em África fantasma ou em *Espelho de tauromaquia*. Aperfeiçoando-se na metodologia de encontrar o drama na vida e redesenhá-lo na narrativa etnográfica, o autor faz seu cinema antropológico. Em seu artigo, *Os Avatares da noção de pessoa* (também traduzido como *Sobre as vicissitudes do self: O bailarino possuído, o mago, o feiticeiro, o cineasta e o etnógrafo*), Rouch (2007, p. 44) diz: “Basta assistir uma vez à projeção de um filme no campo para entender o seu impacto emocional”. É a vida vivida diante das câmeras, quando valorizada pela narrativa fílmica, que atua ecoando sua presença no instante da recepção.

## A POTÊNCIA DA FABULAÇÃO

Em sua concepção de antropologia fílmica, Rouch discute uma percepção alterada pelos equipamentos no instante da filmagem.

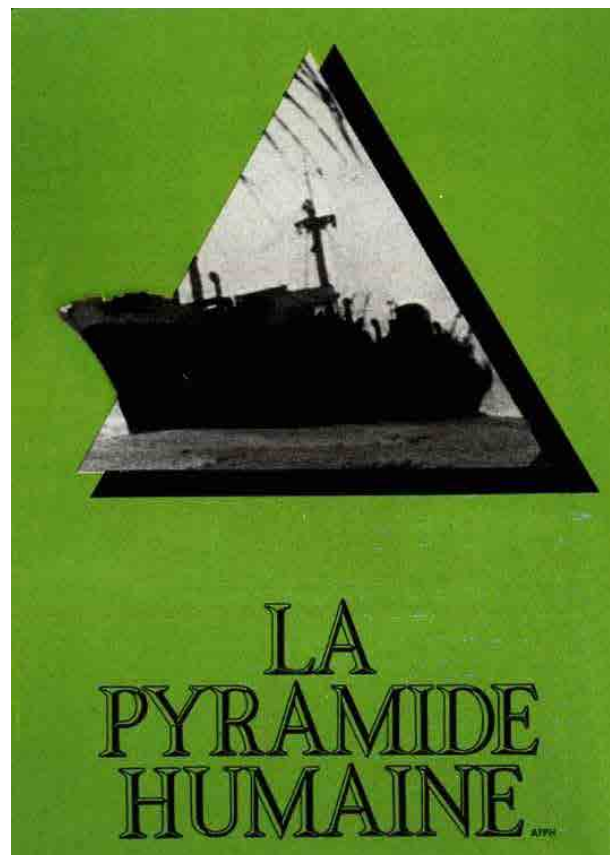
Para os protagonistas da película, o ‘eu’ do realizador se transforma durante as gravações. Deixa de falar e só grita ordens incompreensíveis (‘Ação!’, ‘Corta!’). Só os vê através de um estranho apêndice, e os escuta através de um microfone. Mas paradoxalmente, graças a este equipamento e a este novo comportamento (que não tem nada que ver com o comportamento da mesma pessoa quando não está filmando), o realizador pode entrar no ritual, integrar-se nele e segui-lo passo a passo. É um estranho tipo de coreografia que, se sai bem, faz que a câmera e o técnico de som deixem de ser invisíveis e participem do acontecimento (ROUCH, 2007, p. 44).

A catarse experimentada no jogo de papéis proposto por Rouch a seus interlocutores em *A Pirâmide Humana* foi tão potente que deixou suas marcas nas

opções de montagem do filme. A conclusão indicada da morte do jovem nos deixa, como espectadores, admirados como a potência da fabulação nesse processo.

Deleuze (2007, p. 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. O psicodrama (tal como desenvolvido no campo da clínica) encena a proposta para um jogo em os corpos e suas relações assumam o protagonismo e mostrem suas possibilidades inscritas pelo tempo em que trabalha o social sobre cada um. Perilleux (2018), em uma abordagem que chama de sociologia clínica, nomeia o problema de encontrar um limite na passagem da experiência à palavra sem diminuir a intensidade afetiva da experiência. Reencontrar o vivido em sua carga dramática, sem esterilizá-la de sua potência, ao reconstituir-se como narrativa é o que nos propõe o mestre louco que é Rouch.

