Cadernos de Antropologia e Imagem

1

Antropologia e Cinema: primeiros contatos

Reitor
Prof. Hésio de Albuquerque Cordeiro

Vice-Reitor
Prof. José Alexandre Assed

Sub-Reitor de Graduação
Profª. Sandra Maria Corrêa de Sá Carneiro

Sub-Reitor de Pós-Graduação e Pesquisa
Prof. Roberto José Ávila Cavalcanti Bezerra

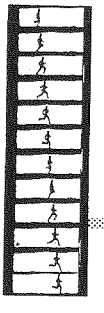
Sub-Reitoria para Para Assuntos Comunitários
Prof. Ricardo Vieiralves de Castro

Diretor do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas
Prof. Luiz Edmundo Tavares

Chefe do Departamento de Ciências Sociais
Profª. Lectícia J. B. De Vincenzi

Coordenadora da Oficina de Ensino e Pesquisa em Ciências Sociais
Profª. Márcia da Silva Pereira Leite

Cadernos de Antropologia e Imagem



1
Antropologia e Cinema: primeiros contatos

C 122 Cadernos de Antropologia e Imagem / Universidade do Estado do Rio de Janeiro - N. 1 - 1995. Rio de Janeiro: UERJ, 1995-

Semestral
ISSN 0104-9658

I. Antropologia - Periódicos. I. Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

CDU 572 (05)

Cadernos de Antropologia e Imagem 1

Antropologia e cinema: primeiros contatos

Comissão editorial:

Rosane Prado

Marcia Leite

Clarice Peixoto

Patrícia Monte-Mór

Patrícia Birman

Cornélia Eckert

Etienne Samain

Peter Loizos

David MacDougall

Marc-Henri Piault

Coordenação editorial:

Clarice Peixoto

Patrícia Monte-Mór

Revisão: Sonia Regina Cardoso

Colaboraram neste número

Pierre Jordan - Antropólogo e videasta, professor da École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS), tendo sido diretor do departamento de Antropologia Visual do Institute Mediterranéen de Recherche et de Création, em Marselha. Jordan realizou trabalho de pesquisa e organização de uma coleção significativa dos primeiros filmes sobre as populações da África, da Oceania e das Américas — *Premier Contact-Premier Regard* — transformado em um multimídia pelo Museu de Marselha.

Marc-Henri Piault - Antropólogo-cineasta, professor de antropologia política na Sorbonne e antropologia visual na EHESS. Piault dedicou-se ao estudo da sociedade africana, principalmente do Níger e da Nigéria. Em suas pesquisas antropológicas incorporou o filme etnográfico como uma das principais fontes de informação. Mais recentemente voltou-se para a investigação de sua própria sociedade, estudando a cultura *cevénnoise*, no sul da França. Criou, junto com dois outros antropólogos, a *Cellule d'Anthropologie Visuelle*, na EHESS.

Karl G. Heider - Antropólogo e cineasta, professor da Universidade da Carolina do Sul e realizador de uma série de filmes etnográficos. Seus trabalhos giram em torno de duas questões principais: como os filmes podem complementar a etnografia escrita e como os mesmos podem ser mais etnográficos. Sua principal publicação *Films for anthropological teaching*, um inventário fantástico de títulos, já teve inúmeras edições.

Peter Loizos - Antropólogo, professor da London School of Economics (LSE). Sua experiência profissional inclui a produção de cinema e televisão na Inglaterra e nos Estados Unidos, e a participação em várias produções de documentários. Realiza seus próprios vídeos durante o trabalho de campo. Sua publicação mais recente: *Innovation in Ethnographic Film.*

Clarice Peixoto - Doutora em antropologia social e visual na EHESS. Professora do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas e membro do Núcleo de Antropologia e Imagem da Uerj. Participa também do comitê de organização da Mostra Internacional do Filme Etnográfico.

Patrícia Monte-Mór - Antropóloga (Museu Nacional, UFRJ). Consultora junto à Oficina de Ensino e Pesquisa em Ciências Sociais no projeto de implantação do Núcleo de Antropologia e Imagem (Uerj). Produtora cultural, curadora da Mostra Internacional do Filme Etnográfico (1993-1994), diretora da Interior Produções e responsável pela realização de vários projetos associando antropologia e imagem.

Sumário

Apresentação 7

Primeiros contatos, primeiros olhares 11
- Pierre Jordan

A antropologia e a sua "passagem à imagem" 23
- Marc-Henri Piault

Uma história do filme etnográfico 31
- Karl G. Heider

A inovação no filme etnográfico (1955-1985) 55
- Peter Loizos

Entrevista: Jean Rouch, 54 anos sem tripé 65
- Jean-Paul Colleyn

A antropologia visual no Brasil 75
- Clarice Peixoto

Descrevendo culturas: etnografia e cinema no Brasil 81
- Patrícia Monte-Mór

Resenhas de vídeos

Rituais e Festas Bororo 89
- Antonio Carlos de Souza Lima

Nanook of the North 91
- Henri Gervaiseau

Apresentação

Especialmente nos cursos introdutórios de antropologia, tem-se por objetivo sensibilizar o estudante para a descoberta de que "atrás do exótico, existe uma outra alternativa, uma outra possibilidade além da que nos é dada. Ao aprender sobre mitos e ritos de povos estranhos, aprende-se um ethos específico; de forma lenta, como se fosse o resultado de um processo de iniciação, o estudante passa a reconhecer a racionalidade do outro..." [1]

Nos últimos anos, o ensino da antropologia tem sido motivo de reflexão nos principais fóruns brasileiros de debate da disciplina. Discutem-se os currículos acadêmicos, considerados inadequados à realidade universitária atual. Não se conhece o público universitário e suas expectativas, não se atualizam os clássicos, não se traduzem novos textos, não se incorporam novas metodologias. Os esforços de informatização, intercâmbio científico e de atualização bibliográfica parecem, ainda, incipientes. Na tentativa de repensar-se como disciplina, a antropologia aplica a si mesma sua prática de pesquisa: um olhar atento e uma descrição detalhada de uma dinâmica que, parece, deve ser reciclada.[2]

É curioso observar que, paralelamente a esse movimento de olhar para si, surge o interesse por um campo ainda pouco difundido no Brasil — a antropologia visual. Na verdade, essa vontade crescente de incorporar o uso do audiovisual no fazer antropológico é uma forte demanda dos jovens universitários, cujo cotidiano é cercado de imagens: computadores, *videogames*, cine-vídeo, cinema, publicidade, entre outros. Procurando satisfazê-los e mesmo buscando acompanhar o ritmo da era do audiovisual, diversas universidades brasileiras criaram, nos últimos anos, núcleos, laboratórios e centros para o tratamento da imagem e do som nas ciências sociais. Além disso, associações profissionais como a Associação Nacional de Pós-Graduação em Ciências Sociais (Anpocs) e a Associação Brasileira de Antropologia (ABA), passaram a discutir,

[1] Peirano, Marisa. Um ponto de vista sobre o ensino da antropologia. In O ensino da Antropologia no Brasil. Rio de Janeiro, ABA, 1995.

[2] Para este debate ver o número especial do boletim da Associação Brasileira de Antropologia: O ensino da antropologia no Brasil. Temas para discussão. ABA, 1995, que reúne papers apresentados à mesa-redonda "O ensino das Ciências Sociais em questão: o caso da Antropologia", Anpocs, 1994.

nos seus últimos encontros, a questão do *visual* nos seus grupos de debate e reflexão. Do mesmo modo, eventos como as duas versões da Mostra Internacional do Filme Etnográfico no Rio de Janeiro (1993 e 1994) — onde foram exibidos mais de duas centenas de filmes, promovidos seminários e produzidas publicações[3] — e da Jornada de Antropologia Visual em Porto Alegre (1992 e 1994) muito contribuíram para a ampliação das reflexões sobre antropologia e imagem.

A descoberta deste novo campo permitiu ao antropólogo o acesso a outras fontes de informação que trazem um enriquecimento inestimável à sua pesquisa. Além do campo e do gravador, o pesquisador introduz no seu arsenal de instrumentos os equipamentos audiovisuais necessários à produção de informações, podendo ainda lançar mão de acervos fotográficos e fílmicos para instrumentalizar sua análise.

[3] *Ver Monte-Mór, Patrícia e Parente, José Inacio (orgs).* Cinema e Antropologia: horizontes e caminhos da antropologia visual. *RJ, Interior Produções, 1994 e ainda* Catálogo da Mostra Internacional do Filme Etnográfico. *1993, 1994. RJ, CCBB, Interior Produções.*

Na verdade, não há nenhuma novidade em tal procedimento. Já nos últimos anos do século XIX, o médico Félix-Louis Regnault, admirador da antropologia e por isso membro da Sociedade de Antropologia de Paris, profetizava a realização de uma etnografia audiovisual, através da conjugação do fonógrafo e do cronofotógrafo, para estudar com rigor falas, músicas, danças e movimentos diversos dos povos africanos. Foi ele quem propôs a criação de um arquivo de imagens etnográficas destinado ao estudo comparativo dos comportamentos das diversas sociedades. Não seria este um primeiro projeto de antropologia visual?

[4] *Ver Samain, Etienne.* Bronislaw Mlinowski e a fotografia antropológica. *Anpocs, 1994, mimeo.*

Na mesma época, o geógrafo alemão Franz Boas inaugurava a prática de trabalho de campo ao viver durante dois anos com os Inuit, no Ártico canadense. Imediatamente, os antropólogos incorporam esse procedimento ao seu *métiê*. Anos mais tarde, Bronislaw Malinowski irá estabelecer os parâmetros da antropologia social, e não é por acaso que inclui a fotografia entre os registros de sua pesquisa sobre os trobriandeses.[4]

Estamos ainda no final do século XIX quando o cinema é oficialmente inaugurado: os irmãos Lumière registram imagens do cotidiano, filmando a saída dos operários de sua fábrica de material fotográfico, a chegada do trem na estação, o jogo de cartas no jardim. Meses depois, eles fazem a primeira projeção pública na sede da Associação de Incentivo à Indústria, no dia 22 de março de 1895.

Mas o encontro da antropologia com o cinema só vai se firmar no início do século XX através das expedições científicas e das explorações colonialistas: os aspectos da vida cotidiana, os rituais, a economia dos nativos de diversas partes do mundo passam a ser registrados em imagens fazendo, assim, parte do conjunto de relatos e informações dos viajantes, missionários, exploradores mas, sobretudo, dos pesquisadores. Sendo um

período de grandes descobertas, invenções e inovações, não poderíamos deixar de lembrar que Dollard (1900) e Thomas e Znaniecki (1918-1920) introduziram a *história oral* e, principalmente, a *história de vida* como instrumentos fundamentais para seu trabalho de pesquisa.

Aos poucos, a antropologia foi incorporando novas técnicas — da observação direta, passando pela história de vida e o gravador até chegar ao cinema — e introduzindo outras possibilidades na coleta dos dados e no universo da observação e da análise. Na década de 1950, as sociedades tradicionais foram o foco de interesse dos antropólogos europeus e americanos. Dez anos depois, essa curiosidade antropológica tomou outro rumo: da observação do *outro*, passamos a olhar para *nós* mesmos, a investigar nossa própria sociedade, e o vídeo vem a ser um excelente instrumento para a produção dessas informações. Surgem, no contexto internacional, arquivos e museus de imagem e som, como depositários desta documentação.[5]

[5] *Queiroz, Maria Isaura Pereira de. Relatos orais: do dizível ao indizível.* Ciência e Cultura, *39(3), São Paulo, março de 1987.*

Espalhadas mundo afora, estocadas aqui e ali, o que sabemos no Brasil sobre a produção de imagens etnográficas realizadas nas últimas décadas, nos diversos centros internacionais? Quem são os principais autores da antropologia visual? Como dar conta do interesse crescente das novas gerações pelo uso do vídeo na prática da pesquisa e de que maneira introduzi-lo como instrumento importante do empreendimento etnográfico? Enfim, o que se conhece dos Nuer, dos balineses, dos Inuit, dos Araweté no universo da fotografia, do cinema e do vídeo?

Partilhando desse sentimento mais geral de pensar caminhos para nossa disciplina, estamos iniciando, com este volume a série Cadernos de Antropologia e Imagem, um projeto da Oficina de Ensino e Pesquisa em Ciências Sociais, organizado pelo Núcleo de Antropologia e Imagem (NAI), da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Nosso interesse é fornecer aos alunos e professores um outro instrumental para a produção acadêmica e a pesquisa de campo: construir um acervo de vídeos de interesse antropológico, traduzir e publicar literatura clássica especializada, abrir espaço para produções recentes e, de modo geral, convidar todos a dividir conosco esse universo da imagem.

Neste número estamos focalizando o tema das primeiras relações entre a antropologia e o cinema.

O artigo de Pierre Jordan faz parte de um enorme empreendimento, uma grande viagem que o autor realizou em busca das primeiras imagens cinematográficas. Surgiu "Cinema", um arquivo de imagens, um multimídia que se encontra no Museu de Marselha, na França, editado em uma publicação de mesmo nome.

Marc-Henri Piault é um teórico da antropologia visual. Está preocupado em descobrir as interseções entre a antropologia e o cinema através da análise de suas histórias paralelas.

Karl G. Heider, antropólogo e cineasta, dedica-se à reflexão sobre os filmes etnográficos no ensino da antropologia desde a década de 1970. O artigo é um capítulo de seu *livro Ethnographic Film*, onde traça a história dessa produção através da análise dos principais títulos.

O texto de Peter Loizos faz parte do livro de sua autoria: *Innovation in ethnographic film. From innocence to self-consciousness (1955-1985).* Traz uma análise do que ele considera as principais conquistas da produção etnográfica no cinema nos últimos anos.

Nossos dois artigos são: um sobre a Antropologia Visual no Brasil, traçando a trajetória desse campo que se delineia; outro sobre as relações entre etnografia e cinema no Brasil, desde os primeiros tempos. Por último, temos uma entrevista: Jean Rouch, considerado por muitos como grande realizador do filme etnográfico, inventor do cinema-verdade ou a verdade do cinema.

Ao final do caderno inauguramos uma sessão de resenhas de filmes e vídeos analisados por especialistas. Esperamos estar assim contribuindo para aumentar a divulgação de acervos existentes. Neste número, agradecemos especialmente a Henri Gervaiseau e a Antônio Carlos de Souza Lima pela preciosa contribuição. Queremos também agradecer a todos que, de maneiras diversas, colaboraram para a realização desta publicação.

Clarice Peixoto
Patrícia Monte-Mór

Primeiros contatos, primeiros olhares

Pierre Jordan*

Procuramos, neste trabalho, apresentar os primeiros olhares cinematográficos sobre o que hoje chamamos *o outro*. Primeiros olhares, após os "primeiros contatos", primeiros encontros fílmicos, pois na maioria dos casos os primeiros contatos com outras culturas, exóticas, são anteriores ao registro cinematográfico. Desenvolvendo a metáfora do primeiro contato, pareceu-nos interessante reunir os mais antigos filmes que testemunham esta descoberta do *outro* — este *outro*, verdadeiramente contatado pela primeira vez, através de uma disciplina nascente, a antropologia de campo, cujo advento é contemporâneo ao nascimento do cinema.

Mas o *outro* se deixa "tomar" no sentido da tomada cinematográfica? Pode-se duvidar da observação destes primeiros olhares que lhe são dirigidos. De fato, o que estes primeiros filmes nos mostram é o... semelhante. O *outro*, percebido pela referência de si, em que "os sorrisos, os gestos, a comida, os jogos" são metodicamente filmados; mas a complexidade das culturas foge a este olhar de hipermiopia: ir olhar longe mas de tão perto (!) a ponto de só perceber o que é semelhante, sua própria sombra refletida... na tela. "Como represento a vivência do *outro*: como um tipo de duplicação da minha."[1] Foi preciso, assim, esperar a chegada dos verdadeiros pesquisadores de campo para que a observação prolongada, o compartilhar do cotidiano misturados ao distanciamento, tornassem possível uma representação do *outro* isenta de etnocentrismo.

O que estes olhares nos ensinam é que não existe cultura incomensurável e incompreensível ao autóctone, ao não-nativo e que a imagem pode, nestes casos, desempenhar um papel determinante e permitir o acesso à complexidade cultural dos *outros*. O obstáculo maior neste apreensão do *outro* é, de fato, o sentimento de inquietante estranhamento que invade, por vezes, o observador confrontado à surpreendente familiaridade dos *outros*, retorno do semelhante para além das diferenças.[2] Mas, trata-se aí de um *outro* verdadeiramente irredutível e que nos condena a ficar definitivamente "estranhos a nós mesmos"[3]...

Um olhar histórico — histórico de um olhar

Em 22 de abril de 1882, Etienne Jules Marey, professor de história natural no Collège de France, publicou na revista *La Nature* um artigo relativo ao surgimento de um estranho aparelho: "consegui construir, nas dimensões de um fuzil de caça, um aparelho que fotografa doze vezes por segundo o objeto que está na mira..." O fuzil fotográfico nascia e com ele a cronofotografia que, pela primeira vez, autorizava a produção de imagens do movimento, verdadeira antecipação do cinema, movimento de imagens.

* *Jordan, Pierre . Premier Contact-Premier Regard: cinéma kino . Musées de Marseille, Images en Manluvres Editions, 1992. Tradução de Clarice Peixoto.*

[1] *Merleau-Ponty, Maurice . Le visible et l'invisible . Gallimard, Paris, 1964.*

[2] *Freud, Sigmund . "L'inquiétante étrangeté" (Das Unheimliche) in* Essais de psychanalyse appliquée. *Gallimard, Paris, 1933.*

[3] *Kristeva, Julia . Etrangers à nous-mêmes . Fayard, Paris, 1988.*

Alguns meses mais tarde, em 1883, um jovem alemão, geógrafo de formação, Franz Boas, embarca para o Ártico canadense, a Terra de Baffin. Durante quase dois anos, Boas vive com os Inuit: "eu bem vi que tanto como nós, eles amavam a vida, uma vida dura, que a natureza lhes parecia bela, que os sentimentos de amizade se enraizavam no coração do esquimó e que apesar da vida rudimentar, comparada com a vida civilizada, o esquimó é um homem como nós (...) Depois de longa e íntima estadia com os esquimós, foi com pesar e tristeza que me separei dos amigos do Ártico."[4] Este estudo inaugura a pesquisa antropológica de campo: o pesquisador sai de seu escritório e vai ao encontro do outro, ali compartilha de seu cotidiano, condição, a partir de então, *sine qua non* da observação etnológica. Nasce a antropologia moderna. Em 1888, Boas publica *The Central Eskimo*, em que relata sua "expedição".

[4] *Citado por Herskovits Melville, Franz Boas: The Science of Man in the Making . Nova York, Columbia University Press, 1953.*

No mesmo ano, E.J. Marey termina de construir o cronofotógrafo com filme móvel e apresenta, na Academie des Sciences de Paris, a primeira banda de fotografias, verdadeira base do cinematógrafo, e Emile Reynaud cria o "Teatro ótico" utilizando uma banda fina e perfurada, inovação determinante. Nos Estados Unidos, ainda em 1888, Thomas Edison patenteia o fonógrafo elétrico, utilizando rolos móveis de cera e a companhia de G. Eastman coloca à venda as primeiras bobinas de celulóide que substituem as bandas em papel nos aparelhos Kodak-Eastman.

Em 1889, William K.L. Dickson, sócio de T. Edison, desloca as perfurações do centro para as bordas do filme. Quatro pares de perfuração permitem, enfim, o transporte rápido e regular do filme. Associando ao fonógrafo elétrico de Edison um protótipo de projetor emitindo as imagens numa placa de vidro, com dimensões reduzidas, W.K.L. Dickson realiza, em 6 de outubro de 1889, a primeira projeção de um filme falado com a ajuda do kinefonógrafo.

Dois anos depois, T. Edison fabrica o primeiro kinetoscópio, aparelho que permite a obtenção de imagens animadas, visíveis graças a uma luneta. O registro das imagens realizadas com a ajuda do kinetógrafo sobre o filme de celulóide de 17 metros, ao ritmo de 48 imagens por segundo, permite uma "projeção" breve, de 6 segundos. Em seguida, esta duração chega a aproximadamente um minuto. Em 1894, Edison industrializa a fabricação do kinetoscópio e inaugura, em Nova York, a primeira sala aberta ao público com uma dezena de aparelhos, o kinétoscope parlor. Buscando ampliar esta rede de distribuição de imagens animadas, Edison constrói em West Orange, no subúrbio de Nova York, o primeiro estúdio de filmagem. De fato, somente as tomadas realizadas nos estúdios, com boas condições de luminosidade (luz solar e luz artificial combinadas) poderiam garantir uma qualidade aceitável para a difusão. Foi neste estúdio, batizado de "Black Maria", que W.K.L. Dickson filmou, em 1894, as duas bandas para kinetoscópio intituladas *Indian War Council* e *Sioux Ghosts Dance*. Estes dois documentos constituem, ao que parece, as primeiras imagens em movimento consagradas ao outro, no caso, o índio americano. Se é inegável que o projeto de Dickson não tem uma preocupação antropológica, também não é menos verdade que *Indian War Council* e *Sioux Ghosts Dance* constituem o primeiro testemunho

"fílmico" sobre os índios Sioux. De imediato, este primeiro olhar revela a complexidade deste duplo encontro, dramático, entre o Ocidente e os ameríndios.

Se o título *Indian War Council* é, deste ponto de vista, bem claro, *Sioux Ghosts Dance* é mais ainda. De fato, *Ghosts Dance* ou *Spirit Dance* é a denominação usual de um movimento religioso carismático, nascido em Nevada, no ano de 1889. Jack Wilson, profeta ameríndio, Paiute, dizendo-se investido de uma missão divina, lança um movimento cristão evangélico obtendo enorme sucesso junto as populações ameríndias, principalmente após o massacre do célebre chefe Sioux, Sitting Bull, e de seus duzentos bravos, em dezembro de 1890. O fato de pertencer ao movimento e a prática da oração se exprimem pela *Ghost Dance*. Longe de representar uma "autêntica-dança-sioux-vinda-das-antigas-idades", este primeiro documento testemunha o choque entre dois universos culturais e seus efeitos, sendo, deste ponto de vista, um documento antropológico. Os dois documentos encenados em estúdio, foram "filmados" em 24 de setembro de 1894, dia da tomada de um produto particularmente adaptado ao mercado dos kinetoscópios: o espetáculo de Buffalo Bill. Este divertimento consistia, depois de 1883, em uma turnê, pelas praças públicas, de Wild West Rocky Mountain and Prairie Exhibition que se transforma no Buffalo Bill's Wild West Show. Neste mês de setembro, o célebre William Frederick Cody, Buffalo Bill, que se apresentava no Ambrose Park, no Brooklin, foi convidado para ir a West Orange e toda a trupe lá se instalou. W.K.L. Dickson, com a ajuda do kinetógrafo, registra Buffalo Bill fazendo uma demonstração de tiro e decide aproveitar a presença dos Sioux e da trupe para "filmar" *Indian War Council* e *Sioux Ghosts Dance*! Daí a presença de um cartaz anunciando Buffalo Bill... no ângulo inferior direito da imagem de *Indian War Council*. Estes primeiros documentos são, assim, uma verdadeira reconstituição, com índios verdadeiros, das "falsas-verdadeiras" danças Sioux... O espetáculo ao ar livre será filmado alguns anos mais tarde pelos operadores de Edison quando estes já dispõem do equipamento adequado.

No final deste mês de setembro de 1894, Antoine Lumière, de passagem por Paris, assiste à demonstração de um novo aparelho recém-chegado dos Estados Unidos, um... *kinetoscópio Edison*. Seduzido, ele adquire um exemplar e o leva para Lyon onde seus filhos, Auguste e Louis Lumière, buscam uma forma de projetar as bandas kinetoscópicas, "notamos, meu irmão e eu, que seria interessante mostrar na tela e para o público cenas animadas que reproduzissem com fidelidade objetos e personagens em movimento...",[5] um desejo partilhado por E.J. Marey que perseguia o aperfeiçoamento de seu cronofotógrafo, construindo um projetor cronofotográfico. Foi, muito provavelmente, com a ajuda deste cronofotógrafo (do tipo D), que o médico Félix-Louis Regnault, membro da Société d'Anthropologie de Paris, ajudado por um de seus amigos, Charles Comte, assistente de E.J. Marey, realizou uma série de cronofotografias sobre uma ceramista *oulove*.[6]

Durante a Exposição do Champs de Mars, em 1895,[7] F.L. Regnault realiza séries de cronofotografias, tanto no local da exposição como no laboratório de E.J.Marey.

[5] *Auguste Lumière citado por Kubnick Henri* Les Frères Lumière, *Paris, 1938.*

[6] *Lajard J.& Regnault F.L. "Poterie crue et origine du tour",* Bulletin de la Société d'Anthropologie de Paris, *1895, 6, pp.734-739.*

[7] *Idem. Lajard J.& Regnault F.L.*

Numa comunicação à Société d'Anthropologie de Paris, ele apresenta uma série de "cronofotografias étnicas" doando-as à instituição, mas fazendo questão de assinalar que "estas cronofotografias foram executadas em 1895 no laboratório de E.J.Marey".[8] A mesma informação foi relatada no artigo da *Revue Encyclopedique*,[9] consagrada à "Des attitudes du repos dans les races humaines". Regnault escreve: "nós realizamos, no laboratório de E.J.Marey, a fotografia de três negros no momento em que se agachavam: o *Ouolof* e o *Peul* têm as pernas oblíquas, próximas da vertical, enquanto que o *Diala*, do país dos rios tem as pernas mais curvas e mais próximas da horizontal" (sic). Estes trabalhos de Regnault traduzem bem suas preocupações: estudar o que mais tarde Marcel Mauss chamou de "as técnicas do corpo". Mesmo que Regnault tenha utilizado, efetivamente, a cronofotografia, é difícil considerá-lo o autor do primeiro filme etnográfico ainda que tenha proclamado, várias vezes, o interesse do cinema para a etnografia, chegando até a propor a criação de museus audiovisuais de etnografia, associando as fontes do cinema e do fonógrafo.[10]

Foi no final do ano de 1895, em 28 de dezembro exatamente, que aconteceu a primeira sessão pública do "Cinématographe Lumière", em Paris, no subsolo do Grand Café. Este aparelho, aperfeiçoado por Louis Lumière, reunia três funções: o registro das imagens animadas, a revelação das imagens positivas e a projeção. "É uma mecânica leve, robusta, manipulada por uma simples manivela, transportável como uma valise".[11] Auguste Lumière organiza a exploração comercial do aparelho que alcança, rapidamente, grande sucesso. Entre a enorme produção da companhia Lumière, cujos operadores tinham como única regra "abrir as objetivas para o mundo",[12] os primeiros documentos consagrados ao *outro*, a série Ashanti, são os primeiros filmes que colocam em cena os africanos num contexto "tradicional". Relativamente "tradicional", pois a filmagem foi feita em Lyon (!) durante a exposição de abril de 1897. Nesta ocasião, dentro da "tradição" colonial de "dar a ver", uma vila Ashanti foi reconstituída no parque da exposição, uma ninharia para os operadores da Companhia Lumière, cuja sede era em Lyon. Mais de uma dúzia de filmes foram realizados nesta ocasião sobre temas que, desde o início, são reconhecidos como atraentes ao público, como *Le repas des négrillons* (sic) que lembra o *Le déjeuner de bébé* ou outro mais exótico como o *Défilé de la tribu* ou *Dance du féticheur*.

Estes filmes, sem pretensão etnográfica, mostravam o interesse em testemunhar, através de um determinado ponto de vista, o olhar exótico colonial tão divulgado — que chegava a constituir um gênero, o dos *exotica* — que os operadores Lumière vão relatar "ao-mundo-inteiro" e que alimentarão, em seguida, as atualidades Pathé.

Nos Estados Unidos, os operadores de Edison não ficam atrás, cobrindo, também, este setor da produção. *Buck dance* e *Circle dance* são, provavelmente, do mesmo tipo de *Indian War Council* e *Sioux Ghosts Dance*. Têm o mesmo caráter religioso, mas são rodados *in situ* e colocam em cena ameríndios que, contrariamente aos Sioux da companhia Buffalo Bill, não se deixam levar pelo espetáculo enquanto espetáculo.

Este cuidado com a verdade está bastante presente em alguns dos operadores de Edison como J.H.White, que filma *Eagle*

[8] *Regnault F.L. "La chronophotographie dans l'ethnographie"*, Bulletin de la Société d'Anthropologie de Paris, *1900, p.421.*

[9] *Regnault F.L. "Les attitudes du repos dans les races humaines"*, Revue Encyclopedique, *1896, pp.9-12.*

[10] *Regnault F.L. "Films et Musées d'Ethnographie", in* Compte-rendu de la Session de l'Association Française pour l'Avancement des Sciences, *Paris, 1923, pp.680-681.*

[11] *Sadoul, Georges . L'invention du Cinéma . Paris, Denoël, 1945.*

[12] *Idem., ibidem.*

Dance, Pueblo Indians e, possivelmente, *Wand Dance, Pueblo Indians*, em 1898. Entretanto, esta busca da "verdade" só é explicitamente formulada na filmagem da série *Indian Snake Dance Series in Moki Land*, pela Companhia de Edison, num acordo com o *Bureau of American Ethnology* que determina que o "objetivo da filmagem (era) o de representar os trabalhos, as distrações e as cerimônias dos Pueblo e outras tribos. O trabalho tinha por finalidade a obtenção de registros absolutamente fiéis das atividades indígenas para uso dos futuros estudantes. O resultado, "apesar dos acidentes com os aparelhos, foram vitoriosos", resultando na realização de cinco filmes, em 1901: *Panoramic View of the Moki land, Parade of the Snake Dancers before the Dance, The March of the Prayer and the Entrance of the Dancers, Line-up and teasing the Snakes* e *Carrying out the Snakes.*

Ainda que os fichários da Biblioteca do Congresso mencionem "lugar de filmagem desconhecido", podemos avançar, graças a uma fotografia de Ben Wittick, realizada em 1897,[13] que foi no Walpi Pueblo (Hualpi [sic]), no Arizona, que a série foi rodada. Entretanto, os documentos de Edison tanto quanto os de Lumière pertencem, em geral, à categoria de "diversões exóticas". Assim, o operador J.H. White, responsável pela série Indian Snake Dance, de 1901, filma em Honolulu, Havaí, em 1898, *Kanakas Diving for Money*, tema atrativo, pois já existiam *Coolie boys diving for coins*, de Warwick, 1900, produzido na Inglaterra, *Baignade de Nègres* (sic), Lumière, 1897 e *Baigneurs faisant des sauts périlleux dans l'eau, Mexico*, Lumière, 1896.

Os primeiros filmes etnográficos, pensados como documentação audiovisual para a pesquisa de campo, foram realizados durante a *Cambridge University Expedition to Torres Straits*. Organizada por Alfred Cort Haddon, zoólogo de formação, esta "expedição", moderna quanto à concepção de trabalho em equipe, tinha por objetivo a documentação de todos os aspectos da cultura dos aborígines das ilhas do estreito de Torres, entre a Austrália e Nova Guiné. Entre seus membros, a equipe contava com C.G. Seligman (antropólogo cujos trabalhos marcaram profundamente as pesquisas oceânicas e suscitaram as de R. Fortune e B. Malinowski) e W.H. Rivers, que concluiu, nesta ocasião, o método de transcrição dos sistemas de parentesco até hoje utilizados. Mas a originalidade deste empreendimento de A.C. Haddon residia, também, na mobilização das novas tecnologias da época, o cinema e o fonógrafo, a serviço de pesquisas antropológicas. Apesar dos diversos problemas técnicos, de conservação principalmente, A.C.Haddon voltou a Cambridge com vários filmes docu-mentando a produção do fogo e, so-bretudo, as danças cerimoniais.[14] Nascia o verdadeiro filme etnográfico e a exploração dos documentos audiovisuais, coletados durante a pesquisa (A.C.Haddon também realizou registros sonoros), enriqueceu os dados, permitindo a publicação de seis volumes.[15]

O sucesso da *Cambridge University Expedition to Torres Straits* foi tal que contribuiu para a criação de cadeiras em antropologia ("the effective institutionalization of social anthropology was the

[13] *Lyman Christopher M.* The vanishing race and other illusions: photographs of Indians by Edward S. Curtis. *Smithsonian Institution Press, Washington, D.C., 1982, p.122.*
- *Richardsons-Fleming P.& Luskey J.* The North American Indians in Early Photographs, *Phaidon Press Limited, 1986, p.160.*

[14] *Filme* Aboriginals from Torres Strait, *1898.*

[15] *Haddon A. (ed.)* — *"Physiology and Psychology"*, Reports of The Cambridge Anthropological Expedition to Torres Strait, *vol. II, 1901-1903.*
-*"Sociology, Magic and Religion of the Werstern Islanders"*, Reports of the Cambridge Anthropological Expedition to Torres Strait, *vol. II, 1904.*
- *"The langages of Torres Straits"*, Reports of the Cambridge Anthropological Expedition to Torres Strait, *vol. III, 1907.*
- *"Sociology, Magic and Religion of the Eastern Islanders"*, Reports of the Cambridge Anthropological Expedition to Torres Strait, *vol. VI, 1908.*
- *"Arts and Grafits"*, Reports of the Cambridge Anthropological Expedition to Torres Strait, *vol. IV, 1912.*
- *"General Ethnography"*, Reports of the Cambridge Anthropological Expedition to Torres Strait, *vol. I, 1935.*

work of the later anthropological generations-Haddon and Rivers at Cambridge, Seligman and then Malinowski at the London School of Economics")[16] e fundou a metodologia de pesquisa de campo.

