
Faculty of Social Sciences

Faculty Publications

Fabricar o Funk em Cidade Tiradentes, São Paulo: performance em etnoficção

Alexandrine Boudreault-Fournier, Sylvia Caiuby Novaes et Rose Satiko Gitirana Hijiki

janvier 2017

Cet article est mis à disposition sous contrat [CC BY-NC-ND 2.0 FR](#)

This article was originally published at:

<http://revues.mshparisnord.org/cultureskairos/index.php?id=1441>

Citation for this paper:

Boudreault-Fournier, A., Caiuby Novaes, S. & Hijiki, R.S.G. (2017). Fabricar o Funk em Cidade Tiradentes, São Paulo: performance em etnoficção. *Cultures-Kairos*. Retrieved from <http://revues.mshparisnord.org/cultureskairos/index.php?id=1441>

Théma / F(r)ictionner les corps et les personnes / F(r)iccionando corpos e personas

« Fabricar o Funk em Cidade Tiradentes, São Paulo: performance em etnoficção »

**Alexandrine BOUDREAULT-FOURNIER Sylvia CAIUBY
NOVAES Rose Satiko Gitirana HIJIKI**

Résumé

Cet article porte sur l'expérience de production de *Fabrik Funk*, une ethnofiction sur le genre musical le plus écouté et dansé dans la périphérie de São Paulo. Le but de l'article est de penser autant à la performance des participants du film ? les producteurs de musique, les DJs, les MCs, les producteurs audio-visuels et les fans du genre Funk ? qu'aux stratégies adoptées par les anthropologues comme réalisatrices d'une ethnofiction. Parmi les questions que nous abordons : Comment est-ce que les habitants de Cidade Tiradentes se définissent comme artistes et producteurs liés au monde du Funk? Quelles sont les idées, les éléments visuels, corporels et de son qui mobilisent la représentation de la vie des participants du film, des vies qui sont plus ou moins près de la leur? Comment s'établit le processus de production du film (de la scénarisation à la direction des acteurs, en passant par la construction des scènes et des personnages)? Comment penser l'ethnographie à partir d'une mise-en-scène? Quels sont les stratégies et les avantages d'une ethno-fiction dans le travail anthropologique? Comment comprendre la consommation, les conflits de génération et la position de la femme dans l'univers funk? Le cinéma (ethnofiction), la photographie, la musique et l'anthropologie représentent des formes expressives qui font parties de cette production, et nous les abordons conjointement dans cet article.

Abstract

This article discusses the experience of producing *Fabrik Funk*, an ethnofiction about the most danced and listened musical genre in the periphery of São Paulo. The goal of this article is to reflect upon the performance of the protagonists ? music and audio-visual producers, DJs, MCs, and fans of funk music ? as much as upon the strategies that were adopted by the anthropologists to produce the ethno-fiction. Some of the questions that we raise in this article: How do the inhabitants of Cidade Tiradentes construct their identity as artists and producers of the funk universe? Which ideas, visual, corporeal, and sonic elements are mobilized to represent the life of the participants, a representation that more or less corresponds to their real life? How did the film production take place (from the storyboard to the direction of the actors, in including the construction of the scenes and the characters)? How can we think the ethnography as a mise-en-scène? Which strategies and advantages of an ethno-fiction can be integrated in the anthropological work? How can we understand issues of consumption, generational conflicts and the position of women in the funk universe? Cinema (ethnofiction), photography, music, and anthropology are expressive forms that are part of this endeavour, and we wish to discuss these components conjointly in this article.

Resumo

O artigo discute a experiência da produção de *Fabrik Funk*, uma etnoficção sobre o gênero musical mais ouvido e dançado na periferia de São Paulo. O objetivo é pensar tanto a performance dos protagonistas do filme ? produtores musicais, DJs, MCs, produtores audiovisuais e apreciadores do gênero Funk ? como as estratégias das antropólogas enquanto realizadoras de uma etnoficção. Algumas questões norteiam a análise: de que modo os moradores de Cidade Tiradentes constroem-se como artistas e produtores ligados ao universo do Funk? Que ideias, elementos visuais, corporais e sonoros são mobilizados para a representação de vidas mais ou menos próximas às suas próprias? Como se dá a organização da filmagem (desde a roteirização até a direção dos atores, passando pela discussão de cenários e figurinos)? Como pensar a etnografia a partir da *mise-en-scène*? Quais as estratégias e vantagens de uma etnoficção num

trabalho antropológico? Como entender o consumo, conflitos entre gerações e a posição da mulher no universo do funk? Cinema (etnoficção), fotografia, música e antropologia são formas expressivas constitutivas desta produção, e que pretendemos discutir neste artigo.

Para mim, como etnógrafo e cineasta, não há quase nenhuma fronteira entre filmes documentários e ficcionais. O cinema, arte do duplo, é já a passagem do mundo do real ao mundo do imaginário, e a etnografia, ciência dos sistemas de pensamento dos outros, é uma travessia permanente de um universo conceitual a um outro, ginástica onde perder o pé é o menor dos riscos

Jean Rouch ⁽¹⁾

A experiência de Jean Rouch, antropólogo-cineasta e mestre nas travessias entre universos nem sempre conectados, nos fornece a luz necessária para a passagem que decidimos percorrer. No início de 2014, duas antropólogas brasileiras e uma canadense - as autoras deste artigo - decidem realizar em conjunto um filme etnográfico. A produção é parte de um projeto de colaboração que tem como objetivo a discussão sobre o envolvimento de antropólogos na '*mise en scene*' dos sujeitos pesquisados ⁽²⁾.

Neste artigo, apresentamos a experiência da produção de *Fabrik Funk*, uma etnoficção sobre o gênero musical mais ouvido e dançado na periferia de São Paulo. Nós destacamos algumas questões teóricas, epistemológicas e metodológicas que capturaram nossa atenção na produção e pós-produção do filme. Interessa-nos pensar tanto a performance dos protagonistas do filme ? produtores musicais, DJs, MCs ⁽³⁾, produtores audiovisuais e apreciadores do gênero Funk ? como as estratégias das antropólogas enquanto realizadoras de uma etnoficção. Buscamos entender como esses moradores de Cidade Tiradentes constroem-se como artistas e produtores ligados ao universo do Funk; que elementos visuais, corporais, sonoros e que ideias eles mobilizam para a representação de vidas mais ou menos próximas às suas próprias. Em seguida, abordamos a organização da criação do filme, do roteiro (e sua transformação nas filmagens) à direção de atores. Por fim, nos interrogamos sobre como pensar a etnografia a partir da *mise-en-scène*. Cinema [etnoficção], fotografia, música e antropologia são formas expressivas constitutivas desta produção, e que pretendemos discutir neste artigo.

Fabrik Funk é dirigido por três antropólogas (as autoras deste artigo), e interpretado pelos jovens que fazem parte da cena Funk na periferia de São Paulo. O filme tem como cenário Cidade Tiradentes, distrito da cidade de São Paulo, considerado o maior conjunto habitacional popular da América Latina, com mais de 300 mil habitantes e, nas palavras de seus moradores, uma « fábrica de funk ». Além das antropólogas, um artista da localidade, Daniel Hylario, é co-roteirista do filme e produtor local. Compõe ainda a equipe de produção o músico cubano Noedy Hechavarría Duharte, que fez a captação de som. ⁽⁴⁾



Cidade Tiradentes



Daniel Hylario

© Sylvia Caiuby Novaes (2014, foto 6491).



