

# sessões do MAGNÁRIO

VOL. 20 | N. 33 | 2015 <http://dx.doi.org/10.15448/1980-3710.2015.1>



CURTA NOSSA  
PÁGINA



Crédito: Christo and Jeanne-Claude The Umbrellas, Japan-USA, 1984-91 Photo: Wolfgang Volz © 1991 Christo

## P.01

Um milhão de amigos no *RJTV*:  
o telespectador como produtor  
de conteúdo

Christina Ferraz Musse e  
Cláudia de Albuquerque Thomé

## P.10

Sobre *Sete ondas verdes espumantes*:  
diálogos entre estética poética, *road  
movie*, literatura...

Dieison Marconi Pereira

## P.95

Percepções estéticas da comunicação  
contemporânea: entrevista com  
Vincenzo Valentino Susca

Fernanda Lopes de Freitas,  
Isabella Smith Sander e Karina Weber

# A narrativa documental diegética

*The diegetic documentary narrative*

Fábio Fonseca de Castro<sup>1</sup> 

## Resumo

O artigo discute o *ethos* da ação interpretativa na realização do filme etnográfico e, a partir dela, a natureza do trabalho com imagens na pesquisa social. Compreendendo essa ação interpretativa como um processo diegético, procura-se refletir sobre a validade do método interpretativo, sobre a relação política que ele mantém com a realidade e com sua própria eficácia. Em termos gerais, o artigo opõe a narrativa diegética à narrativa, por assim dizer, dialética. A primeira reproduz um padrão narrativo hermenêutico, ou melhor, compreensivo e interpretativo. A segunda, por sua vez, está centrada na exigência de uma vigilância epistemológica da imagem, um exigência da ordem da descrição, necessariamente objetivista.

## Palavras-chave

Documentário; cinema; diegese; hermenêutica; narrativa.

## Abstract

The article discusses the ethos of interpretive action in carrying out ethnographic film and, from it, the nature of work with images in social research. Understanding this interpretive action as a diegetic process, it seeks to reflect on the validity of the interpretive method, on the political relationship this method has with reality and with its own effectiveness. In general, the article opposes diegetic narrative to the dialectic one. The first one plays a hermeneutic, or better, understanding and interpretive narrative pattern. The second, meanwhile, is focused on the requirement of an epistemological surveillance of the image, a requirement of the order of description, necessarily objectivist.

## Keywords

Documentary; cinema; diegese; hermeneutics; narrative.

### Introdução

Desejando demarcar a pouca abertura da antropologia ao audiovisual, Margaret Mead (1995) sugeriu, em frase tornada célebre, que a antropologia era “*uma disciplina feita de palavras*”. De fato, a imagem é normalmente vista, pelas ciências sociais, como um apêndice ao texto escrito, como um dado complementar à pesquisa. Jamais como um elemento central da narrativa. Na verdade, não poucas vezes os pesquisadores sentem necessidade de transformar a imagem em palavra, explicando e descrevendo o que se coloca no suporte imagético como se, talvez por um encantamento desses que prodigalizam as sociedades estudadas, a imagem fosse desaparecer, repentinamente, da vista de todos. Essa desconfiança em relação às imagens – ou a seu poder de fetichização da realidade – se deve, certamente, à longa tradição de condenação da duplicidade das coisas e pessoas, instaurada no pensamento ocidental por Platão, fundamento da metafísica ocidental. A situação é parodiada por Borges (1986), em conto igualmente célebre, no qual se narra o acontecido na civilização imaginária de Tlön, onde se condenava os espelhos e à cópula pelo fato de, ambos, reproduzirem a imagem humana.

Porém, poderíamos dizer que muitos fatores têm concorrido, presentemente, para a superação dessa condenação. Levando em conta o estado atual de experiências de uso de elementos audiovisuais na pesquisa em ciências sociais, poderíamos sugerir, talvez, que o correto seria dizer que a antropologia, mais que uma disciplina feita de palavras, é uma disciplina feita de linguagem.