A notoriedade de Haddon, organizador da expedição, fez com que recebesse a visita de numerosos colegas que partiam para o campo. Entre estes, Walter Baldwin Spencer, originariamente botânico e zoólogo em Oxford, tendo seguido os ensinamentos de E.B.Tylor. A etnografia, que até então só era *hobby*, o levou a aceitar a proposição de Tylor de classificar a coleção etnográfica que Pitt-Rivers doava à Universidade.[17] Foi, entretanto, enquanto professor de biologia que W.B. Spencer foi para a Universidade de Melbourne, na Austrália. W. Baldwin Spencer encontra, durante uma missão na Austrália Central, em Alice Springs, um representante genial, F. Gillen, que para enfrentar a solidão "cultural" aprendeu a língua dos aborígines Aranda, junto aos quais empreendeu uma verdadeira pesquisa antropológica. W.B.Spencer, fascinado pelos trabalhos de Frank Gillen, abandona a biologia pela antropologia e, em colaboração com este, realiza uma pesquisa de campo extremamente sofisticada junto aos aborígines da região cujos resultados são publicados em 1899, *The Native Tribes of Central Australia.*

De passagem pela Inglaterra na época da publicação, Spencer encontra Haddon em Cambridge e, aconselhado por este, retorna à Austrália levando na bagagem um cinematógrafo Warwick e vários metros de filme. Com a colaboração de Gillen, Spencer realiza vários filmes sobre as cerimônias dos aborígines. Somente no ano de 1901 ele filmou mais de mil metros, cuja maior parte desapareceu por conta das péssimas condições de conservação. Só uma ínfima parte dos filmes originais pôde ser salva e é encontrada no National Museum of Victoria. Entre os documentos filmados em 1901, restaurados e copiados em 16mm, figuram: *Kangaroo Ceremony*, *Tjijingalla Ceremony*, *Udnirringita Ceremony*, *Sanke Ceremony*, *Women's Dance*, *Eagle-Hawk Ceremony*, *Sun Ceremony* e uma cerimônia não identificada.[18] Infelizmente estes documentos em grande parte declarados "exclusivos" dos aborígines, não circulam mais.

Em 1903, A.C.Haddon recebe a visita de um colega da Universidade de Viena, professor Rudolph Pöch. Médico de formação, R.Pöch estudou etnografia e antropologia na Universidade de Berlim, onde freqüentou os setores africanos e oceânicos do Museu. Pöch opta, assim, pela antropologia e organiza uma "expedição" à Nova Guiné. Durante sua entrevista com Haddon, destacado especialista em pesquisas sobre a Oceania, Pöch assiste à projeção dos filmes realizados por Haddon na *Cambridge University Expedition to Torres Straits.* Convencido por este do extraordinário potencial oferecido pelo cinema no quadro da pesquisa antropológica, Pöch adquire uma câmera e volta para Viena. Viaja, assim, para Nova Guiné no início de 1904, instalando-se na parte noroeste da Papouasie, zona sob dominação colonial alemã e visita o arquipélago de Bismarck. Se os trabalhos de Pöch são, em grande parte, voltados para a antropologia física, os dados etnográficos recolhidos por ele constituem as primeiras descrições das várias populações costeiras e das *hautes-terres.* Pöch roda mais de dois mil metros de filme; desses, quase mil e duzentos estão inteiramente deteriorados pelas más

[16] *Stocking, Georges W. Jr.* — Victorian Anthropology, *New York, The Free Press, 1987, p.300.*

[17] *Trata-se da célebre coleção Pitt-Rivers, hoje exposta no Museu da Universidade de Oxford.*

[18] *Dunlop, I.* — Retrospective Revue of Australian Ethnographic Films: 1901-1967, *Australian Common-wealth Film, Lindfield, NSW, 1967.*

condições de estocagem. Registra, também, vários cantos, contos e peças musicais com a ajuda do fonógrafo Edison. Os filmes salvos foram restaurados por iniciativa de Paul Spindler, do Departamento de Antropologia da Universidade de Viena.[19]

Retornando a Viena no início do verão de 1906, Pöch faz um relato de sua missão em Papouasie. A Academia de Ciências, bastante impressionada, lhe confia outra pesquisa em outra colônia alemã, a África do Sul. Durante mais de três anos (1907-1909), Pöch investiga o Kalahari, onde realiza uma série de estudos antropométricos. Este trabalho, profundamente marcado pelas questões "raciológicas" da época, constitui, entretanto, a primeira pesquisa de campo sobre os *bushmen (bosquímanos).* O antropólogo observa e registra,[20] nem sempre compreendendo, a vida cotidiana dos *bushmen* e certas cerimônias rituais (danças). No entanto, foi preciso esperar mais de cinqüenta anos para que pesquisas como a do Harvard Kalahari Research Group, iniciadas por J. e L. Marshall,[21] desvendassem esta cultura e sua complexidade.

Na mesma época, Joseph K. Dixon, originário de Nova York, pastor batista na Filadélfia e fotógrafo amador, recebe financiamento do mecenas Rodman Wanamaker para organizar uma "expedição fotográfica" junto aos índios Crow. Dixon, acompanhado de seu filho Rollin e de outro fotógrafo, James Barlett (Applegate Krouse S., 1990), chega na reserva Crow, em Montana, em julho de 1908. Seu projeto era realizar um filme, *Hiawatha*, em suporte de nitrato e colorido a mão, hoje inteiramente desintegrado, só restando o *script* e algumas fotografias de acompanhamento. O filme, um sucesso, foi, durante anos, projetado nas grandes lojas de R.Wanamaker, em Nova York e Filadélfia. Foi durante a estadia junto aos crow que os Dixon filmaram, paralelamente a *Hiawatha*, cenas da vida cotidiana e das danças Crow. Eles reconstituíram, assim, a célebre batalha de Little Big Horn, com os índios crow e não os Sioux mas, com dois batalhões da cavalaria da armada.[22] J.K.Dixon faz vários filmes sobre os Crow, em 1909, 1913, 1921 e os Sioux, 1913, mas sua obra fotográfica, centrada nos ameríndios, tidos como grupo em extinção,[23] domina largamente suas realizações cinematográficas. Este tema, extinção dos ameríndios, marca todo o período e será, também, retomado por Th. A. Edison.[24]

Esta virada do século é, assim, a época das grandes "expedições": de Haddon, Pöch e Dixon. Em 1908, a Fundação Científica de Hamburgo organiza uma "exploração" no Pacífico. Durante mais de dois anos, a equipe de especialistas coordenada pelo professor H.Tischner, que dispunha de seu próprio barco, pesquisa as ilhas da Micronésia e o arquipélago Bismarck, ainda sob dominação colonial alemã. Neste caso, só uma parte dos documentos filmados foi salva. Os filmes,[25] que constituem os primeiros documentos cinematográficos sobre estas populações têm por tema, sobretudo, as danças e atividades técnicas como a cerâmica, a produção do fogo por fricção ou a tecelagem. Parece evidente, na leitura dos textos que os acompanham, que a *démarche* da equipe era mais "exploratória" que antropológica. As danças filmadas não são, com algumas exceções, re-situadas no contexto cultural e o espectador de hoje partilha da mesma ignorância que o explorador de ontem "não conhecemos nada de especial sobre a

[19] *Filme:* Neuguinea, in memoriam Prof. Dr. Rudolph Pöch.

[20] *Filme:* Bushmanner der Kalahari, *1907-09* e Bushman Spricht in den Phonographen, *1908.*

[21] *Filme:* N/um Tchai, The Ceremonial Dance of the !Kung Bushmen, *1957-58.*

[22] *Filme:* Expedition to Crow reservation, *1908.*

[23] *Dixon Joseph* . The Vanishing Race, *Nova York, Bonanza Book, 1913.*

[24] *Filme:* The Vanishing Race: Scene among the Blackfoot Indians of Northern Nevada, *1917.*

[25] *Filme:* Völkerkundeliche Fimdokumente aus der Südsee aus der Jahren 1908-1910.

significação dos aspectos da dança". E os julgamentos de valor são muitos: "todos os povos primitivos são dançarinos mais ou menos fanáticos e dentre estes os habitantes das ilhas do Pacífico não ficam, certamente, em último lugar. A dança está no seu sangue e eles não deixam escapar nenhuma ocasião de a praticar!"[26] Na mesma época, em 1909, o professor R. Neuhauss du Museum für Völkerkunde de Berlim, efetuava uma série de trabalhos sobre os Kate, na Nova Guiné, sob dominação alemã. Os filmes[27] tratavam dos mesmos temas, preparação dos alimentos e danças, tal como os documentos relatados por T. Koch-Grünberg e H. Schidt de Guyane.[28] A maior parte das atividades são filmadas através de pedidos. Isto é bem evidente nos documentos de Tischner e de Neuhauss e explícito no texto de acompanhamento de Koch-Grünberg : "O chefe Pità de Koiméle-mong organizou em agosto e setembro de 1911 duas festas em nossa homenagem. Nesta ocasião, ele chamou convidados de muito longe, mais de mil pessoas, inclusive mulheres e crianças. Duzentas pessoas participaram da dança. A maioria era de Taulipang, de Makushi e de Wapischana (sic)".[29]

Dentre estas "expedições", a de William Van Valin, por conta da University of Pennsylvania Museum, com financiamento de R. Wanamaker, foi incontestavelmente a mais longa. Durante os seis anos passados no Alasca (1912-1918), W. Van Valin filmou a vida cotidiana dos Inuit de Point Barrow (cidade mais ao norte do continente americano) e, aproximadamente na mesma época, um jovem explorador, Robert Flaherty filmava, também, seus primeiros ensaios no Ártico. Os filmes de Van Valin constituem a coleção Tip Top of the Earth: Artic Alaskan Education Series, que obteve grande sucesso ilustrando as conferências proferidas pelo autor.

Enquanto estes realizadores estão no campo, é lançado em 1914, no cinema Casino, uma grande sala de Nova York, um filme bastante atrativo *In the Land of the Head Hunters*. Este novo gênero de filme, bem recebido pela crítica, alia uma estética cuidadosa à precisão etnográfica, na *mise-en-scène* de uma epopéia Kwakiult (ameríndios da costa noroeste do Pacífico). Nada de muito impressionante quando se sabe que o realizador não é outro que Edward S. Curtis, fotógrafo reconhecido e que, nesta data, já tinha publicado nove dos vinte volumes de uma obra fotográfica considerável. Era notória a qualidade, sem par, do seu trabalho fotográfico sobre os grupos ameríndios (Apache, Navajo, Pima, Papago, Qahatika, Mohave, Yuma, Sioux, Hidatsa, Mandan, Cheyenne). Curtis, que já tinha realizado dois curtas, um sobre os Navajo[30] e outro sobre os Hopi,[31] decide realizar um filme de ficção com os Kwakiutl. Depois de passar cinco estações compartilhando a vida cotidiana dos Kwakiutl da ilha de Vancouver, se convenceu de que tinha um tema ideal para realizar seu projeto. Segundo ele, de fato, os Kwakiutl vivem nas "the only villages where primitive life can still be observed. Their ceremonies are developed to a point which fully justifies the term dramatic. They are rich in mythology and in tradition. Their sea-going canoes possess the most beautiful lines, and few tribes have built canoes approaching their size. Their houses are large, and skillfully constructed. Their heraldic columns evidence considerable skill in carving."[32] Mas se o tema se presta particularmente a uma *mise-en-scène*, a qualidade do filme deve bastante à

[26] *Tischner, H. "Völkerkundeliche Fimdokumente aus der Südsee aus der Jahren 1908-1910".* Reichsanstalt Für Film Und Bild in Wissenschaft und Unterricht Archivfilm B, *(1939) 1941.*

[27] *Filme:* Aus den Leben der Kate Deutsch Neuguinea, *1909.*

[28] *Filme:* Aus den Leben der Taulipang in Guyana, *1911.*

[29] *Zerries O. Aus den Leben der Taulipang in Guyana,* Filmdokument aus dem Jahre *1911. Gottingen, Institut für Wissenschaftlichen Film, 1964, p. 11.*

[30] *Filme: "Navajo Indians", 1906.*

[31] *Filme: "Hopi Indians", 1912.*

solidez da pesquisa etnográfica de Curtis e à seriedade de seu informante predileto, George Hunt, que também foi o informante de F. Boas.[33]

O enorme sucesso da obra fotográfica de Curtis fez sombra a seus filmes? De fato estes caem no esquecimento e só reaparecem a partir de 1972 com a cópia restaurada e sonorizada por Bill Holm e George I. Quimby *In the Land of the Head Hunters*. Nos anos 40, G. Quimby, já diretor do Departamento de Antropologia do Field Museum de Chicago, descobre uma cópia de nitrato de um filme não identificado. Reconhecendo o estilo de Curtis, ele se empenha, em vão, em restaurar o filme. Em 1962, G.I.Quimby, ainda diretor do Departamento de Etnologia do Thomas Burke Memorial Washington State Museum, em Seattle, encontra B.Holm, especialista, com pesquisa de campo sobre os Kwakiutl, e os informantes e "atores" de Curtis. Quimby e Holm decidem salvar o filme definitivamente. As técnicas de restauração já são mais eficazes. A cópia "original" é enfim restaurada. Holm projeta o filme nas cidades Alert Bay, Port Hardy, Fort Rupert, Tumour Island, lugares das filmagens de *In the Land of the Head Hunters*. Para seu espanto, constata que os Kwakiutl cantam espontaneamente os cantos que correspondem às cerimônias rituais que aparecem na tela. Holm decide assim, sonorizar o filme com a ajuda deles e de um jovem engenheiro de som, cineasta, David Gerth. Fazem uma transferência para suporte em 16mm, duplicando uma a cada duas imagens afim de poder projetar o filme em 24 imagens por segundo (o original foi filmado em 16 imagens por segundo), única cadência que permite a sonorização. Graças ao esforço de Holm e Quimby, o filme de Curtis renasce com o título de *In the Land of the War Canoes*.

Teri C. McLuhan realiza, em 1977, um longa-metragem sobre a obra de E.S. Curtis, *The Shadow Catcher: Edward S. Curtis and the North American Indian*, a partir do diário e das notas não publicadas de Curtis e de seus trabalhos sobre os Navajo, os Hopi e os Kwakiutl.

Ao mesmo tempo que Robert Flaherty realizava suas primeiras explorações geológicas no Ártico canadense e que Curtis inicia seu estudo de campo junto aos Kwakiutl, um jovem militar brasileiro, Cândido Mariano da Silva Rondon, empreendia a colossal missão que havia aceitado comandar: instalar linhas telegráficas do Mato Grosso ao Amazonas. Depois de 1890, a implantação de linhas telegráficas, qualificadas como estratégicas, prosseguia abrindo clareiras na grande floresta onde viviam os índios. Rondon abre passagem, elabora a cartografia e estabelece contato com grupos indígenas. O gênio deste homem, embebido da cultura do final do século, que mescla humanismo e positivismo,[34] o leva a adotar uma ética de "primeiro contato" com os índios, que expressa, admiravelmente, como "morrer, se for preciso; matar, nunca![35] Pacientemente, Rondon e os seus avançam, por vezes, sob as flechas que mataram vários de seus colaboradores e, finalmente, os contatos são estabelecidos. Paralelamente ao seu trabalho de engenheiro, Rondon se dedicou a uma meticulosa etnografia dos grupos indígenas entre os quais viveu longos meses: Ariti, Nhambiquara, Quêpiquiriuáte, Parnauáte, Tacuatépe, Umutina, Pirarrã, Pianacotó, Rangu-Piqui, Maiogom, Xirianã, Urumi, Ariquême, Jaru, Urupá.[36] Rondon recolhe

[32] *Curtis, E.* The North American Indian, Kwakiutl, *vol. 10, Norwood, 1915.*
- Holm B.&Quimby G.I. Edward S. Curtis in the Land of the War Canoes. A Pioneer Cine-matographer in the Pacific Northwest, *Seattle-London, University of Washington Press, 1978.*

[33] *Boas F., Hunt G.* Ethnology of the Kwakiutl, *35th Annual Report, Bureau of American Ethnology (1913-1914), Washington DC, 1921.*

[34] *Os laços entre Auguste Comte, pai do positivismo, e o Brasil são bastante conhecidos.*

[35] *Da Silva, Rondon C.M.* Índios do Brasil do Centro, Noroeste e Sul de Mato Grosso, *Rio de Janeiro, Conselho Nacional de Proteção aos Índios, Ministério da Agricultura, 1946.*

sistematicamente o vocabulário de base, os usos e costumes, a demografia[37] assim como numerosos objetos para o Museu Nacional do Rio de Janeiro, dirigido por Roquette-Pinto, antropólogo que participou a diversas missões em sua companhia. Em 1907, Rondon recrutou um fotógrafo para documentar os trabalhos das linhas telegráficas mas, também, fotografar as atividades cotidianas e os rituais dos índios. As condições climáticas não eram muito propícias e os resultados foram decepcionantes. Em 1910, Rondon chama o Major Luiz Thomaz Reis para ser o fotógrafo oficial da comissão e, em 1912, cria-se o serviço cinematográfico da comissão. Major Reis parte, assim, para a Europa — Londres e Paris — com o objetivo de adquirir o equipamento necessário.[38] Além de vários aparelhos fotográficos (Graflex, Globus, Kodak), ele traz um cinematógrafo Debrie, manivela, tripé, várias objetivas (35, 80, 135mm) e todo o equipamento de revelação e cópia, sem esquecer. de sete mil metros de filme Lumière Tropical. A epopéia cinematográfica da Comissão Rondon começa. Durante vinte e oito anos, L.T. Reis filma os índios, meticulosamente, no quadro das atividades etnográficas da comissão. Em 1913-14, Reis realiza o primeiro filme sobre os índios Pareci e Nhambiquara. Este documento, *Os sertões de Mato Grosso*, aparece nas telas em 1915. Considerado pela imprensa como "um acontecimento cinematographico de primeira ordem",[39] o filme, em geral apresentado por seu realizador, conhece um enorme sucesso no Rio de Janeiro: mais de vinte mil espectadores, em cinco dias. Em São Paulo, as salas dos cinemas Polytheama e Theatro Guarany ofereceram metade da receita ao Serviço de Proteção aos Índios, cujo presidente era Rondon. A aparição, na tela, de alguns índios nus provocou indignação entre os milhares de católicos,[40] apesar dos anúncios distribuídos nas salas.[41]

Foi em 1916, depois de vários meses de campo entre os Bororo, que L.T. Reis filmou uma série de atividades como a festa Jure e um ciclo cerimonial fúnebre.[42] Descreve as diferentes etapas dos funerais com um raro senso ético e evitando filmar as cenas que poderiam ser mal interpretadas ou "sensacionalizadas", consciente de que "com o cinema, uma arte que como todas as outras passa por múltiplas modalidades, quanto mais perto acompanha as inclinações e o gosto do público, o que é horrível é que agrada; tanto mais bárbara é uma cena tanto melhor para tonificar os nervos gastos das nossas platéias, ávidas do sensacional".[43] As diferentes danças, os rituais do Marido, do Toro e de Aidje, são filmados aliando precisão etnográfica e concepção estética. A realização é assustadoramente moderna, a câmera dinâmica, os *panoramiques* que seguem o dançarino, pintado com urucum e decorado com penas simbolizando a pantera no momento que a dança fecha o ritual fúnebre, são extraordinários. Sem dúvida com *Rituais e festas Bororo*, L.T. Reis realiza o primeiro filme etnográfico verdadeiro. Lá onde seus predecessores se contentavam em fazer imagens animadas com uma câmera fixa registrando uma série de fotografias, Reis filma utilizando todas as possibilidades que lhe oferece o tipo de material de que dispõe; ele escreve com a câmera. Antecipando Flaherty, ele revela e copia os filmes no lugar da filmagem apesar dos insetos que, por vezes, se aglutinam na película. O filme, infelizmente acompanhado de seqüência sobre o pantanal, a caça à pantera e as cataratas do Iguaçu, sai com o título de *De*

[36] *A grafia do nome dos grupos é aquela utilizada por Rondon.*

[37] *Da Silva, Rondon . Ethnographia, Anexo n° 5 da Comissão de Linhas Telegráphicas Estratégicas de Mato Grosso ao Amazonas, RJ, Papelaria Luiz Macedo, s/ data, p.5-28.*

[38] *Luiz Thomaz Reis, in Botelho de Magalhães, Pelos Sertões do Brasil . SP, Cia. Editorial Nacional, 1941.*

[39] *Notícia, 19/11/1915, São Paulo.*

[40] *Em "A Bússola" de 16/06/1916, sob o título de "Fitas immorais", "O Santuário da Aparecida faz o seguinte alarme: "andam de cidade em cidade, uma fitas cinematogtaphicas sobre a catechese leiga de Rondon. Nalgumas dellas apparecem indios e indias em completa nudez_ É uma vergonha para o nosso povo, um simples symptoma de seu estado moral, que taes fitas possam ser exhibidas publicamente".*

[41] *"Aviso: afim de attender a reclame de pessoas de muita susceptibilidade, separamos a 5.a e a 6.a partes, por um aviso, de modo a permittir a sahida a quem não desejar ver os INDIOS NUS. Rogamos o não comparecimento de meninas e crianças".*

[42] *A Jure começa com a pesca e confecção de utensílios em palha pelos membros do grupo. Os homens vão à floresta buscar grandes palmas de Uáuáçu e constrõem com elas uma grande palhoça, onde organizam, no centro da tribo, uma dança, longe da vista das mulheres, que ficam de fora. Para*

Santa Cruz. Novamente bem acolhido pela crítica, o filme é igualmente projetado em Nova York. L.T. Reis é convidado por Theodore Roosevelt, que conheceu em sua expedição ao Mato Grosso, e profere, em 1918, uma série de conferências no Carneggie Hall. Totalmente desconhecido dos antropólogos e ignorado pelos cinéfilos,[44] o filme cai no esquecimento da mesma forma como seu autor desaparecerá à sombra de Rondon.

Na mesma época, 1914-19, Martin Johnson, realizador do filme *Jack London's Adventures in th South Seas* lançado em 1912, continua a filmar no Pacífico Sul. Realiza, principalmente, o primeiro documentário sobre o Vanuatu, na ilha de Malekula. Este filme faz parte da série On the borderland of Civilazation, gênero ficção, à qual pertencem *Frivolous Fiji* (C. Outing, 1920), *Pearls and savages* (F. Hurley, 1921), *Fiji Fire walkers* (S. Driver, 1924) ou *War Dance at Beqaa* (coleção A.K. Coomaraswamy, 1925).

Neste contexto, pode-se compreender como *Nanook of the North*, de Robert Flaherty, lançado em Nova York no final de 1922, provoca uma verdadeira ruptura e cria um gênero particular: a etnoficção. Flaherty inventa um processo narrativo construindo o discurso em imagens com a ajuda da câmera. Assim, rompe com seus predecessores. De fato, exceto Curtis ou Dixon que optam pela reconstituição, e de Major Reis, que tenta montar seus documentos a *prise de vue*, a imensa maioria dos realizadores se contenta, em geral, em projetar os documentos brutos colando-os, simplesmente, um após outro. Flaherty alia o conhecimento da linguagem cinematográfica com o íntimo conhecimento do objeto tratado.

Mas para realizar *Nanook*, teve que dar tempo ao tempo e enfrentar alguns riscos. Após anos na prospecção de minas para pequenas empresas, R.J. Flaherty[45] é empregado, em agosto de 1910, por William Mackenzie, diretor de uma grande empresa de Toronto, por conta de quem vai efetuar uma série de missões no Ártico canadense, uma delas com a duração de dezenove meses. Em agosto de 1913, Flaherty parte para uma nova prospecção na baía de Hudson. Algumas semanas antes de sua partida, W. Makenzie lhe diz: "Por que não leva uma destas novidades, uma câmera cinematográfica?" e Flaherty responde: "Comprei uma, mas só tinha idéia de usá-la para tomar notas durante nossa exploração. Partimos para um país interessante, veremos pessoas interessantes. Não pensava em fazer um filme para passar em sala de cinema. Não conheço nada de filmes."[46] Munido de uma câmera Bell and Howell, de uma grande quantidade de filmes e de um laboratório portátil, ele parte para o Ártico. Sua estadia deveria durar quinze meses. Depois de cinco meses de cohabitação com os Inuit, e já conhecendo seu modo de vida, Flaherty, bloqueado pelo inverno, começa as filmagens: "a construção dos iglus, a conjuração dos espíritos, as danças, as caças a foca foram filmadas na luz do dia, em fevereiro e março".[47] De volta ao Sul com uma grande quantidade de filmes, as ilhas Belcher cartografadas e prospectadas (uma delas tem hoje seu nome), Flaherty realiza uma pré-montagem dos documentos. Mas ele se dá conta que estes não estão bem construídos e que faltam certos planos; parte outra vez para o Norte, no verão de 1955, passando o inverno e retornando na primavera de 1916. É assim que Flaherty mostra seus filmes e faz uma primeira cópia

esta dança, os homens pintam com o corpo com urucum e usam cocares com penas coloridas. Os funerais permitem vários rituais extremamente sofisticados que implicam numa dupla cremação. O cadáver é colocado no centro da tribo numa sepultura temporária. O corpo do defunto envolto em pano é retirado da sepultura todas as manhãs afim de acelerar a putrefação. No final de oito dias, o cadáver deixa a tribo. Numa lagoa distante das habitações, os ossos são então limpos, pintados e envolvidos numa urna de palha que é submersa. (L.T.Reis, 1943, in Rondon C.M. da Silva, Indios do Brasil do Centro_ *já citado).*

[43] *L.T.Reis, in:* Botelho de Magalhães, *já citado.*

[44] *Aparentemente também foi ignorado por Lévi-Strauss quando este descreve a cerimônia funerária Bororo, que observou em 1935.cf. Lévi-Strauss Claude.* Tristes Tropiques, *Paris, Plon, 1950, p.244-277, os trabalhos cinematográficos do Major Reis, no quadro da Comissão Rondon foram mencionados por Jurandyr Noronha ,* No tempo da Manivella. *Rio de Janeiro, ed. Brasil-América, Embrafilme, 1987, p. 36-49, mas o filme* Rituais e festas Bororo *não é citado.*

[45] *Para uma bibliografia detalhada de R.J.Flaherty, cf. Rotha Paul:* Robert J. Flaherty. A Biography, *(ed. J. Ruby), University of Pensylvania Press, Philadélfia, 1984.*

[46] *R.J. Flaherty, citado em Rotha P.idem, p. 22.*

de trabalho, ainda incompleta. Afobado para pôr em ordem o filme, deixa cair uma brasa de cigarro no negativo que pega fogo e desaparece na fumaça. Queimado quando tentava apagar o incêndio, Flaherty passa várias semanas no hospital.

A projeção da cópia incompleta teve lugar na American Geography Society e no Explorer's Club em Nova York. Diante da reação do público, Flaherty "constata que deve trabalhar de outra maneira".[48] Durante aproximadamente quatro anos, ele procura financiamento para seu novo projeto, até o dia em que encontra um representante da companhia Révillon Frères, vendedores de roupas de pele em Paris, que aceita ajudar na realização do filme. A companhia financia a expedição até um dos postos de troca e tratamento de peles, Port Harrison, na costa da baía de Hudson. Flaherty parte, enfim, com duas câmeras Akeley, um tripé com cabeça giroscópica, um laboratório para revelar e fazer cópias, uma enorme quantidade de filmes e um projetor! Começa assim a filmagem do que se tornará *Nanook*: um filme de ficção, no qual os Inuit desempenham o papel de si mesmos, habilmente colocados em cena por Flaherty graças ao excelente conhecimento da cultura Inuit e a conivência autorizada pela longa estadia com os protagonistas. Nasce o método Flaherty: paciente construção de relações verdadeiras com aqueles(las) que serão os atores do filme; lenta elaboração que permite, através do compartilhar do cotidiano dos outros, alcançar suas concepções de mundo a fim de buscar restituir, pela imagem, o existir de um caçador de focas Inuit, de um chefe Samoan, de um pescador das ilhas Aran ou de um jovem Cajun do Bayou.[49]

Graças a este método, próximo à etnografia de campo, Flaherty conseguiu produzir, muito bem, efeitos da realidade que levam o espectador a mergulhar na "vida-real". Mas, segundo ele, "one often has to distort a thing to catch its true value". Produzir sentido com as imagens, recorrendo à direção dos atores, mesmo indígenas, foi o que tentou um jovem engenheiro de pontes no Níger, em 1946-47; durante longos meses Jean Rouch filma em 16mm, sem tripé, a caça tradicional do hipopótamo pelos Sorko.[50] Progressivamente ele aprimora as técnicas de filmagem que vão balançar o cinema etnográfico: é o advento da câmera participante e do "cinema verdade". Nos Estados Unidos, Richard Leacock e Robert Drew introduzem a *living camera* e fazem os primeiros ensaios de registro sincronizado do som, uma técnica igualmente experimentada por J.Rouch desde 1951. John Marshall empreende uma filmagem sobre os bosquímanos do Kalahari[51] e de volta a Harvard inicia a montagem de *The Hunters*, em colaboração com Robert Gardner, que filma *Dead Birds*, em 1961.

O filme etnográfico transforma-se em antropologia visual.

[47] *idem, p. 23.*

[48] *idem.*

[49] *Cf.* Nanook of the North, *1922*; Moana: A romance of the Golden Age, *1926*, Man of Aran, *1934*; Lousiana Story, *1948*.

[50] Bagawi: la chasse à l'hippopotame, *1946-47*.

[51] N/um Tchai, The Ceremonial Dance of the !Kung Bushmen, *1957-58*.

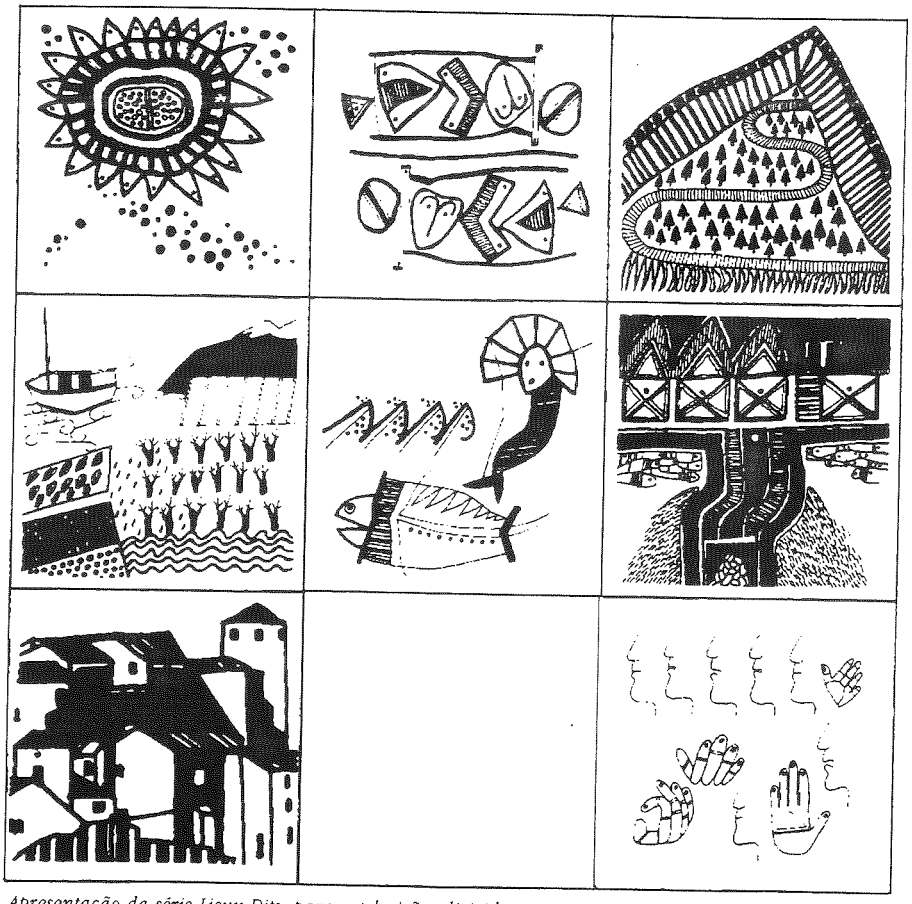
A antropologia e a "passagem à imagem"

Marc-Henri Piault

A etnografia é contemporânea ao nascimento do cinema e os primeiros filmes foram, de fato, etnológicos: não somente como registros não intencionais de uma realidade que veio a ser etnográfica mas, precisamente, como um projeto específico, deliberado, de desenvolvimento da nossa disciplina. A operação etnológica de desvendamento do cotidiano e a deliberação em mostrar o que a cegueira do tempo fez desaparecer do olhar, é que levou à estupefação dos primeiros espectadores dos filmes Lumière. A banalidade das saídas da fábrica ou as refeições das crianças tornaram-se, repentinamente, a descoberta miraculosa de *La Sortie des Usines Lumière* ou o *Goûter de Bébé*: a realidade simples do dia-a-dia que havia desaparecido, mesmo sem deixar de ser mencionada, volta à cena ressuscitada na atenção dos espectadores.