A antropologia compartilhada é aquela em que se compartilha o dar a ver a vida, ver-se. Rouch, em um movimento múltiplo, mobiliza o imaginário, atualiza o vivido em sua potência, encontra a narrativa nas formas da vida social, intervindo sobre o vivido. Ao ensaiar uma metodologia, o autor reinventa a antropologia. Fazendo dela cinema, amplia suas possibilidades de interlocução, devolvendo ao mundo suas imagens alteradas pelo jogo lúdico que segue as regras do que está posto pelo simbólico, fazendo o imaginário não só dar a ver o estruturado, mas ensaiar os seus devires.



## BIBLIOGRAFIA

COLLEYN, Jean P. Fiction et fictions en anthropologie. **L'Homme** 175-176, EHESS, 2005.

DELEUZE, Gilles. As potências do falso. **A Imagem Tempo**. Rio de Janeiro, Brasiliense, 2007.

FERRAZ, A.L.M.C. A experiência da duração no cinema de Jean Rouch. **Doc On-line** 8. Lisboa, 2010. [www.doc.ubi.pt](http://www.doc.ubi.pt)

FIESCHI, J.A. As derivas da ficção. Silva, M.A. (org.) **Jean Rouch. Retrospectiva**. Cinemateca Brasileira, 2009.

\_\_\_\_\_. Dérives de la fiction. Notes sur le cinema de Jean Rouch. In Noguez, D. **Cinéma, théories, lectures**. Paris, Klincksieck, 1973.

HENLEY, Paul. Shared Anthropology. **The Adventure of the Real: Jean Rouch and the Craft of Ethnographic Cinema**. The University of Chicago Press, 2009.

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

PÉRILLEUX, Thomas. Dérouler le temps, être dans l'accueil de soi-même. Deux ateliers artistiques dans in enseignement universitaires. **Symposium du REF**, 2018.

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

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

ROUCH, Jean. Sobre las vicissitudes del yo: el bailarín poseído, el mago, el hechicero, el cineasta y el etnógrafo. **Miradas cruzadas**. Cine y Antropología. Madrid, La Casa Encendida, 2007.

\_\_\_\_\_. On the vicissitudes of the self: the possessed dancer, the magician, the sorcerer, the filmmaker, the ethnographer. **Studies in the Anthropology of visual Communication**, v. 5, n. 1, 1978.

\_\_\_\_\_. The camera and the man. In: **Cine-ethnography**. Feld, Stephen (ed.) *Visible evidence* 13. Minneapolis, University of Minnesota Press 2003, p. 29-46.

\_\_\_\_\_. 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 griot. **American ethnologist**, v. 21, n. 2, 1994, p. 353-366.

## FILMOGRAFIA

ROUCH, Jean. **Les maîtres fous**. Paris, Les Films de la Pléyade, 1955.

\_\_\_\_\_. **Moi, un noir**. Paris, Pierre Braunberger, 1958.

\_\_\_\_\_. **La Pyramide Humaine**. Paris, Pierre Braunberger, 1959.

- \_\_\_\_\_. **La punition.** Paris, Pierre Braunberger, 1962.
- \_\_\_\_\_. **Gare du Nord.** Episódio de *Paris, vu par*. Paris, Les films de Losange / Les Films du Cyprès, 1964.
- \_\_\_\_\_. **Jaguar.** Paris, Pierre Braunberger, 1967.
- \_\_\_\_\_. **Tourou et Biti.** Les tambours d'avant. Pierre Braunberger, CFE/CNRS, 1972.
- \_\_\_\_\_. **Petit a petit.** Paris, Pierre Braunberger, CFE/CNRS, 1972.
- \_\_\_\_\_. **Cocoricó, Monsieur Poulet.** Paris, CFE/CNRS, 1974.
- \_\_\_\_\_. **Folie ordinaire d'une fille de Cham.** CFE, 1986.
- \_\_\_\_\_. **Dionisos.** Paris, Pierre Braunberger, 1986.
- \_\_\_\_\_ e MORIN, Edgar. **Chronique d'un été.** Argos Films, 1961.
- \_\_\_\_\_ e SURUGUE, Bernard. **Le Rêve plus fort que la mort.** Paris, CNRS images/CNC, 2002.

## AUTORA

**Ana Lúcia Ferraz**

Universidade Federal Fluminense

E-mail: [analu01@uol.com.br](mailto:analu01@uol.com.br)