O debate a respeito da natureza do cinema etnográfico, por exemplo, confronta, ao menos, dois vetores teóricos oponentes: a idéia de um cinema etnográfico propriamente *documental*, que constitui o referencial



clássico da matéria e a idéia de um cinema etnográfico *interpretativo*, ou hermenêutico – ou ainda, diegético, como pretendemos propor neste artigo. A gradação de formatos do cinema etnográfico documental é rica, indo de um modelo mais rígido de narração, eminentemente funcionalista, ao chamado *cinema verdade*. Por sua vez, o cinema etnográfico interpretativo, em razão de sua natureza aberta, tende a escapar a modelos narrativos

pré-estabelecidos, de maneira que cada experiência narrativa tende a conformar um processo peculiar, no trajeto daquilo que Marcel Griaule denominou de “*anthropologie partagée*” (1936; 1938).

O que diferencia essas duas tradições narrativas não é o seu formato, mas o seu *ethos*. Especificamente, o modo como cada uma delas considera a sua relação narrativa com o real. O cinema etnográfico documental

pretende narrar o real: a realidade tal qual ela é. Por sua vez, o cinema etnográfico interpretativo procura narrar a realidade tal como ela é construída pelos atores sociais que dela falam, sejam eles os indivíduos que são mostrados no filme – esses *personagens* reais – sejam o antropólogo/cineasta e sua equipe.

Reiterando que o que diferencia esses dois formatos narrativos é seu *ethos* – a relação de crença que eles mantêm com as suas próprias regularidades discursivas – podemos sugerir que, para além do *ethos*, não há diferença entre eles. Ambos são, efetivamente, narrativas interpretativas, posto que nenhum documentário, sem que pese a profundidade de sua relação com a realidade, não escapa ao fato de que se constitui como narração, ou seja, como interpretação.

Nosso objetivo, neste artigo, é explorar essa idéia, a nosso ver importante para a compreensão da natureza do trabalho com imagens na pesquisa social. Pretendemos discutir o *ethos* da ação interpretativa, ou diegética, na realização do filme etnográfico – e, por extensão, toda utilização de material audiovisual em pesquisa científica. Qual o perfil desse *ethos*? Qual a validade do método interpretativo? Qual a relação política que ele mantém com a realidade? Qual a sua eficácia e qual a sua validade?

### O cinema etnográfico diegético

Começamos recuperando os elementos presentes no surgimento do cinema etnográfico interpretativo. Acompanhemos o seu percurso de formação. Retornemos à exibição de *Os Mestres Loucos* (*Les Maitres Fous*, Jean Rouch, 1955). O que tinha-se ali? Uma câmera que se impunha sobre a coisa narrada: que indagava, participava. Desde 1949 Rouch vinha acumulando prêmios por seu trabalho, mas o impacto dessa insólita descrição

de um ritual africano foi particularmente seminal para a consolidação do gênero, a ponto de um crítico comparar o filme ao “surrealismo mais revolucionário” (Kyrrou 1963): “*Rouch nos revelou os ditados dos Noires d’Acra, que instintivamente se juntam ao surrealismo mais revolucionário. Aqui a magia está integrada à realidade cotidiana*” (Young, 1995, p. 195, tradução nossa)<sup>2</sup>.

O que Rouch propunha foi chamado de etnoficção, termo provocativo por duas razões. Em primeiro lugar por evocar a dimensão narrativa-ficcional condenada pelo saber etnográfico dominante mas, ao mesmo tempo, dele incontornável. Em segundo lugar por se distanciar da idéia de que o filme documental é caracterizado por um discurso de sobriedade. A influência do antropólogo Marcel Griaule sobre sua obra era evidente, posto que esse autor advogava pela liberdade interpretativa na atividade etnográfica, procurando estabelecer relações metodológicas entre a antropologia e a hermenêutica. A *anthropologie partagée* empreendida exigia uma câmera inspirada e uma prática de filmagem interativa, baseada na negociação de sentidos, ou melhor, na prática pela qual atores sociais filmados e equipe assumem a sua co-presença. Exigia também, por pressuposto, que os papéis sociais fossem abertamente reelaborados: os indivíduos claramente representavam a si mesmos. Desse modo, a etnoficção de Rouch instituiu um rompimento franco com o princípio de neutralidade que caracterizava o cinema documental.