Paralelamente, o doutor Louis-Félix Regnault fixava o olhar frio de uma câmera sobre uma mulher "exótica", trazida a Paris para uma exposição sobre a África Ocidental. Ele inventa assim, o cinema etnográfico filmando 'uma mulher *ouolove* fabricando cerâmica'. É o ano de 1893 e a célebre sessão pública organizada pelos irmãos Lumière para apresentar *L'entrée en gare de la Ciotat* só veio acontecer em 28 de dezembro de 1895. A partir deste momento, tem início uma considerável revolução conceitual; a herança cultural das sociedades não estava mais constituída apenas de objetos e monumentos mas, também, de hábitos, valores e comportamentos transmitidos, de certa forma conscientemente, através de situações, de gestos e das manifestações da vida (sinais da experiência vivida). Desde então, é possível descobrir, ver e entender as situações sociais através da imagem animada e restituir não somente a materialidade das produções mas, também, os movimentos e as expressões que são, igualmente, enriquecidos de sons, falas, músicas... Os lugares transformam-se em situações que são observadas e conservadas e a sociedade pode, assim, reencontrar suas marcas passadas. O patrimônio "não material" que a etnologia pode se vangloriar de ter contribuído para descobrir, para inventar, se materializa paradoxalmente nos rolos de filme, nas primeiras bobinas de silicone. Os gestos e as falas se conservam da mesma forma que os potes de barro e os palácios, e se mostram em sua juventude provocante conservando uma eterna novidade nos movimentos de nossos antepassados.

Mas o elo que uniu a antropologia e o cinema, desde sua origem, não é fortuito e merece que aprofundemos um pouco mais este debate. Assistimos, de fato, ao desenvolvimento simultâneo do que podemos considerar como dois instrumentais de tempos culturais e espaços sociais: o cinema, como a etnologia, vai ao campo nos horizontes mais longínquos,



Apresentação da série Lieux-Dits, para a televisão, dirigida por Marc-Henri Piault

lá onde são perceptíveis as maiores distâncias físicas, mentais e comportamentais em relação ao que nos parece o lugar central de referência e que poderíamos, sem muito errar, qualificar de "mundo branco". Esta grande viagem se dá numa época em que Europa e América buscavam assegurar os mercados necessários à sua industrialização e às exigências de seu expansionismo econômico manifestos, especialmente, nas diversas invasões coloniais. É verdade que a etnologia já existia há muitos anos como uma versão teórica da reflexão racionalista ocidental sobre o mundo, mas foi precisamente no final do século XIX que ela voltou-se para a prática do trabalho de campo, realizando em companhia dos missionários os trajetos de exploração dos geógrafos aventureiros do século. Foi, na verdade, o físico e geógrafo alemão Franz Boas que, em 1883, tornou-se um dos pioneiros da antropologia americana ao desembarcar no Ártico para passar dois anos junto aos Inuit: ele inaugura, assim, a antropologia de campo. Numa coincidência extraordinária, ele publicará os resultados de sua expedição ("The Central Eskimo", *Sixth Annual Report, Bureau of American Ethnology 1884-1885,* Washington DC, Smithsonian Institution: 311-738), no mesmo ano em que Jules Marey apresenta à

Academia de Ciências de Paris a primeira chapa fotográfica realizada com o cronofotógrafo (bobina móvel fixada em papel sensível): foi o primeiro protótipo de uma câmera cinematográfica. Neste mesmo ano, Emile Reynaud cria um sistema de imagens pintadas em placas plásticas e transparentes incrustadas em uma banda de tecido fino perfurada: é o Teatro Óptico, real prefiguração da banda fílmica definitiva. Ainda neste ano, Thomas Edison registrou seu fonógrafo elétrico com bobina de cera e a companhia Eastman comercializava as bobinas à base de nitrato de celulose para substituir as primeiras bandas de papel utilizadas nos seus aparelhos Kodak. Este ano de 1888 é, sem dúvida, bastante rico. No ano seguinte Edison concluirá definitivamente o suporte fílmico apresentando sua primeira definição técnica: "o filme sensível tem a forma de uma longa banda, tendo de cada lado uma linha de furos situados exatamente uns diante dos outros. Estas perfurações encaixam na linha dupla de dentes de uma roda, como no telégrafo automático de *Wheatstone*. O filme é transparente." Para além de uma simples descrição instrumental, percebemos aí a resposta trazida pelo cinema à oposição insuperável, mas que deve ser necessariamente superável, entre o descontínuo e o contínuo.

Foi nesta época que a ciência desenvolveu suas práticas analíticas, cumulativas e quase compulsivas: criação de uma ideologia científica na qual o positivismo será uma das mais fortes expressões. Convergências remarcáveis, neste século, entre de um lado as formulações filosóficas que, salvo as contradições entre seus autores, traduzem um mesmo cuidado em compreender a realidade e o mundo a partir ou no interior desta totalidade e, de outro lado, a consolidação política dos Estados-nações ocupando completamente os antigos espaços da geografia dos povos: as fronteiras delimitavam espaços homogêneos cujos detalhes podiam ser contestados, mas cujo princípio unificador era estabelecido de forma a fazer coincidir o povo com o território, identificado, em geral, a uma cultura e, para os mais importantes entre eles, a uma língua.

Há, ao longo do século XIX, uma tentativa desenfreada de colecionar e de conquistar o mundo para reduzir aquilo que seria apenas uma aparente diversidade da ordem única das classificações dominadas, em geral, pela idéia-força do evolucionismo. Aliás, nós ainda não superamos os imperativos destas ambições que estruturam, freqüentemente, as certezas tecnológicas de hoje: os fantásticos gastos que hoje chamamos de desenvolvimento, e cuja necessidade nunca é questionada, dão continuidade, de fato, à desordem empreendida sem consulta e em nome de um pretenso progresso universal, marca triunfalista da conquista industrial do planeta que teve início no século anterior. A obsessão para a invenção, articulada sobre o modelo das ciências naturais, se apóia num projeto de conhecimento totalitário do mundo, sobre o afinamento das técnicas instrumentais produzidas, principalmente, graças ao impulso da química, da ótica e da mecânica. O ocidente do século XIX mostra-se com uma capacidade "natural" e, pensamos, sem limite à exploração do mundo e à definição de seu sentido. Esta capacidade é percebida como evidente e se transforma em necessidade: é o famoso "fardo do homem branco", responsabilidade que ele se outorga para

guiar, sob as vias de sua própria civilização, todas as sociedades do planeta.

Nos encontramos, assim, num período de multiplicação e sofisticação dos instrumentos de medida e de observação em todos os domínios. Assistimos ao triunfo do método experimental confirmando, ao mesmo tempo, a validade de sua abordagem, a qualidade de sua instrumentação e a realidade de seus objetos. O caráter "objetivo" da ciência, é fundado nos instrumentos de medida cuja materialidade supõe desvendar as incertezas e subjetividades da observação humana, limitada pela imprecisão de seus sentidos: justifica-se assim, não somente a necessidade da descoberta mas a finalidade "civilizadora" da exploração do mundo e de sua conquista. A formação progressiva dos Estados europeus modernos implica na passagem por uma verdadeira experimentação das formações sociais que representam e, desse modo, numa confrontação real e histórica com os espaços exteriores cuja ocupação, se realizada, daria provas de eficiência e pertinência: a expansão política pode e deve validar, de alguma forma, a necessidade objetiva de expansão econômica, de crescimento da produção, de ampliação dos mercados e da apropriação sistemática das fontes de matéria-prima e energia.

A Europa se encontra em uma situação aparentemente paradoxal por ter que impor sua missão "civilizadora", fundada na demonstração de sua eficiência científica e, assim, em uma certa unidade racional do mundo, mesmo confrontada à extraordinária diversidade dos mundos explorados por seu expansionismo. Homogeneidade ideológica intencional, mas que fica confrontada com a diversidade persistente, até limitada, dos fatos e das situações! Sem dúvida esta é uma das chaves da multiplicação dos procedimentos inventivos, acumulando "curiosidades" e "exotismos" do planeta para avaliar segundo a normalidade histórica ocidental. Para melhor assegurar a pertinência da dominação industrial, do modo de pensar e de fazer que produz e induz, convém manifestar a alteridade nas múltiplas facetas do exotismo e ao mesmo tempo apresentar as diferenças como falhas ou imperfeições de uma progressão histórica inelutável. As sociedades que a exploração descobre, transformam-se, pouco a pouco, em imagens fotográficas e depois cinematográficas suscetíveis de serem transportadas, recortadas, montadas, repetidas e, sobretudo, comentadas face à posição do espectador, cuja centralidade e referência essenciais não são questionadas. São tentativas de levantamentos sistemáticos dos desvios e das etapas daquilo que seria a elaboração de uma humanidade segundo os preceitos do darwinismo.

É evidente que o aperfeiçoamento das condições técnicas de exploração do mundo (transporte e comunicação), dava a estas ambições meios cada vez mais performantes. O cinema completa perfeitamente esta panóplia de instrumentos numa coleta generalizada de informações e assim fundamenta a ambição do olhar objetivo, suprimindo, principalmente, os obstáculos de tempo e espaço. A imagem animada (e o registro quase simultâneo do som) capta a transitividade do tempo, sobrepuja-se à subjetividade dos testemunhos duvidosos dos viajantes de longo percurso, suprime os desvios especiais da memória; os momentos fugidios da vivência, as singularidades e as diferenças do Outro tornam-se, assim, transportáveis e observáveis como o obelisco

de Louqsor, as múmias do Egito ou os afrescos do Panthéon. O sonho de uma coleção concreta dos fatos sociais e das formas de socialidade parece tomar forma.

Compreende-se que a etnografia, emergente dos limbos da reflexão mais geral, teórica e, freqüentemente, ética das origens e etapas das sociedades humanas tenha sido, desse modo, um instrumento desta coleção e deste novo olhar. O uso de uma observação dinâmica e totalizante, a passagem "pelo campo" e assim, a experimentação, faziam do cinema e da etnografia os filhos gêmeos de um empreendimento comum de descoberta, de identificação, de apropriação e, talvez, de uma verdadeira devoração do mundo e de sua história. No extremo da distância/diferença, constatados, os canibalismos "selvagens" marcaram, aparentemente, o salto qualitativo da cultura, ou melhor, da Civilização com maiúscula: na realidade, sua designação, sua estigmatização mascarava, como numa denegação analítica, a fome ocidental projetando no *outro* seu próprio desejo de consumo! O registro absorve a distância material do *outro* e o reduz a imagem, alimentando o olhar.

Constata-se, então, que desde o início o cinema tenta acompanhar o objeto mesmo da etnologia: as práticas do ser humano nas relações que estabelece com seus semelhantes e com o meio onde vive. Mais ainda, a realização de imagens visa perceber, senão marcar, as fronteiras que distinguem a humanidade da natureza, *onde o ser humano pertence sem saber ao lugar que nela ocupa.* Na verdade, é o estranhamento do *outro* enquanto ser semelhante mas deslocado, deformado, inacabado, esboçado e mesmo desviado. O estranhamento é raramente aceito como alternativa, proposta respeitável de uma outra maneira de ser. Atônito com a abundância de imagens e sua irredutível polissemia, sua resistência à assimilação pelo discurso científico, assim como sua organização polêmica, o etnólogo levará um certo tempo para refletir sobre o processo fílmico e não confundir mais o filme como objeto significativo do cinema mas como uma liguagem de descoberta. Neste sentido, estamos ainda nos primeiros passos da reflexão. Sugeriria que tomássemos como ponto de partida a pertinente e quase misteriosa observação de Pier Paolo Pasolini: "A vida inteira, no conjunto de suas ações, é um cinema natural e vivo: nisto ela é lingüisticamente equivalente à língua oral em seu momento natural ou biológico" (PPP. *L'expérience hérétique*, Paris, 1976: 175). Posta como possibilidade de uma verdadeira linguagem, no sentido da lingüística, ou seja, como sistema geral e não na sua banalidade instrumental de meio de expressão, torna-se fundamental à capacidade da ação cinematográfica (no seu sentido mais amplo, audiovisual), apresentar a realidade e não somente transcrever, traduzir ou reproduzir a realidade do real.

Mas a abordagem da antropologia visual não está apenas voltada para a conservação nem mesmo pode ser reduzida à invenção de um novo setor de apropriação identitária e que seria a cultura dos gestos, das palavras e das emoções do homem simples, este território ainda mal inventariado e que, com freqüência, etiquetamos com o adjetivo "popular". A interrogação é sobre a abordagem e, ao mesmo tempo, sobre os objetos a que ela se dedica: sua natureza, sua especificidade, as relações que se desenvolvem entre si e com aquele que as

observa dentro das condições particulares desta observação. Não é apenas o que olhamos mas a maneira de olhar, reconhecer, distinguir neste trajeto do olhar e da escuta. Trata-se, igualmente — e talvez seja este um propósito mais profundo do que o de ajustar e polir a abordagem antropológica, de precisar seus métodos ou ampliar os lugares de seu exercício —, de clarificar a natureza de um procedimento que tende a uma abordagem indefinida e assintomática da alteridade: apropriar-se do sentido sem, no entanto, reduzir as exigências lógicas particulares e mascarar a solução de continuidade que permite conservar na diferença toda sua autenticidade.

A continuidade fílmica feita das descontinuidades lineares, produzidas pela série de imagens fixas registradas no filme, remete exatamente ao paradoxo da antropologia. Esta visa, de fato, a extrema diversidade das manifestações sociais referentes aos seres humanos, não para extrair um denominador comum e redutor ou mesmo fixar uma heterogeneidade ou homogeneidade universais das lógicas e estruturas mas para abrir à dinâmica de uma *démarche* , à reciprocidade entre os seres e as sociedades, à troca e o diálogo partilhado entre as culturas e seus protagonistas. É uma operação de distinção e de relacionamento, é um processo de saber e de conhecimento. O que, neste sentido, distinguirá sempre a antropologia de uma ciência objetiva é que ela pretende ser um instrumento comum de exploração graças ao vaivém constante dos olhares e das conversas, dos gestos e das emoções. Trata-se, antes de tudo, de preservar a formulação de perspectivas e de uma *démarche*. Não se trata de estabelecer fronteiras que fixariam a existência das sociedades no realismo abstrato e totalitário dos modelos que lhes precederam mas de confirmá-las. Doravante, busca-se dar conta da infinita história dos homens e de suas sociedades e, assim, proceder ao ajustamento permanente dos instrumentos de apreensão e de saber, ao ajustamento constante das ordens temporais e dos ritmos dos espaços vividos. A passagem à imagem vai além da construção e da elaboração do espaço fílmico como espaço de fixação do movimento social e do tempo social. É também, a perspectiva e o ponto de vista que deixa perceber, é o reflexo de uma *démarche*. O observador se deixa levar como tal através daquilo que lhe é dado a ver e a decodificação não é mais somente da ordem dos objetos percebidos, fixados no eterno recomeço das imagens registradas. Ele visa, também, o sistema de valores que ordena a escolha das imagens, a escolha dos ângulos, dos quadros e das distâncias.

Além disso, entre o observador e o observado se constrói a passagem produtiva, que fabrica a materialidade, ou melhor, a materialização concreta desta troca intencional, aquilo que se oferece como produto de uma situação. Este produto é também objeto de um terceiro olhar, o do espectador-consumidor-questionador, último elemento de uma triangulação necessária para navegar em direção aos Novos Mundos, aquele que seria uma compreensão multidimensional, uma compreensão que não reduziria totalmente as sombras da dúvida e da incompreensão, indispensáveis à aceitação de identidades aparentadas mas não idênticas. O desejo de elucidação e a dinâmica do saber não significam, necessariamente, a mesma coisa. Uma poderia pretender percorrer e nomear uma totalidade

como real e aspirar a apreensão total do real. A outra, apresentaria a totalidade como hipótese com a finalidade de questionar a ordem estabelecida: ela tomaria o real como verdade necessária e constantemente provisória. Entre as duas, uma confrontação deveria se desenvolver multiplicando as perspectivas possíveis, trocando as distâncias, acumulando os testemunhos, diversificando os lugares e as condições de pertencimento dos agentes envolvidos.

Na passagem da realidade para a imagem há uma ordenação particular; o olhar que observa não é apenas uma máquina que registra, ele também escolhe e interpreta. Para legitimar este registro do real e torná-lo não apenas compreensível mas aceitável, isto é, sujeito a todo tipo de questionamento, convém explicitar as modalidades, entender as condições, identificar as orientações. Assim se constitui uma verdadeira "situação", ou seja, o espaço de interação define as condições particulares no interior das quais se dispõem e se apresentam os parceiros que não são apenas sujeitos e/ou objetos ou os observadores e os observados. O jogo de cada um não cessa simplesmente na disposição particular que previlegiaria o olhar "armado", como diria Vertov, de um antropólogo-cineasta e que seria, de uma vez por todas, dado a ver. A passagem à imagem supõe um acesso a esta imagem como composição, senão como resultante de uma negociação, de uma transação entre os agentes e sua fabricação.

Parte de uma técnica de representação, a imagem antropológica, ou melhor, a imagem como produção antropológica se constituiu como objeto num conjunto de categorias de representação: ela participava assim, à deriva do modernismo, identificando o significado do gesto e tomando as palavras pelas coisas. Hoje, procuramos levar em conta a abordagem como tal, ao tentar transferir as vivências nas suas representações, ela encontra uma outra abordagem, ou seja, aquele a quem se dirige é também observador e questionador.

Uma história do filme etnográfico

Karl G. Heider*

Nanook of the North. R. Flaherty.

O famoso ditado de Santayana que diz: "os que não se lembram do passado estão condenados a repeti-lo" pode ser aplicado aos maus políticos, mas é uma bela regra para a ciência. Na ciência — e aqui podemos incluir o filme etnográfico — aqueles que não entendem as conquistas do passado podem ter sorte suficiente para reinventá-las. Infelizmente a história do filme etnográfico já conta com 50 anos de desconhecimento do passado, e freqüentemente sem capacidade de reinventá-la.

Este é um artigo que traça um esboço histórico muito seletivo do desenvolvimento do filme etnográfico, buscando mostrar o que foi aprendido e também o que nos escapou de conhecer nas cinco décadas desde *Nanook of the North*. Baseei-me nos filmes que tive a oportunidade de ver e estudar nos Estados Unidos no ano de 1974.Trata-se de um prólogo histórico. Podemos ainda esperar por uma história definitiva do filme etnográfico.

A história do filme etnográfico é parte da história do próprio cinema, e mais particularmente do documentário, ou filmes não ficcionais. Tanto filme quanto etnografia nasceram no século XIX, alcançando sua maturidade nos anos 1920. Mais até 1960 não haviam iniciado uma colaboração sistemática. As poucas exceções tiveram pouco impacto tanto em filme quanto em etnografia. Ainda assim, este último desenvolvimento somente ocorreu nos Estados Unidos, França,

*Este artigo foi originalmente publicado como segundo capítulo do livro do mesmo autor **Ethnographic Film**, University of Texas Press, 1988 (5ª edição). A tradução é de Martha Arruda e Patrícia Monte-Mór.*

Austrália, e, com menor intensidade, na Inglaterra. Curiosamente, países como o Japão, Índia e Suécia, onde há uma crescente indústria cinematográfica e uma antropologia acadêmica sólida, não fizeram contribuição importante para o filme etnográfico. Nem a Alemanha, com todo o apoio dado pelo projeto Encyclopaedia Cinematographica, de Göttingen, contribuiui substancialmente para este desenvolvimento.

Entretanto, podemos ver que durante os primeiros quarenta anos do filme etnográfico, as maiores contribuições foram feitas por pessoas que estavam de alguma forma marginais à industria do cinema e outros que estavam mais ou menos à margem da antropologia.

Fatores básicos

Antes de mergulhar na história do filme etnográfico, devemos mencionar alguns fatores importantes que estão por trás desse desenvolvimento como: tecnologia do cinema, a economia da filmagem e o desenvolvimento da etnografia.

No começo do século XX já era disponível a tecnologia básica, pré-requisito para o filme etnográfico. Por volta da metade da década de 60, equipamentos portatéis com som sincrônico já estavam aptos a serem usados mesmo em regiões mais remotas. Por volta de 1970, já dispunhamos de equipamentos portáteis de vídeoteipe. A primeira etapa foi, sem dúvida, essencial para a realização de qualquer filmagem etnográfica; a segunda nos permitiu a gravação simultânea do som e da imagem. Criou-se assim uma nova dimensão da realidade, o que permitiu ao cineasta evitar as falhas da narração e dos sons mixados posteriormente. (O equipamento de cinema com som sincrônico é, no entanto, caro e necessita de trabalho em equipe.) A terceira etapa de desenvolvimento, o videoteipe, permite a gravação instantânea de som e imagem. Permite ainda fazer tomadas longas, possibilitando ao *cameraman* capturar mo-mentos importantes de comportamento espon-tâneo, o que, com a câmera de cinema, só é possível com muita sorte. O vídeo é ainda muito caro, pouco seguro e de baixa qualidade para ser usado por longo período no campo.

Cinema é caro. É caro filmar, completar o filme, distribuí-lo, alugá-lo ou comprá-lo. Até 1960 os etnógrafos tinham pouquíssima garantia se seu filme seria um dia distribuído. Praticamente nenhum filme etnográfico foi bem sucedido no mercado comercial, e poucos no mercado educacional. Até recentemente, os departamentos de antropologia nos colégios e universidades, hoje o principal mercado do filme etnográfico, dificilmente poderiam alugar ou comprar filmes para o ensino. Verbas para pesquisa eram minúsculas. As principais expedições científicas dos anos 20 e 30 custaram algumas centenas de dólares em espécie, com a proposta inicial de publicar monografias. Os salários acadêmicos eram baixos. Só na década de 1960 é que uma certa riqueza atingiu os indivíduos e as instituições acadêmicas. O grande crescimento na produção do filme etnográfico nos anos 60 está provavelmente mais relacionado a melhores condições financeiras dos indivíduos, agências de financiamento e orçamento de departamentos do que puramente a causas intelectuais.

• O desenvolvimento da etnografia

A década de 1920 viu o firme estabelecimento da etnografia baseada no trabalho de campo e a respeitável popularização dos *insights* etnográficos. Muitas monografias haviam sido publicadas anteriormente, mas o ano de 1922 é um marco: *Andamn Islanders*, de A. R. Radcliffe-Brown e *Argonauts of the Western Pacific*, de Bronislaw Malinowski foram publicadas. Esses autores dominaram a antropologia britânica por duas décadas. Malinowski escreveu várias outras monografias sobre os trobriandeses. Seus livros tinham títulos provocativos (*A vida sexual dos selvagens*) e um estilo fácil, tendo sido consumidos para além das fronteiras acadêmicas. Nos Estados Unidos o vácuo que separa o mundo acadêmico do popular foi preenchido com mais sucesso ainda por Margaret Mead e mais tarde, Ruth Benedict. Mead fez suas pesquisas em Samoa, entre 1925-1926. Sua monografia *Social Organization of Manua* (1930) foi escrita para seus pares, mas em *Coming of Age in Samoa* (1928) ela estava preocupada em fazer dos seus dados sobre Samoa informações relevantes aos interesses dos EUA. Em seus último trabalho na Nova Guiné, Mead seguiu o mesmo padrão: monografias técnicas destinadas aos profissionais e etnografias relevantes para o público, destacando problemas tais como: criação de filhos, educação e papéis sexuais. No ano de 1934 Ruth Benedict escreveu *Patterns of Culture*, que sintetizou e popularizou a antropologia.

Certamente coube a Mead estabelecer a validade da etnografia popular profissional, que tanto podia abarcar a sólida pesquisa acadêmica quanto a sua popularização. Não houve, no entanto, nesta década, o uso de filmes, por parte dos antropólogos, para fins comparativos.

Por razões de geografia, por fim, os primeiros dois filmes de Flaherty devem ter interessado de forma particular aos antropólogos americanos. *Nanook* foi filmado na Baía de Hudson, 700 milhas ao sul da ilha de Baffin, onde Franz Boas, a figura dominante da antropologia americana, havia passado os anos 1883-1884. No ano de 1922, quando *Nanook* foi filmado, Boas embora ainda voltado para os esquimós, passava a se interessar pelos índios da costa noroeste americana. Flaherty fez seu segundo filme *Moana*, em Sava'i, no oeste de Samoa, a menos de 300 milhas de Manua, ao leste de Samoa, onde Margaret Mead, aluna de Boas, faria seu trabalho de campo. *Moana* foi visto pela primeira vez em Nova Iorque em 1926, enquanto Mead estava em Samoa, quando ouviu falar do filme ainda em campo (ver Mead 1972:154). É difícil pensar que os filmes de Flaherty não fossem vistos por antropólogos. Mas se Boas, Mead e outros antropólogos tenham tido esta oportunidade, não há indicações de que tenham apreciado suas implicações etnográficas. (Contudo, como iremos ver, Mead desempenhou um papel fundamental no desenvolvimento do filme etnográfico nos fins da década de 30. Mas se foi inspirada nos filmes de Flaherty, nunca mencionou por escrito.)

Em resumo, apesar da disponibilidade da tecnologia cinematográfica desde a virada do século, apesar dos modelos populares, desde 1920, e talvez por problemas financeiros até 1960, a antropologia não contribuiu para o filme etnográfico de forma

sistemática nas primeiras décadas. A história do filme etnográfico, de *Nanook* a *Dead Birds* está marcada por poucas aquisições. Filmou-se bastante. Parte deste material está arquivada em acervos alemães, e mais será preservado no National Anthropological Film Center, em Washington. Nesta história casual não podemos deixar de mencionar algumas conquistas. São os filmes de Flaherty, começando por *Nanook*, em 1922; *Grass* (1925), por Merian C. Cooper e Ernest Schoedsack; os filmes roteirizados do final de 1920 e início de 30; os filmes de Bali de Bateson e Mead, filmados nos anos 30 e montados em 50; os filmes de Jean Rouch, de fins dos anos 50; *The Hunter*, de 1956, de John Marshall; *Dead Birds*, de 1963, de Robert Gardner.

Pré-1922

É sempre agradável ter uma data definida para começar uma história. Para o filme etnográfico, Jean Rouch (1970:13) sugere 4 de abril de 1901. Neste dia, Baldwin Spencer, que se notabilizou por seus estudos sobre os aborígines autralianos, filmou uma dança nativa do canguru e uma cerimônia para a chuva. Os poucos filmes etnográficos ou filmes sobre grupos tribais, feitos antes de 1922 devem ser mencionados de passagem (ver O'Reilly 1970). A Hamburg South Sea Expedition, de 1908-1910 produziu um filme de 20 minutos sobre tópicos variados, especialmente danças, na Micronésia e Melanésia. Em 1912, Gaston Melies, irmão de um importante pioneiro do cinema, Georges, realizou alguns curta-metragens do tipo romance-documentário no Taiti e na Nova Zelândia. Em 1914, Edward Curtis, famoso por seus retratos românticos dos índios americanos, produziu um roteiro épico para os Kwakiutl, recentemente restaurado e finalizado com o título *In the land of the war canoes*. Em 1917 e 1918 Martin e Osa Johnson filmaram a vida canibal das ilhas Solomon do Pacífico Ocidental.

Robert Flaherty

Se o filme etnográfico foi concebido no ano de 1901, quando Spencer filmou os aborígines australianos, nasceu em 11 de Junho de 1922, quando Robert Flaherty apresentou o seu filme sobre os esquimós, *Nanook of the North*, num cinema em Nova Iorque. O filme teve sucesso imediato e foi visto por imenso público em todo o mundo. Mas o sucesso de Nanook foi singular. Não abriu necessariamente as portas para o filme etnográfico, nem mesmo para Robert Flaherty, que teve inúmeros problemas para financiar seus projetos de cinema. *Nanook* será sempre um grande marco. Quando fiz meus cursos introdutórios em antropologia na Universidade de Harvard nos anos anteriores ao lançamento de *The Hunters*, os filmes de Flaherty eram praticamente os únicos usados nos cursos de antropologia. Nos anos 70, já com dúzias de filmes etnográficos disponíveis, *Nanook* e *Moana* ainda eram favoritos.

Flaherty era engenheiro de minas e explorador. Como Boas, o físico, na ilha de Baffin, e Alfred Haddon, o biólogo marinho, no Estreito de Torres, foi para o campo com o interesse da ciência tradicional e teve sua atenção desviada das questões do mar e da terra para as pessoas que ali viviam. Viveu em área esquimó e viajou com os esquimós por longos períodos entre 1910 e 1921. Em

1914 filmou suas primeiras imagens esquimós, e que foram destruídas num incêndio. Voltando à baía de Hudson, filmou *Nanook* entre 1921-1922, finalizado no verão de 1922. No ano seguinte foi para Samoa, tentar repetir o sucesso anterior. *Moana* (subtítulo: Um romance da idade do ouro), foi lançado em 1926, não alcançando o sucesso comercial de *Nanook*. Nos anos seguintes, fez mais duas viagens à Polinésia para assistir outros diretores em romances de ficção, mas abandonou as equipes antes do fim dos filmes. Flaherty filmou seu terceiro filme importante na costa oeste da Irlanda, entre os anos de 1931 e 1933. *Man of Aran* foi lançado em 1934. Em 1935 ele abraçou um empreendimento puramente comercial, *Elephant Boy*, na Índia. Em 1939-1941 realizou *The Land*, contratado pelo governo para tratar da depressão da agricultura americana. Sofreu enorme oposição política e o filme foi fracamente distribuído. Seu último filme, Louisiana Story foi lançado em 1948 e quando faleceu, em 1951, planejava filmar no Havaí.

É claro que Flaherty sofreu um ônus pessoal muito grande. Tentou circular no universo do filme comercial, mas seus filmes eram muito etnográficos para isso, e sua etnografia era muito ingênua e autodidata para lhe dar acesso à academia. Mesmo achando que Flaherty tenha pouca influência nos demais filmes etnográficos, existem muitos aspectos de sua abordagem que devem ser reconhecidos.

• Imersão intensiva

Embora Flaherty não fosse etnógrafo e não pretendesse abordar culturas a partir de um plano de pesquisa etnográfica, ele passou um enorme tempo no campo para cada filme observando e absorvendo a cultura nativa. Não era um explorador de última hora. Viveu em área esquimó por onze anos; em Samoa por aproximadamente dois anos; na Irlanda por um ano e meio, e por mais de um ano na região de Louisiana. Seu compromisso com a técnica etnográfica de imersão pessoal na cultura era notável. Sua descrição sobre como havia feito *Moana*, é similar à descrição de um etnógrafo em viagem de campo. Os Flaherty não viviam apenas em Samoa. Estavam constantemente buscando, olhando, tentando entender a vida neste local. Embora tempo de permanência não garanta profundidade de conhecimento, é sempre condição essencial.

• O drama específico do indivíduo

Flaherty percebeu a especificidade do filme em contraste com a palavra escrita em geral. Usou seus filmes para fazer generalizações, para seguir as atitudes específicas de determinados indivíduos: fez filmes focalizando *Nanook*, o homem esquimó; *Moana*, a jovem de Samoa; e sobre o *Homem de Aran*. Tentou nos mostrar mais que desconhecidos esquimós, povos de Samoa ou irlandeses. Levou os filmes aos seus limites específicos, fazendo com que o público se identificasse com os indivíduos exóticos reais. Esta deve ser a sua maior contribuição para o filme etnográfico e sua influência é clara em *The Hunters* e *Dead Birds*.

Flaherty buscou contar uma história: não como novelas ou filmes com roteiros, mas uma história de interação humana e

paixão, na busca do amor, riqueza ou poder, a história de indivíduos face a uma crise. (...)

• Reconstrução e o presente etnográfico

Flaherty se aventurou numa das mais importantes trincheiras da etnografia. Ele criou um artifício para atingir a verdade. Convenceu uma jovem de Samoa a se submeter à cerimônia de tatuagem, que já não existia mais; convenceu os habitantes de Aran a recriar sua caçada de tubarões, uma técnica que não era praticada há mais de uma geração. Para filmar a vida esquimó dentro de um iglu, fez com que os esquimós construíssem um cenário muito maior que o normal. De fato, somente muito pouco de sua filmagem final pode-se dizer espontânea. A validade destas distorções fílmicas e sua relação quanto às distorções aceitáveis pela antropologia escrita é o ponto crucial da crítica aos filmes etnográficos de Flaherty. Seus filmes são obviamente atrativos e interessantes, mas são verdadeiros? Calder e Marshall citam Flaherty, dizendo: "Às vezes temos que mentir. Por vezes temos que distorcer algo para alcançar seu espírito verdadeiro"(1963:97). (...)

Grass

Robert Flaherty dominou o filme etnográfico da década de 1920, não só pela qualidade de seus filmes, mas pela perspicácia de seu método. Porém não se pode discutir sobre os anos 20 sem levar em consideração o filme *Grass*, realizado por Merian C. Cooper e Ernest B. Schoedsack em 1924, lançado em 1925. Cooper e Schoedsack haviam feito anteriormente na Etiópia um filme sobre Haile Selassie, porém, como uma curiosa repetição da experiência de Flaherty quando fez seu primeiro filme sobre os Esquimós, os negativos deste filme, ainda não revelados, foram destruídos no incêndio de um navio. Como Flaherty, eles não desistiram de filmar e, em 1924, foram para o Oriente Próximo fazer um filme sobre exploradores. Rodaram por vários locais, filmando material de viagem para um *travelogue*[1], até chegar à Pérsia, onde se juntaram aos criadores de rebanhos Bakhtiari em sua migração anual dos pastos de inverno para os de verão: um procedimento similar ao dos nômades, que se chama "transumância". A abordagem de Cooper e Schoedsack tinha muito pouco da sofisticação de Flaherty. Aparentemente, eles passaram apenas dois meses com os Bakhtiari e focalizaram indivíduos apenas perifericamente — o Khan e seu filho. (Behlmer, que entrevistou Cooper [1966], afirma que eles haviam planejado fazer uma segunda migração com os Bakhtiari, e desta vez para filmar só uma família, mas, por terem ficado sem recursos, terminaram o filme apenas com as tomadas mais gerais da primeira viagem.)