Noedy Hechavarria Duharte

© Sylvia Caiuby Novaes (2014, foto 6098).

Fabrik Funk conta a história de Karoline, uma jovem de Cidade Tiradentes, que trabalha em uma central de telemarketing, mas que sonha se tornar uma MC do Funk. Depois de desistir de um teste de dança para um videoclipe de Funk na produtora Funk TV, ela vai ao salão afro de seu amigo Daniel. Ele a aconselha

a não abandonar seus sonhos. Depois de refletir, e apesar da resistência de sua mãe, Karoline decide gravar uma canção que compôs em um estúdio que lhe fora indicado. Com essa canção em mãos, ela retorna à Funk TV. O fim do filme revelará se Karoline obtém ou não a entrada no mundo do Funk. Desde maio de 2016, *Fabrik Funk* está disponível em versão original (em português) no canal da Funk TV no Youtube. O filme pode ser visto também com legendas em inglês, francês e português para surdos no site do Laboratório de Imagem e Som em Antropologia (LISA-USP) ⁽⁵⁾.

Making of

São vários os processos colaborativos desta pesquisa. O primeiro deles se dá entre as antropólogas brasileiras e a canadense, que estabelecem contato para a realização do projeto. Nosso primeiro encontro ocorreu em abril de 2014, quando as antropólogas da Universidade de São Paulo, Rose e Sylvia viajam para Victoria, no Canadá. O desafio inicial foi definir uma temática que pudesse ser desenvolvida em um filme etnográfico. Sabíamos que Alexandrine viria para o Brasil durante a Copa do Mundo, e elencamos algumas possibilidades de assuntos para o filme.



Rose Satiko Gitirana Hikiji

© Sylvia Caiuby Novaes (2014, foto 6387).



Sylvia Caiuby Novaes

© Rose Satiko Gitirana Hikiji, 2015.



Alexandrine Boudreault-Fournier

© Sylvia Caiuby Novaes (2014, foto 6359).

Alexandrine, que havia pesquisado o Hip Hop e o Reggaetonem Cuba em seu doutorado e pós-doutorado, demonstrou grande interesse em uma de nossas ideias, um filme sobre o Funk Ostentação, gênero que sabíamos estar em evidência na periferia de São Paulo ⁽⁶⁾, em especial no distrito de Cidade Tiradentes, onde Rose havia realizado pesquisas desde 2009 também sobre o universo do Hip Hop. A familiaridade de duas das antropólogas com um universo artístico ligado à juventude - o Hip Hop - forneceu uma base comum de diálogo, a partir da qual iniciamos o processo criativo.

Algumas semanas antes da chegada de Alexandrine a São Paulo, Rose agendou uma conversa com Daniel Hylario, morador de Cidade Tiradentes e importante interlocutor da antropóloga paulista nas pesquisas nesta localidade ⁽⁷⁾. O objetivo dessa primeira conversa era saber mais deste pensador de Cidade Tiradentes a respeito de suas impressões sobre o Funk. Em um shopping center, Daniel e Rose conversaram por horas sobre este estilo e as questões a ele associadas: consumo, juventude, gênero e sexualidade.

Ao ouvir a ideia do filme, Daniel expressou um certo desânimo com a produção de documentários (Daniel foi aluno das Oficinas Kinoforum de Realização Audiovisual, realizou alguns documentários ⁽⁸⁾, protagonizou outros, fez produção para cinema). Para Daniel, esta linguagem cinematográfica era vista com certo desinteresse pelos próprios moradores de sua comunidade. Neste momento, Daniel trouxe a ideia da realização de uma ficção. Rose gostou do desafio e apresentou-o às parceiras do projeto, que abraçaram a tarefa - para as três, inédita - de realizar uma *etnoficção*.

Ao decidirmos de comum acordo sobre o gênero do filme que faríamos, tinha início o processo colaborativo que resultaria na criação de *Fabrik Funk*, um curta-metragem dirigido pelas antropólogas, co-roteirizado com Daniel Hylario, e interpretado por jovens moradores de Cidade Tiradentes que atuam de diferentes maneiras na cena Funk do distrito.

Nossos primeiros interlocutores em Cidade Tiradentes foram os proprietários da Funk TV, Negro JC e Montanha, dois realizadores que Rose havia conhecido 10 anos antes como ex-alunos de oficinas de vídeo da Kinoforum, quando realizara a pesquisa para o filme *Cinema de Quebrada* (2008), e que hoje atuam no mercado do audiovisual associado ao fenômeno do Funk. Com eles, aprendemos mais sobre o estilo que « toca na quebrada e nas baladas de *playboy* ». Soubemos que esta música compartilha com o futebol o lugar de projeção de ascensão social do jovem da periferia: « todo menino sonha ser um MC ».

Cidade Tiradentes teria virado uma « fábrica de funk », nas palavras de seus produtores.



Negro JC

© Sylvia Caiuby Novaes (2014, foto 6287).



Montanha

© Sylvia Caiuby Novaes (2014, foto 6295).

Negro JC e Montanha tem uma interessante trajetória: começaram como realizadores de vídeos independentes, atuaram no mercado das produtoras de imagens de festas e casamentos, e conseguiram se

estruturar com a produção de clipes de Funk Ostentação.

Com a Funk TV, vem gravando alguns dos videoclipes que já alcançaram milhões de exibições no seu canal no YouTube. As visualizações são hoje uma das principais fontes de renda da produtora. O YouTube remunera as visualizações, principalmente quando atingem as cifras de milhares e milhões. A produção dos clipes de Funk para artistas locais é uma outra fonte de renda.

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

Ao ouvir sobre nossa intenção de realizar uma etnoficção, Negro JC e Montanha sugeriram o nome da jovem que viria a ser a protagonista do filme, a Karoline, ou MC Negaly.

Ela é uma das artistas promovidas pela Funk TV, além de ser apresentadora do programa Funk TV Visita, que retrata a cena Funk ao apresentar alguns dos principais MCs atuantes hoje em São Paulo. Em uma conversa na Funk TV, gravada no estúdio da produtora com iluminação cedida e montada por nossos interlocutores, apresentamos o projeto do filme para Karoline, que imediatamente se colocou à disposição para representar o papel da jovem que sonha em ser uma MC.



Karoline, MC Negaly

© Sylvia Caiuby Novaes (2014, foto 6210).

Após as breves sessões em que definimos o « casting » principal do filme, em um encontro com Daniel, escrevemos o roteiro básico do filme, que seria depois trabalhado e improvisado com os atores nas diferentes locações que imaginamos e que nos foram sendo apresentadas.

O Funk em Cidade Tiradentes

Daniel tem uma reflexão sobre as práticas musicais em diferentes décadas. Em sua leitura, nos anos 1970, o Funk (norte-americano) chega na linguagem da Disco. Tocava em festas feitas em casa, em que a família estava envolvida. Nos anos 1980, ganham força os bailes Black, como o Chic Show. Nos anos

1990, o show é o lugar da fruição musical. E nos dias de hoje, o Funk ganha a rua: há os grandes palcos na rua, os rolezinhos ⁽⁹⁾ nos shoppings em que o funk é cantado em alto volume por centenas de jovens, os fluxos ? encontros sem agendamento prévio, que reúnem milhares de pessoas em torno de carros de som potentes, fechando as ruas da periferia.