Para que a importância dessa forma de fazer cinema seja melhor compreendida, permitam que dê um salto de tempo e que aborde o tema evocando uma experiência pessoal de ignorância – e, talvez, de etnoficção. Sou comunicólogo por formação, possuindo, portanto, um olhar treinado para acompanhar a narrativa visual em seu padrão narrativo clássico. O primeiro contato que tive

com um filme etnográfico *interpretativo* foi em meio a um programa de exibição um tanto saturado por filmes etnográficos *documentais*. Tratava-se do Bilan du Film Ethnographique de 2002, do Museu do Homem, em Paris. Após uma sequência de filmes que me encantaram pela maestria de sua narração, notadamente *Zoos Humains* (*Zoos Humains*, Pascal Blanchard e Eric Deroo, 2002), que fazia eco à obra de Blancel (2002), mas que não inspiravam muito à exigente platéia a quem eu fazia companhia, senti-me entediado ao assistir a um filme esquisito sobre sonhos. Não obstante, para minha surpresa e constrangimento, aquele filme tão “chato” foi ovacionado por uma parcela importante da platéia de etnógrafos. Que tinha esse filme de bom - e de mal, ao meu olhar não-“treinado”? Tratava-se de um filme sobre a prática social de relatar os sonhos numa comunidade rural da Colômbia, precisamente os índios Wayuu, da península árida de Guajira, na fronteira entre a Colômbia e a Venezuela.

Denominado *Esperando a chuva* (*Esperando la lluvia*, Vice-Versa Filmes, Pilar Becerra, 2002) o filme pretendia descrever, nos seus 35 minutos de duração, a maneira como os sonhos se inscrevem na vida cotidiana dos Wayuu, conformando-se como uma forma de conhecimento e, mais que isso, de sabedoria. Com esse objetivo, o filme marcava-se por uma abordagem “imersiva”, com uma narrativa absolutamente econômica quanto à participação do “tertius” documental - ou seja, a condução da informação por um narrador ou por uma sequência narrativa coerente, com começo, meio e fim - uma narrativa histórica, nesse sentido falando.

A ovação do filme por uma parte importante da platéia, seguida por aplausos generalizados de toda a platéia, parecia indicar que o filme continha algum tipo de vanguarda para mim ainda não perceptível, que era advogada pela parte mais empolgada da audiência e, de

qualquer forma, reconhecida por toda a audiência. Com essa impressão, indaguei-me sobre a natureza da vanguarda que o filme encerrava. Estaria ela no tema? No formato do documentário? Em alguma elipse importante que me passara despercebida? A ovação do público, por seu caráter um tanto provocador, parecia dizer algo mais do que um processo de experimentação narrativa, natureza mais importante dos discursos de vanguarda. Desse modo, não era uma elipse presente na obra ou o tema abordado que se aplaudia. Com efeito, os aplausos pareciam sustentar, ostensivamente e provocativamente, a idéia de que o formato documental adotado constituía, politicamente, uma opção inovadora. Inovadora do ponto de vista do cinema documental feito por etnógrafos, bem entendido – e, dessa maneira, não claramente perceptível ao olhar externo – de um comunicólogo, dentre outros. A esse momento pareceu-se claro que estava no padrão narrativo adotado pelo documentário o seu caráter inovador. Não por ser aquele filme o primeiro que o fazia – tratava-se de um padrão já corrente, como mais tarde descobri – mas sim por ser um filme que empregava o referido padrão de maneira direta, límpida, *de alma plena*. Assim, era a estratégia narrativa que se aplaudia, o formato adotado, em tudo o que ele continha de lento, silencioso, contextual, ausente – e, conseqüentemente, por tudo o que ela não tinha de contextual, descritivo, técnico, elíptico, teorizante, objetivo.

Percebi igualmente que o filme inscrevia-se numa tradição bem conhecida da platéia. Afinal, estava-se no *Bilan du Film Ethnographique*, o templo da etnificação, a casa de Jean Rouch. Assim, em relação aos filmes exibidos anteriormente, aquele acabava por resgatar essa formação discursiva específica que eu, comunicólogo, vindo das ciências sociais ditas aplicadas, não lograva ter a sensibilidade de compreender.

Que conclusão poderíamos tirar do episódio? Em primeiro lugar que uma parte da platéia, formada por especialistas, estava procurando meios de validar um padrão narrativo que, ao seu ver, seria o caminho a adotar, na produção documental etnográfica. Em segundo lugar, que o “olhar” etnográfico em questão – ou parte dele – estava procurando meios *de se dizer de outra forma*. Tiradas essas duas conclusões, poderíamos indagar: Que diferenciava esse formato de um outro formato, no campo do cinema documental etnográfico? Que representava isso no contexto da pesquisa etnográfica?