A maior parte do filme acompanha o extraordinário movimento de centenas de pessoas e milhares de animais através de um largo rio gelado e uma íngreme cordilheira nevada. O que não é, de forma alguma, uma reconstituição, dependente da compreensão dos cineastas. Obviamente, lhes foi permitido participar da marcha Bakhtiari e filmar o que pudessem. Nem Flaherty, nem qualquer cineasta depois dele, jamais encontrou um drama do homem-contra-a-natureza que se comparasse a este, em termos de pureza do espetáculo visual. O que começa como um

[1] *Travelogue: Conferência em que se relata uma viagem (ilustrada com projeções, etc). (N. da T.)*

filme rotineiro sobre uma viagem se torna, quase acidentalmente, um insuperável drama espontâneo. O filme agora parece obsoleto porque os quadros com legendas são usados em abundância. Aprendemos muito pouco sobre a história cultural dos Bakhtiari. Mesmo o livro, escrito por Cooper (1925), trata mais da aventura em si do que dos Bakhtiari. Na verdade, prevendo que aquela migração única desembocaria no inacreditável, o filme abre com o fac-símile de uma declaração autenticada pelo cônsul americano em Shiraz, afirmando que eles fizeram esta viagem. Não se diz sequer que esta migração é anual. É quase como se nossa credulidade tivesse sido distorcida por ver o evento apenas uma vez. Entretanto, apesar de seus muitos erros, enquanto etnografia, *Grass* continua sendo uma amostra clássica de dados etnográficos.

Filmes de ficção, com roteiro

No final da década de 1920 e princípio dos 30, um bom número de filmes foi rodado em locações exóticas, utilizando as pessoas do lugar na ação, em roteiros ficcionais com vigorosas tramas. Este foi um avanço lógico que ultrapassou as reconstituições dirigidas por Flaherty no Canadá, em Samoa e na Irlanda. Num outro sentido, foi um avanço lógico dos filmes comerciais que nesta época, como atualmente, usavam nativos (da Europa e dos Estados Unidos) para atuarem em filmes ficcionais sobre sua própria cultura. O "filme de Hollywood" foi e é a epítome desta abordagem. Estes primeiros filmes foram especulações comerciais, que se aproveitavam do interesse do público, que, por sua vez, havia sido motivado por cineastas como Flaherty e etnógrafos como Mead. Mas, como os atores podiam ser controlados por diretores e roteiros, esses filmes podiam ser feitos sem os riscos e incertezas dos filmes documentários. O próprio Flaherty se envolveu nisto. Em 1927, ele foi ao Taiti com W.S. Van Dyke para filmar *White Shadows in the South Seas* (1928). Parece, porém, que os dois homens não conseguiam trabalhar juntos, e Flaherty desistiu. No ano seguinte, ele voltou à Polinésia Francesa, com o famoso diretor alemão F.W. Murnau, para filmar *Tabu* (1931), e novamente houve problemas, e Flaherty se retirou. A história dos conflitos pessoais durante estas duas aventuras constituem boas fofocas de cinema. O mais interessante, porém, é observar as diferenças entre estes dois filmes roteirizados, que Flaherty rejeitou, e os filmes que Flaherty realizou sozinho. *Nanook*, *Moana* e *Man of Aran*, todos mostram culturas intocadas e sem problemas. Em *Nanook*, as breves cenas no posto de venda de peles são utilizadas para fazer um certo humor e ainda para satisfazer à companhia de peles que financiou o filme. (Vemos Nanook escutando embevecido o som que sai de um fonógrafo e ele testa um dos discos com os dentes, numa cena que sempre provoca risos.) Não se tecem considerações sobre como a intrusão dos comerciantes de peles e toda a sua bagagem cultural podem ter afetado o esquimó.

Contudo, enquando Flaherty retrata o bravo-e-nobre- selvagem do Ártico, Samoa e Irlanda, os filmes polinésios de Van Dyke e Murnau mostram o nobre-selvagem-corrompido-pela- civilização. Na verdade, em *Tabu* todos participam da cena: um fraco oficial colonial francês, um comerciante europeu, um desonesto dono de *saloon* chinês e um implacável chefe polinésio conspiram para impedir o amor de um jovem

casal. Nestes dois tipos de filme o uso de estereótipos culturais idealizados, tanto positivos quanto negativos, refletem claramente o romantismo da época. O interessante é que as platéias dos anos 70 acham os filmes de Flaherty mais digestivos que os filmes polinésios. Mas, na verdade, os filmes de Van Dyke e Murnau deveriam ser mais atraentes para os antropólogos porque, pelo menos, eles aludem a problemas reais, em situações reais. A antropologia moderna está muito mais preocupada com os conflitos culturais de *Tabu* do que com a reconstituição de uma cerimônia de iniciação em *Moana*. Depois de *Grass* Cooper e Schoedsack fizeram um filme no norte da Tailândia, chamado *Chang* (1927), mas, ironicamente, a cena mais famosa do filme não constava do roteiro: a violenta passagem de um elefante selvagem por uma aldeia. Cooper considerou *Chang* "nosso melhor filme" (em carta a mim endereçada, 1966). Posteriormente, Schoedsack fez um filme sozinho, chamado *Rango* (1931), em Sumatra, estrelado por um orangotango. Cooper e Schoedsack deram mais um passo em direção à fantasia e fizeram *King Kong* (1933), filmado em terrenos vazios e nos estúdios de Hollywood, representando uma ilha de Java, com os "nativos" falando algumas palavras em swahili e malásio, empunhando escudos vagamente originários da Nova Guiné e perseguindo um macaco semelhante a um gorila.

Knud Rasmussen, o explorador e etnógrafo esquimó-dinamarquês, colaborou em *Wedding of Palo* (1937), filmado na Groenlândia oriental. A história de Palo a princípio parece suspeita, hollywoodiana, mas na verdade baseia-se numa tradicional história de amor esquimó. Um outro filme, chamado simplesmente *Eskimo* retrata uma história de amor entre esquimós, interrompida pelo capitão de um barco encalhado no gelo, perto de uma aldeia. Esta tradição continuou dentro dos Estados Unidos em filmes tão recentes quanto a história esquimó *White Dawn* (1974). Já produziu obras de arte, que se pode denominar ficção etnográfica, como a trilogia *The World of Apu* de Satyajit Ray (*Pather Panchali*, 1955; *The Unvanquished*, 1957; e *The World of Apu*, 1959), que acompanha Apu e sua família, desde a meninice numa vila de Bengala, até a vida universitária em Calcutá (ver Wood 1971); ou a produção franco-argelina *Ramparts of Clay* (1969), baseada na monografia de Jean Duvignaud *Change at Shebika* (1970), sobre uma aldeia na Tunísia. A principal força do filme de ficção etnográfico é sua habilidade em focalizar eventos importantes envolvendo relações interpessoais, o que permite pesquisar, em detalhe, a dinâmica das emoções à medida que vão se expressando. O perigo está em que o contexto cultural pode ser etnocêntrico e raso. É um jogo de azar, raramente tentado e mais raramente ainda bem-sucedido. Porém, o melhor dos filmes de ficção etnográficos, aqueles que são fiéis à cultura, trazem à luz a questão a que já nos referimos: pode a ficção criar a verdade?

Bateson e Mead em Bali e na Nova Guiné

Uma década após os primeiros filmes de Flaherty, a etnografia e o cinema finalmente se casaram, pela mão de dois antropólogos, Gregory Bateson e Margaret Mead. Bateson havia feito pesquisa de campo entre os Latmul do rio Sepik, nordeste da Nova Guiné, tendo escrito uma monografia, *Naven* (1936), um livro complexo, com uma sofisticação teórica que o transformou numa

Margaret Mead.

obra de arte muito admirada e pouco lida. Mead havia feito pesquisa de campo em Samoa e Nova Guiné, tendo escrito numerosas monografias e artigos, sendo já bem conhecida por suas acessíveis e famosas etnografias: *Coming of Age in Samoa*, 1928; *Growing up in New Guinea*, 1930; e *Sex and Temperament in Three Primitive Societies*, 1935. Assim, entre 1936 e 1939, Bateson e Mead estabeleceram uma colaboração num estudo conjunto sobre uma aldeia de Bali. O projeto balinês trouxe diversas contribuições importantes para a antropologia, mas, a que nos interessa aqui é a integração entre filme e fotografia (*still*) nas pesquisas etnográficas. Conforme eles escreveram em 1942, utilizaram fotografias para encobrir algumas das críticas a seus trabalhos individuais anteriores — como um recheio visual para as abstrações impessoais de Bateson, e como documentação para a verificação das amplas descrições impressionistas de Mead sobre o comportamento humano. A pesquisa deles em Bali encobriu muitos assuntos e foi realizada em colaboração com Jane Belo, Colin McPhee e outros que trabalhavam em Bali nesta época. Mas o foco principal da pesquisa de Bateson e Mead eram as relações entre cultura e personalidade, especialmente na educação das crianças, que já havia sido tema importante em trabalhos anteriores de Mead. O primeiro livro a ser publicado, *Balinese Character* (Bateson e Mead, 1942), usava uma combinação de textos e fotografias, de uma forma raramente tentada depois disso e nunca suplantada. As gravações em filme parecem ter sido menos importantes, ou talvez apenas mais difíceis de fazer, do que as fotografias. De qualquer modo, Bateson e Mead finalmente utilizaram as fotografias em sua principal publicação sobre Bali (1942), enquanto que os filmes só foram terminados uma década depois, sob a supervisão apenas de Mead. Este projeto inteiro merece muito mais consideração e reflexão do que tem recebido. Entretanto, aqui, só quero falar dos filmes. Além das 25 mil fotos que foram escolhidas para os dois livros sobre Bali (Bateson e Mead, 1942; Mead e MacGregor 1951), Bateson gravou 22 mil pés de filme em 16mm. Deste material, seis filmes foram montados e lançados em 1950. Estes filmes são etnográficos no sentido mais literal da palavra. Como faz a etnografia escrita, eles descrevem o comportamento e apresentam os resultados do estudo etnográfico. Em sua maior parte, focalizam crianças interagindo com outras crianças e com adultos. Por

exemplo, tentam mostrar visualmente a prática balinesa de estimular uma criança até quase atingir um clímax, e de repente interrompem o contato com ela. Este padrão é importante, pois contribui para o "estado equilibrado" e sem clímax do adulto balinês, e tem manifestações visuais que podem ser bem mostradas em filmes. Duas características da série Bateson e Mead são particularmente dignas de nota. Um filme que é o estudo longitudinal de um menino, Karba, desde sete meses até trinta e quatro meses de idade, acompanhando-o através dos estágios cruciais de desenvolvimento na primeira infância. Em *Childhood Rivalry in Bali and New Guinea*, o comportamento balinês é comparado a um comportamento muito diferente e de uma cultura diferente, a Latmul, que Bateson havia estudado entre 1929 e 1933, e que foi revisitada por eles durante oito meses, no meio da pesquisa sobre Bali.

A pesquisa de Bateson e Mead foi a primeira a tentar resolver sistematicamente o que significa usar o filme como parte integrante da pesquisa e reportagem antropológicas Na etnografia escrita, parece fácil (porque nós estamos acostumados) usar palavras para descrever práticas e momentos críticos, para descrever o desenvolvimento de uma criança através de fases, e para colocar o comportamento de uma cultura específica, dentro de um contexto de cruzamento de culturas. Bateson e Mead fizeram isto de forma escrita, é claro. Também usaram o filme, não para fazer a mesma coisa, mas para atingir os mesmos objetivos. Eles usaram deliberadamente o cinema para mostrar o movimento visual e as inter-relações holísticas de cenas complexas, que poderiam ser bem melhor apresentadas em filme do que descritas simplesmente em palavras. Assim sendo, eles planejaram a utilização da filmagem para ser totalmente integrada com a etnografia escrita e também complementá-la. Outra importante contribuição de Bateson e Mead foi a preocupação em decifrar as circunstâncias de sua fotografia. No livro *Balinese Character* (1942), Bateson escreveu um capítulo no qual discute explicitamente a questão da percepção da câmera em Bali e sugere elementos que podem diminuir sua influência: distingue entre as fotografias posadas e aquelas tiradas em contextos criados pelos antropólogos, por exemplo, quando pagavam por uma dança; descreve os vários tipos de seleções das gravações originais em filme e na montagem final; menciona a questão do retoque em fotografias; e explica diversos elementos tecnológicos. Em outro ponto, Mead (1970) destaca a importância de se planejar esses mesmos fatos básicos. De modo geral, porém, mesmo este mínimo pré-requisito para uma credibilidade científica não foi repetido.

Existem problemas nos filmes de Bali. Alguns são puramente técnicos. Na década de 30, Bateson estava limitado a uma câmera desajeitada, num tripé e sem som sincronizado, e a tomadas relativamente curtas. E, devido às preocupações financeiras, ele fez a maior parte de suas gravações de filmes em 16 quadros por segundo. Quando da montagem do filme, este incluía a narração de Mead e se pretendia que fosse projetado em 24 quadros em vez de 16 quadros por segundo. A ironia é óbvia. Este relatório etnográfico, em que houve tanta preocupação com a naturalidade do ritmo da vida e dos movimentos, mostra os balineses se movendo num ritmo 50 por cento mais rápido que o normal. (Parece ser uma questão de crença, entre as pessoas que fazem filmes, de que a velocidade maior — "velocidade do som" — é essencial para um som de alta qualidade.

De fato, se os filmes de Bali fossem projetados na velocidade em que foram filmados, 16 quadros por segundo, a voz de Mead desceria uma oitava ou mais, mas ainda continuaria compreensível, e o ritmo balinense poderia ser apreciado. Porém, isto nem sempre é possível. Alguns projetores modernos não têm capacidade para 16 quadros, ou um interruptor para desligar o som automático nesta velocidade.) Felizmente, a maior parte do filme *Trance and Dance in Bali* parece ter sido gravada originalmente em 24 quadros por segundo.

Um problema ainda mais sério nos filmes de Bali é o de que a ação na tela, com freqüência, não mostra claramente o que a narração afirma. Isto pode ser, em parte, o resultado da maneira como a filmagem foi concebida. Não fica realmente claro até que ponto a filmagem pretendia ilustrar as percepções etnográficas. Nenhum dos etnógrafos escreveu muito sobre este aspecto de sua pesquisa. Mas, Bateson menciona numa passagem: "nós tratávamos as câmeras de campo como instrumentos de gravação, não como dispositivos para ilustrar nossas teses" (Bateson e Mead 1942-49). Isto é muito ambíguo. Os relatórios etnográficos finais, como os filmes, foram escritos para provar suas teses. Ou seja, selecionaram material tanto dos dados quanto dos rolos de filme gravados, e os resultados finais foram interpretativos. E eu certamente não iria querer defender a posição de que a gravação "objetiva" de um filme é desejável, ou mesmo possível. No meu entender isto significa que, uma vez que a filmagem foi realizada à medida que avançava a pesquisa, algumas percepções da cultura de Bali só foram atingidas quando já era tarde demais para captá-las em filme. Os filmes etnográficos de Bateson e Mead representam um notável avanço quanto ao conceito, mesmo que este conceito não tenha se realizado plenamente. Porém, como Flaherty, tiveram na realidade pouco efeito. É frustrante especular o quanto os filmes etnográficos poderiam ser mais avançados hoje caso as inovações de Bateson e Mead no campo visual tivessem sido largamente compreendidas, e desenvolvidas, nas décadas de 40 e 50.

Marshall, Gardner, Asch e outros: desdobramentos em Harvard

Nas duas décadas que se seguiram à expedição balinesa de Bateson e Mead, a cena do filme etnográfico permaneceu imóvel. A Segunda Guerra Mundial interferiu, é claro, desviando pessoal e recursos e fechando as oportunidades de pesquisa de campo. Foi somente nos anos 50 que o filme etnográfico começou a florescer de novo. Quando isto aconteceu, grande parte das atividades mais importantes localizava-se na Universidade de Harvard e arredores, sendo realizada por poucos homens que, num dado momento, haviam trabalhado juntos.

O que poderia ser chamado Movimento de Harvard, na verdade começou fora da área acadêmica, com as expedições da família Marshall aos Bosquímanos de Kalahari. No princípio, em 1951, Laurence K. Marshall, um homem de negócios aposentado, liderou uma série de expedições ao deserto de Kalahari, no sul da África, com o fim de estudar este povo. Embora as expedições de Marshall incluíssem cientistas de várias áreas, o grupo central era sempre composto de Marshall e sua família: sua

mulher, Lorna, e seus dois filhos, Elizabeth e John. Planejaram de tal forma, que a sra. Marshall faria os estudos etnográficos referentes aos bos-químanos, John faria os filmes e Elizabeth, que gostava de escrever, faria um livro. Felizmente, não havia nenhum antropólogo nas redondezas para dizer-lhes o quanto tudo isto era inviável. Os resultados foram notáveis. George Peter Murdock referiu-se a eles como "registros etnográficos de extraordinária qualidade... por... donas-de-casa como Lorna Marshall" (1972:18). O livro de Elizabeth Marshall Thomas, *The Harmless People* (1959) tornou-se o registro clássico favorito, e os filmes de John Marshall tiveram um papel dos mais importantes no desenvolvimento dos filmes etnográficos. Em 1954, John Marshall já havia gravado centenas de milhares de metros de filme sobre os Bushmen. Por esse tempo, a família Marshall entrara em contato com J. O. Brew, então diretor do Museu Peabody em Harvard. Brew reconheceu o valor das filmagens de Marshall e convidou a família para colaborar com Harvard. O Centro de Estudos de Cinema foi instalado no porão do Museu Peabody, e um estudante graduado do Departamento de Antropologia, Robert Gardner, foi escolhido para dirigi-lo. Gardner acabara de passar nos exames orais de graduação e possuía um sólido conhecimento de cinema, assim como de antropologia. No princípio da década de 1950, enquanto estudava antropologia na Universidade de Washington, fundara e dirigira uma pequena empresa de filmes documentários chamada Orbit Films. A Orbit produzira dois filmes documentários sobre os Kwakiutl da Colúmbia Britânica, chamados *Blunden Harbor* e *Dances of the Kwakiutl.* Quando estava em Harvard, no Centro de Estudos de Cinema, Gardner voltou ao filme etnográfico. Acompanhou os Marshalls ao deserto de Kalahari em 1955 e depois ajudou John Marshall na montagem de parte das cenas rodadas com os Bushmen, que resultou num filme chamado *The Hunters.*

The Hunters. *John Marshall.*

The Hunters

The Hunters terminou de ser filmado em 1956 e foi lançado em 1958. Rapidamente tornou-se um filme etnográfico muito respeitado e famoso. Em vários sentidos, o filme era Flaherty puro. Baseado num longo, mas não profissional, estudo de um povo, ele acompanhava quatro indivíduos através de uma grande crise do homem-contra-a-natureza, a caça da carne, que culminava na morte de uma girafa. O filme pode ser criticado por uma série de motivos. Conta uma história, mas uma história que foi elaborada na sala de montagem, com pedaços de filmes que não foram gravados somente num período de duas semanas, mas durante expedições que aconteceram ao longo de vários anos. Há algumas inconsistências que

incomodam o espectador exigente: os quatro caçadores nem sempre são as mesmas pessoas; o estoque de filmagens da girafa foi editado de forma onisciente, enquanto os caçadores ainda estão à procura dela. (Entretanto, o persistente rumor de que a girafa foi eliminada por um rifle não é verdadeiro.) Hoje, o problema mais sério de *The Hunters* vem de sua premissa básica, que é inexata, conforme o próprio John Marshall é agora o primeiro a reconhecer. Em meados da década de 50, quando o filme foi feito, o melhor parecer antropológico sustentava que grupos de caça e coleta, como os Bushmen, estariam se agarrando a um meio ambiente marginal, com uma tecnologia de subsistência inadequada. Isto era, ao menos parcialmente, o resultado da maneira como se realizava a pesquisa de campo. Por exemplo, a expedição Marshall, que aparecia num campo dos Bushmen com caminhões repletos de alimentos e água (Thomas 1959:5-6), certamente deve ter levado os Bushmen a exagerarem seus problemas de subsistência. E haveria poucos motivos para que os Marshalls duvidassem do que lhes era contado tanto pelos Bushmen, quanto pelos antropólogos. No princípio dos anos 60, antropólogos como Richard Lee trabalharam entre caçadores e coletores, acompanhando esses povos sem as facilidades de uma caminhonete Land Rover ou uma grande quantidade de suprimentos, estudando cuidadosamente o que eles realmente comiam. Lee mostrou que os Bushmen na verdade possuíam comida em abundância — especialmente as nozes *mongongo*, sem "força dramática", mas repletas de proteínas, que se encontravam disponíveis aos montões. Uma etnografia igualmente cuidadosa, realizada em outros lugares, contribuiu para as versões revisadas de outros grupos que procuram alimentos. A publicação do *Man the Hunter* (Lee e De Vore 1968) marcou a aceitação de uma nova maneira de entender os povos que vivem de caça e coleta. Significou, também, que a principal premissa do *The Hunters* (de que os bosquímanos estavam passando fome) não podia mais ser aceita. Mas, apesar de o filme ser etnograficamente falho, em relação ao papel da caça na vida deste povo, ele retrata a caçada propriamente dita de uma forma que permanece irrepreensível. Vale notar que o ensaio de 1958 de Marshall sobre a caçada dos Bushmen foi publicado novamente, dentro da mais recente coleção de leituras sobre a Antropologia Africana (Skinner 1972).

The Hunters, na verdade, não representou um avanço conceitual em relação a Flaherty ou Bateson e Mead. Como filme, era melhor que os de Flaherty. O registro da caçada entre os Bushmen era mais sistemático e, ao longo da narração, Marshall tentou penetrar mais profundamente na mente dos mesmos. Ele era menos forasteiro e criador idílico do que Flaherty. Uma das maiores virtudes de *The Hunters* era ser moderno. Na década de 50, os filmes anteriores haviam se tornado ultrapassados. Eles eram valorizados e apreciados, mas não de modo diferente do que os filmes de Chaplin. *The Hunters* era a prova de que bons filmes etnográficos ainda poderiam ser feitos.

Dead Birds

Depois de trabalhar com John Marshall em *The Hunters*, Robert Gardner começou a fazer planos para outra grande expedição. Em 1961, ele liderou a Expedição Harvard Peabody, para estudar os Dani, localizados

na então Nova Guiné Holandesa (hoje, a província de Irian Jaya, na Indonésia). Embora os Dani tenham sido estudados primeiro em 1938, por uma expedição do Museu Americano de História Natural, e não fossem "desconhecidos" ou "intocados", quando da chegada da Expedição de Harvard, muitos deles ainda estavam utilizando machados de pedra e guerreando com arcos, flechas e lanças. Representou uma das raras oportunidades para os antropólogos de observarem, em primeira mão, esses tipos de atividades. O modelo padrão da etnografia tinha sido o de um só etnógrafo trabalhando sozinho e relatando um único ponto de vista; ou, se dois etnógrafos trabalhassem juntos, os resultados teriam relatórios publicados conjuntamente, como conclusões de consenso (por exemplo, se Bateson e Mead divergissem em suas conclusões sobre Bali, não poderíamos saber). A Expedição Harvard Peabody foi única em seus resultados, pois diversos livros, artigos e filmes foram feitos, por pessoas diferentes (inclusive eu mesmo), e com diferentes visões do mesmo Dani fazendo as mesmas coisas.

O filme de Gardner, *Dead Birds* foi rodado durante os primeiros cinco meses da expedição. Gardner trabalhou junto com Jan Broekhuijse, um antropólogo do governo holandês que estudara os Dani; também usou a colaboração do resto da expedição; e, obviamente, ele mesmo era um experiente antropólogo. No verão de 1962, na metade do processo de montagem de *Dead Birds*, ele retornou à Nova Guiné para uma visita e discutiu o filme comigo; e no final de 1963, depois de eu já estar com os Dani há dezoito meses, voltei para Cambridge para ajudá-lo na montagem final do filme. Como *The Hunters*, *Dead Birds* está ainda muito inserido na tradição de Flaherty. É um longo e inclusivo filme, acompanhando Weyak, o guerreiro, e Pua, o pequeno guardador de porcos, enquanto a sociedade passa por uma série de crises causadas pela guerra. Os principais eventos não foram reconstituídos ou representados. Batalhas e funerais aconteciam durante as filmagens e foram mostrados no filme conforme iam acontecendo. (Os persistentes rumores de que a Expedição Harvard Peabody instigava ou fomentava a guerra são falsos. Nós observamos a guerra, é claro, e não tentamos desaconselhá-la.) A interpretação de Gardner sobre o significado da guerra para os Dani, ou os pensamentos que ele atribuiu a pessoas específicas em momentos específicos, podem ser questionados. Por exemplo, duvido que os Dani sejam tão explicitamente filosóficos sobre a morte quanto Gardner afirma (ver K.G. Heider 1970: 138-140). Nossas discordâncias, porém, estão num nível de variação aceitável, dentro da interpretação etnográfica.

Inevitavelmente, o filme é incompleto como descrição definitiva das guerras dos Dani. Por exemplo, ele foi feito no princípio de um longo estudo etnográfico e foi somente após minha terceira viagem aos Dani, em 1968, que aprendi os detalhes sobre outra fase das guerras dos Dani, bem diferente da fase ritual mostrada em *Dead Birds* (ver K.G. Heider 1970, 1972). Mas, se *Dead Birds* é tipo Flaherty em alguns aspectos, o conceito de filme ligado à pesquisa etnográfica de Gardner deve muito a Bateson e Mead. Esta não foi uma "expedição cinematográfica"; foi uma expedição etnográfica que coordenava esforços de três etnógrafos (Broekuijse, Gardner e Heider), um especialista em história natural (Peter Matthiessen), um botânico (Chris Versteegh), um fotógrafo profissional (Eliot Elisofon) e outros (Michael Rockefeller e Samuel Putnam); além de uma psicóloga

(Eleonor Rosch) apenas nos acompanhamentos de 1968 e 1970. *Dead Birds* foi apenas um dos relatórios da Expedição Harvard Peabody sobre os Dani. Também está atrelado, dentro dos relatórios etnográficos escritos, a um longo guia de acompanhamento etnográfico, ou apostila. Este guia descreve a etnografia dos Dani face a face com o filme e inclui as declarações de Gardner sobre a realização do filme, junto com uma análise "tomada-por-tomada" do filme com a referência da narração (K. G. Heider 1972). Portanto, *Dead Birds* não é apenas um dramático registro de oitenta e três minutos dos Dani, mas também pode ser utilizado como um filme de estudo fartamente documentado. Este filme foi, de várias maneiras, um divisor de águas dos filmes etnográficos. Foi feito sem som sincronizado.

Em 1960, quando o equipamento para a expedição estava sendo comprado, o som sincronizado na Nova Guiné ainda era uma fantasia; na metade da década, já existia equipamento portátil com som sincronizado confiável e disponível. Antes de *Dead Birds* só havia um mero punhado de filmes que poderiam ser chamados de etnográficos; na década seguinte a *Dead Birds* foram feitos dúzias deles. Quando *Dead Birds* estava sendo finalizado, Gardner fez a mudança do Centro de Estudos de Cinema para o novo Centro de Artes Visuais de Harvard, onde afinal conseguiu um importante laboratório de produção e treinamento. Durante os anos que se seguiram, deu assistência a muitas pessoas na filmagem e montagem de filmes etnográficos, e também dava cursos sobre filmes etnográficos. Infelizmente, porém, a promessa de verdadeira cooperação entre o Centro e o Departamento de Antropologia de Harvard nunca se desenvolveu, e com isto perdeu-se a grande oportunidade de desenvolver os conceitos e a prática dos filmes etnográficos. No final da década de 60, Gardner organizou um novo projeto para filme etnográfico sobre nômades. Após contínuas frustrações, para encontrar uma locação adequada, ele filmou os Afar e Hamar da Etiópia. O primeiro destes filmes, *Rivers of Sand*, foi lançado em 1974. Enquanto estava na Etiópia, ele soube de um grupo de Nuer na Etiópia, e persuadiu Hilary Harris a fazer um filme sobre eles.

The Nuer

The Nuer é um filme de imagens dos incríveis altos e magros Nuer e seu gado. Através dos escritos etnográficos de Evans-Pritchard, os Nuer se tornaram uma das culturas "padrão" mais bem conhecidas na literatura antropológica. Hilary Harris é uma cineasta profissional especialmente interessada em filmar dança moderna e balé. Isto aparece claramente em *The Nuer*. O filme poderia se chamar "A Dança do Gado". É um dos filmes mais bonitos visualmente já feitos, mostrando o ritmo e o andamento da vida Nuer, como nenhum etnógrafo jamais pôde captar em palavras (embora seja instrutivo comparar o filme com o primeiro capítulo, "Interessado em Gado", do livro de Evans-Pritchard 1940). Mas, o filme quase não tem uma integridade etnográfica. O que quero dizer com isso é que seus princípios são a estética do cinema: seu enquadramento, seus cortes e justaposições de imagens são feitos sem qualquer preocupação com uma realidade etnográfica. Há uma insinuação de progresso. Quando Harris e seu assistente George Breidenbach estavam na locação, Gardner foi visitá-los e filmou algumas cenas com som sincronizado.

No filme finalizado, vemos um velho evidentemente respondendo a perguntas, descrevendo em língua Nuer o que era importante para ele, especialmente seu gado. Gardner fora criticado pela narração de *Dead Birds*, na qual ele conta o que os personagens Dani estão pensando. Embora, para mim, os pensamentos pareçam razoáveis, é óbvio que chegaram aos ouvidos do público norte-americano como uma ficção poética. Agora, com o som sincronizado, Gardner pôde deixar os Nuer falarem por si (sempre supondo que a platéia aceitará a veracidade da tradução inglesa que se segue). Porém, mesmo sendo *The Nuer* etnograficamente pouco sólido, ele realmente é útil no ensino da antropologia. Pode dar aos estudantes um sentimento holístico geral por esse povo, seu gado e seu meio ambiente, ajudando-os a construir uma espécie de paisagem cognitiva, dentro da qual podem colocar as descrições escritas de Evans-Pritchard sobre a organização social e o ritual dos Nuer.

Rivers of Sand

O primeiro filme de Robert Gardner na Etiópia, *Rivers of Sand* (1974), é sobre o povo Hamar. Neste filme, Gardner, com a técnica de entrevista com som sincronizado, dá um passo à frente de *The Nuer* e constrói todo o filme em torno de uma mulher Hamar, sentada relaxadamente diante da câmara e que fala longamente sobre sua vida. Ela é muito introspectiva sobre sua própria cultura e se torna, portanto, uma intérprete ideal para nós. Entre as cenas da mulher falando, Gardner usa seqüências da vida dos Hamar, que mais ou menos ilustram o que ela conta.

Outra característica importante de *Rivers of Sand* é a pretensão de seu tema. Ele tenta descrever o papel da mulher na sociedade Hamar. Isto parece ser um tema particularmente não visual. É uma questão de humores, atitudes e normas culturais, e não tão diretamente comportamental como construir casas, trabalhar a terra ou guerrear. Apesar disto, Gardner aceita o desafio, entrecruzando linhas, para a frente e para trás, sobre o tema, construindo nossa percepção do tema através de imagens visuais e de sua narração, assim como das palavras da mulher Hamar. É um filme sem trama central e, portanto, quase sempre torna-se repetitivo. Às vezes, dá saltos simbólicos, como quando corta as imagens do colar de ferro no pescoço de uma menina, para a marca a ferro no pescoço de uma vaca. E isto retém a ambigüidade da realidade, como acontece quando nos contam sobre a dor das chicotadas, mas vemos uma menina sorrir enquanto é submetida ao chicote. Não é um filme fácil de ver ou entender. Mas Gardner tentou aproximar o filme etnográfico dos verdadeiros interesses da antropologia. Isto é, mais antropólogos estão interessados em descrever as atitudes e valores culturais, do que em tentar descrever os procedimentos na guerra ou na construção de casas.

Os novos filmes sobre os Bushmen

Depois de colaborarem em *The Hunters*, Marshall e Gardner haviam seguido diferentes caminhos. O próprio Marshall já não tinha como interesse principal os Bushmen. Ele filmou *Titicut Follies* (1968), uma visão veemente do Asilo de Bridgewater, um manicômio judiciário, para Frederick Wiseman. (Wiseman posteriormente produziu uma série importante de filmes sobre Instituições

americanas: High School, Basic Training, Hospital, Law and Order, e Juvenile Court). Marshall foi sozinho para Pittsburgh, onde fez uma série de filmes policiais.