Em junho de 2014, quando realizamos as filmagens de *Fabrik Funk*, o estilo Ostentação já não aparecia como a grande referência. Dividia espaço com o estilo « putaria », que em suas letras faz referências explícitas ao sexo.

Pudemos observar a organização do mercado funk. Os MCs, quase sempre muito jovens, quando obtém algum sucesso chegam a fazer seis shows por noite. Mesmo com apenas uma ou duas músicas gravadas, tocam por cerca de 20 minutos os principais hits de outros MCs. Ganham, em média, de 1 a 5 mil reais por show. Os shows acontecem de quinta a domingo, na periferia e no centro.

A principal forma de divulgação da música é o YouTube e os portais de Funk. Um MC pode alcançar o estrelato da noite para o dia, e apenas com uma canção. Ao lançar uma música (seja o videoclipe ou somente a gravação sonora) no YouTube, tem início o processo de divulgação. Há relatos de músicas que « caíram no YouTube » em um dia e no mesmo dia já estavam tocando nos carros que passam com as caixas de som no máximo volume. O número de visualizações é o indicativo do sucesso da música. As casas de shows contratam os MCs com base no sucesso virtual. Até a Rádio Transamérica (que tem um programa semanal de Funk) costuma tocar as músicas que estouram no Youtube.

São portanto artistas sem disco gravado, autores de uma ou duas músicas, que viram uma referência nacional e internacional (alguns tocam em outros estados brasileiros, em países do Mercosul, e os de maior sucesso gravam seus videoclipes até nos Estados Unidos).

Outra característica interessante é o uso dos estúdios caseiros. Graças às novas tecnologias, todas as canções são gravadas em pequenos estúdios domésticos, inclusive os « hits » milionários de DJs como MC Guimê (cujo clipe « País do Futebol » tem mais de 60 milhões de visualizações ⁽¹⁰⁾, foi a música que chegou a ser cotada para a abertura da Copa do Mundo em 2014; este MC recebe um cachê de 400 mil por mês).

O consumo surge como grande questão. Cantado nos funks, praticado em todas as camadas etárias, « meio de inserção » dos pobres no mundo, nas palavras de Daniel, o consumo pode ser pensado no cenário de crescimento do poder aquisitivo das classes populares ⁽¹¹⁾.

Neste contexto, surgem os objetos de desejo. Alguns são itens de luxo, sonhados por todos, mas acessíveis apenas a poucos MCs que atingiram o estrelato: como automóveis *Audi*, *Veloster*, *Captiva*, *Hyundai* e motos *Hornet* e *Hayabusa*, mais caras que carros de luxo. Outros itens desejados são carros mas acessíveis, mesmo que às custas de dois meses de trabalho (como o « *Mizuno mil* », tipo de tênis que está no pé e na mira de todo adolescente ? os *playboys* e os *manos* compartilham o mesmo tipo de calçado!). Alexandre Barbosa Pereira, em um artigo sobre o Funk Ostentação, chama a atenção para a importância da imaginação atrelada às novas tecnologias da comunicação para compreender esse estilo. Imaginar-se não implica apenas estar em outro lugar ou país, mas « imaginar-se em outra classe social, em outro contexto sociocultural, em outra realidade material, em outro mundo do consumo » (Pereira, 2014, p.8).

Cabe ainda destacar o que Daniel Hylario percebe como uma dupla relação entre pobres e ricos no Funk. Ao mesmo tempo em que os pobres vislumbram se apropriar dos bens dos ricos, por meio do consumo de itens de luxo e de alto custo (calçados, vestuário, carros), os ricos, ao consumirem o Funk, parecem se apropriar de um « vocabulário dos pobres ».

Diferentemente do rap, que separa, canta o gueto, reafirma uma identidade marginal, o funk incorpora, cria uma identificação dos moradores da periferia com a classe dominante, canta a possibilidade de ser igual pelo consumo, ou ainda melhor, quando se pode ter (ou desejar) ainda mais.

São diversas as questões que o universo do Funk levanta para uma análise antropológica. No filme, nosso objetivo foi mostrar essa prática a partir de uma história que, embora caracterizada como de personagens

específicos, é extremamente recorrente nas periferias das grandes cidades brasileiras nos últimos dez anos.

O filme aborda o Funk a partir da história de uma jovem que, como tantas outras na periferia, trabalha numa firma de telemarketing, onde o ruído de muitas operadoras falando ao telefone ao mesmo tempo é intenso e o trabalho entediante, sem exigências de qualificação profissional.

Traz também a questão do conflito entre gerações e estilos de vida diversos: os enfrentamentos se dão no gosto musical (nossos protagonistas ouvem, além do Funk, samba, pagode, gospel e rap...), nos hábitos de lazer e de consumo, nas formas de comunicação, nos sonhos e utopias de cada geração. Ser mulher no universo do Funk é outro desafio que nossa história pretende narrar.

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

Antropologia, ficção e criatividade

A pesquisa implica um processo de criação mas, ao mesmo tempo, estamos plenamente conscientes dos padrões recorrentes em nossa disciplina. Assumir a criação de uma ficção no contexto da pesquisa é relativamente incomum em antropologia. Pouquíssimos antropólogos « arriscaram » se aventurar na ficção por meio da escrita. Um dos raros exemplos é Alejo Carpentier, antropólogo cubano apaixonado por música, que escreveu, entre outros, o romance *Os passos perdidos*, publicado em espanhol no início dos anos 1950 (12). O livro conta a viagem de um músico sul-americano em busca de instrumentos considerados « primitivos ». Sem se distanciar do tema da música, o romance de Carpentier descreve com primor os instrumentos e seus sons. Lendo o romance, temos a impressão de que a ficção permite ao autor estabelecer uma relação com os instrumentos pelos sentidos, de um ponto de vista reflexivo e artístico. Essa abordagem não é utilizada por Carpentier em seus textos « científicos » ou descritivos (13). Em uma nota no fim de seu primeiro romance intitulado *Jaguar : A Story of Africans in America* (1999), o antropólogo Paul Stoller nos conta que, sem seus 33 anos de pesquisas etnográficas no Niger, esse romance não seria jamais realizado. Ao escrever *Jaguar*, Stoller (1999, p.212) deseja amplificar a história dramática abordando os temas do amor, do arrependimento e da obrigação social que, segundo ele, se prestam bem à ficção. No prefácio de seu segundo romance *Gallery Bundu* (2005), Stoller anuncia que seu livro é uma obra de ficção. Os personagens representam um grupo de vários outros personagens que ele teria encontrado durante suas pesquisas de campo; todos eles provêm do imaginário etnográfico do autor.

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

Deve-se lembrar que depois de *Writing Culture* (Clifford e Marcus, 1986) e a crise da representação dos anos 1980, a maior parte dos avanços experimentais foi realizada no domínio da escritura e da etnografia (14). Até os anos 1990, os antropólogos não tinham explorado de maneira coerente a noção de estética com relação ao conteúdo etnográfico. George Marcus (2010) afirma que uma apropriação radical do visual teria o potencial de alargar as perspectivas da pesquisa na nossa disciplina (Calzadilla e Marcus, 2006, p.96; Marcus, 2010). No que nos diz respeito, estamos convencidas de que a etnoficção na produção fílmica tem a capacidade de gerar novos questionamentos sobre o campo etnográfico, mais especificamente em relação ao tema da performatividade.