## O cinema etnográfico documental

Tentemos responder, em princípio, à primeira das duas questões colocadas. Em primeiro lugar, é preciso esclarecer sobre que outro “cinema documental etnográfico” estamos falando. Ou seja, qual o padrão narrativo que a vanguarda presente no filme de Pilar Becerra tinha o poder de sobrepujar?

Tratar-se-ia de um cinema documental etnográfico clássico, dentro de certos padrões estabelecidos, caracterizado pela simultaneidade das duas vozes narrativas básicas do filme – o narrador e o narrado – sob a forma de uma voz de confluência, de onde surgiam as principais elipses do filme e seu impulso contextualizador. Essa voz de confluência – o *tertius* narrativo – configurava-se como uma espécie de consciência objetivadora, capaz de conferir clareza ao conjunto do processo e, por essa razão, capacitada a outorgar-se o direito de “resumir” o tema segundo princípios que despontam, para todos, como “elementares”. Dessa maneira, esse gênero de cinema etnográfico documental regia-se por um padrão discursivo progressivo, marcado pela construção conseqüente e dialética do tema.

Esse cinema documental etnográfico em seu formato “clássico” apresentaria ao menos duas características importantes: uma primeira marcada pela densidade da coleta de dados própria à etnografia, e, assim, por um caráter científico que tendia a evidenciar-se e uma segunda variante, marcada pela adoção de estratégias discursivas midiáticas, produzido claramente para uma exibição voltada para o grande público e, portanto, plena de dispositivos de “autotradução” que facilitam sua assimilação e uma segunda, marcada por uma reflexividade mais evidente.

Seriam igualmente duas as variantes do filme documental, ambas bem definidas. Uma delas marcada pela evidência do *tertius narrantur* assinalado e a outra marcada pela tentativa – impossibilitada – de masca-

rá-lo – no caso do “cinema verdade”, no qual cineasta e câmera se consubstancializam, numa tradição bem conhecida por todos.

É preciso perceber que, dentro do *ethos* de observação da etnografia, desde muito cedo as máquinas audiovisuais constituíram um importante elemento de coleta de dados – ao lado do caderno de notas, do gravador e do livro de desenho. A partir de certo momento elas passaram a constituir, também, um auxiliar narrativo. Esse momento pode ser visto como uma ruptura epistemológica, devendo-se assinalar que o que o motivou foi a construção da narrativa sobre a alteridade, em suporte fílmico, por não antropólogos – no caso, a experiência perturbadora de Dziga Vertov sobre o processo revolucionário russo (1927; 1934) e aquele que tantas vezes é apontado como o “primeiro documentário”, *Nanuk do Norte* (Nanook of the North, Robert J. Flaherty, 1922).

O uso antropológico da narrativa fílmica partiu da compreensão de que toda observação imagética gera uma situação de ruptura com a realidade objetiva, exigindo, dessa maneira, uma espécie de vigilância epistemológica. Seguindo esse princípio gerou-se rapidamente um formato de produção, regido pela ética – e pelo *ethos* – da antropologia: por uma ética de desconfiança em relação à imagem e por um *ethos* marcado pelo desejo de mostrar o exótico, o diferente.

Pode-se dizer, então, que o exótico constitui o objeto mais tradicional do filme etnográfico. Isso pode ser observado nas obras de Gregory Bateson, Margaret Mead e Luc de Heusch – o iniciador da câmera participante. Mas, também, na obra de não-antropólogos que filmaram objetos etnográficos, notadamente a expedição de John Marshall à Namíbia, na segunda metade dos anos 1950, para filmar um dos últimos grupos de bosquímanos.

O trabalho de Marshall foi financiado pelo Peabody Museum, da Universidade de Harvard, que, desde então, procurou estimular o cinema etnográfico, contribuindo grandemente para a solidificação do formato documental. Nos anos 1960 e 70 esse padrão foi genialmente revigorado com os trabalhos de Jorge Prelorán (1968; 1971) e de Timothy Asch (1992), bem como com a atuação do Instituto Göttingen, da Alemanha e do Documentary Educational Resources, estúdio especializado em documentários etnográficos, fundado em Boston, por meio de uma parceria entre Asch e os irmãos Marshall – dentre os quais John Marshall, acima referido.