Entretanto, a metragem dos Bushmen filmada por Marshall era muito importante para ficar ociosa. Na metade da década de 60, foi retomado o trabalho em cima do extenso material relativo aos Bushmen filmado por Marshall. Ele mesmo se envolveu pouco, uma vez que neste período ele havia começado a filmar aspectos da vida americana. Outras pessoas que participaram do novo trabalho sobre os Bushmen foram: Lorna Marshall, Frank Galvin, um montador de cinema e Timothy Asch. Asch havia estudado fotografia com Edward Weston e Minor White e também fizera trabalhos de graduação em antropologia nas Universidades de Harvard e Boston. Asch e os Marshalls montaram um grande estúdio de filmes etnográficos em Somerville, Massachusetts (perto de Cambridge), chamado Documentary Educational Resources/DER Este centro se tornou extraordinariamente produtivo no final dos anos 60 e princípio dos 70. Nele, o grupo Asch-Marshall montou quase vinte outros filmes sobre os Bushmen, sendo cada um deles um curta-metragem sobre um só tema. O primeiro deles foi *N/um Tchai* (1966), sobre a cerimônia do transe dos Bushmen. A filmagem, é claro, havia sido feita dez anos antes. E, embora a cerimônia seja geralmente realizada à noite, os Bushmen apresentaram-na ao amanhecer, quando era possível filmá-la. Acrescentaram sons de tumulto e narração ao filme.

Os realizadores da montagem deram uma solução inovadora ao problema constante de se tornar compreensível um evento complexo, sem recorrer a uma narração explicativa de muitas palavras. Decidiram mostrar a cerimônia duas vezes. Na primeira vez, uma narração explicativa era lida sobre fotografias (still) da ação, enquanto a segunda parte do filme deixava correr a filmagem da cerimônia com sons tumultuosos em bom som sincrônico, mas sem qualquer narração.

Outro filme da nova série sobre os Bushmen, *An Argument about a Marriage*, também usou esta técnica. O filme mostra uma discussão complexa e inflamada entre dois grupos de Bushmen, que surgiu quando uma mulher, que fora abandonada por seu marido e se casara novamente, reconciliou-se com seu primeiro marido e as diversas pessoas envolvidas tentavam fazer valer seus direitos e deveres. A primeira parte do filme apresenta os participantes em fotografias (*still*), enquanto a narração tenta explicar e desenrolar a discussão. A segunda parte do filme reconstitui a querela, com o acalorado som original — na verdade o diálogo, acrescentado posteriormente. Algumas poucas legendas em inglês são utilizadas na segunda parte, para manter a platéia a par da discussão.

Porém, mesmo com a explicação preliminar e as legendas, é quase impossível para o espectador acompanhar a discussão, e, com certeza, não na primeira vez em que se assiste ao filme. A cerimônia do transe em *N/um Tchai* fica compreensível com esta abordagem. Mas, *An Argument about a Marriage* é um dos temas mais difíceis para se fazer um filme. Um filme pode mostrar facilmente como os Bushmen discutem, mas não tão facilmente explicar a discussão em si. Casamento por si só já é um acontecimento complexo, carregado de simbolismos; a discussão sobre o casamento é um exame abstrato e prolixo de suas implicações. Para

que o público realmente compreenda *An Argument*, será necessário ter uma apostila de acompanhamento com detalhes sobre o passado, diagramas de parentesco, e outras informações similares. Em 1974 o DER começou a distribuir apostilas para acompanhar *N/um Tchai* e seus outros filmes. Anteriormente, materiais impressos só acompanhavam os filmes como um evento extraordinário e ocasional, e eram, geralmente, apenas uma ou duas páginas inadequadas. O DER deu um passo importante quando promoveu a produção de adequados manuais completos para acompanhamento, tornando-os parte rotineira na realização de filmes etnográficos.

Como *Rivers of Sand* de Gardner, *An Argument about a Marriage* e mais alguns dos novos filmes sobre os Bushmen estão deliberadamente alargando as limitações do cinema, em termos de habilidade para lidar com comportamentos sociais complexos. Arpoar uma foca, caçar uma girafa ou construir uma casa, tudo isso é muito mais visual e, portanto, muito mais ameno para um tratamento fílmico, do que uma discussão sobre um casamento. A maior parte dos filmes etnográficos se concentraram na tecnologia visual. Mas, embora o estudo da cultura material (ou dos aspectos materiais da cultura) tenha sido parte fundamental nos primórdios da etnografia, agora, a maioria dos etnólogos passam mais tempo pensando sobre eventos mais complexos e menos visuais, como discussões sobre casamentos. O grupo Marshall, e particularmente Timothy Asch, estão tentando algo raro: usar o filme etnográfico para tratar dos principais interesses da antropologia contemporânea.

A evidência impressionante da perspicácia e profundidade da fotografia de John Marshall está no fato de que as filmagens que ele realizou na década de 50 puderam ser eficazmente transformadas em filmes na década de 70. O próximo passo necessário foi dado em 1968, quando Asch começou uma colaboração com Napoleon Chagnon que serve de modelo para o filme etnográfico. Chagnon havia passado dezenove meses fazendo um estudo etnográfico dos Yanomami, no sul da Venezuela. Ele voltou aos Estados Unidos, escreveu seu material para publicação (1968), e então, depois de haver digerido sua compreensão dos Yanomami, retornou com Asch para fazer filmes. O dois combinaram muito bem: Asch, o cineasta com formação em antropologia; Chagnon, o antropólogo que conhecia a cultura e tinha experiência com cinema (durante suas viagens anteriores havia filmado um louvável material sobre os Yanomami). Assim, eles puderam utilizar equipamento com som sincronizado. No verão de 1968, filmaram algumas cenas para *The Feast*, um filme de trinta e nove minutos sobre festas entre aldeias, uma característica importante da vida Yanomami, que Chagnon havia descrito e analisado no quarto capítulo de sua monografia Yanomami (1968:105-117).

The Feast utiliza a mesma abordagem dupla elaborada para *N/um Tchai* e *An Argument about a Marriage*: uma seção introdutória, com fotografias (*still*) e narração descrevendo o passado e os acontecimentos de uma determinada festa, seguindo-se o filme corrido sobre a festa, com legendas em inglês que traduzem as falas da discussão em som sincronizado e outras discussões que acontecem quando os visitantes chegam e discutem com os anfitriões sobre presentes e contra-presentes.

Dois anos depois, Asch e Chagnon fizeram nova parceria, desta vez num projeto muito mais ambicioso, elaborado com o intuito de fazer curtas-metragens, ilustrados com o material sobre os Yanomami, cobrindo uma imensa gama de tópicos estudados nos cursos de introdução à antropologia, desde atividades de subsistência, até mitologia. Esta colaboração apresentou muitos problemas, que Asch descreveu com rara franqueza (1972). A experiência serviu para nos advertir sobre como, mesmo os projetos de filmes etnográficos bem concebidos podem ser afetados por uma quantidade de frustrações advindas do uso de equipamento sofisticado em selvas remotas, problemas de comunicação e diferenças de personalidade. No total, eles filmaram em torno de 78 mil pés de filme e estão se preparando para lançar mais de 40 filmes. Alguns dos mais importantes, como *The Ax Fight* e *A Man Called 'Bee'*, foram lançados tarde demais, e não puderam ser discutidos amplamente neste ensaio.

O movimento francês

Durante a década de 1960, houve uma explosão de filmes etnográficos na França, sob a influência de Jean Rouch, um antropólogo francês tremendamente ativo, que vinha fazendo filmes na África desde 1946, e Luc de Heusch, outro antropólogo francês. Infelizmente tem havido pouco contato e menos troca de idéias entre a França e a América do Norte. A deficiência neste artigo apenas reflete esta deplorável situação. Mas, os pouco filmes etnográficos franceses que alcançaram os Estados Unidos são um testemunho vívido da força do movimento francês, e a publicação dos escritos de Rouch nos Estados Unidos deverá contribuir muito para corrigir nossa ignorância (ver Feld 1974; Rouch 1974).

Em 1960, Jean Rouch estava trabalhando com Edgar Morin, um sociólogo, em *Chronicle of a Summer* (1961). Usando as mais novas câmeras portáteis de 16mm e equipamento de som sincronizado, os cineastas pesquisaram o estado de espírito das pessoas em Paris, num verão em que a Guerra da Argélia dominava suas vidas. Eles não fingiram que usavam câmaras invisíveis e oniscientes. Freqüentemente, um ou outro dos cineastas aparecia na tela, fazendo perguntas ou participando nos debates. Quando a maior parte do filme já havia sido montada, o copião foi mostrado aos participantes. Suas reações com relação a si próprios e aos outros participantes, assim como suas avaliações sobre a veracidade ou falsidade das várias cenas, foram então filmadas. Isto compôs então a segunda parte do filme. A parte final era uma seqüência que acompanhava Rouch e Morin ao caminharem pelos corredores do Musée de l'Homme, avaliando seu próprio filme.

A realidade captada pelo novo som sincronizado, e pela deliberada intrusão dos cineastas, teve um efeito profundo sobre cineastas franceses como Truffaut e Godard. Rouch é considerado o pai do *cinéma vérité* francês, mas teve pouca influência sobre o filme etnográfico. A maior parte dos cineastas que fazem filmes etnográficos tentaram criar a ilusão do presente etnográfico, sem um antropólogo. As possibilidades da abordagem de Rouch são importantes. Não é apenas uma questão de mostrar o antropólogo em uma ou duas cenas, mas construir o filme em torno do inevitável fato de que um antropólogo e um cineasta estão naquele local e estão interagindo com as pessoas e portanto influenciando seu comportamento.

Da mesma forma, a técnica de Rouch de mostrar as pessoas tendo reações à suas próprias imagens ainda não foi estudada de modo sistemático. No conjunto, ao mostrar comportamento, mostrar como foi filmado, e depois discutir sobre seu significado, *Chronicle of a Summer* atinge um notável fechamento, que falta integralmente na maioria dos filmes etnográficos.

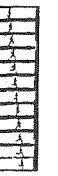
O próprio Rouch fez algumas dezenas de filmes mais obviamente etnográficos. Infelizmente, até bem pouco tempo, esses filmes não podiam ser encontrados nos Estados Unidos, e tiveram pouca influência, mas eles pesquisam de várias maneiras as mesmas abordagens utilizadas em *Chronicle of a Summer.*

Les Maîtres Fous (1955) focaliza em Haouka um ritual de possessão, realizado pelos trabalhadores que vieram do Mali para Accra, então a capital da colônia britânica da Costa do Ouro. O filme abre com tomadas dos trabalhadores nas ruas de Accra. Em seguida, acompanha-os através do ritual de possessão e, ao final, leva-os de volta a seu trabalho em Accra, com cortes em *flashback* para fazer com que nos lembremos visualmente dos mesmos homens que desempenham papéis tão diferentes (como, por exemplo, o homem que fez o papel de general na cerimônia também atua como soldado raso do exército em Accra). A narração é muito pesada, mas complementa diretamente as imagens. Ou seja, não apenas preenche com infor-mações antecedentes ou vagamente relevantes, mas explica o comportamento tumultuado da cerimônia e também dá uma interpretação da cerimônia, como a reconstituição das atitudes e rituais dos oficiais da colônia britânica. Finalmente, a conclusão sugere que o ritual tem um efeito catártico, dando aos nativos a possibilidade de zombar dos ingleses nos domingos, para que possam se submeter de maneira saudável à servidão colonial durante a semana.

Les Maîtres Fous é um filme poderoso e polêmico; talvez seu poder e sua polêmica se originem das mesmas características. Mais do que na maioria dos filmes etnográficos, seu visual e seu som concentram, em vez de dissipar, a atenção dos espectadores. Os participantes do ritual de Haouka são uma visão desconcertante: homens em transe, aparentemente fora de controle, com a boca espumando e bebendo sangue de cachorro. O filme não tenta atenuar esta imagem ou torná-la mais atraente. Ele força o espectador a observar a realidade e depois o conduz a uma compreensão mais profunda. O filme está no extremo oposto da banalidade dos *travelogues*, que mostram todos os homens, mesmo os mais exóticos, da mesma forma. *Les Maîtres Fous* diz que estes homens são diferentes de nós, e nós precisamos compreender o porquê. Um dos conselhos favoritos de Jean Rouch para os que fazem filmes etnográficos é "Conte uma História!". Mas, em *Chronicle of a Summer* e *Les Maîtres Fous* (assim como em outros filmes como *The Lion Hunters*), ele fez muito mais que isso. Usou o filme para analisar a situação. Isto é etnografia.

Série sobre o índio americano: Universidade da Califórnia

A maioria das filmagens etnográficas inclui alguma influência dos cineastas sobre



o comportamento, no interesse do "presente" etnográfico. Por exemplo, durante as filmagens de *Dead Birds*, decidimos não dar aos Dani nem panos vermelhos nem machados de aço, como bens de troca, e Gardner deliberadamente evitou mostrar membros da expedição no filme.

Em certas ocasiões, porém, os cineastas já fizeram recriações de eventos em massa. Na década de 20, tanto Flaherty quanto os filmes de ficção etnográfica o fizeram. Nos anos 50, Samuel A. Barrett, um antropólogo do Departamento de Antropologia da Universidade da Califórnia, em Berkeley, fez uma série de filmes sobre índios da Califórnia (Barrett, 1961). Foi pedido a estes índios que reconstituíssem peculiaridades tão antigas quanto lixiviar bolotas ou fazer um arco com a parte de trás em fibras. Como sempre acontece, algumas das filmagens mais importantes foram realizadas por fora deste projeto — uma cerimônia de cura, durante duas noites, realizada por um Chamã Pomo, Essie Parrish. Dois filmes sobre a segunda noite já foram lançados (*Sucking Doctor* e sua versão mais curta, *Pomo Shaman*), mas os recursos financeiros terminaram antes que pudessem fazer a montagem da primeira noite.

O Projeto Esquimó Netsilik

O mais ambicioso projeto já arquitetado de reconstituição de um filme focalizava os Esquimós Netsilik de Petty Bay, no Canadá. Quando os soviéticos lançaram seu Sputnik em 1958, os Estados Unidos ficaram chocados ao tomar consciência de que tinham se retardado nas ciências exatas. Recursos do governo foram então derramados em quantidade num programa de execução imediata, planejado para melhorar o ensino da ciência em todos os níveis. Mas, poucos anos depois, os cientistas sociais começaram a se preocupar com suas áreas, que estavam sendo negligenciadas. Uma conseqüência disto foi o estabelecimento da Education Services Inc. /ESI — que mais tarde se tornou Educational Development Center — em Cambridge, trazendo recursos intelectuais de Harvard e do MIT, e sendo financiada pela National Science Foundation. Decidiu-se que as ciências sociais poderiam ser melhor representadas nos graus primários pela antropologia, utilizando o exotismo de outras culturas para transmitir conceitos básicos. Planejaram um grande número de unidades curriculares, todas utilizando filmes cuidadosamente preparados. No princípio da década de 60, o ESI fez contratos para numerosos projetos de filmes no Iraque, México, Nova Guiné, Quênia e Canadá.

A única unidade que se completou com sucesso foi sobre os esquimós Netsilik, enfatizando sua adaptação ecológica ao meio ambiente mais extremo. A série sobre os Netsilik foi produzida por Quentin Brown e dois antropólogos, Asen Balikci e Guy Marie de Roussellet, que trabalharam junto às equipes de filmagem no campo. Utilizaram um presente etnográfico de 1919. Os Netsilik que trabalharam no projeto recriaram as roupas e casas, assim como as atividade de subsistência de quarenta anos atrás, resgatando de sua própria memória e de um relatório do antropólogo Knud Rasmussen, que havia visitado a área em 1923 (Balikci e Brown, 1966). Produziram nove filmes de trinta minutos. Cada um deles é uma

longa e profunda visão de um conjunto de atividades associadas a uma estação específica, tais como um dique para pesca ou uma caçada de caribu. Os filmes têm excelente gravação de som natural, mas nenhuma narração ou mesmo legendas. Eles foram elaborados como parte integrante de um pacote pedagógico e são acompanhados de manuais para o professor, livro de exercício do aluno e similares. Os filmes intencionalmente fornecem informações primárias, e os estudantes devem fazer perguntas e, com a ajuda de seus professores, chegar a algumas conclusões. Utilizam nos filmes a técnica de suspense visual, de Flaherty, de maneira muito eficiente. Por exemplo, em *Winter Sea-Ice Camp*, primeira parte, um homem faz uma misteriosa operação, congelando uma cabeleira sobre um osso e colocando-o atravessado sobre um buraco no gelo. Apenas vagarosamente o espectador se dá conta de que esta cabeleira vai se mover quando a foca vier respirar, sinalizando para o caçador que deve jogar a lança dentro do buraco. Devido a seu objetivo pedagógico, os filmes sobre Netsilik se concentram em tecnologia quase excluindo a vida social, e não existe qualquer alusão sobre as práticas religiosas dos esquimós. Os Netsilik há muito foram cristianizados e, talvez, estivessem de má vontade ou fossem incapazes de reconstituir suas práticas pagãs.

Austrália

A mais longa tradição de filmes etnográficos existe na Austrália, onde Spencer filmou pela primeira vez dançarinos aborígines, com uma tosca câmara, em 1904. Mountford na década de 40 e Ian Dunlop e Roger Sandall, nos anos 60 continuaram a gravar rituais aborígines e atividades de subsistência, mas houve pouco avanço nos filmes em termos etnográficos. Quando antropólogos se envolviam no trabalho, eram usados como técnicos de som e assistentes, não como pesquisadores. Recentemente, tem havido um interesse crescente entre os homens aborígines em preservar e proteger a santidade e o sigilo de suas próprias cerimônias. Isto significa uma parada virtual nas publicaçõ·es de descrições e análises de cerimônias, por meios que possam tornar-se acessíveis às mulheres aborígines e homens não iniciados. Atualmente, muitos filmes sobre rituais não podem ser exibidos de maneira alguma na Austrália.

A visão dos nativos

Quando oferecem interpretações de comportamentos, os filmes etnográficos têm geralmente sido negligentes, ao separar os níveis de interpretação: nativo e antropológico. Na etnologia, esta distinção é essencial. Dois recentes projetos têm tentado captar em filme a visão nativa, mas eles escolheram abordagens muito diferentes.

Filmes dos próprios nativos

Sol Worth, um professor de comunicação, e John Adair, um antropólogo, com a assistência de Richard Chalfen (nesta época um estudante de graduação que trabalhava com Worth) conduziram uma experiência em 1966, na qual os índios Navajos faziam filmes sobre sua própria cultura.

Na suposição (Whorf-Sapir) de que a estrutura da língua em certo sentido reflete

ou molda a visão de mundo de quem fala aquela língua, e na suposição de que o filme, como forma de expressão, é de certa maneira análogo à língua, Worth e Adair criaram a hipótese de que filmes feitos por Navajos seriam, em certo sentido fundamental, Navajos.

Cerca de vinte filmes foram feitos por oito Navajos, e dez deles estão sendo distribuídos. Nenhum dos Navajos havia usado uma câmera de cinema antes, e não está claro quanto dos resultados pode ser atribuído à inexperiência e quanto à "maneira de ser Navajo". A maior parte desses cineastas havia visto filmes de Hollywood e de televisão, e um deles era um admirador confesso do cinema francês, mas podemos apenas tecer suposições sobre as implicações de tais influências.

E, aparentemente, ninguém fluente em Navajo havia analisado os dados. Worth e Adair apresentam uma defesa convincente das duas principais influências Navajo. Primeiro, a maioria dos filmes têm longas seqüências de alguém andando. No filme *Navajo Silversmith*, gastaram quinze minutos mostrando o artesão de prata caminhando à procura de material e somente cinco minu-tos dele realmente moldando e dando o acabamento à peça de prata. Este tema da caminhada é muito proeminente nos mitos Navajos.

Também, o costume geral dos Navajo de evitar contato direto do olhar se reflete na ausência generalizada de *closes*, de rosto inteiro, nos filmes Navajos. Mas é claro que, para um não-Navajo, essas características seriam apenas intrigantes, ou nem mesmo percebidas, sem a análise de Worth e Adair. Tradicionalmente, a etnografia sempre acarretou tradução, explicação e análise de uma cultura, no idioma de outra cultura. Se Worth e Adair estiverem corretos, então os filmes Navajos estariam de alguma forma "em Navajo" e, portanto, seriam a matéria-prima para a etnografia, e não a etnografia em si. O aspecto mais valioso do projeto foi levantar a questão da natureza culturalmente específica dos filmes. As implicações disto são de grande importância para os filmes etnográficos. Há uma grande necessidade de se pesquisar mais nesta direção.

[3] *Ofuscação, do inglês "obfuscation": confusão, pasmo, provavelmente causado por perguntas e propostas Zen. (N. da T.)*

Chá japonês

O método de Worth e Adair era dar aos Navajos equipamento de filmagem, o mínimo de instruções ou direção para estimulá-los a fazerem filmes e depois observar se o resultado desses filmes continha algo que parecesse especificamente Navajo.

Donald Rundstrom e Ronald Rundstrom, com a ajuda de Clinton Bergum, tiveram uma abordagem muito diferente em *The Path*, um filme sobre a cerimônia japonesa do chá. Após um longo e profundo estudo da cerimônia do chá e sua filosofia, eles planejaram um filme não apenas para retratá-la, mas para incorporar os princípios estéticos nas tomadas e seqüências. Fizeram uma tentativa, bem estudada, para mostrar a cerimônia do chá não apenas através da descrição visual, mas também na própria estrutura do filme. Os Rundstroms se preocuparam especialmente em mostrar o equilíbrio Yin-Yang dos opostos e como se lida com a energia, ou o fluxo de energia. O filme é uma mistura de explanação etnográfica e matérias-primas quase inacessíveis. Mostra o avanço de uma cerimônia do chá, quando duas mulheres

caminham por um jardim e entram na casa de chá, onde sua anfitriã serve o chá. As eventuais narrações fornecem palavras explicativas, ensinamentos ou ofuscação Zen[3] de famosos mestres do chá. Por outro lado, os cineastas não tentaram indicar, com a narração, os motivos estruturais mais profundos e sutis. Eles tentaram resolver este problema preparando um guia etnográfico de acompanhamento para o filme, que descreve em detalhe a história da cerimônia do chá japonesa e os princípios estéticos de "do", o caminho, além de contar como o filme foi feito (Rundstrom, Rundstrom e Bergum, 1973).

Institucionalização nos EUA

A partir de 1963, o ano em que apareceu *Dead Birds*, e durante toda aquela década, os filmes etnográficos tomaram parte no rico crescimento das ciências sociais e tornaram-se institucionalizados e burocratizados. No verão de 1964, houve uma conferência na Universidade da Califórnia, em Berkeley, sobre cinema e antropologia. Mas, até 1965, não havia ainda programas, publicações ou reuniões regulares sobre filmes etnográficos. Nos anos que se seguiram muita coisa aconteceu. Estabeleceu-se o Programa de Filmes Etnográficos (Pief), que cresceu lentamente, e, em 1973, sob a liderança de Jay Ruby, transformou-se na Society for the Anthropology of Visual Communication / Savicom, uma organização incorporada sob a égide da American Anthropological Association (AAA); um catálogo de filmes, *Films for Anthropological Teaching*, que teve início em 1966, com listagens de menos de cem filmes e distribuído pelo escritório de Robert Gardner em Harvard e, em 1972, estava em quinta edição, com quase quinhentos filmes, sendo distribuído pela Associação Americana de Antropologia em Washington, D.C. O Boletim do Pief começou com Jay Ruby e Carroll Williams in 1969, continuou como o boletim da Savicom e depois foi incorporado ao *Anthropology Newsletter*, da AAA. Desde 1972, um outro boletim, *Media Anthropologist*, editado por C.A. Jones, foi publicado pelo Prince George Community College; e, em 1974, a Savicom começou uma série de publicações mais formais sob a editoria de Sol Worth. Desde 1966, sessões de filmes etnográficos têm sido apresentadas regularmente nos encontros anuais da AAA e, em 1969, Jay Ruby iniciou a Conferência de Antropologia Visual, realizando-se anualmente, na Temple University, na Filadélfia. Tem havido programas formais de filmes etnográficos na Universidade da Califórnia em Los Angeles, Universidade de Temple e no campus de Chicago da Universidade de Illinois, na Universidade do Estado da Califórnia, em São Francisco; e, no verão de 1972, o Summer Institute in Visual Anthropology se realizou em Santa Fé, Novo México. O National Anthropological Film Center se estabeleceu no Smithsonian Institution, sob a direção de E. Richard Sorenson; e desde 1965, a publicação American Anthropologist tem reproduzido críticas sobre filmes etnográficos, primeiro sob a editoria de Gordon Gibson e, em seguida, de Timothy Asch.

Junto com esta notável azáfama de atividades, e presumivelmente motivada, em grande parte, por elas, houve um aumento extraordinário no ritmo da produção de filmes etnográficos, muitos dos quais com uma abordagem mais etnográfica.

A inovação no filme etnográfico (1955-1985)

Peter Loizos

Filmes documentários

Os filmes etnográficos são um subgrupo dos filmes documentários em geral. Quais são as implicações disto? Em primeiro lugar, os antropólogos não devem permitir que seus interesses se restrinjam à cultura-de-gueto dos chamados "filmes etnográficos", e sim aceitar que a questão sobre quão adequadamente o filme apresenta (e na linguagem pós-moderna, re-presenta) algum lugar no mundo tem sido discutida desde o nascimento do cine-câmera. Desde os primórdios da história do cinema discute-se continuamente as diferenças entre filmes documentários e filmes obviamente de ficção; os primeiros entusiastas do documentário, como Grierson e Rotha, argumentaram com veemência sobre a existência de diferenças fundamentais entre os dois cinemas, atribuindo ao documentário uma verdade maior e, conseqüentemente, um caráter moral superior. Mais recentemente, conforme Nichols (1991) argumentou, a discussão mudou de rumo, e muitos autores têm enfatizado elementos em documentários que se assemelham a filmes de ficção — o uso da narrativa de suspense e fechamento, e de continuidade na filmagem e na montagem, sendo estas as mais óbvias. Há o sentido de complementaridade, no qual os filmes de ficção se empenham em imitar o real, o estilo naturalista que muitos documentários alcançam, como um subproduto da tentativa de filmar pessoas comuns executando atividades comuns, com o mínimo de interferência possível. Existem dezenas de formas de filmagem para se criar o "clima" de documentário — granulado, artificialmente danificado, ou imagens apagadas sugerindo antigüidade, ou provenientes de um cinejornal, som de má qualidade, movimentos de câmera incertos, enquadramento não-horizontal, uma câmara que treme depois de uma explosão, uma aparente interrupção vinda de fora da narrativa do filme. A lista de formas através das quais se imitou o realismo do documentário no cinema, entre 1950 e o presente momento, é muito longa e, em termos de futuro, é potencialmente sem fim (Young, 1975).

Em 1960, o antropólogo e cineasta Jean Rouch, e Edgar Morin, sociólogo e cineasta, fizeram um documentário pioneiro *Chronique d'un été*, que irei discutir em outra oportunidade. No final do filme, os protagonistas — que não eram atores — assistiam a entrevistas filmadas anteriormente, nas quais eles apareciam e debatiam algumas questões como: por que alguns deles não haviam sido afetados pela câmera, e outros atuavam de forma mais consciente diante dela; até que ponto o que tinha sido revelado ali havia sido incentivado e extraído pelos cineastas?; em que sentido o filme seria uma "verdade-cinematográfica" (i.e. a verdade-via-cinema) como Rouch e Morin

desejaram, e de que forma seria algo mais próximo de uma ficção-do-filme ou um filme de ficção? Eles não conseguiram chegar a um acordo. O filme termina com os cineastas discutindo esta questão e concluindo que provavelmente eles agora estariam 'em apuros' (*dans le bain*).

Em 1978, Brian Winston conscientemente reproduziu este pensamento num artigo chamado "Documentário: eu acho que estamos em apuros". Um resumo do artigo afirmava: "A linha entre filme documentário e de ficção é tênue. Ambos são criados através de montagem e seleção. Com sagacidade ou sem sagacidade, ambos incorporam um ponto de vista."

O problema, então, é o difícil relacionamento entre os vários elementos: primeiro, a situação do mundo real, ou seja, o que quer que se passe diante da câmera (o 'acontecimento pró-fílmico' no jargão da teoria do cinema); segundo, os filmes, como documentos ou textos, carregando as marcas de sua construção; terceiro, as ideologias e os interesses de seus marcadores; e quarto, as ideologias e interesses que influenciam a maneira como seu público os vêem (MacDougall, 1978; Nichols, 1991).

Em tempos passados, os cineastas podem ter desejado que um bom filme documentário fosse um registro exato de uma situação do mundo real, mas agora a maioria deles tem apenas a certeza de que tal afirmação não pode ser defendida com facilidade, e aqui estes se unem em perplexidade aos etnógrafos. Tanto os filmes quanto a etnografia estão cada vez mais sendo compreendidos como textos provisórios, sugerindo realidades contestadas e plurais, e um dos temas deste trabalho é sobre a perda da inocência teórica e epistemológica que ocorreu no período em estudo.

Na sua fase mais recente de preocupação com a natureza do documentário, um dos principais teóricos, Nichols (1991), fez uma revisão de sua posição anterior e argumentou que, apesar dos tipos de similaridades que acabamos de mencionar, restam diferenças ainda mais importantes entre ficção e documentário. Embora alguns filmes de ficção, particularmente os de caráter realista, procurem nos envolver criando um mundo imaginário que é suficientemente igual ao mundo que nós (pensamos que) conhecemos, eles se relacionam ao mundo histórico (real) somente de forma oblíqua e metafórica.

Os documentários, entretanto, apesar de não poderem ser simples cópias-carbono, sem intermediários, dos acontecimentos do mundo-real, em nível de imagens (e do potencial de comprovação destas imagens) mantêm o que Nichols chamou de *indexical stickiness*: eles representam coisas que aconteceram em frente à câmara e ao alcance dos microfones. Estes sons e imagens são representações, realidades de segunda ordem, e não os acontecimentos de primeira ordem, originais[1] e não carregam garantias de seus próprios valores-verdades (1991, p. 153). Mas, Nichols insiste: "Os documentários, então, não diferem das ficções em sua estruturação como textos, mas nas representações que realizam. No coração do documentário existe menos *estória* e seu mundo imáginário, do que *argumento* sobre o mundo histórico" (1991).

1 Podem existir, é claro, verdadeiros dilemas no "mundo real". Será este um autêntico Rembrandt ou uma falsificação? Hitler teria morrido realmente no depósito de combustível de Berlim, ou seria um de seus "dublês"? Isto é um oásis ou uma miragem?

Filmes documentários etnográficos

O campo do documentário é vasto, e, se por um lado todos os filmes etnográficos são de certa forma documentários, somente uma minoria dos documentários procura se apresentar à academia como filmes etnográficos. É perfeitamente plausível tratar um amplo espectro de documentários sobre a humanidade em qualquer cultura do mundo como algo que tem valor para os antropólogos, e quanto aos filmes de ficção (dos filmes de faroeste americanos e dramas de detetives aos estudos de Ozu sobre a vida familiar dos japoneses) é igualmente plausível que sejam tratados como fontes para análises culturais. Mas eu escolhi não jogar minha rede de forma tão abrangente embora saiba ser impossível delimitar o assunto de forma a satisfazer os interesses de todas as partes.

Timothy Asch.

Já existem posicionamentos bem claros sobre do que distingue o subgrupo dos "filmes etnográficos" da classe mais ampla dos "documentários". Jay Ruby (1975) propôs que os primeiros deveriam satisfazer a quatro critérios: deveriam ser filmes sobre culturas integrais ou sobre partes (passíveis de serem definidas) de culturas; ser informados por explícitas ou implícitas teorias de cultura; ser explícitos sobre os métodos de pesquisa e filmagem empregados; e utilizar um léxico nitidamente antropológico. Numa monografia cuidadosamente argumentada, Karl Heider (1976) defendeu um caso similar, acrescentando a importante sugestão de que os filmes etnográficos mais satisfatórios são aqueles que revelam "corpos integrais e povos integrais, em ações integrais", uma sugestão que aponta para uma filmagem em contextos bem estabelecidos, e para a produção de filmes-documento, informativos, e com alguma fidelidade aos acontecimentos do mundo-real. Tanto Heider como Ruby exigem uma contribuição significativa de pesquisa antropológica para se fazer um filme etnográfico, e não incluiriam nestes termos um filme documentário bem elaborado simplesmente por ser "sobre um povo", uma visão freqüentemente proposta por documentaristas ansiosos para terem seus filmes aceitos, por uma razão ou por outra, como "etnográficos" ou "antropológicos". Ruby e Heider insistem que a antropologia, muito mais do que "um interessado envolvimento com outras culturas": é uma *disciplina* intelectual. Além disso, eles estão perfeitamente conscientes das possíveis confusões que podem ocorrer quando as convenções dos filmes de ficção intrometem-se nas tentativas de se documentar culturas.

Para Heider, tanto o *close-up*, quanto a introdução de sons gravados em outros momentos ou lugares, diferentes das imagens tomadas, podem enfraquecer a autoridade de um filme etnográfico. (Para mais discussões sobre estas questões, vide especialmente Young, 1975, Collier, 1988, Hockings, 1988, e Banks, 1992.)