A etnografia pode ser considerada como um ato de performance (Calzadilla e Marcus, 2006, p.98), e uma *mise en scène* (Marcus, 2010; Calzadilla et Marcus, 2006). O imaginário etnográfico se cria pela

percepção de recorrências, de quebras de padrões recorrentes, por associações, conexões e relações que os antropólogos observam e consideram como importantes para explicar um grupo ou fenômeno social. A *mise en scène* do campo etnográfico significa, então, a disposição de elementos, objetos, pessoas, eventos, lugares e artefatos culturais na perspectiva de criar uma compreensão de um determinado fenômeno (Marcus, 2010, p.268). A noção de *mise en scène*, emprestada do teatro e do cinema por Marcus, se aplica naturalmente ao processo da realização de uma etnoficção.

No nosso caso, o processo de criação da trama narrativa nos permitiu identificar os componentes-chave da música funk, mas também da vida daqueles que a consomem. Sem perder de vista o « real », nossa intenção era representar uma situação relacionada ao fenômeno do funk, tal como ela é vivida atualmente na periferia de São Paulo, criando uma atmosfera, para não dizer uma história, que seria representativa de uma situação possível e realista. O slogan « A realidade de um sonho », que adotamos para promover o filme *Fabrik Funk* (fig. 10), propõe a justaposição do real e do imaginário, não de forma dicotômica, mas complementar. Sem que nos afastássemos de um, nós nos aproximamos do outro para, assim, criar uma nova interpretação de nosso tema e dos protagonistas com os quais colaboramos.



Cartaz do filme

Daniel e os participantes agiram como nossos guias da realidade da periferia, indicando as práticas comuns de linguagem, atitude, relação social, pensamento, etc., que caracterizam a vida dos jovens de São Paulo hoje. Graças a essas trocas, que aconteceram durante e depois da produção do filme, pudemos aprofundar nosso conhecimento da cultura dos jovens associada à música funk. Dessa maneira, o processo global de produção do filme se transformou em nosso campo etnográfico. A etnoficção é um gênero cinematográfico, mas corresponde também a uma abordagem metodológica (Stoller, 1992; Sjöberg, 2008). Seguindo os passos de Jean Rouch, Sjöberg (2008, p.232) descreve a etnoficção como um gênero, apoiando-se numa antropologia compartilhada, adotando um espírito de colaboração, às vezes de reflexão, e utilizando elementos de improvisação para guiar os atos improvisados dos protagonistas. Interrogar-se sobre a própria natureza da etnoficção é um ponto de partida em nossa pesquisa.

Segundo David MacDougall (2006), Jean Rouch e John Marshall teriam escolhido criar um discurso fílmico, ao invés de utilizar o visual para descrever a experiência humana. Seus trabalhos convidam à participação ativa dos espectadores no imaginário geográfico e em um espaço social criado pelo filme (MacDougall 2006, p.67). Ainda segundo MacDougall e em comparação com os filmes de estilo

observacional, o valor principal dos filmes de Rouch e Marshall está não somente no seu conteúdo etnográfico, mas também na exploração de emoções, do intelecto, dos desejos, das relações e das percepções mútuas dos espectadores (*ibid*). A aventura da caça diz respeito à maneira como os protagonistas conseguem atingir seu alvo e em quê a caça representa uma empresa coletiva, uma instituição social (*ibid*).

Nosso slogan « A realidade de um sonho » também nos encoraja a pensar em termos de desejo e fantasia. A confecção do discurso fílmico nos levou ao universo dos sentimentos, um espaço que não poderíamos ter explorado tanto se tivéssemos abordado a questão do funk a partir de uma perspectiva documentária. Não devemos negligenciar o fato de que os estilos fílmicos observacionais e o que ficou conhecido como *cinema-vérité* são geralmente interpretados como recipientes de sentidos e de informação contribuindo, à sua maneira, para o desenvolvimento da disciplina. Acreditamos que a etnoficção, graças a seu discurso fílmico e sua trama narrativa, convida o espectador a se identificar com os protagonistas e com o tema do filme de uma maneira sensível. Assim, como MacDougall, acreditamos que o gênero da etnoficção contribui com a antropologia ao se aprofundar na performatividade dos sentimentos, do imaginário e da fantasia vividos pelos protagonistas do filme.

Pessoas e personagens: processos de criação em etnoficção

O trabalho de criação de uma etnoficção com atores não profissionais ⁽¹⁵⁾, que interpretam papéis muito próximos aos que desempenham em suas vidas, é um processo rico e reflexivo, que sugere caminhos para a etnografia que gostaríamos de apontar aqui.

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



Daniel Hylario em seu salão de cabeleireiro afro

© Sylvia Caiuby Novaes, 2014.

Para o filme, estas pessoas emprestaram seus corpos, suas vozes, histórias, seus pensamentos e sua

imaginação. As diretoras contaram para cada um dos atores principais a história que planejavam filmar. O roteiro, escrito por Daniel Hylario, o cabeleireiro-pensador, e pelas três antropólogas, indicava apenas a ação geral a ser desenvolvida em cada cena. Não escrevemos diálogos e o roteiro era apresentado aos atores, que podiam modificá-lo de acordo com sua compreensão. Cada ator deveria, uma vez ciente da ação, improvisar sua atuação, com base na experiência que possuía com relação a cada situação filmada.

A realização de *Fabrik Funk* evidenciou para nós que, efetivamente, não é a mera adesão ao real que permite o sentimento de realidade. Nos filmes de ficção, e mais ainda nos de etnoficção, as personagens de fato aproveitam o real, modificando-o - por acréscimos, subtrações, ou deformações, ou mesmo no próprio ato de desempenhar um papel. Seja na literatura, seja no teatro ou no cinema, a personagem de ficção não é jamais transplantada diretamente de sua própria realidade. Como mostra Antonio Candido, ao analisar a construção da personagem na literatura, se assim o fizéssemos seria impossível captar a totalidade do modo de ser de uma pessoa e, mais do que isso, seria dispensável a criação artística e a cópia jamais permitiria o conhecimento específico, que é a razão de ser e o encanto da ficção (Candido, 1968, p.65).

Candido aponta ainda uma outra questão óbvia, mas fundamental para aqueles antropólogos que querem desenvolver filmes de ficção: na vida tudo é praticamente possível, mas no romance (e diríamos, também nos filmes) a lógica da estrutura impõe limites mais apertados resultando, « paradoxalmente, que as personagens são menos livres, e que a narrativa é obrigada a ser mais coerente do que a vida » (idem: 76). Há um critério estético que organiza internamente personagens, enredo e narrativa.

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

Em *Fabrik Funk* não foram a ilegalidade ou o tabu os principais motes para o recurso à ficção. Não é motivo de vergonha, tampouco, o desejo da protagonista de reverter sua trajetória de vida rumo ao « estrelato » no mercado da música. No entanto, os conflitos vividos pela jovem são expressos de maneira intensa pela personagem - o que de fato seria bastante difícil se apenas verbalizados em uma entrevista, por exemplo. Seu embate com a mãe, sua expectativa com um teste para um videoclipe, sua gana para apresentar da melhor forma possível sua composição para o DJ, são mais facilmente apresentados no contexto da ação dramática.