Essa tradição narrativa abre-se muito além destas notas, espalhando-se num terreno fértil que faz com que antropologia e mídia dialoguem incessantemente. O ponto de referência entre obras tão diferentes como o filme etnográfico propriamente dito e o filme simplesmente documental – o chamado documentário – não obstante, é o mesmo: a construção dessa voz narrativa – o *tertius narrantur* – caracterizada por um distanciamento epistemológico em relação à imagem.

### A dimensão diegética na interpretação etnográfica audiovisual

Sendo esse o padrão narrativo “clássico” de cinema documental etnográfico podemos indagar sobre os aspectos em que o filme de Pilar Becerra o contradizia, sabendo-se que essa nova estratégia narrativa pretendia ser consagrada pelo olhar etnográfico contemporâneo, ao menos pelo olhar etnográfico da comunidade profissional ligada ao Museu do Homem. Qual era essa proposta, em que ela se diferenciava do documentário etnográfico clássico e porque era ela saudada pela comunidade científica?

Poderíamos descrever a proposta como estando baseada na substituição de um padrão discursivo dialético – centrado na exigência de vigilância epistemológica da imagem – por um padrão discursivo hermenêutico, ou melhor, compreensivo, caracterizado por uma espécie de operação diegética. Esse princípio geral impunha a necessidade de que se abandonasse a perspectiva do *tertius* narrador, com sua pretensão objetivista e totalizante e na substituição das elipses narrativas por estratégias narrativas mais imediatas.

Essa proposição se situa bastante próxima da etnografia pós-moderna fundada por Clifford Geertz e James Clifford na década de 1980. Na verdade, a precede em quase quarenta anos. Precede, igualmente, ao desconstrucionismo e à cena intelectual pós-estruturalista de uma maneira geral.

Que pretendia esse olhar antropológico menos dialético e mais hermenêutico? Em síntese, pensamos, retornar às fontes mesmas da reflexão antropológica, que está mais próxima da hermenêutica que da dialética, em sua essência, não obstante o percurso que o conhecimento etnográfico tomou há algumas décadas, sobretudo com a perspectiva estruturalista. Assim, o esforço principal não seria mais o de mapear as pistas que evidenciem um processo geral e universal – uma tarefa nitidamente histórica e notadamente influenciada por uma perspectiva economicista na interpretação dos fatos sociais – mas sim o de agregar evidências, deixando que a imagem se confunda com o olhar do espectador, de modo a conferir a este a possibilidade de construir, por si mesmo, sua interpretação. Bom, diga-se logo que essa tendência na produção de documentários etnográficos não pretende, certamente, alcançar o ponto zero na escala de interatividade na pesquisa de campo – ou seja, não tem, ela, uma ambi-

ção purista elementar de alcançar a total supressão do *tertius narrantur* por meio de uma total interatividade conceitual. Trata-se, com efeito, de um modo de narrar hoje corrente, e que não surge, não obstante, de um núcleo teórico sólido.

Podemos sintetizar essa perspectiva como, eminentemente, a-histórica. Não no sentido de que ela se encontra fora do tempo, mas no sentido de que ela se coloca, justamente, dentro do tempo: Ou seja, o fluxo narrativo não é exterior a ela, não está além dela, não constitui-se como um privilégio do olhar etnográfico. Ao contrário, justamente, ele compõe-se dentro da narrativa, por meio dela. O tempo já não é mais uma escala, com a qual se mede o desenrolar dos fatos e das evidências apresentadas pelo etnógrafo, mas sim, agora, um espelho, uma circunstância associativa geral.

Poderíamos denominar a esse modo narrativo documental de diegético, e, assim, diferenciá-lo do modo narrativo histórico-documental, ou melhor, dialético.

O tempo diegético é um tempo fragmentado, não linear. Como dissemos, ele não é externo à história, mas sim apostado a ela. É importante precisar esse fato, para que não se configure a idéia de que estamos falando, simplesmente, sobre uma estrutura narrativa entrecortada e fragmentária. Trata-se de um tempo paralelo ao tempo histórico e, na verdade, superposto a ela. Paralelo se nos detivermos nos termos precisos de uma narrativa dada: nesse caso, o tempo diegético é tudo aquilo que envolve a história sem ser essencial ao desenrolar dos atos. Superposto se, em vez de nos determos na narrativa, precisamente, compreendermos essa narrativa como algo superior a ela mesma, como o conjunto de circunstâncias que não apenas a complementam como também a engendram. Na verdade, é o tempo histórico que é um tempo fragmentário,

porque se apresenta como um determinado recorte retirado da história geral dos fatos. O tempo diegético, por sua vez, é um tempo amplo, que envolve tanto os pré-fatos como os pós-fatos referentes ao recorte elaborado pelo tempo histórico.