Essas propostas não significam teorizar em vão, pois há diversos contextos nos quais a questão da classificação torna-se virtualmente importante. No início da produção, há o problema de se levantar dinheiro de fontes específicas, para um filme com um determinado propósito. Um filme para documentar uma pesquisa antropológica, que também poderá ser usado no ensino escolar ou universitário, requer uma justificativa diferente daquela de um filme planejado para o público de "cinema experimental", ou para distribuição na televisão. E, embora alguns cineastas empresariais argumentem que fazem filmes com um apelo mais geral, ou mesmo universal, os financiadores ou doadores podem não ser persuadidos por tais alegações. Uma vez terminados, esses filmes podem ser inscritos em um dos cerca de doze festivais de filmes etnográficos que acontecem por ano (Henley, 1989) e aí, o problema cai na mão dos juízes e selecionadores, que primeiro terão de estabelecer regras para a aceitação, e posteriormente para a excelência comparativa. Após tais julgamentos, eu posso garantir ao leitor que os debates são intensos, apelando-se para padrões iguais aos que acabamos de mencionar, mas que são considerados convencionais pelos participantes, e não objetivos. Depois disso, está a questão da venda do filme para instituições educativas, onde, uma vez mais, os recursos são escassos e, portanto, a qualificação e a autoridade intelectual têm que ser debatidas.

Este trabalho não pretende contribuir formalmente para as discussões sobre as fronteiras que podem separar os "filmes etnográficos" dos outros. No meu entender, todos os critérios formais (não importando quão razoáveis sejam) farão emergir outros problemas de decisão, de forma que eles são mais úteis como diretrizes do que como regras ou preceitos. Acho que as propostas de Ruby e Heider são úteis como linhas gerais, mas minha função aqui é a de interpretá-las de maneira mais solta do que os próprios autores poderiam fazer e do que Rollwagen (1988) já fez. Eu discuto os pontos fortes e fracos dos filmes selecionados, em termos antropológicos, e minha interpretação das diretrizes pode ser extraída de minha prática analítica, mas pouco se ganharia caso eu oferecesse diretrizes mais amplas ao leitor. Entretanto, uma vez que está claro que poucos dentre os filmes discutidos foram feitos sem nenhuma participação direta de um antropólogo, eu argumentaria que mesmo esses poucos geralmente tinham informação significativa sobre a disciplina.

Realismo

"Realismo" é um termo empregado em muitos campos, inclusive em filosofia, diplomacia, artes visuais e literatura. Também está começando a ser utilizado na discussão dos escritos etnográficos (Marcus e Cushman, 1982). No filme documentário isto implica em quatro principais atitudes. Primeiro, sugere um desejo de mostrar o mundo social como ele é, para conseguir a fidelidade das vidas como são vividas. Segundo, subentende uma abertura para a totalidade das experiências humanas: nenhuma exclusão

pode ser permitida, não importando o quanto nos perturbem suas implicações, e os mendigos competem com burgueses e bispos como sujeitos igualmente autênticos. Terceiro, o realismo envolve um mundo que possui um *status* epistemológico que em princípio é explícito, e que pode ser descrito com certa precisão. Seu mundo é conhecível e pode ser filmado. Ele se opõe às sugestões de que o mundo é ilusão, ou um ciclo repetitivo, ou inefável, fugidio, evanescente. Quarto, o realismo documental tentou recentemente evitar gêneros ficcionais, do palco ou do cinema, tais como o romance e a comédia, que favorecem os finais felizes, assim como os encontros dramatizados entre o Bem e o Mal, perseguições de suspense e similares. Ainda mais recentemente, ele tentou se livrar dos estilos de montagem que implicavam uma continuidade sem emendas, que ocorre quando atores desempenham diálogos sob o controle de tomada-por-tomada de um diretor.

Na visão de Nichols, o realismo serve para se fazer um argumento sobre o mundo histórico convincente: "O realismo se constrói sobre a apresentação das coisas como elas parecem ser aos olhos e ouvidos na vida cotidiana. A câmera e o gravador de som são bem adequados para esta tarefa, uma vez que — com a luz certa, a distância, o ângulo, as lentes e a colocação — uma imagem (ou som gravado) pode fazer tudo parecer muito semelhante ao que um típico observador pode ter observado do mesmo acontecimento. O realismo apresenta a vida, a vida como é vivida e observada" (1991). E pouco depois ele acrescenta: "O realismo documental não é apenas um estilo, mas também um código profissional, uma ética e um ritual." (1991). Contudo, para que o leitor não pense que este argumento sugere um atestado de saúde etnográfica para o realismo, eu deveria mostrar que ele vê muitas filmagens *pornográficas* como tendo pretensões realistas, e provocativamente dá a entender que estas filmagens compartilham certas características formais com as filmagens etnográficas! Além do mais, a tendência primordial de muitas representações realistas é a de persuadir-nos de que os temas são epistemologicamente evidentes, uma visão que Nichols está se esforçando para negar. A questão dos filmes etnográficos é que, similarmente aos textos de filmes documentários, eles constantemente enfrentam os problemas do realismo: ou eles têm que ceder aos estilos e códigos realistas, ou, de uma forma ou de outra, têm que modificá-los, questioná-los ou subvertê-los. É por esta razão que o termo realismo aparece freqüentemente nestas páginas.

Inovações

Este trabalho revê trinta anos de intensas inovações na realização de filmes etnográficos, através da análise de vários filmes importantes. Muitos deles foram premiados em festivais internacionais, tiveram suas críticas publicadas em revistas de antropologia e foram colocados em filmotecas acadêmicas, de forma que já alcançaram reconhecimento e distinção. Meu objetivo é estudar as bases de tais distinções.

As inovações são identificadas em quatro aspectos específicos da realização de um filme, que aqui estarão analiticamente separados, mas que na realidade da produção são bastante interdependentes e podem, por

vezes, parecer inseparáveis. Primeiro, houve o desenvolvimento facilitador da *tecnologia de produção*: a gravação de som e imagem se tornou mais fácil de ser executada e a qualidade de ambos também melhorou. Ao mesmo tempo, as legendas se tornaram mais fáceis de usar, de maneira que a tradução dos diálogos ficou mais prática. Segundo, os *temas* tornaram-se consideravelmente mais diversificados, em resposta às mudanças na ênfase teórica e à percepção das legítimas tarefas dos etnógrafos modernos. Terceiro, as *estratégias de argumento* utilizadas pelos cineastas aumentaram seu alcance, de maneira que agora os filmes estão integrando diversos tipos de representação (Nichols, 1991) de forma sutil e persuasiva. Quarto, a *autenticação etnográfica* dos filmes foi intensificada através da elaboração de apostilas para estudo e outros recursos de contextualização e classificação explícita, empregados no *software support* (apoio da informática) dos próprios filmes. Os filmes não são mais necessariamente criações de uma única pessoa. (Loizos, 1991, 1992). Irei discutir cada um desses campos de inovação.

Embora os cine-câmeras tenham sido levados a muitas culturas longe da Europa e da América, bem no começo da história do cinema (De Brigard, 1975), até 1960, a produção de filmes etnográficos era fundamentalmente moldada pela dificuldade de se gravar as vozes espontaneamente em qualquer lugar, exceto no contexto artificial de um estúdio de som. As conversas comuns de pessoas trabalhando ou brincando não podiam ser gravadas sem que se importasse um equipamento de gravação de som muito pesado e que inevitavelmente distrairia a atenção das pessoas, de modo que, na prática, houve poucas tentativas de fazê-lo desta forma. Desenvolveram então maneiras engenhosas de se lidar com o conseqüente mutismo das pessoas filmadas, mas, na maioria dos casos, a solução adotada foi a do uso da voz de um(a) narrador(a) ou comentarista para preencher a estrutura conceitual, apoiada por música e efeitos sonoros. A partir de 1960, as mudanças tecnológicas na câmera e no gravador de som permitiram a gravação simultânea de imagem e fala, realizada por uma ou duas pessoas, utilizando um equipamento tão leve que podia ser carregado manualmente e era conhecida coloquialmente como filmagem com som sincronizado. Os sujeitos falantes podiam agora ser seguidos e filmados em contextos relativamente informais e espontâneos e, um pouco mais tarde, quando suas falas podiam ser traduzidas para outra língua por meio das legendas, qualquer pessoa, não importando quão obscura fosse sua língua, podia "falar para" pessoas que nunca haviam visto e que jamais aprenderiam seu idioma. O impacto de tais mudanças foi profundo. À medida que os microfones direcionais se tornavam mais sensíveis, as filmagens podiam ser mais discretas e menos intrusas, o que, por sua vez, significava que as pessoas podiam ser filmadas de maneiras diferentes, permitindo que elas prestassem menos atenção ao processo de filmagem. Esses avanços viriam a favorecer mudanças radicais na construção do filme, assim como nos seus temas.

Surgiram também outras modificações técnicas. O filme 16mm em cor ficou mais barato e atrativo o bastante para tornar-se o substituto efetivo da fotografia de cinema em preto e branco, o que trouxe benefícios, especialmente ao reproduzir a vida cotidiana dos povos no campo, permitindo que o primeiro plano e o plano de fundo ficassem

mais nitidamente separados, de forma a apresentar imagens com mais clareza e visualmente memoráveis. Os estoques de filmes se tornaram mais rápidos em sensibilidade, possibilitando a realização de filmagens em contextos onde a pouca iluminação teria impedido tais tomadas — dentro de casas e barracos, nas florestas, na penumbra, de noite. As baterias recarregáveis com energia solar proporcionaram ainda maior capacidade para filmar com pouca luz. Consideramos que isto, junto com o avanço das filmagens com equipamento manual de som sincronizado, resultou em mudanças que permitiram que se filmasse onde antes não se poderia fazê-lo, e que essas filmagens fossem de tal modo que levasse as pessoas filmadas a parecerem relaxadas e raramente afetadas por aquele processo. Em dez anos, de 1960 a 1970, a verossimilhança do filme etnográfico novamente avançou quase tanto quanto avançara desde a invenção do cine-câmera.

Mas a filmagem sonora em 16mm exigia especialistas em diversas artes e profissões, além de acesso a equipamento caro e orçamentos relativamente altos. Portanto, embora os realizadores de filmes para televisão pudessem comandar os novos recursos técnicos de que precisavam, somente um pequeno número de pessoas, que trabalhavam a serviço dos acadêmicos na universidade, puderam desenvolver esse meio de comunicação. Esta restrição mudou com a difusão do vídeo portátil de baixa fidelidade, pois um só indivíduo, com um pequeno treinamento, pode agora fazer uma gravação de som/imagem, primária e rápida, de um evento que dure várias horas, por um custo muito baixo. Liberada da dupla restrição de um meio de comunicação de alto custo e alta especialização, a gravação em vídeo possibilitou a entrada de novos grupos na área de produção. Não se trata da filmagem de alta qualidade ter sido diminuída em sua especialização, mas o fato de o vídeo oferecer uma alternativa acessível para que as pessoas pudessem registrar um acontecimento, um contrato, ou um testemunho, de forma suficientemente boa para ser aceita como prova num tribunal, ou como ilustração numa sala de aula.

A segunda área de inovação importante foram os temas dos filmes etnográficos. Os primeiros filmes tendiam a focalizar rituais, freqüentemente mostrados como pequenos fragmentos, ou misturavam cenas do cotidiano com temas épicos e românticos de pessoas lutando contra a natureza. Porém, a partir do final da década de 1950, auxiliados pela nova flexibilidade técnica e as mudanças na teoria antropológica, o espectro de temas considerados apropriados para cinema se expandiu, assim como a profundidade com que se tratavam os sujeitos. Importantes filmes foram dedicados a uma atividade específica, e um único grupo cultural pôde ser o tema de uma coleção completa de filmes. No espaço ocupado anteriormente pelo ritual como tema favorito, foi possível uma expansão para um campo mais abrangente da experiência religiosa. O ímpeto do neomarxismo permitiu que questões como a dominação política e o impacto da economia de mercado nas sociedades de pequena escala, se tornassem temas aceitáveis. O feminismo tornou as análises das relações de gênero atraentes, e também criou uma demanda por filmes sobre subculturas de mulheres e sua vida pessoal; o coletivismo clássico de Durkheim, e funcionalista, cedeu lugar ao ator social estrategista, que enfrenta

dilemas e decisões, um sujeito para quem o filme — forte, tanto no específico quanto no concreto — é, de forma inerente, bastante adequado. Assim como os escritos sobre etnografia dos anos 1970 pareciam buscar experiências na forma, como parte de um debate mais amplo sobre a própria natureza do etnográfico (Marcus e Fisher, 1986), também os cineastas antropo-lógicos experimentavam, expandindo o campo de ação dos legítimos temas de filmes.

A terceira área de inovação incluía a construção textual de argumentos — como os filmes tratavam seu público, e o aumento do número de "vozes" dentro de um filme etnográfico, nas sutilezas de suas harmonias, ou na aspereza de suas discordâncias. Antes dos filmes poderem apresentar falas espontâneas, a voz autoritária e especializada do comentário era o recurso conceitual mais comum, através do qual um filme etnográfico se dirigia à sua audiência.

Observando a impessoalidade e o aparente afastamento ou 'distância', alguns críticos, como Young (1975), argumentaram que as vozes dos comentários eram 'coloniais', ou pior ainda, 'a voz de Deus', que tudo vê e tudo sabe. Porém, quando a fala espontânea pôde ser gravada e traduzida pelas legendas, o monopólio de Deus acabou e o som da voz das pessoas nos documentários etnográficos era imediatamente refrescante. Isto não foi exatamente um avanço técnico, porque o cinema comercial já usava legendas há muitos anos, antes que estas penetrassem o setor de 16mm dos filmes etnográficos. Isto se devia, em parte, ao alto custo e relativa falta de especialistas para legendar, e por outra parte, também a uma mentalidade que precisava mudar.

Como os filmes sempre foram de uma área de alto custo e alta tecnologia, é fácil confundir o significado da "mudança de endereço" para os métodos de pesquisa antropológica. Os pesquisadores de campo sempre confiaram no que seus informantes diziam para produzir suas monografias, mas alguns deles escreviam de forma mais abstrata e impessoal do que outros. Malinowski estimulou seus alunos a deixarem seus informantes falarem em monografias profissionais e, alguns autores, como Firth em *We, the Tikopia* (1936), usaram estes recursos de apresentação com muita eficiência. Porém, conforme mencionei anteriormente, muitos antropólogos tinham a tendência de deixar seus informantes de fora dos textos, como foi recentemente observado (Marcus e Cushman 1982). Quando os informantes começaram a falar nos filmes etnográficos dos anos 60, ao nível de apresentação textual, os cineastas estavam passando à frente dos que escreviam monografias. Mas, o impacto no público — para quem aparentemente a fala era dirigida de forma direta — foi poderoso, e filmes etnográficos de alta qualidade, na televisão, começaram a motivar os jovens ao estudo da antropologia, pelo menos na Inglaterra.

A questão sobre quais vozes se dirigem a nós, de maneira mais audível, num filme etnográfico, também é influenciada por políticas de produção muito pessoais e gerais. O pioneiro Robert Flaherty mereceu crédito pelo importante método de mostrar o material recentemente filmado para seus informantes Inuit, porém, seu admirador francês Jean Rouch levou este procedimento e suas implicações muito mais adiante, não apenas mostrando o filme para seus "sujeitos" comentarem, mas, envolvendo-os ativamente,

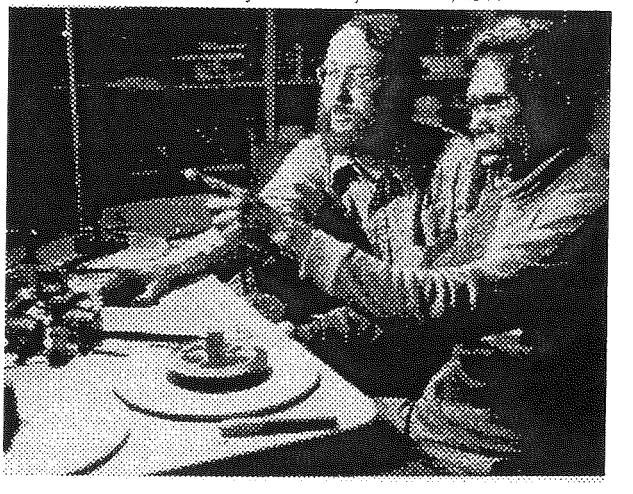
primeiro na criação de narrativas e posteriormente como co-criadores de filmes improvisados (Feld, 1989; Stoller, 1992). Houve uma série de experiências de colaboração durante as décadas de 1970 e 1980 e, agora, já está se tornando fora de moda ser um cineasta que realiza filmes etnográficos sem algum nível de parceria com os "sujeitos" do filme.

Quando se acrescenta o uso da nova tecnologia de vídeo às questões de voz, tratamento dado ao público, argumento, colaboração e autoria, o resultado lógico será um filme "feito pelas próprias pessoas". Quando grupos locais fazem filmes para transmitir um ponto de vista, desde um caso de direitos sobre a terra, até um tema relativo à sobrevivência cultural, então, surgem duas questões óbvias que não são tratadas neste trabalho: acesso à distribuição (especialmente sinais aéreos de televisão), e a aceitação destes filmes em outros contextos. Na Austrália, América do Norte e do Sul, atualmente, grupos locais estão realizando todo tipo de filmes em vídeo, alguns dos quais falam de forma tão direta e autoritária quanto os comentaristas "coloniais" do passado, porém, na busca de interesses muito diferentes. Nem todos esses filmes serão aceitos por antropólogos profissionais como analiticamente "etnográficos", mas a maioria deles (senão todos) será bem recebida como documentos etnográficos contemporâneos. Os acadêmicos terão que identificar os interesses e tendências destes documentos, da mesma maneira como fariam com qualquer outro documento, e como fazem agora alguns de seus antigos informantes ao avaliarem as monografias dos antropólogos.

A quarta área de inovação pode ser denominada como autenticação etnográfica, e isto para mim inclui uma combinação de diversos elementos. Os pioneiros, como John Marshall e Timothy Asch, trabalharam duro para que seus filmes fossem não apenas úteis para estudantes, mas eticamente responsáveis, preparando apostilas detalhadas para suas aulas. Outros cineastas publicaram relatos explicando como seus filmes haviam sido feitos ou como os filmes haviam afetado seus "sujeitos", o que possibilitou uma avaliação crítica mais bem informada destes filmes.

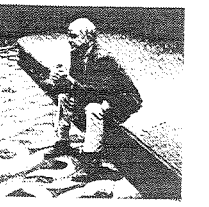
Alguns antropólogos publicaram livros e artigos que cobrem uma área similar àquela com que se lida em filmes. Em cada caso, a existência das fontes escritas possibilita uma maior contextualização e amplificação do material filmado. Paralelamente a estas inovações, estão aquelas relativas ao "interior"

David MacDougall e Thomas Woody Minipiri montando o filme Good-bye Old Man, *1977.*



de um filme terminado, a que me refiro como os recursos de apresentação, a partir do título principal do filme em diante e que vão dar apoio e tornar as imagens e a trilha sonora mais compreensíveis.

Estes recursos podem ser pensados como os procedimentos de classificação explícita num filme, determinando inclusive até que ponto os "sujeitos" do filme são identificados pelo nome, assim como o tempo e lugar em que se passa, de modo a tornar o filme um documento histórico mais explícito. Existe uma questão óbvia: assim como as anotações de campo e as monografias antropológicas são parte de um registro histórico, também faz parte o material etnográfico filmado, desde o momento em que a câmera pára de rodar. Entretanto, como sabem todos os historiadores, a utilidade dos documentos depende parcialmente do quanto este material pode ser identificado com precisão. Os filmes do período 1955-85 demonstraram tendências graduais e díspares porém importantes, em direção à maior classificação explícita, e a referência reflexiva ao próprio processo de filmagem dentro do texto de um filme, é um valioso exemplo.



ENTREVISTA

JEAN ROUCH, 54 anos sem tripé

concedida a Jean-Paul Colleyn[1]

Jean Rouch é incontestavelmente um dos mestres, senão o grande mestre (ou não seria o grande bruxo?) do cinema etnográfico. Já contou sua experiência várias vezes.

Jean-Paul Colleyn o levou, nesta entrevista, a contar passagens de sua vida ainda desconhecidas do grande público.

[1] *Entrevista publicada em* CinemAction, *n. 64, 1992.*

[2] *Yubri e Diapaga são dois povoados do Níger.*

Jean Rouch, faz quanto tempo que você filma sem tripé?

Desde que o tripé caiu na correnteza de um rio do Níger, há alguns quilômetros da nascente, em 1946. Já faz um bom tempo: 54 anos sem tripé! Mas usei tripé, não dá para negar! Usei um que logo abandonei: tinha trazido da Austrália com "cabeça giratória" Miller e o utilizava com a câmera Eclair. Fiz um filme com o amigo Michel Cartry sobre as festas das chefias de um povoado *gourmantché*, em Yubri, ao lado de Diapaga.[2] O resultado ficou esquisito, pois o tripé me forçava a um ponto de vista único e eu *zoomava* como o diabo! Acabou que nunca mostrei esse filme. Ele está lá, é bem bonito mas nunca o montei. Assim, acabei abandonando este pequeno tripé.

Então o famoso artigo "O Sudário do chefe", seria ilustrado com algumas imagens?

É verdade. Com a dança do chefe durante o sacrifício de um carneiro. Era bem bonito. Mas temos o inconveniente de um ponto de vista único. Para citar um outro clássico, é um pouco a censura que eu fazia a Timothy Asch em *The Ax Fight:* ele estava com Napoleon Chagnon, acabavam de chegar e, de repente, ficaram surpresos com o conflito; os índios lutavam com machado. Timothy estava com um tripé na cabana que lhes haviam cedido: o resultado ficou marcado pelos efeitos do *zoom* e de um ponto de vista único. O ponto de vista único, veja bem, pode ser defendido e pode mesmo ser a qualidade deste filme, mas gostaríamos também de estar mais próximo das pessoas. Será que adotaram este ponto de vista inconscientemente, para não se aproximar e evitar tomar partido?

Nesse caso, com o tripé, mudar a câmera de lugar depois que você faz uma escolha se torna um problema: é pesada e cria-se uma ruptura em pleno evento. É tão irritante para quem está sendo filmado quanto para quem filma. Manejar a câmera é um modo de penetrar em qualquer coisa. O *zoom* não substituirá jamais um *travelling*. Um *travelling* no eixo ou lateral, é uma forma de descobrir o mundo. Os Lumière compreenderam isto desde o início, colocando a câmera num barquinho de Veneza, num trem na estação de La Ciotat. Esta descoberta do mundo em movimento, este movimento do aparelho, é um dos elementos essenciais da câmera de reportagem.

O movimento evidentemente traz implicações quanto à montagem. Você prefere seguir, acompanhar o movimento ou cortá-lo em tomadas separadas?

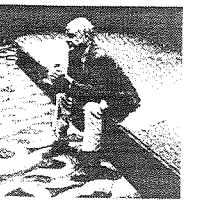
A gente caiu muito rapidamente naquilo que se chamou de plano-seqüência, que é o sonho quase inesperado: temos quase dez minutos numa bobina, e temos então que contar uma história em dez minutos, o que não é nada fácil. Eu só consegui isso uma vez, num culto de possessão que se chama *Les tambours d'avant, Tourou et Biti*. Neste filme, eu estava apressado, pois iria anoitecer, se não fosse isso, não teria feito. Meu técnico de som, Moussa Amidou, me disse: "a noite vai chegar, é preciso filmar alguma coisa, pois são tambores que vão desaparecer, não houve possessão mas não faz mal, vamos registrar a música assim mesmo". Eu comecei a filmar neste momento e a possessão aconteceu justo com aquele que estava entrando em transe. Isto me trouxe enormes problemas. Imagine um câmera que, no espaço da dança, durante um ritual, segue com uma objetiva de 10mm, ou seja, muito próximo, de alguém que pode ser um "cavalo". Há nisto uma espécie de coreografia inspirada no fato de que eu sabia só ter dez minutos, e tentava não tropeçar em nenhuma pedra, senão seria necessário recomeçar tudo novamente e eu não poderia.

Não seria um pouco um exercício de estilo?

Um pouco, talvez porque introduzi uma narração subjetiva. Fiz isso para assinalar um ponto importante: o papel da câmera num ritual como este. Quem sabe a câmera tenha desempenhado um papel de catalisador, acelerando uma crise que era latente?

Desempenhando de alguma forma um papel comparável ao do tambor?

É. De repente a orquestra para de tocar. Geralmente, num caso como este, a gente corta e muda de ângulo, mas eu continuei. Ora, as pessoas de Simiri, que tinham visto vários de meus filmes sobre possessão, pensavam que de dentro da câmera eu podia ver os espíritos. Eles acreditavam que era um aparelho que detectava o invisível. Assim, para eles, se eu continuava fixado no personagem que dançava, era porque o espírito estava chegando. E isto "aconteceu". Qual era o efeito da câmera? Talvez mínimo, mas tinha, quem sabe, também, o mesmo efeito que um tambor bem cadenciado que lança, no bom momento, esta passagem singular da mudança de personalidade.



Se a gente elimina os cortes móveis na tentativa de seguir um movimento, de seguir a progressão de um evento, cortar não é um sofrimento?

É. Isto me acontece todo o tempo porque eu tremo algumas vezes, ou porque alguém me toca, ou qualquer coisa desse gênero. O problema é que a gente não sabe como vai montar depois. Assim, é preciso ter imaginação.Toco sempre no mesmo ponto: é preciso ter a imaginação que tínhamos com aquelas câmeras em que precisávamos retomar a tomada, quando a gente filmava com esta câmera, com planos que não duravam mais de vinte e cinco segundos, como no caso de *Les maîtres fous*, a gente refletia sobre qual seria o próximo plano. A gente mudava de ângulo e construía a *mise-en-scéne* pouco a pouco, com um corte que era automático, pois não tínhamos auto-nomia superior a vinte e cinco segundos. Quando a gente pára por acidente, tem que guardar na cabeça o valor do plano que estava no visor, evitar movimentos pra lá e pra cá e continuar o plano, ou mudar de ângulo descendo até os pés. É preciso saber qual era a posição do horizonte...

Então, você monta durante as tomadas?

Eu continuo tentando montar durante as tomadas mesmo nestes casos, pois reparei que a busca de planos-seqüencia feita de qualquer maneira é uma besteira. É um pouco, efetivamente, um exercício de estilo. Mas é um exercício válido na medida em que é um filme em tempo real: mostramos como isso se passa realmente. É muito importante. É preciso entender que a possessão não é dada de imediato; algumas vezes ela acontece em vinte minutos, outras em dois dias.

Ainda mais porque ele é sustentado por um fundo musical e, com plano-seqüência, a gente não pode trapacear com o som, não é?

Este é, de fato, o ponto fundamental, a gente não pode montar o som. Ora, o *travelling* apresenta uma grande vantagem, foi aliás a grande descoberta de Fred Astaire. Veja só: quando você tem duas câmeras, em geral tem uma com objetiva normal ou uma pequena teleobjetiva e outra com ângulo mais aberto, acontece que a mudança de objetiva produz subjetivamente uma mudança no tempo. Isto se deve a uma ilusão de perspectiva que aprendemos no cinema antigamente, no cinema mudo. Quando a gente filma, por exemplo, uma ceramista em *close* e num plano distante, no plano distante a mão do ceramista na tela tem, talvez, um metro por segundo, enquanto que em *close* ela tem três metros por segundo. É, então, um movimento muito rápido. Recomendavam, assim, desacelerar os *closes*. Fred Astaire, ao inventar a comédia musical, percebeu — ele filmava com várias câmeras — que assim não dava. A montagem era impossível, pois não se podia desacelerar a música, não se podia alongar algumas imagens para operar esta transição. A única solução era ter um movimento contínuo com a mesma objetiva, muito próximo ou muito distante. Ele regulava, desse modo, a *mise-en-scène* de sua câmera. Era remarcável; foi o que Gene Kelly não conseguiu fazer anos mais tarde, pois não tinha esta virtude e este sentido que a imagem dá.

É na mesa de montagem que a gente percebe...

É na mesa de montagem que a gente percebe. Eu filmei uma comédia musical em Dakar, *Le bac ou le mariage*, com Constantini. Ele tinha uma objetiva de 16 mm: nossos planos não combinavam. Se fosse um texto, tudo bem, têm a mesma história, a gente não muda a velocidade, mas pode-se alongar na ligação para habituar o olho a esta mudança; mas, querer se sair bem na inserção de um *close* num plano médio não é nada evidente quando se tem música. A vantagem do *travelling* é que permite filmar estas coisas e parar. O melhor é partir de um ponto, chegar a outro e parar para retomar numa montagem normal. Mas isto nem sempre é fácil.

[3] Georges Sadoul, historiador do cinema.

Houve muito debate sobre a noção de cinema-verdade. Quando a gente filma, a gente vive com a câmera um momento que se tenta ao máximo não cortar. É isto o cinema-verdade: a interação entre a câmera participante e as pessoas que a recebem?

Desde o início, quando realizamos *Chronique d'un été*, que Edgar Morin e eu dedicamos a Diga Verto, para falar de uma experiência de cinema-verdade, sabíamos perfeitamente que não era *verdade*, pois tínhamos onze horas de filme. Era preciso fazer uma montagem, mesmo no interior das seqüências.

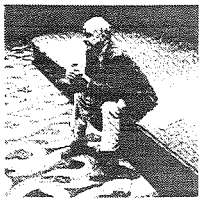
Algumas vezes era dada resposta a uma questão que não estava no filme, pois tínhamos pulado uma passagem importante. A gente começou a montar o filme a partir da transcrição dos diálogos e eliminamos as coisas que não nos pareciam importantes. Foi Jean Ravel quem criou os procedimentos utilizados hoje em dia por todo mundo: por exemplo cortar num mesmo eixo, num mesmo personagem, desde que a cadência da frase funcione. Então o que é a montagem? É uma trucagem da verdade.

Quando você dizia "cinema-verdade" isto não significava "pretensão em restituir integralmente o real". Foi aí que houve um mal-entendido?

Claro! Temos exemplos desde o início, pois as pessoas que havíamos filmado, elas mesmas diziam que era falso! (risos) Sadoul[3], muito tocado com tudo isso, encontrou o texto do Vertov que nos dava a chave: a expressão cinema-verdade vinha de um jogo de palavras para traduzir o nome do suplemento cinematográfico do *Pravda*, o jornal *A verdade*. É um pouco como hoje o *Tele Libération*. Mas ele entrou no jogo e fez uma frase que, para nós, se transformou na resposta desta questão: "o cinema-verdade não é a verdade no cinema, é a verdade do cinema". Verdade particular!

Chronique d'un été é um filme que, por seu estilo, suporta bem a desordem das seqüências, mas quando você faz um filme no Níger, tenho a impressão de que isto o deixaria doente, colocar uma seqüência antes da outra, invertendo a ordem do tempo real...

De fato isso incomoda. Às vezes sou forçado a fazer, como se fosse uma marcha a ré, um *play-back*. Veja um exemplo: eu apresentei no Bilan do filme etnográfico um filme que Dubosc fez sobre a montagem de



meu primeiro filme *Au pays des Mages Noirs* — comigo e três africanos —, remontado por *Acutilais Frangisses* e que me chocou terrivelmente, a começar pelo título...

Você não era dono do produto final?

Não, de jeito nenhum! Eu cheguei do Níger completamente duro e o diretor da *Actualités Françaises* — cujo filho, pianista, nós tínhamos encontrado numa casa noturna — nos propôs: "eu fico com o filme, ele está horrível mas podemos fazer duas bobinas de dez minutos. Somos os mestres da montagem, da narração e da música". Quando eu vi o filme que fizeram, que exaltava exotismo e com uma música de mercado persa, ou algo parecido, tive um sentimento de revolta. Neste filme havia uma caça ao hipopótamo e um ritual no qual pediam ao espírito da água que lhes desse um hipopótamo. As *Actualités Françaises* acharam que esse ritual, um culto de possessão, era mais dramático que a caça e a colocaram no final do filme como se eles agradecessem ao espirito da água, coisa que não jamais aconteceria. No Níger, quando se dava de comer, não se agradecia, isto era um insulto. Devo admitir que este artificio tornava o filme, incontestavelmente, mais dramático. Mais tarde eu o revi e reconheço que ele foi muitíssimo bem montado! Do ponto de vista da dramaturgia do documentário, as *Actualités* tiveram razão ao inverter a montagem. Eles ao menos me ensinaram algo que eu não sabia. Eu estava chocado, não queria admitir, mas depois de tudo, essa gente conhecia seu trabalho, eles faziam dois filmes como este por semana!

É talvez a embalagem "exotizante" que resistiu mal ao tempo?

Exatamente. Fiz a experiência de apresentá-lo em Marselha[4], cortando o som e refazendo o comentário. Pois o comentário tinha sido confiado, pela *Actualités Francaises*, a um comentarista esportivo que dava a entonação da maratona *Tour de France*: "e agora o hipopótamo!..."Era angustiante! Mas, cortando o som, retirando a música e este comentário, apenas contando o que acontecia, o filme retomou sua verdadeira dimensão.

Há uma coisa que sempre me espantou. Compreendo por que você sempre cita Flaherty mas, ao mesmo tempo, quando a gente olha o trabalho deles e a sua concepção do cinema, vê que é bastante diferente. A gente sabe que Flaherty não se incomodava com a encenação, em recortar seus planos, em colocar em cena, em utilizar atores; quanto a Vertov...