Por outro lado, a ficção, como toda obra de arte, tem uma maior possibilidade de recortes e seleção de temáticas e, ao reconstruir sinteticamente a realidade pode apresentá-la de modo mais eficiente e sensível. Como diz Rosenfeld « ...a ficção é o único lugar ? em termos epistemológicos ? em que os seres humanos se tornam transparentes à nossa visão, por se tratar de seres puramente intencionais sem referência a seres autônomos [...] os seres aí vivem situações exemplares de modo exemplar » (1968, p.35-45). Rouch é enfático: « A ficção é o único modo de penetrar a realidade » (Rouch, in Gonçalves, p. 76). Ao criar o *cinema-vérité*, Rouch tomava emprestado de Vertov a ideia de uma verdade particular acessada pelo cinema: a verdade fílmica. Entre o teatro e a antropologia, Richard Schechner, também apostou no potencial da arte para acessar o real: « A performance é uma ilusão de uma ilusão e, enquanto tal, pode ser considerada mais 'verdadeira', mais 'real' que a experiência ordinária » (1988, p. XIV).

Por outro lado, sabemos que documentário é o gênero mais utilizado por antropólogos que fazem filmes. Documentários tem argumentos, o diretor sabe em princípio o que quer mostrar e deveria saber também para quem. Num certo sentido os documentários estão mais próximos daquilo que tradicionalmente fazem os antropólogos em seus trabalhos escritos. São raros os antropólogos que se dedicaram à ficção.

No filme, seja ele ficção ou documentário, o diretor deve construir os personagens, em torno dos quais gira o tema que ele quer abordar. Essa parece ser uma enorme dificuldade para os antropólogos, com a exceção daqueles que buscam em seus filmes retratar a trajetória intelectual de alguma figura de destaque na disciplina. No mais das vezes os antropólogos apelam em seus filmes para a presença onisciente do narrador, seja a voz do diretor ou de autoridades, o que transforma radicalmente os documentários antropológicos em filmes que prendem menos a atenção do espectador e que parecem, com frequência, ter um compromisso com a chatice.

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

Em nossa etnoficção, as personagens interpretadas pelos atores são ora mais, ora menos próximas de si na realidade. Todos os MCs que aparecem no filme são de fato MCs (16). Dominam a performance do funk, são compositores das canções que interpretam, já gravaram música em estúdio e/ou videoclipes que são veiculados no YouTube. No entanto, as situações que foram convidados a « representar » não são, necessariamente, fatos já vividos pelos mesmos. Por exemplo, o teste para o videoclipe que acontece na narrativa, foi encenado nas dependências da Funk TV: é uma situação possível, no entanto criada para o filme.

Neste momento, os MCs, as dançarinas, os diretores e a equipe da Funk TV, todos assumem o papel de atores em nosso filme, seguindo orientações das diretoras quanto ao que a cena deve descrever.

Nosso roteiro inicial, escrito a oito mãos com Daniel e as diretoras, indicava o seguinte para esta cena:

Cena 6 ? FUNK TV (INT)

Negaly entra na Funk TV. Pode passar pelos editores que estão fazendo um clipe de Funk sexista (imagens do clipe para situar o espectador!). No corredor para o estúdio encontra as modelos estilo paniquete (17) à espera do teste. As paniquetes olham-na de « cima para baixo », com reprovação. Negaly decide ir embora, triste.

No momento da gravação da cena, as atrizes que representariam as dançarinas estavam um pouco tímidas. Sugerimos que elas deveriam agir *como se* fossem de fato fazer um teste para aparecer em um clipe de Funk. Deveriam ensaiar os passos no corredor da Funk TV e, quando chamadas pelos diretores, deveriam dançar para as câmeras. A protagonista do filme, Karoline, deveria olhar com reprovação para as meninas e perceber que esse não era « o seu lugar ».



Teste na Funk TV (1)



Teste na Funk TV (2)

© Sylvia Caiuby Novaes (2014, foto 6352).



Negaly percebe que não vai nem concorrer ao teste

© Sylvia Caiuby Novaes (2014, foto 6352).

As indicações das diretoras eram suficientemente abertas para que cada atriz e ator (no caso, os diretores da Funk TV representando papéis próximos aos seus na vida real) pudessem improvisar suas ações com base no que imaginavam e conheciam sobre estes personagens na vida real.

A cena que resulta deste processo é uma das mais fortes do filme. Por um lado há a sensualidade exacerbada da dança das meninas, tão característica do universo do Funk. As atrizes, antes envergonhadas, expressam em sua dança um saber *encorporado* (18), que o filme, por sua vez, compartilha criando sentidos e sensações. Os diretores da Funk TV, aqui representados no personagem/pessoa Montanha, assumem o papel de diretores de um videoclipe que tem como intenção expressar a sexualidade cantada no funk de MC Mini - uma composição « real », existente antes do filme, que associa a sexualidade feminina ao consumo de bebidas alcoólicas (« doidona de Tequila »). Montanha, que já dirigiu diversos videoclipes, seleciona para seu « personagem » uma postura que reforça o caráter erótico da canção: atrás das câmeras, dirige as meninas sugerindo que elas « sensualizem », por exemplo.

Karoline, a protagonista, assiste tudo com olhares de estranhamento e reprovação. Apesar de compartilhar o desejo de fazer Funk, ser MC, sua personagem não se identifica com a performance das dançarinas, e a cena cumpre o papel dramático de sugerir que a protagonista deverá seguir um outro caminho.

Esse é, na vida real, o caminho vivido pela atriz Karoline, e que portanto ela bem conhece.

A performance para o filme permite o jogo contínuo entre o « não EU », personagem encarnado pelo ator, e a pessoa no curso de sua própria vida. Como analisa Richard Schechner, o ator/performer é, simultaneamente, um « não-eu » e « não não-eu » (1985). O ator da etnoficção também vive esta dupla possibilidade, de ser outro, não deixando de ser « eu mesmo ».

Dentre as etnoficções realizadas por antropólogos poderíamos citar os clássicos de Jean Rouch, *Moi un Noir* (1958), *La Pyramide Humaine* (1961) e *Jaguar* (1967). Em *Moi un Noir*, de 1958, Rouch traça o perfil de um grupo de adolescentes africanos de Treicheville, bairro popular de Abidjan. Eles são operários, jornaleros e fazem biscates. Nós os descobrimos no seu cotidiano, no trabalho ou nas horas vagas. Bastante influenciados pelos mitos do cinema se autodenominam Eddie Constantine, Edward G. Robinson, Tarzan. Eles narram suas histórias a partir de suas personagens, personagens que nas palavras de Gonçalves « davam conta de sua própria existência », falando de si a partir de um outro. « Essa condição da etnografia, de se ter acesso ao mundo do outro pela palavra do outro sobre si próprio e sobre quem lhe pergunta como é o seu mundo, dá à etnografia a confiança de tomar o que as pessoas imaginam como sendo uma verdade, isto é, a verdade da etnografia ». (Gonçalves, 2008, p.115). A estratégia de Rouch de gravar depoimentos e comentários pós filmagem das pessoas filmadas, por ocasião da exibição do filme a elas, permite que o filme seja, de certo modo, recriado na fase de edição, incorporando a fabulação e improvisação destes comentários ao próprio filme.

Jaguar, de 1955, mistura de documentário e ficção, é o primeiro longa-metragem de Rouch e conta a história de 3 jovens que deixam sua casa na zona rural para tentar a vida, a sorte, trabalho e aventura na cidade de Gana. *Jaguar* é tipicamente uma etnoficção, com improvisações e cuidadosa estrutura, que busca entender a mobilidade e a mudança social na África Ocidental. As aspirações, medos e frustrações das personagens são diretamente expressas, dando autenticidade à voz de uma geração mais jovem que busca o sucesso e sentido para suas vidas. Vale notar que aqui a construção da realidade etnográfica passa, necessariamente pela imaginação ⁽¹⁹⁾.