### A narrativa diegética

Diegese é uma noção contemporaneamente introduzida pelo teórico da literatura Gerard Genette, para designar o conteúdo e o significado de uma obra – ou seja, um conjunto de informações que não estão diretamente presentes na obra mas que, por meio de uma ambientação, de sensações, de estigmas, anáforas e elementos dramáticos acabam por fazer parte dela. Seria ela tudo aquilo que se passa “na realidade”, por assim dizer – ou seja, aquilo que corresponde ao “todo” de onde o filme, ou qualquer outra forma narrativa, acaba por ser um excerto. A diegese não é o “discurso”, portanto; não é o fato narrado elementarmente. Ela atravessa obras e gêneros: uma mesma diegese pode estar presente em livros e em filmes, por exemplo, já que diz respeito a uma ambientação, a um “espírito”, a um modo de pensar, por assim dizer. Desse modo, ela não tem elipses, ela é, propriamente, temporal.

O termo foi aproveitado por Anne Sauriau, a partir dos anos 1950, em seu grupo de pesquisas estéticas, centrado no Instituto de Filmologia da Universidade de Paris. O objetivo dessa autora, ao usar o termo, era abordar o espaço exterior à obra cinematográfica mas que, por alguma forma de evidência, se mantinha ligado a ela. Desse modo, a diegese corresponderia a elementos que são exteriores à obra mas que são permanentemente evocados nela. Elementos virtuais mas que pesam, que influem, na estrutura dramática da obra ou que lhe dão conteúdo.

A diegese é uma ligação com o mundo da vida. Com o tempo histórico, opositor fundamental de todo tempo nar-

rativo. Porém, ela não é o tempo histórico real: é um tempo histórico referencial, ou melhor, uma temporalização, que torna a história não uma materialidade externa mas sim o significado, do que é narrado o conteúdo narrativo. A diegese é o universo fictício que envolve a história.

Dessa maneira, toda narração – de uma carta a um romance, de um post de blog a um filme documental, de uma ata de batismo a um anúncio publicitário – tem uma dupla temporalidade, composta por um espaço histórico e por um espaço diegético, por uma duração histórica e por uma duração diegética. No caso do cinema documental pode-se perceber como o espaço histórico tem prevalecido sobre o espaço diegético, numa tendência que se inverte no caso do cinema etnográfico interpretativo.

Isto dito, é importante deixar claro que não estamos falando sobre a substituição de uma narrabilidade histórica por uma narrabilidade diegética. Na verdade, em toda narração essas duas temporalidades estão presentes. Toda narrativa tem uma duração histórica e uma duração diegética, nos limites a que ela se propõe como discurso – ou seja, como dispositivo social com o qual se diz alguma coisa. Referimo-nos, simplesmente, a formas e padrões discursivos, que se caracterizam por seu modo de fazer prevalecer uma temporalidade sobre a outra. Assim, haveria uma tendência ao documentário etnográfico marcadamente histórico, norteados por uma temporalidade discursiva centrada em estratégias discursivas objetivistas, e uma tendência ao documentário etnográfico marcadamente diegético, descentrada de um percurso determinado pela interpretação dos fatos narrados pelo etnógrafo.

Se um documentário deixa-se nortear pelo tempo diegético, tem-se um conjunto de situações de linguagem que, juntas, têm o poder de transformar o padrão narrativo do próprio filme. Em primeiro lugar porque evidencia-se muito

mais o médium, o que valoriza de imediato o próprio ato da pesquisa ao qual o filme está associado. Isso porque o documentário diegético tem o poder de evidenciar a materialidade que circunda a narração. Em segundo lugar, porque supera-se a pretensão objetivista que, na verdade, constitui uma prática de adequação do discurso à coerência do raciocínio pretendido – ou seja, uma prática reducionista.

Justo seria, talvez, perguntarmos se a dimensão diegética presente em toda narrativa – ainda que encoberta, por vezes, pelas exigências de coerência que as sociedades impõem-se muitas vezes – não seria particularmente importante na narrativa fílmica documental. A imagem fílmica, devemos perceber, tem certo poder de nos desconectar da realidade e de nos fazer participar de um real construído artificialmente.