Escuta: *Nanook* foi o primeiro filme que eu vi na minha vida! Eu o revi há pouco tempo em Manosque, numa cópia de 16 mm que não estava nada má, mas pedi que cortassem o som. Na sala, as crianças tiveram a mesma reação que tive nos anos 1920, em Brest,[5] quando vi o filme pela primeira vez. Então, funciona!

[4] *No Ateliê Internacional de Antropologia Visual. (N. da T.)*

[5] *Manosque e Brest são cidades francesas. A primeira realiza freqüentemente festivais de cinema documentário. (N. da T.)*

Que o filme é excelente, é incontestável, mas e em relação à etnografia? Sabemos que o iglu no qual Flaherty filmou era aberto para deixar passar a luz, que Nanook não se chamava Nanook, que as mulheres de Nanook não eram suas mulheres, somente uma delas.

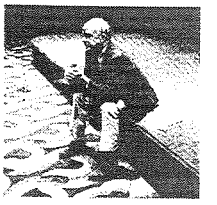
Bem, houve uma série de críticas a este respeito, mas será que muda alguma coisa?

Mas você lança mão desse tipo de prática?

Não, e veja por que: eu sempre filmo com as mesmas pessoas, Damouré e seus companheiros são velhos cúmplices de todas as aventuras e eles não compreenderiam se eu mudasse sua identidade, etc. Flaherty viveu cinco ou seis anos na baía de Hudson, ele conhecia perfeitamente essas pessoas, ele compartilhava de suas vidas e trouxe Nanook. Ele me faz pensar um pouco em Robert Gardner. Flaherty fazia um filme sobre uma região mas se ligava a certas temáticas: depois de rodar *Nanook*, a luta do homem contra a natureza hostil, filmou *Moana*, a luta do homem numa natureza bastante benevolente. E ele nunca voltou aos lugares, a mesma coisa com *Man of Aran*. Ele passava o tempo que fosse necessário no lugar. Fazia seu trabalho e não voltava mais. A diferença, exemplar para a época e ainda hoje, é que ele mesmo fazia o trabalho de laboratório e apresentava o filme às pessoas do lugar. O ponto onde me encontro com Flaherty é esta câmera participante. A câmera está *dentro*. Ele construiu sua história com Nanook, projetando o filme a Nanook e sua família, mesmo que ele não se chamasse Nanook, mesmo que a mulher de Nanook no filme, seja ao mesmo tempo a mulher que esquentava as noites frias de Flaherty e que — só soubemos disso anos mais tarde com certa emoção — lhe deu um filho. Mas era alguém que tinha esta qualidade de utilizar o cinema sem guardá-lo para si ou para salas futuras, que o compartilhava diretamente com as pessoas que filmava.

Será que a diferença não está no fato de Flaherty ter o cuidado de embelezar a realidade enquanto para você a realidade é bela como tal, ou, em todo caso, muito forte?

Bela? Vamos devagar! Quando filmamos *Les maîtres fous* — um filme bastante duro de fazer, um filme sanguinário, rejeitado por todo mundo, censurado em todo canto — à noite, depois desse ritual de possessão, trouxemos Damouré, Lam, Tallou e algumas das pessoas que haviam participado em nosso carro, principalmente aquela que se chamava *A locomotiva*. Após o ritual agitado, ela cheirava a suor e também a sangue, a cachorro e aos perfumes que tinha bebido(era uma mistura muito horrorosa). O cara estava muito, mas muito cansado: este "cavalo de espíritos" estava literalmente morto! Nós o levamos, o colocamos em casa. Foi aí que Damouré me disse: "Nós fizemos um filme horrível hoje". Era a impressão que tínhamos, e nesta mesma noite decidimos que iríamos ver as pessoas no dia seguinte. Fizemos então este último plano, onde a gente os revê. Na montagem, não hesitamos em mostrar Guerba coberto de baba e sangue, alucinado e, no dia seguinte, sorridente, purificado, a cabeça raspada. Então, não é um "final feliz", é uma atitude que significa: "veja, é assim que se passa...".



Bom, digamos que não é uma bela realidade mas uma realidade forte. Mas você não chega a vestir alguém com outra roupagem só por achar que os brancos iriam apreciar muito mais.

Não, claro, da mesma maneira que não vou despir os negros. Isto me faz lembrar o que disse Gardner quando viu *La chasse à lion à l'arc*: "mas eles estão com coturnos militares!". E aí? Não vou fazê-los andar de pés descalços nos espinhos. A gente mostra as pessoas tal como são: elas são assim!

Mas desde *Nanook*, em 1922, tinha-se a idéia de fazer filmes a partir daquilo que as pessoas solicitavam...

É. Razão pela qual vemos Nanook com calças de pele de urso quando nesta época não havia mais. Mas Flaherty tentou fazer uma caça aos ursos, pois era algo de muito importante. A caça às morsas também era um exemplo interessante. Era praticada em ilhas onde Nanook nunca tinha ido, mas representava a tradição de sua família. Flaherty organizou, então, com ele, uma caça às morsas. E o fez de forma dramática: a câmera no tripé estava entre o caçador e a presa. É estranho que André Bazin tenha escrito: "é um plano-seqüência", quando havia cinco planos! Nosso amigo Jean-Dominique Lajoux viu um fuzil num plano e este não estava mais no plano seguinte. Ele considera que houve trapaça. O que se pode fazer, se não havia muitos arpões ou coisas do gênero e Flaherty mata o animal para que possamos vê-lo sair? Reconheço que desse jeito a gente brinca com fogo. Mas se eu, ainda criança, como todos os espectadores, fiquei seduzido pelo sorriso de Nanook — não podemos esquecer que o "sorvete de chocolate Esquimó"[6] surgiu com Nanook —, isto justifica o sucesso mundial deste filme, o que é muito importante. Os espectadores não viram todas as trucagens, isto é certo! E é verdade que elas continuam existindo. Vejamos a seqüência da caça à foca. Soubemos depois que foi feita com uma corda, que passava de um buraco a outro: de um lado, Nanook puxava e, de outro, as pessoas puxavam também. É uma seqüência que funciona e é extremamente cômica!

[6] Esquimó é a marca de um picolé francês.

Você já teve idéia de fazer coisas parecidas?

Não, nunca.

Sua fascinação é outra?

É, mesmo se perco a cena. Por exemplo, a caça ao hipopótamo foi perdida, o hipopótamo fugiu: para mim, estava terminado! A caça perdida, eu a tomava como tal. Nós estávamos tristes. Passamos quatro ou cinco meses no rio e voltamos vencidos: não matamos o hipopótamo. Os pescadores fizeram um gesto simbólico de colocar suas roupas pelo avesso e nós voltamos para o rio. Utilizei minhas últimas bobinas para filmar este retorno, mas não filmei a chegada no povoado quando as mulheres vieram insultá-los! Foi uma pena! O que é engraçado é que este filme se tornou clássico no Níger. Engraçada é também esta anedota, um dia levei alguns amigos franceses numa canoa para ver os hipopótamos. De repente o barqueiro de trás disse em francês:

"E o grande macho de Tamoulés some na bruma à noite, levando todos os arpões dos pescadores". O barqueiro da frente se volta e pergunta:

-Por que você diz isso?

-Então, você não o reconhece?

-Quem?

-O branco que está aí, você não o reconhece?

-Não.

-Mas é o Jean-Jacques Rocheau!

Ele citava o meu comentário do filme, que passa na televisão de tempos em tempos. Um clássico, como lhe dizia...

Retornamos a um outro ancestral-fetiche, Dziga Vertov. Ele também fazia filmes muito diferente dos seus. Poderíamos dizer que ele, freqüentemente, como que pendurava os planos em pregos e tirava as imagens necessárias para construir uma narrativa onde os planos eram praticamente como letras de um texto.

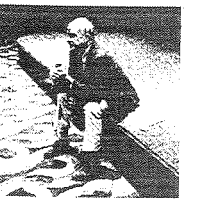
Era a teoria de Vertov sobre a montagem, era verdade, mas ele fazia isso com o filme mudo. Eu pude utilizar rapidamente os gravadores portáteis, o som ainda não era sincronizado, mas era real. Ora, desde que a gente tem acesso ao som, a gente fica cativado. Não falo apenas no plano musical, mas também no do ambiente, etc. Desde que você tenha o som real, fica muito difícil colocar alguma coisa antes ou depois. Veja como fiz com *Moi, un noir*. Na beira da lagoa de Abidjan, depois que Eddie Constantine esteve na prisão, Oumarou Ganda-Robinson discute com Petit Jules, olhando a lagoa, e diz: "Isto lhe faz pensar em quê? Não te faz pensar no Níger?". Eu filmei a lagoa e, passando no Níger um mês depois, filmei uma seqüência em Tourmi Bougné, um lugar que já desapareceu, uma ilha do rio no meio de Niamey, onde os jovens se encontravam todas as noites, era o lugar bendito da juventude. Filmei este lugar e o introduzi no filme como uma das lembranças que ele evocava. Eu o introduzi entre dois planos filmados no mesmo momento em que ele diz: "Venha, não estamos no Níger!" e conta a guerra da Indochina. Neste momento, não estamos longe de uma montagem "vertoviana", com uma citação...

É verdade, mas é bastante raro no teu trabalho. Há também a montagem alternada em *La Goumbé des jeunes noceurs*, onde o regulamento da sociedade, recortado...

...serve de comentário ao filme. Sim, é verdade, estas montagens são bastante raras; mas eu as utilizo quando elas funcionam.

Quando a gente olha para a sua carreira de etnógrafo, você está um pouco acima das querelas entre as "estatísticas" e as "dinâmicas", pois você tem uma grande admiração pela sociedade tal qual ela era no passado, como a etnologia de Marcel Griauli. Mas, ao mesmo tempo, tudo que muda na África o apaixona do mesmo modo. Aquilo que se conversa num táxi lhe interessa tanto quanto uma prece aos ancestrais, não é isso?

Tive algumas querelas com Griaule quando começamos a estudar as migrações que nos conduziriam a Accra. Ele tinha condenado violentamente *Les maîtres fous*,



pois, para ele, sua imagem era um pouco a imagem irrisória do branco mostrada pelas pessoas em transe, ele compreendeu isso imediatamente.

Não era a imagem dos africanos que o incomodava?

De jeito nenhum! Era, principalmente o retrato horrível do branco: era, antes de tudo, uma imagem bem próxima da realida-de! (risos)

Mas além disso, me parece que você sempre se interessou muito mais pelos lugares que mudaram, testemunhos do passado, do que por um bar num subúrbio de Abidjan.

Claro! *Moi, um noir* ficou censurado pelo governo da Costa do Marfim desde 1959, pois não podiam admitir que mostrássemos a violência, a pobreza. Levei uma cópia do filme (35 mm) para Niamey, no décimo aniversário da morte de Oumarou Ganda, que trabalhava no filme, descobri algo de impressionante que havia esquecido: estas pessoas, ainda que vivendo numa incrível miséria, tinham uma grande alegria de viver, um apetite, uma imaginação. Tudo isto tinha desaparecido. As condições de vida dos estivadores era terrível, o cara jogando cartas para dividir o ganho, era abominável! Mas ao mesmo tempo, havia estes sonhos permanentes aspirando por outra coisa, havia esperança.

Será que tudo isso desapareceu por completo? Há pouco tempo, um amigo meu chegou do Mali surpreso, pois ele só conhecia deste país os comentários miserabilistas das secas sucessivas. Ora, ele ficou impressionado com a vitalidade extraordinária, a pulsão de vida que havia por todo lado...

Isto é verdade em relação à luta contra a natureza, mas quanto à situação dos imigrantes, poderíamos dizer que são quase refugiados nas cidades. A situação dos mendigos, dos doentes, de todos aqueles que "trabalham" nos sinais de trânsito na tentativa de obter o que comer, piorou tremendamente.

A suscetibilidade de certo público, mesmo das pessoas filmadas, às vezes entristece você?

Há, de fato, casos horríveis. Vejamos, por exemplo, *Touki Bouki* de Djibril Diop, um dos raros filmes barrocos senegaleses. Ele foi rejeitado no Senegal e nunca obteve o sucesso que deveria. Portanto é, sem dúvida dos filmes senegaleses de vanguarda, o mais extraordinário. Muitas vezes as pessoas rejeitam a sua própria imagem. Quando filmei *Jaguar*, no início eu queria fazer um documentário sobre os migrantes que deixavam seus povoados para trabalhar na cidade. Muito rapidamente decidimos fazer um filme de ficção, pois era muito complicado estar em todo canto. Então me dei conta de que não era propício mostrar, na volta, as imagens documentais destes homens que pilavam milho no mercado de Kumasi; era vergonhoso. A ficção permitia encenar aquilo sem magoar ninguém.

Mesmo que você tenha muita ternura pela humanidade, será que o cinema, por definição, não é uma profissão violenta na medida em que a gente arranca as imagens do seu tempo e lugar? É, de todo modo, um corte ao vivo, não?

É particularmente verdade quando as imagens resistem ao tempo. Há uns dez anos, Lam viu o início de *Jaguar* na Cinemateca Francesa, em Paris, e começou a chorar, dizendo: "Não posso ver esse filme, pois hoje em dia todo esse gado, todas estas árvores desapareceram". Ele via na imagem o atlas do tempo, a erosão, a desertificação que não nos damos conta no dia-a-dia. É como um rosto que envelhece: não vemos os nossos próximos envelhecer, somente quando encontramos alguém cinco anos depois é que dizemos "opa!"(risos). Por acaso conheci, do tempo de *Jaguar,* um Níger onde a cultura do milho ocupava três meses de trabalho e dava nove meses de férias. Quando não havia seca, era maravilhoso. E quando os jovens partiam para trabalhar na cidade para comprar coisas, eles gastavam, muitas vezes em um só dia, tudo que tinham ganho em seis meses. Era uma espécie de jogo.

Você falou de idade e de próximos, recentemente você quis fazer com que Nathalie, a maravilhosa dançarina de *Les Goumbé des jeunes noceurs* dançasse novamente, não?

Nathalie continua dançando muito bem. Agora é uma velha senhora, mas ela guardou seu charme. Ela não quis dançar. Dois dos heróis do filme estão mortos, portanto era bastante fúnebre para ela fazer um *remake.* Seria impossível, pois teria que reviver as pessoas desaparecidas. O cinema tem uma memória impiedosa que é também sua verdadeira grandeza. Ele guarda a vida apesar do tempo. Quando a gente revê, hoje, o primeiro filme de Marcel Carné, *Nogent,*[7] *Eldorado du dimanche*, a gente fica impressionado com as imagens de Nogent, os bailes de domingo, os rapazes, as moças. Fica-se espantado com a elegância, a extraordinária beleza das operárias e desses operários que vinham dançar no domingo e que eram pessoas dignas, gente alegre. E não era apenas para a câmera. Como dizia André Leroi-Gourhan: "um filme, mesmo quando não é bom, traz uma imagem insubstituível da vida cotidiana, pessoas que foram filmadas na sua época e no seu meio".

[7] *Nogent-sur-Marne é um subúrbio de Paris.*

A antropologia visual no Brasil

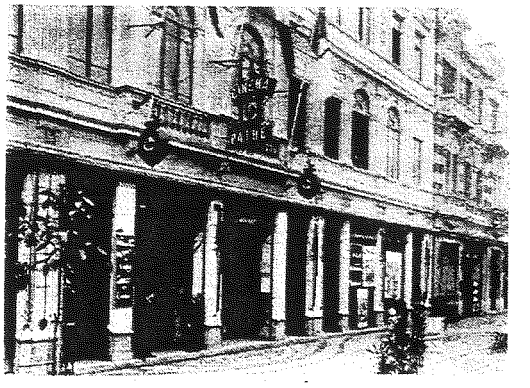
Clarice Peixoto*

Mesmo distante do Hemisfério Norte, o Brasil manteve-se próximo do continente europeu, logo após a colonização portuguesa. Os laços políticos e comerciais estabelecidos neste primeiro momento histórico ficaram mais estreitos com a transferência da Coroa para o Rio de Janeiro, em 1808. Desde essa época, firmaram-se alianças culturais entre França e Brasil, principalmente com a introdução de novas técnicas, com as inovações no campo da arquitetura, paisagismo e mesmo da moda, a partir da chegada das missões artísticas e científicas.

O campo das artes visuais sempre foi devedor à França, pois já em 1833 o cientista francês Hercule Florence, que morava no interior de São Paulo, utilizava um aparelho semelhante ao daguerreótipo para produzir imagens de pássaros utilizadas em suas pesquisas. Sete anos mais tarde, o abade Louis Comte desembarcou no Rio de Janeiro, vindo da França, trazendo em sua mala um daguerreótipo Edison, que se tornou objeto de grande interesse da sociedade local. Talvez seja por isso que as primeiras imagens focalizavam, fundamentalmente, os personagens da corte imperial, os representantes das elites agrárias, comerciais e políticas.

Foi, finalmente, D. Pedro II, Imperador do Brasil, ele mesmo fotógrafo, que desenvolveu a fotografia no país estimulando os projetos dos fotógrafos locais. Como colecionador, reuniu um dos mais ricos acervos sobre a fotografia brasileira do século XIX.

A expansão da fotografia introduz novos temas ao repertório dos primeiros fotógrafos: retratos, mas sobretudo belas paisagens das cidades de Recife, Salvador e Rio. Os franceses se distinguem nesta nova arte como Victor Frond, que realiza um projeto fotográfico sobre o "Brasil Pitoresco", contendo ilustrações de paisagens e monumentos do Rio e da Bahia, bem como de trabalhadores. Aliás, foi ele quem fixou as primeiras imagens do trabalho escravo nas ruas da cidade. Marc Ferrez, outro fotógrafo de origem francesa, foi o primeiro a fotografar os índios Botocudos na Bahia, em 1875. É considerado o fotógrafo do Rio Antigo, pois realizou uma rica documentação sobre o desenvolvimento urbano da cidade; quase todos os jardins, casas, ruas e avenidas desfilaram diante de sua câmera. Anos mais tarde, em 1907, ele inaugurou a primeira sala de cinema do Brasil — o Cinema Pathé.



O Cinema Pathé, em foto de Marc Ferrez

* *Este texto é uma versão ampliada do artigo publicado no* Journal des Anthropologues *n. 47-48,1992.*

Entretanto, foi Cândido Mariano Rondon quem realizou, a partir de 1890, imagens fotográficas sobre a população indígena brasileira, quando atravessou o Brasil em missão militar para construir as primeiras linhas telegráficas, ligando o Sul ao Norte do país: de Mato Grosso ao Amazonas.

Mas, de fato, somente por volta de 1860 a fotografia se popularizou no Brasil. No final do século XIX, mais precisamente em 7 de dezembro de 1894, o kinetoscópio é apresentado às elites do Rio de Janeiro: uma briga de galos, uma dança serpentina e uma briga de bar são as primeiras imagens em movimento produzidas no país. Desta pequena tela onde vemos as imagens individualmente, passamos, dois anos depois, ao cinematógrafo — uma grande tela para um público mais amplo. Para a sessão inaugural foram convidados personagens da imprensa nacional e celebridades da vida social e política brasileira. Semelhante à apresentação do primeiro filme dos Irmãos Lumière, no Grand Café de Paris, este evento introduziu o cinema no cenário cultural do Rio de Janeiro.

Cada um tem a sua *Arrivée d'un train à la gare* e seus irmãos cineastas. No Brasil, a produção cinematográfica se inicia por volta de 1898, quando os irmãos italianos Segreto — Affonso e Paschoal — ainda a bordo do navio, retiraram da bagagem um cinematógrafo para filmar as primeiras imagens da baía de Guanabara. Instalados no centro social e político do País, eles se tornam os primeiros produtores das imagens locais: as notícias, os eventos, cotidianos da cidade, mas também o registro de conflitos políticos, como a revolta da Chibata e os movimentos anarquistas — *Circolo Operário Italiano em São Paulo* (1899) ou *Passagem do Círculo Operário no Largo de São Francisco* (1900). O completo silêncio que se fez em torno dos irmãos Segreto pode, talvez, ser explicado pela transparente simpatia, denunciada em seus filmes, ao movimento anarquista.

Entretanto, a produção cinematográfica brasileira só vai deslanchar no início do século XX. Como as dificuldades para viajar ao interior do país eram numerosas, os temas urbanos são os primeiros a serem registrados. A maior parte destes filmes são documentários e atraem o interesse do público tais como *O corso de Botafogo, A festa campestre de famílias cariocas, O Carnaval de 1908 no Rio* ou algumas reportagens do gênero policial realizadas por Marc Ferrez: *A mala sinistra.*

Em 1912, o antropólogo Edgar Roquette-Pinto integrou a expedição do Marechal Rondon e realizou as primeiras imagens dos índios Nhambiquara. A câmera começa, então, a fazer parte de todas as expedições da época, sobretudo aquelas dirigidas pelo Marechal Rondon. Um de seus assistentes, Major Luiz Thomas Reis, foi encarregado da produção de todos os registros fotográficos e fílmicos dos grupos sociais contatados, realizando uma série de documentos sobre as populações indígenas que habitavam as regiões Centro e Norte do Brasil, assim como daquelas que viviam à beira dos rios Xingu, Ronuro, Araguaia, Oiapoque, Negro e outros. Ainda que estes registros visuais tenham sido realizados, em grande parte, sem qualquer preocupação científica, eles constituem uma importante documentação sobre a memória destas sociedades indígenas e, por isso, têm valor etnográfico inestimável.

No entanto, o filme documentário ocupou no cinema brasileiro um lugar bastante diferente daquele conquistado nos países industriais, pois, a partir de 1910 o mercado interno estava praticamente tomado por filmes de ficção importados e os cineastas brasileiros, afastados do sistema de comercialização de seus filmes (das salas de cinema e do público), não tinham meios para concorrer com a produção francesa, sueca, italiana ou americana. Assim, restava-lhes o setor que não interessava aos produtores internacionais: os temas regionais. Por isso, as primeiras décadas do século apresentam uma enorme produção de filmes que descrevem cerimônias políticas oficiais, festas populares, competições esportivas, desfiles militares mas, principalmente cenas das ruas freqüentadas pelas elites do Rio e de São Paulo. A debilidade do cinema de ficção, neste período, deixou ao documentário a incumbência de elaborar a imagem cinematográfica da sociedade brasileira.

A diversidade cultural brasileira sempre chamou a atenção tanto dos fabricantes de imagens quanto dos cientistas sociais — estrangeiros e brasileiros. E se as questões relativas aos diversos grupos indígenas sempre foram as mais exploradas, os temas também tiveram um lugar importante na cinematografia, a partir dos anos 1930. Para além do interesse em fixar em imagens as diversas manifestações religiosas, os documentaristas descobriram que elas constituem um campo de trabalho rico e fértil.

Um dos primeiros cineastas a realizar um filme sobre tema religioso foi Ramon Garcia, em 1930, *A Santa dos Coqueiros*, um filme sobre os milagres e curas de uma santa no interior de Minas Gerais. Neste mesmo ano, um outro cineasta — Alberto Botelho — realizou *As curas do Professor Mozart*. As procissões e peregrinações católicas invadem as telas das salas especiais de projeção; logo em seguida foi a vez dos filmes sobre as religiões afro-brasileiras — macumba, umbanda, candomblé. Os temas religiosos entram assim, a pleno vapor, na cinematografia local.

Nos anos que se seguem, a produção de documentos fílmicos toma força e os documentaristas atravessam o país de Norte a Sul em busca de imagens sobre a realidade socio cultural brasileira.

Antropologia e cinema

Esta diversidade cultural sempre foi o centro das preocupações da antropologia brasileira. Apesar de sua vasta produção científica nos centros de pesquisa e nas universidades, as ciências sociais manifestam certa resistência em aceitar os documentos visuais como fonte de conhecimento. Muito ligados aos textos escritos e aos registros orais, os antropólogos mostram ainda dificuldade em perceber que a imagem pode trazer um outro tipo de informação que completa e ultrapassa a escrita e a fala. Colocando em sincronia o espaço, o ritmo e o movimento nas descrições dos rituais, das relações sociais e manifestações culturais, entre outras, a imagem é capaz de melhor acompanhar e fixar, sob um outro ângulo, as diferentes manifestações sociais.

A antropologia visual, enquanto campo de reflexão metodológica, ainda não encontrou sua autonomia e aceitação nas

áreas de ensino e pesquisa no Brasil. Sua adequação e aplicação aos princípios da teoria antropológica estão ainda longe de serem adotados na maioria das instituições, da mesma maneira que seu espaço de discussão é bastante restrito.

Entretanto, algumas sementes começam a dar frutos neste campo ainda pouco explorado. Na Universidade Federal do Rio de Janeiro, um grupo de professores criou o Núcleo de Antropologia Visual e de Documentação (Navedoc), que realiza projetos de pesquisa visual com os estudantes e professores do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais; a Universidade do Estado do Rio de Janeiro, através do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, acaba de criar o Núcleo de Antropologia e Imagem (NAI), da mesma forma que inscreve no rol de suas disciplinas o primeiro curso de antropologia visual do Rio. Em São Paulo, a Universidade de Campinas oferece um mestrado em Multimeios, um projeto de ensino baseado na metodologia do curso de Cinéma, Télévision et audiovisuel da Universidade Paris X- Nanterre; na Universidade de São Paulo, o Departamento de Antropologia fundou o Laboratório de Antropologia da Imagem e do Som. E no Rio Grande do Sul, o laboratório de antropologia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, também criou um Núcleo de Antropologia Visual.

As experiências brasileiras se inspiram nos modelos europeus e americanos em detrimento de uma reflexão sobre a importância dos registros visuais no estudo das transformações de nossa sociedade, principalmente das sociedades indígenas e de diversos grupos sociais cujas manifestações culturais e técnicas de trabalho — sobretudo a produção artesanal — estão desaparecendo diante das particularidades dos processos de urbanização e industrialização.

Esta resistência acadêmica *vis à vis* à incorporação de documentos visuais começa a ser quebrada pelos centros de estudos e pesquisas que se inscrevem no quadro das Organizações Não Governamentais. Nestes espaços de reflexão, cujos estudos convergem para o desenvolvimento de temas específicos, a imagem fixa e em movimento têm um papel importante na análise das estruturas sociais.

Entretanto, existe nos centros de pesquisas iconográficas de alguns museus brasileiros, o interesse em criar projetos que utilizem as imagens de seus arquivos — fotografias e filmes — como fonte principal de análise interpretativa da realidade estudada. Desse modo, é nestes institutos que os antropólogos utilizam o audiovisual como instrumento de investigação e encontram um espaço de aceitação de suas pesquisas. O que não significa que façam uma reflexão teórica sobre a utilização da linguagem cinematográfica na análise das questões sociais. Atualmente, as confrontações científicas entre pesquisadores desta área começam a tomar corpo com a criação de grupos de trabalho sobre o uso do audiovisual na Associação Nacional de Pós-Graduação em Ciências Sociais, na Associação Brasileira de Antropologia, na Mostra Internacional do Filme Etnográfico, no Rio de Janeiro, e na Jornada de Antropologia Visual, organizada pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

No entanto, grande parte da produção do filme etnográfico segue ainda o mesmo trajeto de certos filmes documentários de caráter apenas ilustrativo: limitam-se a uma

simples descrição de aspectos culturais e sociais da realidade brasileira, sem explorar o objeto filmado. No Brasil, como na França, ainda não existe metodologia própria ao filme/ vídeo etnográfico e, portanto, não é absurdo que não exista uma política voltada para a produção do cinema etnográfico e documentário.

As imagens de hoje: do cinema ao vídeo

Os anos de glória da produção cinematográfica brasileira terminaram — tanto para o filme de ficção quanto para o documentário. Atravessamos, é certo, uma forte crise econômica que desvia os financiamentos para outros setores da produção: o cinema se tornou supérfluo. Esta crise atingiu mais profundamente as estruturas sociais do país durante o governo Collor, pois as decisões políticas bloquearam grande parte dos financiamentos para as atividades culturais, da mesma maneira que fecharam diversos centros de estudos e pesquisas sociais. No que tange ao cinema, foi extinta a instituição governamental encarregada da produção e distribuição de filmes.

As estratégias adotadas para escapar a esse caos sociocultural foram tecidas, em grande parte, no interior das ONGs e técnicas audiovisuais como fonte principal de informação e instrumento de divulgação; produzem estudos e imagens de interesse dos movimentos sociais brasileiros.

Assim, o vídeo transformou-se no instrumento de registro mais acessível face ao seu baixo custo e sua simplicidade técnica. Mas é a possibilidade de registrar *en continum* e durante longo tempo o que atrai o interesse destes pesquisadores...da imagem. De fato, a produção videográfica invadiu as redes do audiovisual. A câmera de vídeo tomou o lugar, de um lado, do aparelho fotográfico, com a diminuição do número dos fotógrafos populares nas ruas, nas procissões religiosas e festas populares. Por outro lado, a câmera de cinema perde de pouco a pouco seu lugar, pois se transformou em um instrumento de registro bastante oneroso. Mas, para além das dificuldades de custo e financiamento, a simplicidade da linguagem videográfica abriu uma nova via de ação e reflexão contribuindo para a instrumentalização dos movimentos populares no Brasil.

Eu já fui seu irmão, vídeo de Vicente Carelli.

Nos últimos anos, várias instituições criaram estruturas de apoio e conselho técnico, no campo do audiovisual, para grupos étnicos como índios e negros, sindicatos, associações dos moradores de favelas e bairros populares, entre outras. Muitos destes grupos tornaram-se autônomos

realizando seus próprios vídeos: docu-mentam a vida cotidiana, os rituais, o trabalho; registram as manifestações sociais e políticas. Esta nova concepção de uso das imagens faz parte de um projeto particular de constituição de arquivos sobre sua própria memória que permitirá a transmissão de suas tradições de geração em geração.

No caso das sociedades indígenas, o vídeo desempenha um papel importante na comunicação entre os diversos grupos étnicos, pois permite trocas imediatas de registro das cerimônias e das atividades cotidianas, sobretudo, das reuniões e assembléias onde tomam decisões importantes relativas às invasões de terra e à destruição de sua cultura.

Estas experiências videográficas promovem sistematicamente um debate sobre a aplicação e a participação direta dos grupos sociais estudados/filmados na produção das imagens; sobre a criação de uma legislação específica de produção e distribuição audio-visual. Pode-se dizer que a popularização da fabricação das imagens videográficas tem impulsionado os antropólogos-videastas a uma reflexão mais aprofundada do papel do filme/vídeo etnográfico nas pesquisas, bem como a participação direta e, por vezes militante, das pessoas filmadas.

Entretanto, se a vantagem do vídeo é que ele permite o registro e a análise imediata das imagens, sua desvantagem é seu perecimento, pois tem vida curta; fato bastante grave quando se trata de sociedades que atravessam um processo de transformações ou estão em vias de desaparecimento. Nestas circunstâncias, o vídeo deve ser um instrumento complementar ao cinema etnográfico.

Face ao desprezo governamental pela produção cinematográfica, surgiu há poucos anos um movimento tênue no interior do cinema documentário e etnográfico que buscou imputar à sociedade civil sua responsabilidade na preservação da memória da cultura brasileira e, desse modo, empresas privadas foram chamadas e incentivadas a entrar nesta batalha. Neste contexto, a produção de filmes de ficção e documentário cresce progressivamente e o cinema brasileiro parece apresentar os sinais de um novo reflorescimento.

Bibliografia

ARAUJO, Vicente de Paula. A bela época do cinema brasileiro. *São Paulo, Perspectiva, 1976.*

MENEZES, Claudia. "Registro visual e método antropológico". In: Cadernos de textos: Antropologia Visual. *Rio de Janeiro, Museu do Índio, 1987, p.26-28.*

MONTE-MÓR, Patrícia. "Vídeo e Organização Popular; algumas notas e referências". In. Comunicações do ISER. *Rio de Janeiro, ano 4, nº16, 1985.*

BERNARDET, Jean-Claude, in Le Documentaire. Le Cinéma Brésilien. *Paris, Editions du Centre Pompidou, 1987.*

*Descrevendo culturas: etnografia e cinema no Brasil**

Patrícia Monte-Mór

No final do século XIX, ao mesmo tempo que se elaborava o aparato cinematográfico desenvolvia-se a antropologia como ciência. Europa e América, impulsionadas pela expansão econômica, buscavam garantir os mercados necessários à crescente industrialização, através das invasões coloniais. No conjunto complexo dos equipamentos de registro de informações dos viajantes, missionários e exploradores se inseria a câmera de cinema. A descoberta da imagem em movimento permitia o registro das singularidades e das diferenças do *outro*, podendo ser transportadas no tempo e no espaço.

A antropologia, que se estabeleceu como corpo teórico no final do século, desenvolveu uma metodologia específica para o trabalho de campo, privilegiando o olhar atento, a observação cuidadosa sobre o *outro*, como instrumento fundamental de sua investigação.

Desde a descoberta das primeiras imagens em movimento podemos à ela associar a etnografia e as pesquisas antropológicas e parece ser significativo que a cultura material da África Ocidental, exibida numa exposição de Paris, tenha sido o objeto das primeiras imagens.