Mais recentemente, Johannes Sjöberg, antropólogo sueco, realiza no Brasil o filme *Transfiction* (2007). Trata-se de uma proposta de etnoficção, em que os participantes colaboram com o cineasta desempenhando seus próprios papéis e a experiência de vida de outras pessoas por meio de improvisação. O filme tem como foco a identidade e discriminação no cotidiano de transexuais que vivem em São Paulo.

Embora realizados em épocas muito diversas e em países muito diferentes, todos estes filmes, de autoria de antropólogos, tem uma característica comum: são filmes de ficção, encenados por atores que não são profissionais. No entanto, a característica mais importante desses filmes, que gostaríamos de destacar, é que em todos eles os atores de alguma forma representam a si próprios. Ao atuarem eles continuam em sua « vida real ». Eles não se transformam imaginariamente em « um outro », não vivem outros papéis destacados daqueles a que já estão acostumados em seu cotidiano.

« Car Je est un autre » ⁽²⁰⁾. Talvez esteja nesta frase de Rimbaud a grande potência da etnoficção. Ao desempenhar um papel que corresponde em muito àquilo que vive em sua vida real, a personagem pode, tal como o faz o poeta, testemunhar a eclosão de seu pensamento, escutar-se, perceber a si mesma a partir de sua ação no filme. A alteridade se transforma quando o próprio eu se transforma em outro. Esse, provavelmente, é o grande interesse da etnoficção para os antropólogos e a chave para se entender a antropologia compartilhada.

Rimbaud foi, como se sabe, dos autores mais importantes para o surrealismo, corrente que teve por sua vez enorme presença em todo o trabalho de Jean Rouch, para quem a relação entre o real e a ficção era intrínseca. Muito próximo da estética surrealista ⁽²¹⁾, Jean Rouch incorporava em seus filmes o inesperado ao familiar, os sonhos à realidade sempre permeada pelo imaginário, a emoção de seus não atores à cena filmada.

Na antropologia compartilhada proposta por Jean Rouch, a etnografia e o filme « eram o resultado da interação de personagens, ele próprio [Rouch] com a câmera e os seus colaboradores que produziam a realidade fílmica ». (Gonçalves, 2008, p.63). O que cai com o cinema de Jean Rouch, como assinalou Jean-André Fieschi (2010, p.19-20) « é todo o jogo das oposições regradas (confortáveis, falsas) pelo qual, desde o eixo inaugural Lumière-Méliès, eram pensadas as categorias documentário, ficção, escrita, improvisação, naturalidade, artifício, etc ». E, mais adiante diz o mesmo autor: « O que Rouch filma então, e em primeiro lugar, não são mais as condutas e os sonhos, ou os discursos subjetivos, mas a mistura indissociável que os liga um ao outro ». (idem, p. 29).

A fabricação da ficção - considerações finais

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

Um exercício em especial nos permitiu entender como a criação da trama narrativa supõe uma síntese da experiência do campo etnográfico. Durante o processo, tivemos a ideia de integrar ao filme textos enviados e recebidos por Negaly. Procuramos, assim, criar uma narrativa contínua e paralela ao desenrolar do filme, a qual nos permitiria incorporar informações suplementares sobre certos elementos da vida de Negaly. Tivemos a ideia ao filmar Negaly, quando percebemos a « onipresença » de seu telefone. Durante a filmagem, ela utilizava incessantemente seu celular para enviar mensagens, responder aos amigos, partilhar fotos e comentar publicações nas redes sociais. Sua utilização, que inicialmente nos parecia excessiva, não era excepcional, se comparada ao comportamento dos jovens brasileiros com relação ao aparelho. Esse foi o motivo pelo qual tivemos a ideia de aumentar a visibilidade do telefone e de utilizá-lo para construir um segundo conteúdo narrativo.



Negaly usava seu celular com enorme frequência

No início, foi difícil imaginar o conteúdo das mensagens que Negaly poderia enviar ou receber de seus amigos. Não era simples colocar-se em seu lugar, em virtude de diferenças geracionais, culturais e linguísticas que nos separam. A solução surgiu quando decidimos, em cada cena, associar um tema aos textos que a protagonista trocava via celular. Por exemplo, para as cenas de Negaly no trabalho, escolhemos criar uma troca de mensagens sobre bens materiais que ela gostaria de adquirir. Isso permitiu que abordássemos o tema do consumo e do interesse que os adeptos do funk tem pelas marcas. Esse exercício nos levou a interrogar os elementos particulares da cultura dos jovens associada ao funk, um aspecto determinante de nosso campo etnográfico, e a criar, na sequência, curtas discussões sintetizando nossas observações, um exercício associado à ficção. Esse exemplo demonstra, por um lado, como nós nos encontramos constantemente em um terreno de fronteira, tentando integrar nossa leitura etnográfica à da ficção, e, por outro lado, como a etnografia e a ficção implicam processos de associações, conexões e relações desenvolvidos por antropólogos.

Bruno Latour (2005) explica que a ficção é uma solução para tornar visíveis as marcas deixadas pelos objetos nas relações sociais. Nesse sentido, os sociólogos tem muito a aprender com os artistas (2005, p.82). Acreditamos igualmente que a ficção nos encorajou a elaborar questões sobre alguns elementos desta cultura brasileira, sobre o modo como os objetos, os humanos, os lugares e os pensamentos se reúnem para formar o fenômeno social e estético associado ao funk. Ao agrupar os diferentes elementos, pensamos em termos relacionais, tanto do ponto de vista etnográfico como ficcional.

O processo de montagem permite ligar e reunir os elementos escolhidos. A montagem pode ser definida como a técnica de justaposição de clipes visuais e sonoros, visando a produção de uma trama narrativa (Marcus, 1994, p.45). Mas a montagem é mais do que uma técnica, é uma tecelagem de imagens e sons que « suscita potencialidades relacionais e afetivas próprias à produção do conhecimento » (Boukala 2009, p. 24-25, trad. Nossa) ⁽²²⁾. Portanto, ela é central à narrativa fílmica porque ela estabelece significações entre clipes que, aparentemente, não possuem relação entre si. Por exemplo, a montagem paralela é utilizada para obter um efeito de simultaneidade temporal e relação. Explorar o modo como a montagem pode transmitir significados e metáforas precisas é a base de uma interpretação experimental do cinema, porque ele supõe uma intenção de criar narrativas alternativas que rompem com as convenções universitárias (Schneider, 2011). Nesse sentido, a montagem é frequentemente descrita como uma forma de ilusão ou transformação do real, ou ainda de adaptação da realidade. É um elemento central do processo fílmico, já que é pelo corte e colagem de imagens e sons que a trama narrativa é constituída e, às vezes, inventada.