No campo do saber etnográfico, portanto, a imagem fílmica acaba por exercer um papel sensível: uma duplicação do real. Se retomarmos as palavras de lamento de Margaret Mead com as quais abrimos este artigo e que dizem que a “*antropologia é uma disciplina feita de palavras*”, o que temos a acrescentar é a lembrança de que as palavras não conformam apenas um campo semântico, mas campos semânticos superpostos, capazes de conformar realidades que se interpenetram, ou seja, presentidades diegéticas.

### Referências

ASCH, Timothy. The Ethics of Ethnographic Film-making. In: CRAWFORD, Peter Ian; TURTON, David (Org.). **Film as Ethnography**. New York: Manchester University Press, 1992.

BATESON, Gregory; MEAD, Margaret. **Balinese Character: a Photographic Analysis**. New York: New York Academy of Sciences, Special Publications 2, 1942.

BLANCEL, Nicolas et al. **Zoos Humains**. Paris: La Découverte, 2002.

BORGES, Jorge Luiz.. **Nova antologia pessoal**. São Paulo: Difel, 1986.

GRIAULE, Marcel. **La peau de l'ours**. Paris: Gallimard, 1936.

\_\_\_\_\_. **Jeux dogons**. Paris: Travaux et mémoires de l'Institut d'Ethnologie d'Université de Paris, 1938.

KYROU, Adolphus. **Le Surrealisme Au Cinema**. Paris: Le Terrain Vague, 1963

MEAD, Margaret. Visual Anthropology in a Discipline of Words. In: HOCKINGS, Paul (ed). **Principles of Visual Anthropology**. New York: Mouton de Gruyter, 1995.

RODOWICK, D. N. Reading the Figural. **Camera Obscura**, 24, p. 10-45, 1990.

YOUNG, Dennis. Ethnographic Surreality, Possession, and the Unconscious. In: **Visual Anthropology**, Vol. 7, 3, 1995, p. 191-207.

<http://dx.doi.org/10.1080/08949468.1995.9966648>

### Referências audiovisuais

BLANCHARD, Pascal; DEROO, Eric. **Zoo Humains**. [Filme-vídeo]. Produção de Pascal Blanchard e Eric Deroo. Direção de Pascal Blanchard e Eric Deroo. Paris, 2002, 52 min. color, son.

FLAHERTY, R. J. **Nanook of the North**. [Filme-vídeo]. Produção e direção de Robert J. Flaherty. Nova York / Paris, 1922, 72 min. P&B, mudo.

PRELORÁN, J. **Un tejedor de tílcara**. [Filme-vídeo]. Produção e direção de Jorge Prelorán. Buenos Aires, 1966,

19 min. color. son.

\_\_\_\_\_. **Manos pintadas** [Filme-vídeo]. Produção e direção de Jorge Prelorán. Buenos Aires, 1971, 15 min. color. son.

ROUCH, J. **Les Maitres fous**. [Filme-vídeo]. Produção e direção de Jean Rouch. Paris, 1955, 36 min. color. son.

VERTOV, D. **Человек с киноаппаратом** (Um homem com uma câmera) [Filme-vídeo]. Produção e direção de Dziga Vertov. Moscou, 1927, 68 min. p&b. mudo.

\_\_\_\_\_. **Три песни о Ленине** (Três cantos sobre Lênin). [Filme-vídeo]. Produção e direção de Dziga Vertov. Moscou, 1934, 57 min. p&b. mudo.

VICE-VERSA FILMES; BECERRA, P. **Esperando la lluvia**. [Filme-vídeo]. Produção de Vice-Versa Filmes. Direção de Pilar Becerra. Bogotá, Vice-Versa Filmes, 2002, 35 min. color, son.

### Notas

- 1 Doutor em Sociologia pela Universidade de Paris V. Professor do Programa de Pós-Graduação Comunicação, Cultura e Amazônia da Universidade Federal do Pará (UFPA, Instituto de Letras e Comunicação, Av. Augusto Corrêa, nº 1, Guama, CEP: 66075110, Belém- PA, Brasil). E-mail: fabiofc@ufpa.br.
- 2 Citação original: «Rouch nous a dévoilé des cités des Noires d'Accra, que de façon instinctive rejoignent le surréalisme le plus révolutionnaire. Ici la magie est intégrée dans la réalité quotidienne». (Young, 1995, p. 195).