No ano de 1885 Félix Louis Regnault, membro da Sociedade de Antropologia de Paris, filma a famosa série de cronofotografias de uma mulher fabricando potes de cerâmica, durante uma exposição etnográfica no Champs de Mars. Podemos considerar Regnault o inventor do cinema etnográfico. Seu registro estava certamente preocupado com o que Marcel Mauss irá mais tarde chamar de "técnicas corporais". Regnault já propunha a criação de um arquivo de filmes antropológicos nos museus etnográficos, destinados aos estudos das sociedades humanas, afirmando que através da comparação dos comportamentos de várias sociedades seria possível construir teorias mais gerais.

No mesmo ano de 1885, o francês Louis Lumière — auxiliado pelo irmão Auguste — inventou, em sua fábrica de Lyon, um aparelho de maior eficiência técnica: "o aparelho Lumière era tão manejável como o dos fotógrafos amadores".[1] Os demais inventores da época trabalharam e procuraram adaptar ou imitar o novo aparelho. Uma dessas máquinas chegou ao Brasil com o nome de *omniógrapho* e foi assim anunciada por um jornal carioca:

> ***Conforme vejo anunciado, brevemente teremos ocasião de admirar o cinematographo, uma das maravilhas deste fim do século. Todos nós vimos o Kinetoscópio, de Edison, o qual reproduz o movimento por meio da passagem rápida, em frente à retina, de uma série de fotografias instantâneas.***

* *Este texto é uma versão revista e atualizada do artigo que foi produzido para o catálogo de filmes e vídeos da Coordenação de Folclore e Cultura Popular, da Funarte.*

[1] *Sadoul, G.* O cinema, sua arte, sua técnica, sua economia. *Rio, Livraria Editora da Casa do Estudante do Brasil. 1951.*

Mas no kinetoscópio as figuras eram pequeninas e só uma pessoa de cada vez podia apreciá-lo. O cinematógrapho, inventado pelos irmãos Lumière, apresenta-nos as figuras em tamanho natural, podendo ser vistas por um número qualquer de espectadores...[2]

Paralelo a essas descobertas, desenvolvia-se a fotografia, que aparece na primeira metade do século XIX, na Europa, ganhando rápido desenvolvimento. No Brasil, já por volta de 1860, construía-se um acervo valioso de imagens, preservadas hoje nas coleções fotográficas de autores como Fidanza, Frisch, Mulock, Gaensley, Leuzinger e Marc Ferrez, que percorreram o país. Essas imagens, produzidas seja no contexto de expedições científicas, seja a partir de projetos pessoais, podem fornecer hoje um retrato da diversidade cultural do Brasil na virada do século, cristalizadas em diversos álbuns e coleções.[3] As cidades, as paisagens, as comemorações oficiais, as famílias dominavam o universo de imagens, que se estendia também aos tipos humanos, às atividades de trabalho e lazer, à cultura material, às populações indígenas.

O cinema, que se estabelece no início do século, vem acrescentar a este aparato de registro de imagens novas possibilidades técnicas. E é a descoberta da sua potencialidade em registrar o mundo, em contar histórias, em transportar imagens em movimento que vai permitir a difusão desta técnica, formar seguidores e produzir documentação preciosa considerada de um valor etnográfico inestimável.

No ano de 1899, o português Silvino Santos chegava ao Pará, fixando-se mais tarde em Manaus. Desenvolve inicialmente um trabalho com a fotografia e posteriormente com o cinema. Vai à França, freqüenta os estúdios Pathé e o laboratório dos irmãos Lumière. Dentre suas inúmeras realizações, inclui-se *No país das Amazonas* (1922), que recebe medalha de ouro na Exposição do Centenário e desvenda a Amazônia para o resto do Brasil. Ainda na década de 1910, contemporânea às primeiras experiências internacionais com a imagem em movimento, Luiz Thomas Reis, o Major Reis, incorpora-se à Comissão de Linhas Telegráficas e Estratégicas de Mato Grosso e Amazonas, conhecida como Comissão Rondon. Desde 1890, Cândido Rondon, à frente da comissão, já incluía a fotografia como parte de seu trabalho de registro pioneiro,[4] e o Major Reis, a partir de 1912, trabalhará como cinegrafista oficial, produzindo então uma vasta documentação em cinema, de caráter etnográfico, descrevendo a cultura indígena e as fronteiras brasileiras. Seus primeiros filmes são *Os sertões de Mato*

[2] Jornal do Commercio. *Rio, 21-6-1896,p.1.*

[3] *Ferrez, Gilberto. A fotografia no Brasil. MEC, Secretaria de Cultura, Funarte.RJ, 1985.*
Vasquez, Pedro. A fotografia no Brasil no século dezenove. Do Pará a São Paulo. In A fotografia no Brasil do século XIX. 150 anos do fotógrafo Marc Ferrez 1843/1993. *São Paulo, Pinacoteca do Estado, 1993.*

[4] Major Luiz Thomas Reis, o cinegrafista de Rondon. *RJ, Embrafilme, 1982.*

Rituais e Festas Bororo, *de L. Thomas Reis.*

Grosso (1912) e *Expedições Roosevelt* (1915) — ambos disponíveis no mercado — seguidos por uma série de outros títulos que tiveram grande aceitação do público, à época. *Ao redor do Brasil*, de 1924, chegou a ser exibido em São Paulo, de janeiro a março de 1933, em oito salas, sucessivamente. *Rituais e festas Bororo*, de 1916, é considerado um de seus mais importantes filmes e registra a vida cotidiana e ritual dos índios do rio São Lourenço.

Seguindo a mesma Comissão, o antropólogo Edgar Roquette-Pinto, em 1912, registra em fotografia os índios Pareci da Serra do Norte e filma as primeiras imagens dos índios Nhambiquara, no documentário *Rondônia*, com o apoio do Museu Nacional.

Na Europa, o cinema do entre-guerras tem caráter fortemente etnográfico: detalha seqüências reconstituídas da vida rural, e busca fontes de identidade. Mas é na Inglaterra, com John Grierson, em 1929, que tem início o cinema de cunho social, com *Drifters*, uma descrição da pesca no Mar do Norte. Com Marcel Griaule, na França, o cinema se insere na pesquisa acadêmica não mais como mera ilustração, mas como parte integrante do empreendimento acadêmico. Griaule produz uma série de filmes sobre os Dogon, da África negra.

No Brasil, os estudos de etnografia e folclore já se desenvolviam desde o século XIX. Sílvio Romero, por exemplo, a partir da literatura, formou fiéis seguidores e "inaugurou uma ótica cientificista de conhecimento da realidade brasileira."[5] Mas é a partir da década de 1930 que esta temática estará no centro das atenções. Mário de Andrade, marcado pelo discurso sobre a brasilidade da Semana de 22, patrocina, em São Paulo, cursos de pesquisa em folclore, através da Secretaria de Cultura Municipal, sob a coordenação de Dina Levi Strauss. Junto com Claude, Dina estava no Brasil para participar do projeto de implantação da Universidade de São Paulo, e dos cursos de ciências sociais. Em 1937, em consonância com esses estudos, Mário de Andrade funda a Sociedade de Etnografia e Folclore, que será secretariada por Dina. Seu objetivo principal, assim também como nas outras sociedades criadas em sua administração, era possibilitar um diálogo mais estreito entre o folclore e a academia, buscando a legitimidade científica do primeiro.

Intelectuais de diversas procedências participam da fundação dessa Sociedade. Há um interesse fundamental pela 'nossa realidade', traduzido na observação das festas, arquitetura, tabus, magia — temas básicos do primeiro ano da Sociedade.[6]

Dina e Claude desenvolviam aqui suas pesquisas de campo: seja junto aos Bororo do Mato Grosso, no seu cotidiano e rituais, seja ao registrar as festas religiosas e tradições populares do interior de São Paulo, a câmera fotográfica e cinematográfica foram por eles utilizadas (1936). Os filmes *Festa do Divino Espírito Santo, Festejos populares de Mogy das Cruzes - cavalhada, A vida de uma aldeia Bororo, Cerimônias funerais entre os índios Bororo, Aldeia Nalike I e II* são de sua autoria.

Esta associação entre a etnografia e a imagem, experimentada no trabalho de Lévi-Strauss através do cinema, também se concretiza na publicação recente da obra *Saudades do Brasil* — de fotografias por ele produzidas durante sua permanência aqui, e pode ser considerada precursora de experiências e práticas futuras.

[5] *Ver Vilhena, Luis Rodolfo. O movimento folclórico brasileiro. 1947-1964. RJ, PPGAS-MN/UFRJ (projeto).*

[6] *Soares, Lélia G. Mário de Andrade e a Sociedade de etnografia e folclore, no Departamento de Cultura do Município de São Paulo 1936-1939. Rio de Janeiro, Funarte, INF.; São Paulo, Secretaria Municipal de Cultura, 1983.*

As iniciativas dispersas do cinema documental ganharão regulamentação no Estado Novo, como política estratégica do governo de Getúlio Vargas que, seguindo as tendências européias, vinculará o cinema a fins educacionais. Em 1937, fixam-se as condições estatais de apoio ao filme cultural, visando a produção documental nacional que se desenvolvia. Em 13 de janeiro desse ano, pela lei que reorganizava o Ministério de Educação e Saúde Pública, Vargas cria o Instituto Nacional de Cinema Educativo, o Ince, voltado para os 'fins educacionais do cinema'. A pedido do ministro Gustavo Capanema, o Ince será organizado pelo antropólogo Edgar Roquette-Pinto, que, conforme citado, já havia feito incursões cinematográficas. No centro desta criação está a idéia de cinema como um veículo importante na educação do povo e tomando a cultura brasileira como tema fundamental. Será o primeiro órgão oficial especificamente planejado para o cinema, "possuindo função estritamente pedagógica, em sintonia com o que o presidente definia como o papel principal do cinema: fornecer um programa geral para a educação das massas que valorizasse, principalmente, os aspectos variados e desconhecidos da cultura brasileira."[7] O Ince durou quase trinta anos até sua incorporação, como Departamento do Filme Educativo, ao INC em 1966. Durante esse período, produziu centenas de filmes culturais. Foi através do Ince que Humberto Mauro construiu sua carreira ligada ao curta-metragem, sobretudo produzindo a série Brasilianas, a partir de 1945. Humberto Mauro filmou a paisagem da sua infância, o mundo das fazendas, usinas, cachoeiras e canções populares; realizou e supervisionou cerca de trezentos filmes de caráter didático e cultural.

[7] *Ramos, Fernão. História do cinema brasileiro. São Paulo, 1987:302.*

Em 1939, um decreto-lei obrigava a exibição, antes de qualquer filme (longa) estrangeiro, de um curta-metragem considerado de "boa qualidade'. O órgão responsável pelo cumprimento desta lei era o DIP — Departamento de Imprensa e Propaganda — que vai, então, dominar essa produção por um longo período.

Voltando o foco para a França, o antropólogo André Leroi-Gourhan organiza, em 1946, ainda no contexto das grandes expedições coloniais, a missão Ogooué-Congo, como uma retomada da pesquisa de campo na África. A equipe de pesquisa contava com cineastas, que realizaram excelentes registros, mas ainda guardando um certo caráter ilustrativo, como nas demais expedições. Nesta mesma época, um jovem engenheiro e ex- aluno de Griaule no Museu do Homem, em Paris, Jean Rouch, desce o rio Níger, de canoa, e registra imagens sem idéias preconcebidas, que serão o início de sua brilhante trajetória.

Em dezembro de 1952, cineastas e antropólogos se reúnem na sala de cinema do referido museu — dentre eles Henri Langlois, André Leroi-Gourhan, Claude Lévi-Strauss, Edgar Morin, Alain Resnais, Georges Rouquier, e o próprio Jean Rouch — com um objetivo certamente ambicioso: "abrir um diálogo entre o rigor científico e a arte cinematográfica". Desta associação, nasce uma série de realizações. Algumas produções se realizam na própria França, como a série de Georges Rouquier, sobre a vida camponesa (Le Tonelier, 1942, e Farrebique, 1946), mas a África negra será o foco. Inúmeras vezes estas realizações estarão associadas às pesquisas etnológicas

e serão produzidos um sem-número de títulos, que passarão a compor o universo de uma antropologia visual, aí esboçada.

Os debates internacionais encontram eco no Brasil. Na década de 1950, os congressos de cinema (1952 e 1953) tratavam, entre outros temas, do significado cultural do cinema brasileiro em oposição ao cinema industrial, crescente em São Paulo graças ao aquecimento da indústria, no após-guerra. A produção estrangeira, em geral americana, passou a dominar o cenário. Nos debates defendia-se a produção artesanal, rápida, barata, com pequenas equipes, fora de estúdio e com conteúdo ligado à *temática nacional.*

A questão do "nacional", sempre presente, se coloca com mais força nessa época de desenvolvimentismo. A discussão sobre o "conteúdo", por exemplo, era a principal tese do então jovem cineasta Nelson Pereira dos Santos, no I Congresso de Cinema: "No caso do Brasil, o povo tem dado apoio irrestrito às obras do nosso cinema, porque espera ver mais nele o reflexo de sua vida, de seus costumes, de seus tipos".[8] Deseja-se "o aproveitamento de assuntos nacionais, nitidamente nacionais, na produção dos filmes, a capitalização para a indústria pátria de boa parte desse dinheiro que se evade anos após anos...narrados com força e calor, dando o reflexo das experiências humanas". As teses de Nelson irão se associar a outras experiências pioneiras e dar as bases para o movimento denominado Cinema Novo, e que irá marcar os próximos vinte anos de cinema brasileiro. Já não bastava o *nacionalismo* da década de 1950, já não bastava a temática *nacional*, impunha-se uma *forma* brasileira, uma estética nova, tão veementemente defendida por seu principal idealizador, Glauber Rocha.

Rio Zona Norte, de Nelson Pereira dos Santos.

No mesmo período, um movimento, que vai se autodenominar Movimento Folclórico, toma a cena em torno das discussões das "raízes da nossa nacionalidade" e da sua preservação — que estaria ameaçada pelo progresso — e tem como objetivo o "interesse patriótico em manter as essências do folclore brasileiro".[9] Em 1947, a Comissão Nacional do Folclore, CNF, resultado desse movimento, é instituída por seu condutor, Renato Almeida, ligada ao Ibec, organismo nacional da Unesco, com o objetivo de esboçar o campo dos estudos de folclore no país, visando a atuar em três planos: a pesquisa, a proteção e o aproveitamento do folclore na educação. São organizadas Semanas de Folclore, bem como congressos nacionais e um internacional.

Um resultado prático das intensas movimentações político-intelectuais desse período é a criação da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, no âmbito do Ministério da Educação e Cultura, em 1958, tendo como diretor, no período de 1961 a 1964, o incansável colaborador Edison

[8] *Ver Catani, Afrânio Mendes. In Ramos, Fernão.* História do cinema brasileiro. *São Paulo, 1987 :191-297.*

[9] *Para esta discussão, ver Vilhena, Luís Rodolfo. O Movimento Folclórico Brasileiro, 1947, 1964. R.J. PPGAS-MN/UFRJ (Projeto).*

Carneiro. Serão realizadas inúmeras produções cinematográficas, a partir da década de 60, com o aval da CDFB, reunindo os principais nomes do Cinema Novo.

Desde algumas décadas, o classicismo vinha buscando no *popular* a fonte para a realização de roteiros e construções ficcionais. Pela análise de dezoito longa-metragens produzidos pela Vera Cruz, em São Paulo, de 1949 a 1954, mais da metade dos títulos gravitava em torno de temas considerados folclóricos: "...é comum vermos a narrativa ser interrompida, para a apresentação de longos espetáculos folclóricos", como por exemplo no filme *O cangaceiro*, de Lima Barreto (1953).[10]

A partir dos anos 1960, o que se coloca é um novo estilo de fazer cinema: as influências do "cinema-verdade". As formulações de Jean Rouch, na França, e de Richard Leacock, nos EUA, valorizando o som direto e a câmera na mão, vão marcar toda uma geração de realizadores, incluindo-se os brasileiros: "Precisamos reaprender a olhar o que se passa diante de nós, abrir com a câmera um novo olho para o futuro." Um novo olho com "uma câmera de grande mobilidade, um instrumento ligeiro e ágil".[11] Essa crença na objetividade do olho fotográfico, o estilo do cinema-direto, do cinema-verdade, estará presente na maior parte dos documentários realizados no Brasil a partir desta década, acrescida das influências das ciências sociais e da movimentação política. Paulo César Saraceni, um dos precursores deste movimento, fala entusiasmado de Jean Rouch, ao retornar da Europa, em 1961: "Genial autor de um cinema-verdade, sem tripé, sem qualquer artifício, sem maquiagem, sem ambientes que não sejam reais: câmera na mão, baixo preço para mostrar o verdadeiro rosto e gesto do homem."[12]

Rio 40 graus (1955), de Nelson Pereira dos Santos, considerado um precursor e inspirador do Cinema Novo é um filme exaltação e deslumbramento pela imagem do popular, do favelado, de um universo absolutamento distinto daquele do diretor e de sua equipe. Em 1958, Saraceni, em parceria com o cinegrafista Mario Carneiro filma *Arraial do Cabo*. Este filme é realizado inteiramente em locações externas, retrata a vida social de uma comunidade de pescadores que se vê ameaçada de dissolvição a partir da instalação de uma indústria no local. O documentário foi realizado com o apoio do Museu Nacional. *Aruanda*, do diretor paraibano Linduarte Noronha, desempenhará também papel essencial nos primórdios do Cinema Novo: aborda a vida rural numa comunidade de antigos negros escravos no interior da Paraíba, destacando-se o trabalho com o barro e a feira popular. *Bahia de Todos os Santos*, de Trigueirinho Neto (1959) e *Mandacaru vermelho* (1960) de Nelson Pereira dos Santos, são produções que descobrem a Bahia, com seus ritos, religiões, usos e costumes. *Barravento* (1961) é um dos longa-metragens do ciclo baiano, dirigido por Glauber Rocha. As discussões propostas estão em sintonia com o ambiente ideológico da época: crítica ao conceito de alienação, em geral associado às manifestações religiosas, políticas e culturais do povo.

Em 1962, o Centro Popular de Cultura, da UNE, produz *Cinco vezes favela*, composto de quatro episódios e um curta: *Um favelado*, de Marcos Farias; *Zé da Cachorra*, de Miguel Borges; *Escola de Samba Alegria de Viver*, de Cacá Diegues; *Pedreira de São Diogo*, de Leon Hirszman e o curta *Couro de gato*, de Joaquim Pedro de Andrade.

[10] Ramos, Fernão. *História do Cinema Brasileiro*. São Paulo, Art. Editora. 1987; 302.

[11] Para este debate, ver Avellar, José Carlos - "Objetivo subjetivo" in Filme e Cultura. Embrafilme, n.30, agosto 1978.

[12] Jornal do Brasil, RJ, 12/8/1961.

Essa geração de cineastas é marcada pelas questões produzidas pelas ciências sociais, da época e pela efervescência política. A narrativa encerrará conceitos de *alienação* e *subdesenvolvimento*. Temas como o *cangaço*, por exemplo, com uma filmografia extensa, percorrerão toda a década de 1960, incluindo *Deus e o diabo na terra do sol* e *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*, ambos de Glauber Rocha. Entre agosto de 1964 e março de 1965, são realizados quatro curta-metragens documentários, produzidos por Thomas Farkas e reunidos no longa *Brasil-Verdade*: *Nossa Escola de Samba*, de Horacio Gimenez; *Os subterrâneos do futebol*, de Maurice Capovilla; *Viramundo*, de Geraldo Sarno e *Memória do cangaço*, de Paulo Gil Soares.

O interesse pela cultura popular, no entanto, tinha como questão 'libertá-la' de sua alienação e transformá-la em instrumento de consciência e luta política: tratava-se assim de 'purificá-la' subtraindo-lhe sua dimensão alienante.

A produção do documentário vai ser impulsionada, na década de 1970, pela obrigatoriedade de exibição de curta-metragens antes dos longas estrangeiros nos cinemas. Os realizadores independentes produziram mais de mil novos filmes num período de três anos, com uma perspectiva de autocrítica do Cinema Novo: o olhar volta-se para o universo do cineasta, que se preocupa com a qualidade das realizações e com o seu público. "Passam a limpo questões sociais, políticas, ecológicas, manifestações artísticas, biografias — enfim, empreenderam um verdadeiro redescobrimento cultural do Brasil."[13] Autores como Vladimir Carvalho, Eduardo Escorel, Walter Lima Júnior, Sylvio Lanna, Guido Araújo, Tuna Espinheira, Carlos Augusto Calil, Elyseu Visconti Cavalleiro, Alberto Salvá, Celso Brandão, Manfredo Caldas, estão entre eles.

Amuleto de Ogum (1974), de Nelson Pereira dos Santos e *Bye Bye Brasil* (1979), de Cacá Diegues, circulam em torno do respeito ao popular e da espetacularização do nacional: são marcos fundamentais nesta trajetória. *Amuleto de Ogum* é recebido com cautela, acusado de incorporar acriticamente o universo da religiosidade popular. Nelson passa a colocar nos filmes sua inquietação diante das posturas *conscientizadoras* em relação à cultura popular. *Bye Bye Brasil* fala também de um cinema partícipe da cultura popular brasileira, não somente como instrumento de registro e documentação, mas tendo a si mesmo como objeto. A popularização do cinema permitiu o aparecimento de salas de projeção nas pequenas cidades e o surgimento de técnicos locais, para registrar o cotidiano da vida social e familiar. Tudo filmado com câmeras de 16mm e Super 8, que o processo de modernização se encarregou em seguida de devastar. Este cinema aponta também para o crescimento da indústria cultural e está preocupado com a oposição *diversidade cultural-uniformização*.

Embora o diálogo com as ciências sociais nesta época tenha sido intenso, os documentaristas são os realizadores de uma infinidade de "filmes culturais", em que contam com sociólogos, antropólogos e folcloristas somente como assessores ou inspiradores de suas obras.

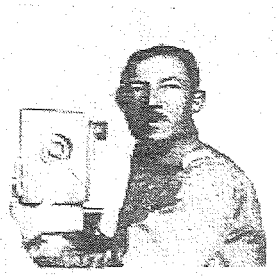
A linguagem televisiva dos anos 1980 irá marcar profundamente a produção cinematográfica brasileira. As dificuldades

[13] *Silvio Da-Rin.* Jornal do Brasil, *Revista Domingo, RJ, 1986.*

crescentes com custos de produção e a disseminação do vídeo profissional e amador vão delinear um novo panorama na produção de imagens. A televisão se impõe como um dos principais canais de distribuição da produção cultural destinada ao grande público, e sua linguagem e formato passam a influenciar a realização dos novos filmes documentários e também de ficção. As diversidades e identidades da cultura regional são exibidas pelas imagens globais, por todo o Brasil. A produção cinematográfica sofre profundamente com as mudanças na política cultural do país e cresce a produção videográfica. Uma produção imensa, voltada para o movimento popular, estará vinculada às organizações não governamentais, que proliferam no Brasil a partir dos anos 1980. A TV Viva, do Recife; o Iser-Vídeo e o Cecip, no Rio de Janeiro, por exemplo, realizam diversos projetos em torno da diversidade cultural e das identidades regionais. Nos centros de pesquisa acadêmica, nas universidades, são criados núcleos associando o uso da imagem às ciências sociais, de forma sistemática. Os pesquisadores passam a realizar seus filmes no contexto das próprias investigações.

No momento em que se redefine o conceito de cultura — a partir da idéia de culturas diferenciadas, interpretadas como plurais, existentes em sua lógica própria, possibilitando múltiplas narrativas — e se incorporam novas fontes para sua pesquisa e reflexão, especialmente no contexto da abordagem antropológica, o cinema, a ela associado desde os primeiros tempos, coloca-se não só como fonte preciosa mas também como instrumento de investigação.

RESENHAS DE VÍDEOS



Rituais e Festas Bororo

Major Reis

A sensação dos remotos tempos do Descobrimento ou a força das imagens: Rituais e festas Bororo, do Major Thomas Reis (Comissão de Linhas Telegráficas e Estratégicas do Mato Grosso ao Amazonas)

A (re)descoberta generalizada das ciências sociais do valor dos documentos visuais na investigação científica passou, de certo modo, a ser uma constante das preocupações dos investigadores dos anos 70 até o presente. De fato encontra seus precedentes na área de estudos das hoje chamadas etnoestética e etnotecnologia, na Antropologia, ou nos estudos de História e Sociologia da Arte, para não mencionar especificamente as reflexões sobre o filme etnográfico e sua presença constante na trajetória da Antropologia. Sobretudo nesta disciplina — em especial no tocante aos estudos etnológicos — a recuperação de acervos documentais de caráter visual transcende o que poderia soar como uma tentativa de agir como um antiquário, colecionando retratos passados e fugidios do exótico. Fala, isto sim, da força da imagem, de sua relativa autonomia muitas vezes face aos textos (narrrados ou legendados) que a acompanham, revelando muitos aspectos insuspeitos da vida dos povos abordados e, simultaneamente, do universo imaginário de quem filmou.

Rituais e festas Bororo, filmado pelo fotógrafo oficial da Comissão de Linhas Telegráficas e Estratégicas do Mato Grosso ao Amazonas (CLTEMGA), a lendária *Comissão Rondon*, Major Luiz Thomas Reis, é um excelente exemplo das observações acima.

Com 22 minutos de duração (cópia recuperada pela Fundação Cinemateca Brasileira/SP e depositada lá e no Museu do Índio/Funai-RJ), do qual Pierre Jordan retiraria a foto de capa de *Cinéma*/Premier Contact-Premier Regard (Marseille, Musée de Marseille/ Images en maoeuvre Editions, 1992), aborda diversos segmentos de rituais dos Bororo de Mato Grosso, povo que ganharia o mundo do saber antropológico sobretudo através de Claude Lévi-Strauss. Combinando imagens e legendas, o filme fornece informação visual sobre alguns dos ritos imortalizados pelo presente etnográfico de muitos outros trabalhos de pesquisa posteriores aos de Lévi-Strauss, por audiovisuais e por discos. É um dos pontos fortes do vasto acervo produzido sob a égide das preocupações de Cândido Mariano da Silva Rondon, cujo primeiro e principal executor seria Thomas Reis, um fotógrafo de rara sensibilidade. O conjunto desse acervo talvez só se compare, em termos dos povos nativos das Américas, ao produzido por Edward S. Curtis, autor de

numerosos filmes sobre índios norte-americanos, obra fartamente exposta e publicada, ao contrário da de Reis.

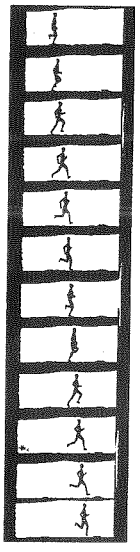
Inicialmente a terceira comissão militar para plotagem de linhas de telégrafo em regiões consideradas de caráter estratégico dirigida por Cândido Rondon, pouco a pouco a CLTEMGA aglutinaria formas de registro do espaço geográfico e das populações por onde passava, construindo relações com diversas instituições científicas da época. Ao modo dos viajantes estrangeiros que trilham os *sertões* brasileiros no período, a *Comissão Rondon* estava ligada a um esforço de divulgação nas capitais do país, por meio de conferências, fotos e filmes. Articulava-se ao então recém-criado *Serviço de Proteção aos índios e Localização de Trabalhadores Nacionais*, aparelho governamental dirigido por Cândido Rondon, cuja função autodesignada, sob o ideário positivista ortodoxo da época, era conduzir os nativos do *estágio fetichista*, o mais *primitivo* na *evolução da humanidade*, aquele encontrado nos "tempos do descobrimento", antes dos índios "degenerarem" sob a influência nefasta dos conquistadores, até a condição de *trabalhadores nacionais*, em que abandonariam seu "ser indígena".

A posição deste documentário no acervo é importante, pois os Bororo foram dos primeiros povos com que as iniciativas de Cândido Rondon tomariam contato, versando este em 1916 já há muitos anos, tendo estabelecido entre eles sob a forma de uma *povoação indígena* gerida pelo SPILTN.

Ao longo do filme vemos planos e seqüências variados, desde *closes* ao estilo dos cortes típicos das pranchas de antropologia física da época, passando por "retratos de grupo", seqüências de atividades de ordem diversa, envolvidas na preparação dos rituais, sobretudo aquelas que a etnologia daquele momento valoraria como as mais importantes: as técnicas de manejo do ambiente, a preparação de artefatos culturais. As legendas são até aí bem coladas às imagens e claramente elucidativas. Conquanto fornecendo uma percepção de que há um sentido próprio às ações nativas, os textos legendados deixam muito do que é visto sem explicação. Afinal, o importante era ter a sensação de estar descobrindo o Brasil, importante de ser passada às platéias urbanas da época, de modo a criar opinião favorável às ações do Estado entre os nativos. Este era um "fim" privilegiado dos documentários da *Comissão*.

Mas é aí que a força — e a beleza — das imagens ultrapassa os limites dos esquemas mentais de época e se impõe, deixando um conjunto de percepções e perguntas que a investigação etnológica posterior se incumbiria de explorar e explicar. Sobretudo, desfaz-se, aqui e ali, na presença de uma enxada de aço, num chapéu de civilizado, num índio fardado de militar, ou na própria maneira de encarar a câmera, a *sensação dos remotos tempos*, deixando entrever que, como de fato até hoje, muito distante dos *primitivos* enquanto concebidos à época, os Bororo poderiam simultaneamente permanecer e mudar de acordo com sentidos próprios a seus valores. Documento de seu tempo, *Rituais e festas Bororo* o transcende e chega a nós tanto como informação etnográfica quanto como arte.

Antonio Carlos de Souza Lima
PPGAS/DA/MN/UFRJ



Nanook of the North

Robert Flaherty, 1922

Eu queria mostrar os Inuit não do ponto de vista da civilização, mas como se viam a si próprios, como "nós, o povo". **R. Flaherty.**

Nanook mostra em 18 seqüências a luta pela sobrevivência e momentos do cotidiano mais simples da família de um pescador e caçador do Ártico canadense, Nanook, em dias de verão e de inverno. É obra prima de grande autenticidade poética. O filme é fruto de mais de dez anos de conhecimento de Flaherty da região e de pelo menos dois anos de convivência com Nanook e seu grupo. Sua fotografia é inspirada em desenhos da própria comunidade Inuit.

Nanook rompe com a tradição até então hegemônica no campo da produção de filmes baseados em registros de natureza documental, que poderíamos denominar, como A. Bazim, *de etnografia do explorador.* Para Flaherty trata-se não mais de contar a história de uma expedição do ponto de vista do viajante ocidental, mas de procurar observar e mostrar, num processo de rigorosa depuração, o ponto de vista do nativo, da comunidade observada. [1]

Os princípios fundamentais do sistema de trabalho e da ética de realização de Flaherty são, como bem sublinhou J.M.Costa: [2] um longo processo de observação, a subordinação da filmagem aos dados revelados neste processo, o acesso dos protagonistas à visão de sua imagem registrada, bem como o direito dos mesmos de opinarem sobre a realização das seqüências, no quadro de uma "*autêntica antropologia compartilhada*".

Realizado em condições díficeis e desprezado inicialmente pela indústria cinematográfica, *Nanook* conheceu rapidamente o sucesso universal, transformando-se, segundo os historiadores do cinema, num verdadeiro *fenômeno sociológico,* criando um novo público para o que convencionou-se denominar, no curso dos anos 20, de *documentário.* O filme de Flaherty influenciou de forma decisiva diversas gerações de cineastas, do brasileiro Alberto Cavalcanti ao canadense Pierre Perrault.

Filme inovador, *Nanook* suscitou uma extensa literatura crítica. A. Bazin sublinhou a capacidade de Flaherty de nos mostrar a espera, a duração. Há uma utilização sistemática das diferenças entre planos sucessivos; planos seqüência articulam-se com planos curtos, tanto em função do desenvolvimento da ação dentro do plano quanto para acentuar ritmicamente a duração.

Aos que o criticaram pela pouca ênfase na abordagem das relações interétnicas e pela relativa ausência de sinais de invasão do território Inuit pelos brancos, Flaherty respondeu: "Não vou realizar filmes sobre o que o homem branco fez dos homens primitivos... o que quero mostrar é a majestade inicial e a personalidade desses povos antes que o homem branco destrua não só essa personalidade mas, com ela, os povos em si mesmos."

Henri Gervaiseau.
Eco. UFRJ

[1] *Esta é a verdadeira vocação da antropologia, segundo C. Levi-Strauss: "Alors que la sociologie s'efforce de faire la science sociale de l'observateur, l'anthropologie cherche, elle, à élaborer* ***la science sociale de l'obser-vé****... elle vise à atteindre, dans sa description de sociétés étranges et lointaines* ***le point de vue de l'indigéne lui-même*** *(N. do autor)". C. Lévi-Strauss : Anthropologie Struc-turals . Plou, Paris, 1958 (pg. 397).*

[2] *Ver J. M. Costa.* **Flaherty.** *Ed. Cinemateca Portuguesa. Lisboa (s.d.)*

Programação Visual e Editoração Eletrônica:
Carlota Rios.

Produção Gráfica:
Núcleo de Apoio a Projetos de Extensão.
Departamento de Projetos e Programas de Extensão.
Sub-Reitoria de Extensão e Cultura / UERJ.

Coordenador de Produção:
Lúcia Maia

Impressão - Miolo:
Gráfica UERJ.

ISSN 0104-9658

Oficina
de Ensino
e Pesquisa
em Ciências
Sociais

UERJ
UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO

DEPARTAMENTO DE EXTENSÃO SR-3 UERJ