Quanto ao montador/editor, ele tem um papel primordial na formatação dos personagens e na criação do « real » fílmico. Trabalhamos em colaboração muito próxima com Leo Fuzer, editor do Laboratório de Imagem e Som em Antropologia da Universidade de São Paulo, para criar uma história verossímil. Leo colaborou para o desenvolvimento da trama narrativa escolhendo as sequências das cenas bem como as tomadas mais fluídas, para permitir que a história dramática evoluísse. Para a montagem de Fabrik Funk, trabalhamos basicamente na sequência cronológica de cada cena no filme. Diferentemente do documentário, tínhamos uma ideia bem precisa da história completa do filme e de seu desenrolar. Apesar de estarmos de acordo sobre o desenvolvimento das cenas, uma delas nos criou um problema: aquela em que Negaly posa diante de seu telefone, gravando-se do alto de uma colina. Havíamos colocado a cena no final, como uma apoteose que dava a entender que Negaly estava feliz por ter realizado seu sonho. Negaly aparecia contando a seu telefone (e a seus amigos, via redes sociais) que ela acabara de gravar seu primeiro videoclipe. Infelizmente, essa parte não « colava ». Leo propôs eliminar as partes da cena nas quais Negaly gravava falando em voz alta. Assim, ele transformou a cena em um momento de reflexão profunda: Negaly está sozinha no alto da colina e se interroga sobre seu futuro (em vez de comemorar sobre o que ela acabara de realizar). A magia estava completa. Integramos a cena no meio do filme. Ela proporciona um momento de reflexão que permite aos espectadores se ligarem a Negaly por meio de seus pensamentos, desejos e angústias. A cena catalisa as emoções. Nós não teríamos obtido a potência dessa cena sem o corte cuidadoso de Leo. Entendemos por esse exemplo que a montagem é um processo de ilusão e que vários significados podem emergir a partir de uma mesma cena. A performance dos antropólogos ligada à do editor permitiu criar a trama dramática do filme ampliando certas emoções e tornando os personagens complexos. Nossa performance como antropólogos se une, então, à fabricação do sentido e à concepção da trama narrativa, mas também à moldagem dos sentimentos.

Bibliographie :

ALVARENGA, Darlan, « Classe média brasileira é o 18º maior 'país' do mundo em consumo », reportagem publicada em <http://g1.globo.com/economia/noticia/2014/02/classe-media-brasileira-e-o-18-maior-pais-do-mundo-em-consumo.html>, consultado em 21/01/2015.

BEHAR, Ruth, « Yellow marigolds for Ochun: An experiment in feminist ethnographic fiction. », *International Journal of Qualitative Studies in Education* 14, 2, 2001, 107-116.

BOUKALA, Mouloud, *Le dispositif cinématographique, un processus pour [re]penser l'anthropologie*. Paris, Téraèdre, 2009.

CALZADILLA, Fernando and George E. Marcus, « Artists in the Field. Between Art and Anthropology », In *Contemporary Art and Anthropology*. A. SCHNEIDER and C. WRIGHT, eds. Oxford, New York: Berg, 2006, 95-115.

CANDIDO, Antonio, « A Personagem do Romance ». In *A Personagem de Ficção*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1968, 51-80.

CARPENTIER, Alejo, *Los Pasos perdidos*. Havana: Habana Editora, 1953.

CARPENTIER, Alejo, *Le partage des eaux*, Paris : Éditions Gallimard, 1956.

CARPENTIER, Alejo, *La música en Cuba*, La Habana: Colección popular, 1981 [1946].

CLIFFORD, JAMES e MARCUS (Dirs), George, *Writing Culture, The Poetics and Politics of Ethnography*, Berkeley: University of California Press, 1986.

FIESCHI, Jean-André, « Derivas da ficção: notas sobre o cinema de Jean Rouch », in ARAÚJO SILVA, Mateus. *Jean Rouch 2009: Retrospectivas e Colóquios no Brasil*, Belo Horizonte: Balafon, 2010, 19-35.

GONÇALVES, Marco Antonio, *O real imaginado ? etnografia, cinema e surrealismo em Jean Rouch*, Rio de Janeiro: Topbooks, 2008.

LATOURETTE, Bruno, *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network Theory*. Oxford: Oxford University Press, 2005.

MACDOUGALL, David, *The Corporeal Image ? Film, Ethnography and the Senses*, Princeton: Princeton University Press, 2006.

MARCUS, George, « The Modernist Sensibility in Recent Ethnographic Writing and the Cinematic Metaphor of Montage », in Taylor Lucien (dir.), *Visualizing Theory : Selected Essays from V.A.R. 1990-1994*, New York : Routledge, 1994, p. 37-53.

MARCUS, George, « Contemporary Aesthetic in Art and Anthropology: Experiments in Collaboration and Intervention », *Visual Anthropology* 23, 4, 2010, 263-277.

PEREIRA, Alexandre, « Rolezinho no shopping: aproximação etnográfica e política », in *Revista Pensata*, 3, 2, 2014. (disponível em <http://www2.unifesp.br/revistas/pensata/wp-content/uploads/2011/03/d-Alexandre.pdf>)

PESSUTO, Kelen, « (Em)cena: os "não" atores em *Salve o cinema* », in DAWSEY, John, HIKIJI, Rose, MONTEIRO, Mariana & MULLER, Regina (orgs.), *Antropologia e performance. Ensaios Napedra*, São

Paulo, Terceiro Nome, 2013, 293-308.

PINHO, Osmundo, « "Black Bodies, Wrong Places": Spatial and Morality Politics of Rolezinho Racialized Youth "Invasions" and Police, Repression in the Public Spaces of Today's Brazil », Talk in Interdisciplinaire Humanities Centre, 2014, disponível em <http://www.ihc.ucsb.edu/black-bodies-wrong-places/>

PRADO, Decio de Almeida, « A Personagem do Teatro », in *A Personagem de Ficção*, São Paulo, Editora Perspectiva, 1968, 81-101.

RIMBAUD, Arthur, *Lettre du Voyant*, 1871. Carta endereçada a Georges Izambard, cujo facsimile foi publicado pela primeira vez por iniciativa do destinatário, em outubro de 1928 na *Revue Européenne*.

ROSENFELD, Anatol, « Literatura e Personagem », in *A Personagem de Ficção*, São Paulo, Editora Perspectiva, 1968, 9-49.

ROUCH, Jean, « Jean Rouch with Enrico FULCHIGNONI », in FELD, Stephen. *Cine-Ethnography ? Jean Rouch*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003, 147-187.

SALES GOMES, Paulo Emílio, « A Personagem Cinematográfica », in *A Personagem de Ficção*, São Paulo, Editora Perspectiva, 1968, 103-119.

SCHECHNER, Richard, *Between Theater and Anthropology*, Philadelphia: The University of Pennsylvania Press, 1985.

SCHECHNER, Richard, *Performance theory*. Nova Iorque e Londres, Routledge, 1988.

SCHECHNER, Richard, « 'Pontos de contato' revisitados », in DAWSEY, HIKIJI, MONTEIRO & MULLER, Regina (Orgs.), *Antropologia e performance. Ensaios Napedra*, São Paulo, Terceiro Nome, 2013, 37-65.

SCHNEIDER, Arnd, « Expanded Visions: Rethinking Anthropological Research and Representation through Experimental Film », in Tim Ingold (dir.), *Redrawing Anthropology. Materials, Movements, Lines*, Surrey, Ashgate, 2011, 177-194.

SJÖBERG, Johannes, « Ethnofiction: drama as a creative research practice in ethnographic film », *Journal of Media Practice* 9, 3, 2008, 229-242.

STOLLER, Paul, *The Cinematic Griot: The Ethnography of Jean Rouch*, Chicago: The University of Chicago Press, 1992.

STOLLER, Paul, « Artaud, Rouch and the Cinema of Cruelty », in Taylor, Lucien (ed.), *Visualizing theory*. Nova Iorque, Routledge, 1994, 84-98.

STOLLER, Paul, *Jaguar : A Story of Africans in America*, Chicago: The University of Chicago Press, 1999.

STOLLER, Paul, *Gallery Bundu*, Chicago: The University of Chicago Press, 2005.

TAYLOR, Diana, « Traduzindo performance [prefácio] », in DAWSEY, HIKIJI, MONTEIRO & MULLER (orgs.), *Antropologia e performance. Ensaios Napedra*, São Paulo, Terceiro Nome, 2013, 9-16.

A Arte e a Rua. Direção: Carolina Caffé e Rose Satiko Hikiji. (46', 2011).

Defina-se. Direção: Kelly Regina Alvez, Cláudio N. de Souza e Daniel M. Hylario. *Oficinas Kinoforum*. (4', 2002).

Jaguar. Direção: Jean Rouch. (89' 1967).

La Pyramide Humaine. Direção: Jean Rouch (90', 1961).

Moi un Noir. Direção: Jean Rouch. (80', 1958).

Segredos da Mata. Direção: Dominique Gallois e Vincent Carelli. (37', 1998).

Transfiction. Direção: Johannes Sjöberg. (57', 2007).

Notes :

1. Em Stoller, 1994: 96/7; trad. das autoras.

2. Este projeto, intitulado « *Images and Sound Making: A Comparative and Collaborative Approach to Visual Anthropology* », conta com apoio da University of Victoria e da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (processo FAPESP 2013/50222-0). A Fapesp também apoiou o projeto temático « *A Experiência do filme na antropologia* », (processo 2009/52880-9), que forneceu subsídios importantes para esta pesquisa. Partes deste artigo foram apresentadas em diferentes ocasiões e uma primeira versão do filme *Fabrik Funk* foi apresentado na University of Victoria em Janeiro de 2015.

3. MC é a abreviação de « *master of ceremony* ». No universo do hip-hop e do funk, trata-se do músico que canta e que, geralmente, compõe as canções. No funk feito atualmente em São Paulo, o MC é, quase sempre, acompanhado apenas pelo DJ, que compõe as bases eletrônicas.

4. O filme *Fabrik Funk* pode ser assistido no link <https://vimeo.com/116293697>.

5. A versão original do filme no canal Youtube de Funk TV (<https://www.youtube.com/watch?v=XyTOuHADjdo>) obteve mais de 2500 visualizações em cerca de quatro meses (23/09/2016). O filme está disponível com legendas no Vimeo do LISA: <https://vimeo.com/121590835>; <https://vimeo.com/121777735>.

6. Este gênero ganhou projeção nacional com « País do Futebol », na voz do MC Guimê, como música tema da telenovela *Geração Brasil*, da Rede Globo.

7. Daniel Hylario é, entre outros, protagonista, produtor local e diretor de handycam do filme *A Arte e a Rua* (2011), co-dirigido por Carolina Caffé e Rose Satiko Hikiji, que aborda a experiência de artistas de Cidade Tiradentes em sua relação com o território.

8. Dentre eles, « *Defina-se* », curta de 2002, selecionado para o Toronto Film Festival (2003) e para o Tampere 36th Short Film Festival (2006).

9. Mais reflexões sobre o fenômeno do rolezinho em Pereira (2014) e em Pinho (2014).

10. 63 640 730 visualizações em 21/09/2016, em <https://www.youtube.com/watch?v=bWnS2dIDgQA>

11. Segundo dados do Instituto Data Popular de 2013 (Alvarenga, 2015), a classe « C », famílias cuja renda mensal per capita varia de R\$ 320 a R\$ 1.120, e que são constituídas principalmente por profissionais ligados a serviços de beleza, caixas de supermercados e lojas, representantes comerciais e vendedores e atendentes, gastou mais de R\$ 1,17 trilhão em 2013, movimentando 58% do crédito no Brasil.
 12. Versão original intitulada *Los pasos perdidos*, publicada em Cuba, em 1953.
 13. Por exemplo, ver *La música en Cuba* (1946).
 14. Ver o artigo « Yellow marigolds for Ochun: An experiment in feminist ethnographic fiction », escrito por Ruth Behar (2001).
 15. Kelen Pessuto, em sua análise do cinema iraniano, opta pelo termo « não » ator (com *não* entre aspas), para reforçar a convicção de que « mesmo que não sejam profissionais, nos filmes eles são atores, seja de seus próprios papéis seja representando personagens ». « Se um ator é aquele que age, brinca ou representa, então todos nos filmes são atores, pois estão representando um papel igual ou diferente do que desempenham na vida cotidiana » (Pessuto, 2013, p.301).
 16. Sigla para Master of ceremony, que, no universo do Funk, corresponde ao músico que canta e, em geral, compõe as canções. No Funk praticado hoje em São Paulo, o MC em geral é acompanhado apenas pelo DJ, que compõe as bases eletrônicas e as executa ao vivo nas apresentações.
 17. Paniquete é o nome dado às personagens femininas do programa televisivo « Pânico na Band », em geral mulheres de corpos sensuais vestidos com pouca roupa.
 18. Richard Schechner identifica na incorporação a « experiência como base do conhecimento nativo que é compartilhado por meio da performance », « epistemologias e práticas nativas que realizam (*enact*) a unidade do sentir, pensar e fazer » (2013, p.39). Para Diana Taylor (2013, p.10), as « práticas incorporadas (*embodied practice*) [...] oferecem um modo de conhecimento ».
 19. Ou, como aponta Deleuze: « É o devir da personagem real, quando ela própria se põe a 'ficcinar', quando entra em 'flagrante delito de criar lendas', e assim contribui para a invenção de seu povo... Então o cinema pode se chamar cinema-verdade, tanto mais que terá destruído qualquer modelo de verdade para se tornar criador, produtor de verdade: não será um cinema da verdade, mas a verdade do cinema... É isso que Jean Rouch entendia ao falar de 'cinema-verdade'. » (Deleuze, 2005, p.183, in Gonçalves, 2008, p.144).
 20. « Il s'agit d'arriver à l'inconnu par le dérèglement de tous les sens. [...]Car Je est un autre. Si le cuivre s'éveille clairon, il n'y a rien de sa faute. Cela m'est évident : j'assiste à l'éclosion de ma pensée : je la regarde, je l'écoute : je lance un coup d'archet : la symphonie fait son remuement dans les profondeurs, ou vient d'un bond sur la scène ». Rimbaud, *Lettre du Voyant*, 1871.
 21. Sobre a relação entre Jean Rouch e o surrealismo ver Gonçalves, 2008.
 22. « Il suscite des virtualités relationnelles et affectives propres à engendrer de la connaissance » (Boukala 2009, p. 24-25).
-

Pour citer ce document:

Alexandrine BOUDREAU-FOURNIER Sylvia CAIUBY NOVAES Rose Satiko Gitirana HIJIKI , «
Fabricar o Funk em Cidade Tiradentes, São Paulo: performance em etnoficção », *Cultures-Kairós* [En
ligne], Théma, F(r)ictionner les corps et les personnes / F(r)iccionando corpos e personas, Mis à jour le
25/01/2017

URL: <http://revues.mshparisnord.org/cultureskairos/index.php?id=1441>

Cet article est mis à disposition sous sous [contrat Creative Commons](#)